

Contributi

Forme del visibile. Risonanze tra cinema e pittura nei film *L'imbalsamatore* e *Primo amore* di Matteo Garrone

di Valentina Domenici

1. Storie intrappolate sulla tela: la pittura di Matteo Garrone

La Cineteca di Bologna ha recentemente dedicato un'inedita mostra alle opere pittoriche di Matteo Garrone, mettendole indirettamente in dialogo con i protagonisti e con le atmosfere dei suoi film, da sempre caratterizzati da una marcata attenzione per la dimensione figurativa, ancor prima che

¹ La mostra si è tenuta presso la Galleria del Modernissimo, a Bologna, dal 10 aprile al 19 ottobre 2025.



narrativa. L'esposizione bolognese *Prima del cinema la pittura: le opere di Matteo Garrone*¹ ha infatti ricordato come la pratica artistica del regista abbia contribuito in modo rilevante alla definizione di un immaginario visivo riconoscibile, fondato sulla centralità della composizione dell'inquadratura, sulla qualità materica della luce e su una particolare tensione tra realismo e dimensione fiabesca.²

² Cfr. CHRISTIAN UVA (a cura di), *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio, 2020.

Forme del visibile. Risonanze tra cinema e pittura nei film *L'imbalsamatore* e *Primo amore* di Matteo Garrone**di Valentina Domenici**

La forte continuità, nella biografia come nella carriera del regista, tra dimensione pittorica e cinematografica conferma come il rapporto tra le due arti non si esaurisca mai nella semplice citazione iconografica, ma riguardi spesso processi più complessi di traduzione e contaminazione tra media differenti, capaci in molti casi di ridefinire anche le modalità percettive dello spettatore.³

Nel caso di Garrone la pittura sembra costituire una vera e propria matrice del suo sguardo cinematografico: la costruzione dello spazio visivo, l'attenzione alle superfici, ai volti e ai corpi, nonché la ricerca di una dimensione espressiva che trascenda il dato puramente realistico, rimandano a una sensibilità figurativa che precede e informa la pratica filmica. A tal proposito la critica ha spesso evidenziato come il cinema del regista sia caratterizzato da una costante elaborazione

dell'immagine come luogo di tensione tra osservazione del reale e costruzione visionaria, in cui la forza narrativa si accompagna a una marcata autonomia estetica dell'inquadratura.

L'influenza della pittura sullo sguardo del regista e sul suo approccio al cinema ha a che vedere, in particolare, con la sua «capacità di trasformazione pittorica del mondo oggettivo»⁴, che viene così ricodificato attraverso una nuova sensibilità formale, sospendendo la “pura” riproduzione del reale a favore di una visione densa di suggestioni cromatiche e plastiche.

Tale approccio risulta evidente tanto nei contesti urbani e periferici di un film come *Gomorra* (2008), quanto nelle ambientazioni sospese e fiabesche de *Il racconto dei racconti* (2015), *Pinocchio* (2019) e *Io Capitano* (2023), dove la dimensione narrativa si intreccia costantemente con una ricerca

³ Cfr. RAJEWSKI I. O., *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in «Intermedialités», 6, pp. 43-64, 2005.

⁴ PAOLO BERTETTO, *Presentazione. Il paradosso estetico di Garrone*, in Christian Uva (a cura di), *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio, 2020, p. 7.

figurativa che richiama anche la tradizione della pittura italiana ed europea.

È tuttavia in due lungometraggi della sua prima produzione, *L'imbalsamatore* e *Primo amore* - che lo hanno consacrato al grande pubblico - che le interferenze tra pittura e cinema si fanno per la prima volta particolarmente evidenti e significative, segnando l'inizio di una svolta sia produttiva che figurativa all'interno della filmografia dell'autore.

1.1 Gli inizi

Garrone inizia giovanissimo a seguire la passione per la pittura che insieme a quella per la fotografia lo occuperà per diversi anni; sarà proprio la pittura, in un certo senso, a indirizzarlo verso il cinema.

Egli si scopre affascinato da artisti come Caravaggio, Van Gogh e Rembrandt, in particolare dalla forza visiva e dall'intensità che caratterizzano, seppur in modo diverso, le loro opere.

Nelle tele di Caravaggio, infatti, i soggetti e le immagini sono rivelati allo sguardo attraverso l'incidenza di una luce particolare che assume una sua esistenza autonoma e si fa il principale elemento generatore della scena, tanto da determinare lo spazio e i corpi che contiene. Ciò che colpisce maggiormente Garrone della pittura del Caravaggio sono proprio gli incredibili giochi di luci e ombre e il loro ruolo primario all'interno della composizione del quadro: è come se, esso stesso, possedesse o generasse una luce propria.

Anche le tele di Rembrandt, che hanno evidenti derivazioni dalla pittura italiana e in particolare da quella di Caravaggio, sono caratterizzate da contrasti luminosi e da un interesse per la dimensione emotiva che una certa luce riesce a suscitare.

Quanto alla pittura di Van Gogh, invece, Garrone rimane stupito dall'uso soggettivo e quasi violento del colore, dalla capacità del pittore di emozionare già solo attraverso la propria impronta e il proprio gesto artistico.

L'attività di Matteo Garrone come pittore ha inizio nel 1990: i suoi primi quadri sono comunque ben distanti dal tipo di

Forme del visibile. Risonanze tra cinema e pittura nei film *L'imbalsamatore* e *Primo amore* di Matteo Garrone**di Valentina Domenici**

pittura che l'aveva ispirato, in quanto caratterizzati da un uso decisamente astratto delle forme e del colore, che in questa fase risulta essere il protagonista assoluto. Questa tendenza iniziale, tuttavia, verrà presto abbandonata e la sua pittura subirà un'imprevista e significativa evoluzione diventando sempre più figurativa.

A conferma di ciò il regista comincia ad interessarsi alla ritrattistica; i soggetti dei suoi quadri sono spesso amici o conoscenti ma anche, in alcuni casi, persone semplicemente incontrate e osservate per strada. Questo gli permette di arricchire di volta in volta i ritratti di particolari mai completamente realistici proprio perché costruiti e fondati soprattutto sul ricordo visivo. Questa caratteristica sarà una costante anche dei suoi quadri più maturi, ovvero l'accostamento di elementi realistici e verosimili ad altri meno identificabili provenienti spesso dalla sfera affettiva e personale del pittore, o anche legati alla dimensione onirica.

Con il passare del tempo inizia a farsi strada l'esigenza di una pittura ancora diversa, non eccessivamente astratta e

impersonale ma neanche puramente descrittiva: una pittura che verrà definita da lui stesso "narrativa". È a partire da questo momento che egli realizza numerose opere, la maggior parte delle quali senza titolo, eseguite dipingendo non più sulla tela ma direttamente su grandi tavole di legno.

Il colore scuro delle tavole accentua notevolmente i colori ad olio usati per dipingere e la grande dimensione dei quadri si impone allo sguardo; osservando questi dipinti si ha come l'impressione che ognuno di essi rappresenti solo una parte, un frammento di un'ipotetica opera più ampia o, per meglio dire, un tassello di una storia lasciata volutamente aperta, sospesa. Le scene rappresentate, infatti, non appaiono in sé concluse o rappresentativamente circoscritte in ognuno dei quadri ma, al contrario, sembrano quasi suggerire un seguito, una possibile continuazione. I soggetti ritratti, i cui volti hanno espressioni incredibilmente reali ed inquiete, sembrano, in alcuni casi, scrutare e interrogare chi li osserva.

La pittura, in questo modo, diventa un mezzo attraverso il quale esprimere e manifestare il profondo desiderio, radicato da

Forme del visibile. Risonanze tra cinema e pittura nei film *L'imbalsamatore* e *Primo amore* di Matteo Garrone**di Valentina Domenici**

sempre in Garrone, di raccontare storie ma, nello stesso tempo, viene a rappresentare in qualche modo anche un limite. Egli, infatti, si rende conto che la bidimensionalità della tela riesce di fatto a soddisfare solo in parte la sua esigenza di narrazione e sente quindi il bisogno di trascenderla servendosi di altri strumenti e linguaggi: il passaggio al cinema si dimostrerà tanto naturale quanto necessario.

È rilevante, a tal proposito, osservare che gli amici che avevano posato per molti dei suoi quadri saranno successivamente i protagonisti dei suoi primi lungometraggi (*Ospiti*, *Terra di Mezzo* ed *Estate romana*). Questa continuità dimostra concretamente non solo la presenza di un legame sotterraneo tra forme espressive diverse, ma traccia anche un filo di affezione, rintracciabile lungo tutta la carriera cinematografica di Garrone, che lo unisce al suo gruppo di amici e collaboratori. Nonostante la pittura rappresenti solo la prima tappa di un lungo percorso artistico, la sua influenza sul cinema del regista

sarà fortissima ed evidente. Il suo approccio alla regia, infatti, sarà caratterizzato da un interesse e da un'attenzione del tutto particolari per la fotografia, per il colore, per la luce e, più in generale, per ogni elemento che concorre all'impianto visivo e figurativo del film.

Questo aspetto si tradurrà, nelle storie da lui messe in scena, in una predilezione per le atmosfere sul racconto organizzato, per la comunicazione non verbale degli attori su quella dettata dalla sceneggiatura e, complessivamente, da un progetto visivo calibrato e calcolato nei dettagli.

Più di altri registi italiani, Garrone si è mostrato da subito indipendente dalla centralità dell'istanza narrativa che a volte rischia di soffocare il discorso espressivo cinematografico, costruendo un cinema che si basa soprattutto sulla forza espressiva dell'immagine, un'immagine a volte simbolica, a volte duramente realistica, altre volte surreale, ma in tutti i casi concepita quasi come un elemento autonomo⁵, ciò che

⁵ Cfr. MATTEO GILEBBI, *The Camera-Animot: Speculations on Matteo Garrone's Cinematic Gaze*, in «Quaderni d'Italianistica», 46(1), pp. 79-99, 2025.

rappresenta al contempo l'origine e l'obiettivo della messa in scena.

2. L'esperienza della visione e la strutturazione pittorica dello spazio nel film *L'imbalsamatore* (2002)

L'imbalsamatore rappresenta, come accennato, un punto di svolta del cinema di Garrone, sia sul piano produttivo che su quello estetico-formale. Per la realizzazione di questo film, infatti, che segna l'inizio della fruttuosa collaborazione con il produttore Domenico Procacci, il regista mette in pratica un modo diverso di lavorare, in linea con un nuovo modo di produzione. La piccola troupe di amici con cui era abituato a girare, e con cui aveva realizzato i suoi primi lavori *Terra di Mezzo*, *Ospiti*, *Estate romana*, viene notevolmente allargata e il regista può disporre di un budget più elevato.

Come è stato osservato, questa fase rappresenta un momento decisivo nella definizione della poetica di Garrone, che riesce



a coniugare una maggiore solidità produttiva con un linguaggio cinematografico sempre più personale, fondato su una dialettica continua tra osservazione del reale ed estrema costruzione formale dell'immagine.

Lo spunto per *L'imbalsamatore* viene da un particolare fatto di cronaca che aveva incuriosito il regista soprattutto per le caratteristiche delle persone coinvolte: un nano di professione tassidermista implicato nella camorra, un ragazzo e una

Forme del visibile. Risonanze tra cinema e pittura nei film *L'imbalsamatore* e *Primo amore* di Matteo Garrone**di Valentina Domenici**

ragazza, legati tra loro da una torbida e distruttiva relazione. Garrone fa dell'outsider, colui che vive ai margini della società, il protagonista del film: Peppino, il nano imbalsamatore, incarna infatti la diversità sul piano estetico, lavorativo e sociale, discordante rispetto alla massa perbene e omologata e destinata perciò a scontrarsi con la normalità verso cui tendono, più o meno implicitamente, gli altri personaggi del film.

La scelta di assumere il punto di vista di figure marginali e socialmente eccentriche costituisce uno dei tratti più riconoscibili del suo cinema, nel quale il corpo *altro* diventa uno strumento privilegiato per interrogare le dinamiche del desiderio, del potere e dell'esclusione sociale⁶. Pur essendo ispirato da un fatto realmente accaduto Garrone non è comunque interessato ad adottare uno sguardo documentaristico e anzi fa assumere alla storia le caratteristiche di una fiaba noir volutamente sospesa nel tempo

e nello spazio. I luoghi che fanno da cornice alla vicenda, benché noti e riconoscibili (primo fra tutti il Villaggio Coppola del litorale casertano), appaiono irreali, quasi onirici, e abbracciano bene la solitudine e la desolazione dei tre personaggi. Il regista riprende gli ambienti, soprattutto nei campi lunghi, con un'astrattezza quasi pittorica, come se si trattasse di pure forme o volumi su tela. La sua formazione pittorica emerge proprio nella costruzione dello spazio, concepito non come semplice sfondo dell'azione ma come elemento espressivo dominante, capace di determinare e influenzare la percezione emotiva dello spettatore.⁷

La fotografia firmata da Marco Onorato contribuisce a dare una forte connotazione ai luoghi: egli accentua i colori freddi degli interni ed esaspera quelli dell'esterno, arrivando quasi a deformare la realtà, a renderla inverosimile. L'intento è quello di far sì che lo spettatore sia rapito prima di tutto dalle immagini, dalle atmosfere che circondano e assorbono i

⁶ Cfr. PAOLO DE SANCTIS, DOMENICO MONETTI, LUCA PALLANCH (a cura di), *Non solo Gomorra. Tutto il cinema di Matteo Garrone*, Roma, Edizioni Sabinae, 2008.

⁷ Cfr. CHRISTIAN UVA (a cura di), *Matteo Garrone*, cit.

personaggi e solo successivamente dall'elemento strettamente diegetico. In questo senso, l'immagine assume una funzione che va oltre il semplice naturalismo; la fotografia, il paesaggio e la composizione dell'inquadratura partecipano attivamente alla costruzione del senso, facendo della dimensione visiva uno degli elementi centrali della poetica del regista, come ben rilevato dagli studi più recenti dedicati al suo cinema.

Nell'*Imbalsamatore* la costruzione dello spazio si regge su precise geometrie che riflettono perfettamente le dinamiche che si generano tra i personaggi; è esattamente lo stile, la forma a lasciar trapelare il contenuto, suggerendo e disseminando una serie di indizi senza mai esplicitarli completamente. L'incipit del film, che descrive il primo incontro tra i due protagonisti maschili, è emblematico da questo punto di vista. Lo spettatore, infatti, assiste alla scena attraverso la spiazzante soggettiva di un marabù in gabbia, una sorta di avvoltoio che si ciba delle carcasse degli altri animali. La macchina da presa procede al di là delle sbarre per mostrare quel momento

secondo lo sguardo deformato dell'animale. La sola sequenza di apertura del film contiene ed emana una forte potenza visiva, tale da mettere già in campo quelli che saranno gli elementi e le dinamiche-chiave della storia.

Questa scelta di apertura non rappresenta, evidentemente, soltanto un espediente stilistico, ma introduce uno dei topoi ricorrenti nel cinema di Garrone: la mediazione dello sguardo e la sua costante instabilità. Al pubblico è raramente concessa un'osservazione da una posizione almeno apparentemente neutra o distaccata, ma piuttosto esso viene coinvolto in una percezione "decentrata" del reale, in cui il punto di vista è sempre parziale, situato o deformato.⁸

La soggettiva del marabù, in questo caso, non si limita a introdurre un elemento di straniamento, ma istituisce fin dall'inizio una relazione ambigua tra osservatore e osservato, tra chi guarda e chi è oggetto dello sguardo, evidenziando la natura altrettanto ambigua del dispositivo filmico.

⁸ *Ibidem*.

**Forme del visibile. Risonanze tra cinema e pittura nei film *L'im balsamatore*
e *Primo amore* di Matteo Garrone****di Valentina Domenici**

All'interno di questa cornice lo spazio non è mai neutro, ma sempre carico di una funzione fortemente narrativa e simbolica; le geometrie che strutturano l'inquadratura – siano esse recinzioni, barriere, corridoi visivi, profondità prospettiche bloccate – contribuiscono a definire le relazioni di dominio, esclusione e desiderio tra i personaggi. Un ulteriore livello di lettura riguarda la forte componente pittorica che informa la figurazione degli spazi nel film. La costruzione delle inquadrature, infatti, sembra spesso rispondere a una logica compositiva più vicina alla tradizione della pittura che a quella cinematografica in senso stretto. Le immagini privilegiano la disposizione dei corpi nello spazio, la calibratura delle masse cromatiche e il rapporto tra figura e sfondo, secondo un principio di equilibrio che richiama una sensibilità visiva fortemente costruita. In tal senso la spazialità del film non si limita, come detto, a riprodurre un ambiente riconoscibile, ma lo rielabora attraverso una costruzione visiva che tende alla trasformazione

dell'inquadratura in immagine autonoma. Il regista sembra voler superare la funzione puramente mimetica dell'immagine per avvicinarsi a una dimensione compositiva e plastica, in cui la costruzione del "quadro" assume un valore autonomo rispetto alla narrazione. Questa impostazione si traduce in una costruzione dei luoghi che privilegia la fissità e la densità dell'immagine rispetto alla fluidità narrativa: i campi lunghi e le inquadrature particolarmente statiche contribuiscono a restituire una dimensione quasi pittorica del reale, in cui i personaggi appaiono inglobati nello spazio piuttosto che semplicemente collocati al suo interno, e vi è un'attenzione alla composizione dell'inquadratura intesa come superficie visiva autonoma. In questa prospettiva la pittura non costituisce soltanto un riferimento indiretto, ma, come ben osservato da Jacques Aumont nelle sue celebri riflessioni sugli scambi reciproci tra cinema e pittura, diventa una vera e propria matrice di organizzazione dello sguardo filmico, in quanto lo spazio è concepito come una superficie sensibile in cui luce,

colore e composizione concorrono a produrre senso ancor prima dell'evento narrativo.⁹

3. La figuratività dell'immagine e del corpo nel film *Primo amore* (2004)

Primo amore, il film realizzato da Garrone l'anno successivo a *L'Imbalsamatore*, non si allontana molto dai temi trattati in quest'ultimo. Il titolo non rimanda a una storia d'amore convenzionale ma, al contrario, viene affrontato il lato oscuro di questo sentimento, quello che ha a che vedere con il possesso, l'ossessione, la manipolazione dell'altro, fino all'annichilimento di sé.

Protagonista una giovane coppia: Vittorio, il carnefice, che rincorre un ideale di bellezza irreale e pericoloso, e Sonia, un personaggio altrettanto ambiguo che confonde l'amore con la

sottomissione entrando così nel vortice di una relazione che le farà perdere il contatto con la realtà e con se stessa.

Con questo film il regista raccoglie, per la seconda volta, la sfida di trasportare sullo schermo un fatto di cronaca, in questo caso quello del "cacciatore di anoressiche", e lo affronta anche questa volta come farebbe un pittore con un soggetto, andando al di là del materiale di partenza per coglierne soprattutto i colori, i chiaroscuri, le sfumature.

In continuità con *L'imbalsamatore*, il film conferma l'interesse del regista per figure marginali e disfunzionali, la cui esistenza si sviluppa all'interno di sistemi relazionali segnati da un progressivo annullamento dell'identità individuale. Tuttavia, rispetto al film precedente, qui l'elemento figurativo si fa ancora più essenziale e controllato, lasciando emergere una dimensione quasi ascetica dell'immagine, in cui la riduzione dello spazio e dell'azione amplifica la percezione della sofferenza come condizione esistenziale e non solo narrativa.¹⁰

⁹ Cfr. JACQUES AUMONT, *L'occhio interminabile: cinema e pittura*, Venezia, Marsilio, 1991.

¹⁰ Cfr. ALESSANDRO MARINI, *Matteo Garrone's Primo Amore and the Feeling of Suffering: Between Sickness, a Search for Meaning and Formal*

Forme del visibile. Risonanze tra cinema e pittura nei film *L'imbalsamatore* e *Primo amore* di Matteo Garrone**di Valentina Domenici**

La regia di Garrone tende infatti a sottrarre, limitare, eliminare il superfluo per recuperare l'essenziale, segnando un ulteriore spostamento verso una rappresentazione sempre più rarefatta e claustrofobica delle relazioni di potere, in cui il dato realistico si intreccia con una progressiva astrazione formale.

L'attenzione è focalizzata in particolare su due aspetti, peraltro dominanti anche nella sua opera precedente: l'immagine e il corpo, intorno a cui ruotano sia lo stile del film che il plot. La macchina da presa appare come calamitata sui corpi dei protagonisti, ne studia i movimenti e le metamorfosi, a volte si avvicina così tanto alla loro pelle da rendere l'inquadratura sfocata. Sono dettagli, questi, che non consentono una visione d'insieme e quindi, in un certo senso, nascondono, facendo così emergere la vera distanza che intercorre tra i due personaggi e il profondo disagio interiore che li accomuna. Se nell'*Imbalsamatore* lo sguardo della macchina da presa

seguiva le vicende come dall'esterno, mantenendo un certo distacco, qui si fa più soggettivo e metaforico, interpretando ora la calma spietata di Vittorio, ora l'instabilità emotiva di Sonia.

I primissimi piani sfocati, del resto, non fanno altro che attestare l'incapacità da parte dei due protagonisti di osservare la realtà da una giusta distanza e riconoscerla per quella che è. Garrone riesce inoltre a costruire una forte e inquietante corrispondenza tra paesaggi esterni e paesaggi interiori; la campagna veneta, che fa da cornice al film, viene svuotata di qualsiasi pulsione vitale e diventa il simbolo dell'isolamento dei personaggi, del loro graduale allontanamento dalla normalità. Allo stesso modo la torre in cui i due vanno a vivere diventa la prigionia personale di Sonia, il teatro dell'amore malato che è costretta a subire.

Entrambi gli ambienti, sia esterni che interni, rappresentano in

Control, in «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», 52(3), pp. 844-858, 2018.

Forme del visibile. Risonanze tra cinema e pittura nei film *L'imbalsamatore* e *Primo amore* di Matteo Garrone**di Valentina Domenici**

un certo senso dei non-luoghi che non offrono ai personaggi alcuna possibilità di salvezza dalla solitudine e dalla disperazione cui sembrano essere condannati.

Come ha evidenziato Alessandro Marini nella sua analisi del film, *Primo amore* costruisce la propria forza espressiva sulla tensione costante tra la rappresentazione della sofferenza e una rigorosa forma di controllo stilistico, che trasforma l'esperienza dell'ossessione in un dispositivo visivo altamente strutturato¹¹. Sul piano formale, il film si distingue infatti per un'impostazione rigorosa che privilegia la ripetizione dei gesti, la rarefazione degli spazi e una composizione dell'immagine tesa a enfatizzare la progressiva chiusura claustrofobica della relazione. Come osserva ancora Marini, l'impronta stilistica di Garrone traduce e rappresenta la malattia e la sofferenza non attraverso un'exasperazione melodrammatica, ma mediante una sottrazione espressiva che rafforza la percezione di un universo emotivo imprigionato in schemi ossessivi e autoreferenziali¹².

¹¹ *Ibidem*.

In tal senso, la forma filmica diventa espressione significativa dei temi trattati, e la struttura visiva sembra coincidere con la logica psicologica dei personaggi.

È in questi aspetti, e in una regia che sembra oscillare tra il desiderio di cogliere la spontaneità degli attori e la cura minuziosa per la composizione delle immagini, che si può rintracciare il legame profondo del cinema di Garrone con l'universo pittorico, legame che si traduce anche in un invito allo spettatore a soffermarsi sulla densità materiale dell'immagine prima ancora che sull'economia narrativa del film.

Questa ricerca formale non si traduce tuttavia in un esercizio puramente estetico; al contrario, la composizione rigorosa dell'immagine entra costantemente in conflitto con la dimensione imprevedibile e contingente del reale, generando un equilibrio sottile e precario tra controllo e non prevedibilità. È proprio questa dialettica a caratterizzare, come si è detto, la regia di Garrone, il quale affida frequentemente ad attori non

¹² *Ibidem*.

professionisti e all'apertura verso l'imprevisto il compito di incrinare la perfezione della costruzione figurativa. Quest'ultima rende, anzi, ancora più percepibile la violenza silenziosa che attraversa i corpi e gli spazi del film, facendo della forma il luogo privilegiato in cui l'esperienza del dolore affiora e si manifesta.

Da tutto ciò emerge come la componente pittorica non rappresenti, quindi, un semplice elemento formale e stilistico all'interno del film, ma una vera e propria modalità rappresentativa; la composizione dell'immagine diventa lo strumento attraverso cui Garrone organizza lo spazio, modella i rapporti di forza tra i personaggi e restituisce visivamente l'ambivalenza tra attrazione e repulsione, desiderio e annientamento, che costituisce ancora oggi uno dei nuclei fondamentali della sua filmografia.

4. Riflessioni conclusive. L'immagine filmica e la dialettica tra realtà e visione

Come messo in evidenza già da Antonio Costa nel suo celebre studio sul rapporto tra il cinema e le arti visive, il vero dialogo intermediale si gioca spesso su un livello strutturale e profondo, per esempio attraverso l'adozione di un "modello di visione" o di una "struttura dello sguardo"¹³. In questo senso il cinema può ereditare dalla pittura non tanto i singoli soggetti o le specifiche iconografie, quanto le modalità di organizzazione della luce, la gestione delle tensioni geometriche all'interno dell'inquadratura, o la sensibilità per la qualità materica delle superfici.

Costa evidenzia poi come il cinema, introducendo le variabili fondamentali del tempo e del movimento, riesca a generare un cortocircuito percettivo di straordinaria potenza, conservando, nei suoi esiti più alti, la densità formale e la qualità plastica dell'immagine.

¹³ Cfr. ANTONIO COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002.

Forme del visibile. Risonanze tra cinema e pittura nei film *L'imbalsamatore* e *Primo amore* di Matteo Garrone**di Valentina Domenici**

Nel cinema di Garrone si ritrovano almeno in parte molti di questi aspetti, in quanto la pittura agisce come una vera e propria matrice generativa che informa e influenza le scelte di regia, di fotografia e di costruzione dell'inquadratura cinematografica.

Nel film *L'Imbalsamatore* lo spazio visivo viene orchestrato attraverso una sapiente gestione dei contrasti chiaroscurali e delle dominanti cromatiche, calate nelle architetture degradate e nei paesaggi desolati della provincia campana. La luce scolpisce i corpi degli attori e ne fa emergere al contempo la fragilità e la mostruosità quotidiana. Gli interni cupi, saturi di ombre dense da cui emergono i volti tormentati dei protagonisti funzionano in certi momenti come vere e proprie tele in cui viene esaltata la qualità materica della luce.

La macchina da presa si sofferma spesso sui dettagli anatomici, sulle superfici degli oggetti impagliati, sulla pelle dei personaggi, con un'insistenza che evoca la tattilità della pittura realista.

In modo speculare *Primo Amore* estremizza questa ricerca formale muovendosi verso i territori di un rigoroso minimalismo figurativo e di un geometrismo quasi astratto. Il tema dell'ossessione per il controllo e per la riduzione del corpo femminile a una purezza scheletrica si riflette nella costruzione delle inquadrature caratterizzate da una pulizia formale assoluta. La carne della protagonista viene infatti progressivamente levigata, svuotata, ridotta quasi a linea nello spazio, a silhouette trasparente. Nella tragica scena finale del film, in cui Sonia reagisce uccidendo il suo amante, l'utilizzo di un lungo piano sequenza condensa perfettamente questi aspetti: rinunciando alla frammentazione del montaggio cinematografico, infatti, Garrone si concentra sulla forza visiva e plastica dei corpi a terra, dando a questa scena una solennità che la rende quasi separata dal resto del film.

In entrambe le opere analizzate, dunque, la pittura si configura come uno strumento chiave (tanto teorico quanto operativo) che permette al regista di trascendere il dato puramente sociologico delle storie elevando la narrazione a una

dimensione estetica e visionaria, che tuttavia non appare mai come un mero esercizio di stile. L'immagine filmica costruita da Garrone, infatti, riesce a condensare una tensione irrisolvibile tra due direttrici fondamentali: da una parte l'osservazione e la denuncia del reale, che irrompe e si manifesta, per esempio, tramite un'attenzione particolare per la marginalità geografica e sociale, e dall'altra la trasfigurazione del dato quotidiano in una dimensione grottesca e irreale, accentuata da una particolare ricerca formale ed estetica, per cui ogni fotogramma possiede una densità visiva e una potenza espressiva tali da renderlo quasi autonomo rispetto all'economia narrativa del film.

L'opera prima garroniana si offre così come una straordinaria conferma delle riflessioni suggerite da Antonio Costa: il cinema è tanto più autenticamente se stesso quanto più accetta di perdersi e di ritrovarsi nelle altre arti visive, ridefinendo continuamente, in questo gioco di risonanze, i confini del visibile e le forme della percezione.

Bibliografia

AUMONT J., *L'occhio interminabile: cinema e pittura*, Venezia, Marsilio, 1991.

BERTETTO P., *Presentazione. Il paradosso estetico di Garrone*, in Uva C. (a cura di), *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio, 2020.

COSTA A., *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002.

DE SANCTIS P., MONETTI D., PALLANCH L. (a cura di), *Non solo Gomorra. Tutto il cinema di Matteo Garrone*, Roma, Edizioni Sabinae, 2008.

GILEBBI M., *The Camera-Animot: Speculations on Matteo Garrone's Cinematic Gaze*, in «Quaderni d'Italianistica», 46(1), pp. 79-99, 2025.

MARINI A., *Matteo Garrone's Primo Amore and the feeling of suffering: Between Sickness, a Search for Meaning and Formal Control*, in «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», 52(3), pp. 844-858, 2018.

RAJEWSKI I. O., *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in «Intermedialités», 6, pp. 43-64, 2005.

UVA C. (a cura di), *Matteo Garrone*, Venezia, Marsilio, 2020.

Immagini

Pag. 1 – Matteo Garrone, *La nascita*, 1992

Pag. 6 – Matteo Garrone, *Adamo ed Eva*, 1994

Valentina Domenici è prof.ssa associata all'Università degli Studi Roma Tre (Dipartimento di Scienze della Formazione), dove è titolare degli insegnamenti di *Cinema, fotografia, televisione, Discipline artistico-espressive e audiovisive* e *Arti audiovisuali per la Media Education*. I suoi principali interessi di ricerca riguardano il cinema europeo in una prospettiva postcoloniale; il rapporto tra la generazione Z e i media partecipativi; la Media e Visual Education per l'infanzia. Ha pubblicato, tra gli altri, i volumi *Le nuove generazioni nel*

paesaggio mediale contemporaneo. Tendenze, icone e modelli dei giovani attraverso il prisma del cinema e dei media (Armando, 2021), *All women want Love. Il desiderio femminile e la decostruzione del «romance» nel cinema di Jane Campion* (Armando, 2015) e ha co-curato *I media dei piccoli. Analisi, proposte, riflessioni su audiovisivi e infanzia* (McGraw-Hill, 2025).

Co-dirige la collana “Young Screens. Media audiovisivi, tecnologia e nuove generazioni” per Avanguardia 21 Edizioni e la collana “Cinema e cultura visuale” per Armando Editore.

Pubblicato nel mese di Ottobre 2026

ARACNEwww.aracne-rivista.itinfo@aracne-rivista.it<https://www.facebook.com/aracnerivista><https://www.instagram.com/aracnerivista/>

ARACNE è una rivista iscritta nel Pubblico Registro della Stampa. Ha il codice ISSN 2239-0898 e rientra tra le riviste scientifiche (Area 10) rilevanti ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN).

© **Informazioni sul copyright:** tutti i diritti relativi ai testi e alle immagini pubblicati su ARACNE sono dei rispettivi Autori. Qualora il copyright non fosse indicato, si prega di segnalarlo all'editore (info@aracne-rivista.it). La riproduzione parziale o totale dei testi e delle immagini, anche non protetti da copyright, effettuata da terzi con qualsiasi mezzo e su qualsiasi supporto atto alla sua trasmissione, non è consentita senza il consenso scritto dell'Autore.

