

## Domitilla Campanile

### *Presenze classiche in La migliore offerta – The Best Offer (Giuseppe Tornatore, 2013)\**

#### **Abstract**

This article aims at examining the value of the classical tradition in *La migliore offerta – The Best Offer* (2013), an Italian film written and directed by Giuseppe Tornatore, starring Geoffrey Rush. Firstly, the author investigates the functions played by names, frames, and, above all, several works of art in the development of the plot. Then, she devotes attention to the use of the Greek tragedy and other ancient texts that are cleverly exploited to intensify the tension and strengthen the identification with the main character. Furthermore, she analyzes the plot trying to show the subtext which contributes to enhance the deep meaning of the movie. Finally, the author discusses the analogies from a cinematic point of view between the characters and the viewers of this movie.

Oggetto di questo saggio è uno studio sulla presenza della tradizione classica in *La migliore offerta – The Best Offer* (2013), un film scritto e diretto da Giuseppe Tornatore e interpretato da Geoffrey Rush. In primo luogo si indaga il significato di nomi, inquadrature e, soprattutto, di alcune opere d'arte, per poi analizzare l'uso di alcune strutture della tragedia greca, strutture abilmente impiegate per aumentare la tensione e rafforzare l'identificazione con il personaggio principale. Segue poi una discussione sulla trama e si cerca di mostrare la presenza di un ipotesto che accresce il significato e il valore della storia. Alla fine si discute il rapporto analogico che viene istituito tra i personaggi del film e gli spettatori del film.

Gli studi che hanno per oggetto i modi attraverso i quali la cultura popolare odierna vive, accetta o è semplicemente esposta a vari aspetti dell'antichità greca e romana hanno da qualche tempo arricchito le più tradizionali ricerche dedicate alla ricezione dei classici – in particolare alla ricezione del dramma antico – nel mondo contemporaneo<sup>1</sup>. Tra le possibilità di confronto più interessanti si collocano, a mio parere, le indagini sull'influenza che testi e materiali antichi hanno esercitato sulla produzione cinematografica di storie ambientate in epoche e universi a noi più vicini.

---

\* Ho discusso questo lavoro con i dott. Filippo Battistoni, Margherita Facella, Carlo M. Lucarini, Giovanni Mazzini, Andrea Nuti, Andrea Raggi, Flora Silvano, Chiara O. Tommasi e con il prof. Giorgio Camassa: i loro suggerimenti e il loro interesse sono stati essenziali per il progresso della ricerca. Sono assai grata ai *referees* di questo articolo per le loro osservazioni. Un'eccellente occasione di approfondimento è stata, infine, l'iniziativa dei professori Paolo Serafini, Marina Righetti e Claudio Zambianchi (Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo – Sapienza Università di Roma) che il 10 febbraio 2014 hanno invitato Giuseppe Tornatore a tenere una *Lectio magistralis* dal titolo: "*La migliore offerta*". *Un dialogo tra arte e cinema* <http://www.dass.uniroma1.it/archivionotizie/giuseppe-tornatore-lectio-magistralis>.

<sup>1</sup> FUSILLO (2006, 19ss.); ulteriore bibliografia e discussione in CAMPANILE (2010).

Si sono rivelate assai fruttuose, per esempio, le indagini sul particolare rapporto che lega la mitologia, l'epica e la tragedia greca al genere cinematografico western<sup>2</sup>, mentre altre ricerche hanno cercato di valorizzare i legami e l'ispirazione che l'antichità continua a fornire a generi cinematografici differenti quali la fantascienza, il noir e il neo-noir<sup>3</sup>.

In questa prospettiva il film di Giuseppe Tornatore *La migliore offerta* si presenta come un'opera particolarmente adatta per apprezzare la vitalità e l'importanza della tradizione classica in film ambientati nella nostra epoca<sup>4</sup>. Prima di proporre la trama conviene ricordare che Giuseppe Tornatore – oltre che regista anche autore del soggetto e della sceneggiatura – ha pubblicato il racconto alla base del film, un testo che contribuisce alla comprensione delle vicende e dell'interiorità del protagonista, oltre che a spiegare la genesi della storia<sup>5</sup>. Ecco dunque la trama di *La migliore offerta*.

Il protagonista, Virgil Oldman (Geoffrey Rush), è un battitore d'aste di grande successo e un esperto di arte di competenza assoluta. Le sue abilità professionali sono però accompagnate dalla patologica incapacità di interagire con gli altri, in particolare con le donne delle quali non è in grado nemmeno di sostenere lo sguardo. Un altero distacco, un'eleganza sofisticata e l'uso costante di guanti per isolarsi da ogni contatto sono le difese escogitate per limitare i rapporti con gli altri: gli unici oggetti che sfiora a mani nude sono le opere d'arte. La sua casa, ricca di capolavori, nasconde una stanza segreta i cui muri sono coperti da quadri preziosi che rappresentano un'infinità di volti femminili ritratti da grandissimi artisti. La contemplazione di queste immagini rappresenta il modo in cui Oldman riesce a sublimare ogni pulsione affettiva. Grazie alla complicità del vecchio amico Billy Whistler (Donald Sutherland) e alla propria autorevolezza di banditore, è fraudolentemente riuscito negli anni a impossessarsi di centinaia di queste tele per una frazione del loro valore dichiarandole falsi o copie. Billy, pittore fallito, si

---

<sup>2</sup> Cito qui alcuni significativi contributi di M.M. Winkler: WINKLER (2001a); WINKLER (2001b); WINKLER (2002); WINKLER (2009). Importante ora BRUNETTA (2011).

<sup>3</sup> Vd., per esempio, GRØNSTAD (2002); PUCCI (2005); BAKEWELL (2008); CAMPANILE (2009); FIORINELLI (2011); DANESE (2012a); DANESE (2012b); PUCCI (2012); JAMES (2013b); MICHELAKIS (2013).

<sup>4</sup> *La migliore offerta – The best offer* 2013

Italia 124'; regia: G. Tornatore; sceneggiatura: G. Tornatore da un soggetto di G. Tornatore; produzione: I. Cocuzza, A. Paglia; fotografia: F. Zamarion; montaggio: M. Quaglia; musiche: E. Morricone; scenografia: M. Sabatini; costumi: M. Millenotti; cast: G. Rush (Virgil Oldman); J. Sturgess (Robert); S. Hoeks (Claire Ibbetson); D. Sutherland (Billy Whistler); nelle sale cinematografiche italiane dal 1 gennaio 2013. Il film è stato girato interamente in inglese e poi doppiato per il pubblico italiano; le citazioni sono tratte dalla versione originale inglese. *La migliore offerta* ha vinto il premio *David di Donatello* 2013 in sei categorie: film, regista, musicista, scenografia, costumi e David giovani: <http://www.daviddidonatello.it/resoconto-voti-vincitori-2013.htm>.

<sup>5</sup> TORNATORE (2013, 10-13); il testo presenta sotto forma di racconto il soggetto del film.

presta a recitare la parte dell'acquirente nelle aste e a consegnare poi i ritratti a Oldman in cambio di ottimi compensi.

Questo equilibrio, palesemente instabile e nevrotico, viene turbato il giorno del compleanno<sup>6</sup> dalla richiesta telefonica di una giovane ereditiera, Claire Ibbetson (Sylvia Hoeks), che chiede di valutare il contenuto della villa dove abita; il padre prima di morire le aveva infatti raccomandato di fidarsi solo del giudizio di Oldman per catalogare tutti i beni, farne una valutazione e porli in vendita. Contrariamente al solito Oldman accetta ma la procedura è resa difficoltosa dalla ragazza, che non si fa trovare nella villa accampando scuse e facendo mostra di un carattere capriccioso. La curiosità del banditore è stata però sollecitata dal rinvenimento nella villa di strani parti meccaniche di cui non riesce a capire il funzionamento, né vi riesce Robert (Jim Sturgess), un giovane abilissimo restauratore di marchingegni meccanici ed elettronici, insieme a Billy l'unica altra persona con cui l'antiquario è in grado di intrattenere rapporti amicali. La valutazione continua, dunque, nella speranza di trovare altre parti dello strano oggetto, cosa che pian piano avviene. Quando poi apprende che Claire è affetta da una grave forma di agorafobia che le impedisce di uscire da un ambiente della villa ove si nasconde da più di dieci anni, Oldman si rassegna a continuare il lavoro comunicando con la giovane attraverso una parete; con l'aiuto di Robert ha infatti compreso che i piccoli meccanismi fanno parte di un preziosissimo automa costruito da Jacques Vaucanson nel XVIII secolo e desidera completare l'oggetto di enorme valore. Non è però questa la sola motivazione del lavoro, giacché Oldman ha cominciato a provare un forte interesse verso la ragazza della quale conosce solo la voce. Su suggerimento di Robert – oltre che abile meccanico, dongiovanni consumato – Oldman riesce a vederla nascosto dietro una statua, ma la seconda volta si fa scoprire, provocando un accesso di furia in Claire che, bellezza botticelliana e spaurita, finalmente si mostra. Grazie ai consigli di Robert, Oldman corteggia con successo Claire e cerca di persuaderla a vincere il suo male. Dopo la drammatica scomparsa di Claire e il successivo ritrovamento nella soffitta dell'enorme villa, la giovane rivela il motivo che molti anni prima aveva determinato il peggioramento del suo stato mentale; Oldman passa la notte con lei e la relazione sembra felice: persino l'aggressione subita sere dopo davanti alla villa diventa l'occasione perché Claire esca finalmente di casa per soccorrerlo e portarlo in ospedale. Ormai sicuro della ragazza e deciso a vivere con lei, Oldman le mostra la stanza segreta dei quadri prima di partire per un'ultima asta a Londra. Al suo ritorno la stanza è stata depredata e nessuno è rintracciabile; nel bar antistante alla villa – ora vuota – le rivelazioni di una giovane donna affetta da nanismo chiariscono quasi tutto: Oldman è stato vittima del complotto di Billy, l'amico invidioso

---

<sup>6</sup> Nel film non viene precisata l'età, mentre in *TORNATORE (2013, 17)* si legge della «prima telefonata ricevuta il giorno del suo sessantatreesimo compleanno».

del successo professionale di Oldman e deluso della propria mancata valorizzazione artistica. Il piano – attuato insieme a Claire, Robert e il custode della villa – prevedeva il furto dei ritratti femminili per colpire l'amico in ciò che aveva di più caro. La vera proprietaria della villa, nonché vera Claire Ibbetson, è appunto la nana che – ignara dell'intrigo – preferisce risiedere sopra il bar e affittare la villa. La rivelazione provoca in Oldman un forte trauma dal quale si riprende lentamente con la consapevolezza di amare Claire e la possibilità che il sentimento possa essere in qualche modo ricambiato, come alcuni labili indizi potrebbero lasciar pensare. Nella speranza di incontrarla decide di partire per Praga e cercare quel locale che Claire gli aveva descritto come l'unico luogo dove si fosse sentita davvero felice. L'ultima inquadratura mostra appunto Oldman seduto al *Night and Day* in attesa di lei.

Ambientato a Vienna, presentata come un' indefinita città europea, il film è stato girato a Trieste, Vienna, Bolzano, Merano, Parma, Fidenza, Praga, Roma e Milano; la villa di Claire è la Villa Colloredo-Mels (ora Mainardi-Bianchi) a Gorizzo (UD), la casa di Oldman è il Palais Pallavicini (Vienna).

Per usare le parole dell'autore, il film offre «una trama rigorosamente tesa ad inseguire la linearità della storia campeggiata dalla parabola di un uomo colto e solitario, non più giovane, la cui ritrosia nei confronti degli altri è pari solo all' infallibile maniacalità con cui esercita la professione di esperto d'arte e battitore d'aste»<sup>7</sup>. All'andamento lineare della storia si accompagna, però, una struttura complessa che rende possibili più livelli di lettura; oltre l'apparente semplicità della narrazione, si palesa una grande stratificazione di temi e di significati che invitano all'analisi e all'approfondimento<sup>8</sup>. Come si tenterà di mostrare alla fine, poi, questo film dice qualcosa anche in merito al modo in cui esso dovrebbe essere compreso e guida gli spettatori verso i presupposti della sua interpretazione.

In primo luogo, si ritrovano qui temi cari al regista come la malia della bellezza femminile, il rapporto nostalgico con il passato, il suo conflitto con il presente e la pena dei ricordi, l'isolamento e la segregazione volontaria, la prigionia delle ossessioni, l'attrazione fra personaggi tormentati, la vulnerabilità degli individui e la forza redentrica dell'amore, allo stesso tempo potenza dirompente che scardina l'esistenza<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> TORNATORE (2013, 13); nell'introduzione "*Contrappunto doppio*" si discute anche (15s.) del passaggio tra il testo e il film.

<sup>8</sup> Tra le numerose recensioni si vd. IARUSSI (2013); VIGNATI (2013); YOUNG (2013); CECCONI (2013); BURATTI (2013); DE BERNARDINIS (2013); PROT (2013); BOYERO (2013); GALVIN (2013); FATTORI (2013); MACDONALD (2014); EBIRI (2014); GILI (2014); LAMMIN (2014); SEKNADJE (2014). Da segnalare quelle di esperti dell'ambiente delle aste: DAVERIO (2013); TARANTINO (2013); DALY-PEOPLES (2013). Utili i contributi di BECATTINI (2014) e SOCCI (2014, 34-36).

<sup>9</sup> Su temi, stile e modo di raccontare del regista vd. almeno BRUNETTA (1991, 649); D'AGOSTINI (1999); MANZOLI (1999); D'AGOSTINI (2006); ALONI (2007); HOPE (2006); DRAGONE (2013). Assai utili

Se questi temi si intrecciano con quelli dominanti, uno emerge tra i più importanti fili della trama: il primato della vista sugli altri sensi, in particolare l'udito, e la funzione predatoria dello sguardo.

Il potere emotivo e compensativo dell'arte, la dialettica tra vero e falso, reale e artificiale, inganno e verità, il contrasto tra acume intellettuale e incapacità di comprendere gli altri dominano il film in modo così totale che sembra quasi superfluo insistervi; lo stesso regista, infatti, e quasi ogni recensore lo sottolineano. Basta poi accennare qui al valore che il rapporto con il mondo femminile riveste per il protagonista<sup>10</sup>, al fatto che l'arte – in questo caso la pittura – serve per sopravvivere, conforta e nutre emotivamente, ma non può essere un surrogato della vita.

La forma scelta in *La migliore offerta* come la più adatta per accogliere questi temi è quella del noir e del thriller, una forma che contribuisce a creare un universo ipnotico dove verità e artificio si mescolano senza interruzione e dove nulla è come appare. La solitudine del protagonista in preda a forze soverchianti, una sua certa ambiguità morale, sogni che si trasformano in incubi, donne angeliche che si rivelano alla fine diaboliche, tradimenti, angoscia e smarrimento, sono tutti elementi del linguaggio del noir che si prestano assai bene a narrare la vicenda di Virgil Oldman e di Claire Ibbetson. La musica, l'illuminazione, l'impiego di ombre e chiaroscuri, i cromatismi, il montaggio, le particolari inquadrature ricche di impietosi primi e primissimi piani, l'uso di false soggettive<sup>11</sup> concorrono a provocare nello spettatore un'inquietudine pervasiva persino durante l'apparente risoluzione della storia, quando alla gioia si contrappone una musica che induce disagio<sup>12</sup>. Il noir facilita anche la determinazione precisa di narrare la storia dal punto di vista esclusivo del personaggio. Si tratta di un procedimento inusuale: è abbastanza raro che un imbroglio sia narrato sotto il punto di vista della vittima, perché in genere si preferisce costruire la storia secondo il punto di vista dei cospiratori e presentare la vittima della truffa come meritevole del colpo. La scelta adottata in *La migliore offerta*, invece, mette lo

---

TORNATORE (2011) e TORNATORE (2014b). Anche in *Shadowlands* (*Viaggio in Inghilterra*, Richard Attenborough 1993) il contatto con la realtà del sentimento è allo stesso tempo vitalizzante e distruttivo. L'amore si impone e scombina tutto a un uomo di mezza età (il celebre scrittore e studioso C.S. Lewis) vincolato a una rassicurante routine accademica, ma la gioia è di breve durata poiché la donna amata muore poco dopo il matrimonio.

<sup>10</sup> Cf. quanto Oldman confessa a Robert a 56' 51": «The regard I have for women is equal to the fear I've always had of them [...] and to my failure to understand them».

<sup>11</sup> L'uso di false soggettive per replicare nello spettatore il turbamento del protagonista è utilizzato, per esempio, a 1h 6' 55" quando Oldman risale le scale dopo aver spiato Claire e a 1h 23' 45" quando cerca affannosamente Claire nella villa. Per l'impiego di primissimi piani spietatamente rivelatori in sequenze quali, per esempio, l'umiliante asta durante la scomparsa di Claire utile TOLES (1995).

<sup>12</sup> Per un accostamento al genere noir vd. FABBRI – RESEGOTTI (1989); PALMER (1994); NAREMORE (1998); NAREMORE (2000); GANDINI (2001); VENTURELLI (2007). Utile bibliografia è poi reperibile qui: <http://lib.berkeley.edu/MRC/Noirbib.html>.

spettatore nella condizione di vedere quello e solo quello che il protagonista vede e di suscitare una notevole empatia nei suoi confronti<sup>13</sup>.

L'uso di una tessitura noir per narrare la vicenda suggerisce un dialogo con alcuni capolavori del passato; il riferimento obbligato è in primo luogo a *Vertigo* (*La donna che visse due volte*, Alfred Hitchcock 1958) ma è possibile richiamare anche *Rear Window* (*La finestra sul cortile*, Alfred Hitchcock 1954), *Rebecca* (*Rebecca - La prima moglie*, Alfred Hitchcock 1940), *Scarlet Street* (*La strada scarlatta*, Fritz Lang 1945), *The Woman in the Window* (*La donna del ritratto*, Fritz Lang 1944), *Laura* (*Vertigine*, Otto Preminger 1944), opere che in varia misura elaborano il rapporto tra finzione e realtà, inganno e sentimento sincero, o problematizzano la fascinazione con l'arte, con la visione e il voyeurismo<sup>14</sup>. Per quanto riguarda, poi, i film che mettono in scena complotti ambientati nel mondo delle aste si può citare *Der amerikanische Freund* (*L'amico americano*, Wim Wenders 1977) con il rifacimento *Ripley's Game* (*Il gioco di Ripley*, Liliana Cavani 2002), mentre troviamo come protagonista un sessantenne colto, solitario e appassionato collezionista di quadri con un soggetto specifico in *Gruppo di famiglia in un interno* (Luchino Visconti 1974).

L'obiettivo specifico di questo contributo esime dal trattare qui in dettaglio il rapporto di *La migliore offerta* con i film appena citati e altri ancora, ma è opportuno constatare la presenza di situazioni omologhe e allusioni a *Vertigo* e menzionarne almeno alcune, nella consapevolezza della profonda diversità formale e strutturale delle due storie<sup>15</sup>. Virgil Oldman e John 'Scottie' Ferguson, i rispettivi protagonisti dei due film, soffrono di turbe e le loro debolezze sono usate contro di loro per scopi criminali, sono ossessionati da quadri e da una figura femminile che si rivelerà ben diversa

---

<sup>13</sup> Tra i film che adottano questo stile e che offrono alcuni elementi di contatto con *La migliore offerta* si possono ricordare *The Draughtsman's Contract* (*I Misteri del giardino di Compton House*, Peter Greenaway 1982) e *House of Games* (*La casa dei giochi*, David Mamet 1987). Orson Welles in *Vérités et mensonges* (*F come Falso. Verità e menzogne*, 1973) affronta in forma di documentario il problema del rapporto tra arte e contraffazione, tra verità e giudizio di valore di un'opera. Un contributo decisivo all'empatia nei confronti di Oldman è fornito dalla recitazione dell'attore protagonista, Geoffrey Rush, fatto sottolineato in maniera pressoché unanime da tutti i critici; vd., per esempio, YOUNG (2013): «A breach of integrity on this scale [= l'accordo con Billy per acquisire le opere svalutandole] would be enough to condemn any character, were not Rush a magician at portraying the cranky eccentric as a flawed human being and keeping the audience on his side»; GALVIN (2013): «Geoffrey Rush is really terrific. Tornatore asks a lot of him here. How many actors could get away with a part that calls upon the performer to recite pages of dialogue into empty space where they end up talking to walls?».

<sup>14</sup> Alfred Hitchcock è il regista che, con Orson Welles, può vantare il maggior numero di studi ed è vano tentare una rassegna su *Vertigo*, di recente posto dai membri del *British Film Institute* al vertice della classifica dei *50 Greatest Films of All Time*: <http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>. Per un primo riferimento a questo e agli altri film ricordati rimando a due testi capitali: NAREMORE (1998) e VENTURELLI (2007). Diverse recensioni segnalano il rapporto tra *La migliore offerta* e *Vertigo*, vd., per esempio, BRUNO (2013) e ora LUCERI – NEPI (2014).

<sup>15</sup> A differenza, per esempio, di *Body Double* (*Omicidio a luci rosse*, Brian de Palma 1984), contaminazione esplicita di *Vertigo* e *Rear Window*. Utile, in generale, BOYD – PALMER (2006).

dall'ingenua ragazza che appariva all'inizio ed entrambi saranno preda di una forte catatonia di fronte allo shock. L'emersione dall'acqua di Madeleine in *Vertigo* e di Claire in *La migliore offerta* comporta certamente quella valenza di morte, purificazione e rinascita tipica di questo passaggio, specie se si considera che in entrambi i casi è collegata a un intervento salvifico del protagonista, ma nei due film si carica anche di una notevole componente erotica espressa in ellissi<sup>16</sup>. Nella generosità di Oldman che dona splendidi abiti a Claire non riconosciamo, invece, quella perversa volontà demiurgica che assale Scottie desideroso di trasformare Judy in Madeleine<sup>17</sup>.

La ricchezza narrativa e visiva di *La migliore offerta* non è limitata al linguaggio e alle forme della struttura noir; tratti gotici e horror si manifestano sin dalla prima inquadratura in quella sorta di cantina alchemica dove Oldman fa una ricognizione. La villa di Claire è volutamente inquietante, memoria di molti altri luoghi del passato letterario e cinematografico come l'accademia di danza nella Foresta Nera sede delle streghe di *Suspiria* (Dario Argento 1977), la villa (Torino, Villa Scott) di *Profondo Rosso* (Dario Argento 1975), la casa maledetta di *La casa dalle finestre che ridono* (Pupi Avati 1976) o il decadente palazzo veneziano di *Anima Persa* (Dino Risi 1977).

Il ritrovamento di Claire nella soffitta tentacolare soffusa di una luce blu psichedelica trasporta lo spettatore nel mondo del romanzo gotico dove è quasi inevitabile la presenza di una donna folle imprigionata<sup>18</sup>, ma quando in un film domina una villa sontuosa colma di opere d'arte, una villa labirintica articolata in corridoi, scale e stanze senza fine con decori classici e barocchi, un luogo onirico dove sembra che il tempo si fermi, allora il ricordo dell'enigmatico castello di *L'année dernière à Marienbad* (*L'anno scorso a Marienbad*, Alain Resnais 1961) è quasi altrettanto inevitabile. La villa, poi, è accostabile a un celeberrimo luogo della memoria letteraria poiché è una sorta di Palazzo di Atlante, un luogo dove il rapporto tra realtà e finzione si fa sfuggente, il giorno si confonde con la notte, ci si può perdere e chiunque vi entri è

---

<sup>16</sup> Da 1h 33' 38" con ellissi e racconto, anche questo ellittico, di Oldman a Robert, mentre da 1h 55' 30" viene presentata sotto forma di flashback.

<sup>17</sup> Discuto più avanti questa sequenza di *La migliore offerta*, per quanto riguarda invece quella in *Vertigo* vd. O'SULLIVAN (2008); STOICHITA (2008); JAMES (2013a). Un approfondimento sull'abbigliamento in *La migliore offerta* meriterebbe un lavoro a parte, qui si può accennare a quanto gli elegantissimi completi di Oldman servano sia a distinguerlo dagli altri, comunicandone l'altera diversità, sia a proteggerlo come un'armatura dal contatto con il mondo. Anche frequentare ristoranti esclusivi non sembra rispondere a un apprezzamento del cibo quanto alla stessa esigenza di estraniarsi in un lusso rarefatto e misantropico. Il privilegio di usare in questi locali piatti e bicchieri monogrammati con le sue iniziali (già a 3' 02" e nella straordinaria ripresa in dettaglio a 3' 15") indicano appunto questo, insieme al disgusto di servirsi di strumenti toccati da altri. L'assenza di un reale piacere della tavola è palesato dal fatto che a casa la cena in compagnia del quadro appena consegnatogli da Billy consiste in tonno mangiato dalla scatoletta (a 11' 15").

<sup>18</sup> Ancora indispensabile GILBERT – GUBAR (2002<sup>2</sup>).

allettato dalla voce di ciò che più desidera<sup>19</sup>. Persino la stanza segreta di Oldman piena di ritratti femminili, ripresa in sequenze mozzafiato che si imprimono indelebilmente nella memoria, può fare in qualche misura pensare a una tecnologica stanza di Barbablù.

Il motivo gotico si palesa, d'altronde, ancora prima di entrare nella villa; dopo un primo tentativo fallito di visita, in occasione del secondo si fa incontro a Oldman un individuo zoppo che apre il cancello e lo invita ad attraversare la soglia. I connotati inferi del portiere Fred sono evidenti, ma solo alla fine comprenderemo la sua reale natura malevola di complice dell'inganno. Non è necessario dilungarsi sui tratti demoniaci dei personaggi: è sufficiente notare l'apparizione luciferina di Robert mentre spia la cena di Oldman e Claire (a 1h 14' 54"), una sequenza fondamentale sulla quale torneremo nelle conclusioni. Anche il suo laboratorio si muta (a 1h 21' 40") improvvisamente in un'officina infernale e persino la celestiale Claire si trasforma in una maschera diabolica (1h 12' 05") grazie ai cupi toni di rosso e nero del trucco che in un accesso d'ira si è strofinata sul viso.

Il confronto con i grandi thriller e noir del passato e con altre opere recenti non esaurisce affatto l'universo di *La migliore offerta*, film nel quale a mio parere il rapporto con materiali classici integra in modo sostanziale i valori figurativi e narrativi. Senza la pretesa di cogliere ogni aspetto di questo rapporto, ritengo utile procedere nell'analisi iniziando dal nome del protagonista. Il primo richiamo, infatti, è senza dubbio quello onomastico; se il cognome *Oldman* è un riferimento esplicito alla situazione anagrafica e spirituale del protagonista, il nome *Virgil* vuole evocare la classicità, l'elegante riserbo del protagonista nei confronti del mondo contemporaneo e alludere a uno dei più celebri luoghi delle *Bucoliche* virgiliane (10, 69): la parabola esistenziale di Oldman sembra, infatti, racchiusa nel verso *Omnia vincit Amor et nos cedamus Amori*. La resa di fronte a un potere irresistibile e menzognero è prefigurata, appunto, nel verso composto dal poeta di cui Oldman porta il nome.

Il nome, *Virgil*, infine, potrebbe ulteriormente richiamare la figura del Virgilio dantesco che, attraverso un percorso faticoso, arriva alla visione del Paradiso e della felicità (qui il compimento della personalità e l'amore) ma non vi può accedere e rimane fuori, nel limbo in attesa<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Cf. Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, canto XII, ottave 8ss. Più avanti si indicherà un altro illustre precedente della villa.

<sup>20</sup> DE BERNARDINIS (2013, 35): «Il protagonista si chiama Virgil perché è guida, come Virgilio, nell'ultraterreno dell'arte e, ancora come Virgilio, gli è precluso l'accesso al "Paradiso" dell'amore». Il cognome *Ibbetson* di *Claire* (altro nome parlante) riconduce invece a quello del protagonista del film *Peter Ibbetson* (*Sogno di prigioniero*, Henry Hathaway 1935) e alla condizione di prigionia che collega Peter Ibbetson a Claire. *Peter Ibbetson* narra la romantica storia di due innamorati separati da tragiche vicende ma uniti ogni notte nella dimensione onirica che concede loro di incontrarsi. Il cognome *Whistler* dell'amico Billy, pittore fallito, richiama invece quello del celebre artista statunitense James Whistler (1834-1903), specie se si ricorda che il suo quadro più famoso (forse il quadro più famoso di un pittore

Si è già rilevato quanto l'inquietudine suscitata a tratti nel film sia alimentata di proposito; a tale effetto contribuisce un uso deliberato dell'ironia tragica, uno strumento assai utilizzato nel dramma antico per mostrare il contrasto tra il senso apparente di quanto veniva detto, quanto il protagonista sapeva e il senso vero che si sarebbe rivelato solo alla fine<sup>21</sup>. A turno i vari cospiratori sembrano giocare con Oldman nel fare affermazioni che egli potrà capire solo al termine della vicenda. Claire, per esempio, mentre si prova i vestiti donati da Oldman afferma di non essere certa di meritargli. Robert, poi, suggerisce che Oldman dovrebbe sperare che Claire non migliori e non esca dalla villa. Billy fa addirittura una velata confessione all'amico, certo di non essere compreso: in uno scambio capitale per la comprensione del film dice a un Virgil angosciato per la scomparsa della ragazza che tutto può essere falso, che ogni emozione può essere simulata. A volte inconsapevolmente, proprio come nella tragedia antica, anche Virgil esprime idee o concetti che si riveleranno dolorosamente veri, come quando definisce *unreal* la malattia di Claire<sup>22</sup>.

Il segnale definitivo che la storia si avvia a una conclusione infausta si ha, però, nella conversazione telefonica tra Claire e Virgil da Londra. Alla frase «we have all the time in the world to travel» anche lo spettatore meno avvertito comprende che il vagheggiamento di un futuro gioioso insieme non si realizzerà, anzi che presto non ci saranno più né un *we* né una coppia<sup>23</sup>.

Alla fine, quando si rivela l'identità della nana, la ragazza dotata di una memoria numerica stupefacente che abbiamo più volte incontrato nel bar di fronte alla villa, comprendiamo il ruolo e la funzione che ha svolto durante l'intero sviluppo della storia.

---

statunitense esposto fuori dai confini della patria) è quello che ritrae la madre (1871). Alla fine si capirà che Billy è l'autore del quadro della *Danzatrice*, il presunto ritratto della madre di Claire (in realtà ritratto della stessa Claire), quadro che è una componente dell'inganno.

<sup>21</sup> Per la categoria di ironia tragica vd. almeno ROSENMEYER (1996); RUTHERFORD (2012, 323-65).

<sup>22</sup> A 1h 10' 16" *Claire*: «I don't honestly know if I deserve all this». A 1h 17' *Robert*: «If you want my advice, you pray that the girl never gets better». A 1h 30' 30" *Billy*: «Human emotions are like works of art. They can be forged. They seem just like the original, but they're a forgery». *Virgil*: «Forgery?» *Billy*: «Everything can be faked, Virgil. Joy, pain, hate. Illness, recovery. Even love». A 55' 26" *Virgil*: «Claire, you're ruining your life for reasons which are beyond me. This illness of yours is so absurd, it almost seems unreal». Anche la frase già citata di Oldman che riconosce di non capire le donne (56' 51"): «my failure to understand them») è riconducibile a questa interpretazione: si vedrà quanto Oldman non abbia compreso le reali intenzioni di Claire.

<sup>23</sup> Scambio telefonico a 1h 44' 19" *Virgil*: «Anyhow, I'm happy, Claire. I just wish you were here». *Claire*: «Me too. But I'm not ready to travel yet. I got dizzy in the car yesterday». *Virgil*: «Don't let it get to you. We have all the time in the world to travel». «We have all the time in the world» nella tradizione cinematografica suggerisce esattamente il contrario. Sono, per esempio, le parole di James Bond attonito dopo che Tracy, la donna che ha appena sposato, viene uccisa in *On Her Majesty's Secret Service* (*Agente 007 – Al servizio segreto di Sua Maestà*, Peter Hunt 1969). *We have all the time in the world* è il titolo della canzone scritta da John Barry e cantata da Louis Armstrong per questo film ed è anche l'epitaffio posto da Bond sulla tomba di Tracy (come verrà mostrato all'inizio di *For Your Eyes Only – Solo per i tuoi occhi*, John Glen 1981).

Si tratta della reale proprietaria della villa, è lei la vera Claire Ibbetson e il suo ruolo è anche quello di una Pizia. Già la prima apparizione è estremamente significativa. La vediamo attraverso gli occhi di Oldman che, dopo il primo appuntamento mancato alla villa, aspetta irritato fuori del bar la fine del temporale. Guardando attraverso i vetri del locale, egli nota la giovane che sta facendo un solitario seduta a un tavolino (a 9' 40"); a ritroso capiremo che stava scrutando nelle carte il futuro di Oldman.

Sin dall'inizio la voce della nana ha segnalato in modo criptico o frainteso dagli astanti cosa stava avvenendo. Per esempio (a 1h 25') mentre Virgil, preoccupatissimo, chiede agli avventori del bar se hanno visto una ragazza uscire dal cancello, la nana ripete il numero 231. Si capirà poi che 231 è il numero di volte che Claire (per nulla agorafobica) è uscita dalla villa<sup>24</sup>.

La nana, dunque, rispondeva o avvisava secondo le norme espressive proprie dell'oracolo delfico, il cui dio non rivela né nasconde ma indica. Questa ragazza è anche l'ultima persona connessa alla vicenda con cui parla Oldman quando, alla fine, torna nel bar per tentare di capire qualcosa. Il gestore del bar (personaggio da intendere come un cerimoniere-sacerdote) invita la vera Claire ad ascoltare cosa Oldman voglia dirle; la giovane fa onore al proprio nome e chiarisce all'impietrito Oldman ogni cosa ma ormai, ancora secondo la tradizione tragica, «sapere è terribile quando non giova a chi sa», mentre il *pathos* della scena è accresciuto dall'incredulità e dall'incapacità di Oldman di comprendere la portata delle risposte<sup>25</sup>. La paura e la pena – in certi momenti quasi insostenibile – che si provano per il protagonista al termine della storia, inoltre, sono proprio le emozioni che Aristotele ritiene debbano essere suscitate in una tragedia; la sorte del protagonista deve appunto destare paura e pietà negli spettatori così da rendere possibile una loro catarsi<sup>26</sup>.

Se questi elementi classici compongono una sorta di cornice per la vicenda, un grande rilievo è dato anche a immagini legate al mondo antico, immagini fortemente suggestive che animano la messa in scena. La prima visione che si ha di Claire (a quasi

---

<sup>24</sup> È importante notare che anche il primo oggetto aggiudicato da Virgil nella prima asta che vediamo (7' 09"), un prezioso cannocchiale, ha il nr. 231. Il film è ricco di altri sottili rimandi e di simmetrie rivelatrici. Le incomprensibili figure che la nana descrive a 53' 50" («The mathematical set of a six-day week. The mathematical set of a 51-minute hour. The length of a point. The direction of a circle. The edge of a circumference. The centre of space. The area of a segment. The vertical position of a sphere») sono, invece, termini geometrici con cui si può descrivere lo zero, il nulla, quindi l'inganno, come rivela lo stesso TORNATORE (2013, 57): «Solo una sbalordita professoressa che le sedeva di fronte, accorsa ad ascoltare i prodigi della piccolissima donna, sapeva che quelle frasi avevano un significato preciso. Erano tutte definizioni dello zero».

<sup>25</sup> «Il signore, il cui oracolo è a Delfi, non dice né nasconde, ma indica» è il famoso detto di Eraclito (93 DK), vd. KAHN (1979, nr. XXXIII, p. 43) (da Plut. *de Pythiae oraculis* 404D). Che «il sapere è terribile quando non giova a chi sa» sono le prime parole pronunciate da Tiresia nell'*Edipo Re* sofocleo (vv. 316s.). A 1h 51' il barista: «Claire? Listen to what this gentleman wants to say».

<sup>26</sup> Aristotele, *Poetica*, 1453a.

un'ora dall'inizio, a 50' 50''), figura attesa e vagheggiata, è ispirata all'iconografia botticelliana con un palese riferimento alla nascita di Venere, divinità molto presente nella storia. Lo sguardo del protagonista nella stanza buia e quello dello spettatore nella sala cinematografica coincidono in uno stesso atto di voyeurismo, raramente reso così furtivo e gratificante pur in un mezzo cinematografico che sul piacere dello sguardo basa molto del proprio fascino.

La replica dell'atto di spiare la ragazza dietro una statua (1h 02' 30'') ha un esito ben diverso perché Oldman si fa inavvertitamente scoprire. Subito prima che ciò accada notiamo che la ragazza, dopo un piccolo incidente a un piede, si siede in una posa che richiama la celebre scultura dello *Spinario*<sup>27</sup>, una delle opere più apprezzate e copiate a partire dal Rinascimento. Già in età antica il dolore provocato dalla spina era stato interpretato anche in senso simbolico come una metafora del dolore causato dall'innamoramento; per questo motivo e per la perizia della posa singolare e aggraziata, l'opera si è imposta come modello iconografico tra i maggiori artisti. La postura di Claire evoca dunque una scultura antica e non possiamo fare a meno di apprezzare questa ripresa del modello e del riferimento alla sofferenza amorosa, assai pertinente alla trama, ma vi è qualcosa di più. La ragazza, sorpresa in un gesto inconsueto e intimo, in realtà si espone consapevolmente; sapendo di essere spiata indirizza lo sguardo del protagonista proprio dove desidera che si volga e l'intera scena non è una violazione della ragazza ma una manipolazione nei confronti del voyeur e dello spettatore, ignari di essere di fronte a una messa in scena.

Un'altra ripresa di una bellissima statua, questa volta con totale sovrapposizione della posa e del significato, avviene durante il bagno (1h 34' 12''), quando Claire si alza dalla vasca e accenna a coprirsi con le braccia assumendo la posa della *Venere Italica* di Antonio Canova, la statua commissionata allo scultore da Ludovico I re di Etruria nel 1803 perché sostituisse l'antica *Venere Medici* requisita dai Francesi di Napoleone<sup>28</sup>.

La tipologia detta *Venere pudica* che raffigura la dea dell'amore che, uscendo dal bagno rituale, si copre le parti intime ha sempre costituito un modello fortissimo e di grande impatto nella rappresentazione di figure femminili. Una statua della *Venere*

---

<sup>27</sup> Il celebre bronsetto (h. cm 73, I a.C., Roma, Musei Capitolini) raffigura un giovane ignudo seduto con le gambe accavallate in atto di levarsi una spina dal piede; vd. [http://www.museicapitolini.org/collezioni/percorsi\\_per\\_sale/appartamento\\_dei\\_conservatori/sala\\_dei\\_trionfi/spinario](http://www.museicapitolini.org/collezioni/percorsi_per_sale/appartamento_dei_conservatori/sala_dei_trionfi/spinario). Utile ZANKER (1974, 74s.); ZANKER (2003, 134-36). Giustamente SALOMON (2004, 68) nota che la valenza erotica della posa costituisce una delle ragioni per la fortuna iconografica dello *Spinario*.

<sup>28</sup> TORMEN (2003); MAZZOCCA (2009, 309 e 329-35). Sulla vicenda della confisca della *Venere Medici* e della committenza a Canova vd. ora PASQUINELLI (2011). La *Venere Medici* ritornerà agli Uffizi nel 1816, cf.

<http://www.polomuseale.firenze.it/invSculture/scheda.asp?position=1&ninv=224&suffisso=>. La *Venere Medici* è databile al I sec. a.C. mentre il tema figurativo della dea che si copre uscendo dal bagno sarebbe da ricondurre alla celebre *Afrodite cnidia* di Prassitele (ca. metà IV sec. a.C.). Importante ZANKER (1998, 587-90); vd. STEWART (2010).

*Medici*, inoltre, è collocata nella sala principale della villa, esattamente di fronte alla porta del *trompe-l'oeil* che cela le stanze di Claire, ed è mostrata spesso, per esempio durante la ricerca sempre più affannosa della ragazza da parte di Oldman (1h 23' 19", anche a 1h 14' 30" durante la cena o a 1h 19' 20"). Venere – seduttiva figura femminile sedimentata nell'immaginario del protagonista – si era manifestata in una versione più carnale sin dall'inizio del film (a 21' 10"), nell'abbagliante soggetto della grande tela di Bouguereau, *La nascita di Venere*<sup>29</sup>.

È quasi superfluo notare, incidentalmente, quanto la ricerca della perduta Claire intrapresa dall'inconsolabile Oldman sia assimilabile al tentativo di riportare nel mondo dei vivi l'amata prigioniera nell'Ade. Le sequenze della ricerca, del ritrovamento e del bagno sono particolarmente significative dal punto di vista narrativo perché rendendo consapevole Oldman dell'importanza di Claire nella sua vita provocano una svolta risolutiva nei rapporti tra i due. Questa importanza spiega anche la ricchezza di riferimenti artistici: quando Claire si immerge completamente nell'acqua il suo viso sembra diventare uno dei ritratti femminili conservati nel caveau e anche lo spettatore diventa cosciente del valore supremo assunto ora dalla ragazza<sup>30</sup>.

Claire è più volte sorpresa in pose che richiamano quelle di una statua, talora la cinepresa la riprende come un'opera d'arte gratificandola con un'illuminazione adeguata; si tratta di soluzioni assai appropriate non solamente sotto l'aspetto estetico ma anche sotto quello diegetico, dal momento che il punto di vista dominante nella storia è quello di Virgil il quale, nella sua limitata esperienza di vita affettiva, tende a tradurre in termini artistici quanto vede e apprezza e descrive la realtà attraverso paragoni a lui familiari<sup>31</sup>. Perché l'inganno si realizzi, inoltre, è indispensabile che il

---

<sup>29</sup> William-Adolphe Bouguereau, *La Naissance de Vénus*, 1879 (olio su tela, Parigi, Museo d'Orsay, H. 3.; L. 2,15 m, <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?numid=016649>). La perizia immediatamente successiva (a 21' 20"): Umberto Veruda, *Sii onesta!*, 1890 (olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) può essere intesa come un omaggio del regista a Trieste, città nella quale è girato gran parte del film e patria del pittore Umberto Veruda (1868-1904), amico di Italo Svevo. Nell'angolo destro inferiore del quadro originale, naturalmente, non compaiono quei piccoli meccanismi (identici a quelli trovati nella villa) notati da Oldman nella perizia.

<sup>30</sup> A 1h 34' 16". Si può rilevare, per esempio, una notevole somiglianza tra Claire e le donne ritratte nel dipinto di scuola fiamminga conservato al Louvre raffigurante Gabrielle d'Estrées al bagno con la sorella (Paris, Louvre, ca. 1594, olio su tavola <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/portrait-presume-de-gabrielle-destrees-et-de-sa-soeur-la-duchesse-de-villars>).

<sup>31</sup> Come è evidente, per esempio, nella descrizione che Oldman fa a Robert della ragazza (a 1h 7' 41"): *Virgil*: «You should've seen her. Pale, like a Dürer etching». Il modo in cui sfiora senza guanti la guancia di Claire (a 1h 7' 20") è identico a quello con cui ha toccato all'inizio il primo quadro a 9' 56". Nella casa di Oldman (1h 39") Claire è più volte inquadrata tra gli stipiti di porte che la incorniciano come un'opera d'arte e noi spettatori continuiamo a vedere la ragazza secondo il punto di vista del protagonista, così come al ristorante (da 1h 42' 06") l'acconciatura e il trucco di Claire la rendono simile a un ritratto di Tamara de Lempicka (vd., per esempio, *Jeune fille en vert – Jeune fille aux gants*, Paris, Centre Pompidou, 1927-1930, olio su compensato).

protagonista si innamori di Claire; il modo più sicuro affinché ciò accada consiste nel presentarla – dopo averne ritardato il più possibile l'apparizione – come l'incarnazione dei ritratti gelosamente custoditi nel caveau da Oldman.

Il muro, decorato con immagini dai colori leggiadri che ricordano i capolavori di Boucher<sup>32</sup>, contiene anche figure del mito, tra cui un satiro (inquadrato a 33' 21''), non manca Narciso (43' 27'') e Nettuno è messo più volte in risalto<sup>33</sup>; raffigurando quest'ultimo personaggio si intende sottolineare così la funzione della stessa parete, intercapedine materiale tra due mondi, il mondo della luce e quello dell'oscurità marina, della reclusione e della sospensione. Non bisogna trascurarne, però, lo scopo essenziale nello sviluppo della storia: permettere la comunicazione senza consentire il contatto visivo o fisico.

Un muro che separi due persone ma ne permetta il colloquio non è un espediente nuovo negli universi della finzione. Tra i vari racconti s'impone quello di Piramo e Tisbe, i due giovani di Babilonia vicini di casa il cui amore era contrastato dai parenti. Gli innamorati seppero sfruttare una crepa della parete che separava le due case per parlarsi. L'intera vicenda – ancora una volta una storia d'amore con esito tragico – costituisce com'è noto una delle fonti di ispirazione per il dramma di William Shakespeare *Giulietta e Romeo* e ritorna, sempre in Shakespeare, sfruttata come teatro nel teatro nel *Sogno di una notte di mezza estate*<sup>34</sup>. Lo sviluppo della nostra vicenda si allontana poi da quello di Piramo e Tisbe, ma la presenza di una parete con un foro che permetta di comunicare costituisce uno stratagemma narrativo assai funzionale in entrambe le storie, accomunate per di più anche da una conclusione drammatica. Che il muro sia interamente decorato con un'elaborata pittura *trompe-l'oeil* che amplifica lo spazio della sala creando illusioni prospettiche è però un'altra espressione – non compresa da Oldman – della natura artificiale e ingannevole della situazione in cui è coinvolto<sup>35</sup>.

Una sequenza riconducibile al tema di Pigmalione è, invece, diventata un momento prevedibile e atteso dal pubblico, specie se in una storia è inscenato un

---

<sup>32</sup> In particolare la tela *Rinaldo e Armida* (François Boucher, *Renald et Armida*, 1734, olio su tela, Parigi, Louvre <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/renald-et-armide>).

<sup>33</sup> Visibile, per esempio, a 50' 34'', 1h 02' 50'', 1h 15' 02'' e a 1h 23' 22''. Le presentazioni a 50' 34'' e 1h 02' 50'' sono assai significative: Nettuno fa da sfondo alle due apparizioni di Claire mentre Oldman la spia dietro la statua. Narciso è visibile anche in questa immagine del magazzino (a Ora, BZ) dove è stato creato l'interno della villa di Claire <http://altoadige.gelocal.it/foto-e-video/2013/01/20/fotogalleria/la-migliore-offerta-il-backstage-nel-magazzino-di-ora-1.6385366?p=7>.

<sup>34</sup> Tra le fonti antiche la principale è Ov. *Met.* IV 55-166. Assai utile, con bibliografia e indicazione delle fonti classiche, medievali e rinascimentali: <http://www.iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iv/piramo-e-tisbe>.

Ulteriore bibliografia e discussione in FOWLER (2000); utile STRAMAGLIA (2001).

<sup>35</sup> Come illustrato da Giuseppe Tornatore nella sua *lectio magistralis* all'Università di Roma La Sapienza (10 febbraio 2014).

rapporto asimmetrico tra un uomo più ricco, più potente o più maturo e una donna per vari motivi in posizione più debole. Non è qui il caso di analizzare le radici profonde dell'attrazione esercitata da questo mito narrato per primo da Ovidio; ricordo solo che Pigmalione s'innamorò di una statua da lui stesso scolpita e chiese alla dea dell'amore di concedergli una donna di pari bellezza. Venere lo esaudì dando vita alla statua<sup>36</sup>. A partire dal mondo antico ogni epoca ha fornito una peculiare rilettura e interpretazione del mito, così che Pigmalione può diventare di volta in volta un mago idolatra, un inguaribile innamorato, il trionfatore del sentimento sulla materia, l'incarnazione del superamento dell'opposizione tra natura e arte o, più recentemente, il modello dell'artista che realizza la propria vocazione attraverso l'impegno pedagogico<sup>37</sup>. Tutte queste possibilità sono state ampiamente sfruttate nel cinema, anzi, in questo *medium* le interpretazioni della storia di Pigmalione hanno subito un notevole incremento, il mito si è felicemente contaminato con altri e attraverso il rovesciamento dei ruoli se ne è persino elaborata una critica spietata<sup>38</sup>.

In *La migliore offerta* la rilettura del mito si arricchisce di sfumature nuove, e si deve subito notare quanto il tema di Pigmalione si adatti alla storia di un uomo profondamente legato al mondo dell'arte e che della sublimazione attraverso le immagini ha fatto una ragione di vita. Il dono a Claire di vestiti magnifici rappresenta il primo passo nel tentativo di curarne l'agorafobia; il successivo dono di un completo set per il trucco chiarisce ulteriormente lo scopo: restituirla a una vita normale attraverso il recupero della femminilità e della grazia, intenzione compresa dalla ragazza che dopo l'applicazione dei cosmetici si fa prendere da una reazione isterica all'idea della futura possibilità di guarigione<sup>39</sup>. Ecco dunque che la nuova interpretazione del mito di Pigmalione propone qui l'artista come terapeuta dell'oggetto d'amore, ora non una statua ma una donna vittima di una malattia che la blocca e le impedisce di vivere. Questa intenzione, inoltre, priva l'atto dei toni sgradevolmente mercenari presenti in film come *Pretty Woman* (Gerry Marshall 1990) e giova allo stesso terapeuta poiché vediamo che per Oldman un'esperienza nuova come quella del prendersi cura di un'altra persona genera ansia ma può rivelarsi anche assai appagante. La principessa reclusa preda dei draghi della sua psiche può essere salvata da chi ha dedicato la propria vita alla bellezza e all'arte, ma il nuovo Pigmalione deve possedere oltre alla maestria

---

<sup>36</sup> Ov. *Met.* X 243-97. Su ciò fondamentale ROSATI (1983); BETTINI (1992, 72-83). Assai utile <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-x/pigmalione>, alla cui bibliografia si possono aggiungere ora O'SULLIVAN (2008); STOICHITA (2008); JAMES (2013a). In generale vd. ora COLPO – GHEDINI 2012.

<sup>37</sup> Cf. ROSATI (1983, 57s.).

<sup>38</sup> Come, per esempio, in *Sunset Blvd.* (*Viale del tramonto*, Billy Wilder 1950).

<sup>39</sup> Vestiti: 1h 8' 54". Trucco: 1h 11' 53" e Claire: «That's the reason for your presents, isn't it, Virgil? To help me recover little by little, and then take me out. Isn't that right?».

artistica anche il talento di medico dell'anima<sup>40</sup>. Il rapporto con il mito è reso ancora più esplicito dal fatto che il primo abito provato da Claire è una tunica di stile greco.

Prima di introdurre il mito che riveste una funzione essenziale per la storia è indispensabile accennare almeno a un'altra figura incarnata da Claire; mi pare evidente, infatti, che il richiamo irresistibile esercitato dalla sua voce accosti la ragazza alle sirene, le terribili creature che ammaliano i mortali con il fascino del canto per provocarne la rovina<sup>41</sup>. L'incanto della sua voce che si diffonde attraverso il *trompe-l'oeil* o il telefono costringe quasi suo malgrado Oldman a presentarsi alla villa, ad accettare le condizioni della ragazza e a comportarsi in modo altrimenti inconcepibile.

Uno dei temi principali della vicenda, come si è già osservato, è costituito, però, dall'affermazione della superiorità della vista sugli altri sensi e sul potere conoscitivo – pericoloso e talora controproducente – dello sguardo. Si tratta di un tema che ha sempre esercitato un grande fascino ed è possibile reperirne una potente elaborazione narrativa nel famoso episodio erodoteo di Gige e Candaule. Il re di Lidia Candaule, orgoglioso della bellezza della moglie, avrebbe costretto Gige, sua guardia del corpo, a introdursi di nascosto nella camera da letto perché la vedesse nuda e ne apprezzasse pienamente l'aspetto. La donna, accortasi dell'inganno e profondamente umiliata, si vendicò del marito facendolo uccidere da Gige che la sposò e divenne il nuovo signore dei Lidi<sup>42</sup>. Il contesto di voyeurismo e di fascinazione della visione del corpo femminile ci riporta ad alcuni motivi di *La migliore offerta* e l'episodio erodoteo è senz'altro da citare, ma in *La migliore offerta* questi temi sono poi orientati diversamente.

Suggerimenti ulteriori provengono anche dal teatro antico, in particolare dalle *Baccanti* euripidee. Robert, il giovane mentore di Oldman, fa prova di grande abilità nell'influenzarlo e nel suggerirgli come soddisfare la curiosità di spiare non visto Claire, proprio come Dioniso aveva saputo esercitare una grande maestria nel convincere e istruire lo sventurato Penteo sul modo più efficace per guardare senza farsene accorgere

---

<sup>40</sup> A 45' e a 1h 30' Claire è appunto descritta da Virgil come la principessa nella torre (*girl e damsel in the tower*, rispettivamente *la principessa chiusa nella torre* e *la bella principessa* nel doppiaggio italiano), mentre il richiamo al ruolo terapeutico di Virgil è esplicitato da Claire a 1h 02': *Claire*: «I already know it's pointless». *Virgil*: «There are new treatments nowadays. They might help you». *Claire*: «I'd rather talk to you than to some shrink». *Virgil*: «Should I take that as a compliment?». *Claire*: «Yes». Il motivo della fanciulla reclusa in una torre costituisce uno dei più noti *topoi* narrativi ed è naturalmente presente nella raccolta di Thompson: THOMPSON (1955-1958, T381).

<sup>41</sup> Le sirene fanno la loro apparizione nella letteratura greca nel celebre episodio dell'*Odissea* XII 39-54, 158-200, ma comparivano già nella saga degli Argonauti, vd. L. Spina in BETTINI – SPINA (2007, 65-73). Sul canto malioso delle sirene e sulla fortuna di questo tema vd. PUCCI (2014).

<sup>42</sup> Erodoto I 8-13. Sull'episodio vd. ora DANZIG (2008); KATZ ANHALT (2008); Platone (*Resp.* II 359a-360d) offre una versione differente della presa di potere di Gige, su ciò vd. LAIRD (2001). Per le riprese della storia utile SPINA (2004).

le donne intente nei riti<sup>43</sup>. Lo scopo reale di entrambi i persuasivi suggeritori era invece l'opposto: indurre Oldman e Penteo ad agire in modo sconsiderato ed esporli inermi di fronte alle vittime dei loro sguardi<sup>44</sup>.

Le osservazioni sin qui proposte contribuiscono a mostrare l'importanza della tradizione classica nella costruzione della narrazione e nella scelta dei valori figurativi in *La migliore offerta*; tutto ciò è rilevante, certo, ma non ha il peso che assume un'opera antica, opera che, a mio parere, sembra sintetizzare l'intera vicenda e rappresentarne un'esegesi.

Si è già fatto riferimento alla statua dietro cui Oldman si nasconde per spiare Claire, la stessa statua dietro cui appare Robert durante la cena<sup>45</sup>; il risalto conferito all'opera e la frequente messa in inquadratura in posizione centrale ne segnalano un valore che non si limita a quello estetico. La statua rappresenta due figure allacciate in un abbraccio amoroso e riproduce la scultura di *Amore e Psiche* conservata nei Musei Capitolini nota come il gruppo del bacio<sup>46</sup>. Arte, letteratura e favola si completano a vicenda e integrano la nostra storia: la novella di Amore e Psiche narrata nelle *Metamorfosi* di Apuleio (4, 28-6, 24)<sup>47</sup> fa da sfondo e illustrazione alla metamorfosi di Virgil Oldman e ne costituisce un parziale ipotesto. Pochi miti sono così universalmente conosciuti e fonte di perenne ispirazione per gli artisti come questo<sup>48</sup>, nel nostro caso è

---

<sup>43</sup> Euripide, *Baccanti*, vv. 810-47. A 48' 50" *Robert*: «I'd have thought he'd at least have desired to see her face». *Virgil*: «Desired is probably not the right word. Curious to see her, perhaps. Yes, I could understand that. But the chances of it happening seem to be really remote». *Robert*: «There might be a way. Just depends on how brave your friend is». *Friend* si riferisce al fatto che Virgil raccontando la storia ha attribuito a un inesistente amico quanto sta avvenendo a lui stesso.

<sup>44</sup> Non riterrei, invece, proficuo richiamare la serie di miti che prevedono la punizione per un mortale che abbia sorpreso una dea nuda. Il contesto è piuttosto differente e (come nel caso di Atteone con Artemide o Tiresia con Atena) in molte versioni si rileva l'accidentalità della visione.

<sup>45</sup> Una buona visione frontale a 22' 50"; 49' 50"; 1h 14' 48"; 1h 15' 10".

<sup>46</sup> Scheda in

[http://www.museicapitolini.org/collezioni/percorsi\\_per\\_temi/opere\\_celebri/statua\\_di\\_amore\\_e\\_psiche](http://www.museicapitolini.org/collezioni/percorsi_per_temi/opere_celebri/statua_di_amore_e_psiche). È possibile ricondurre alla «grande perizia scultorea di Lisippo che “fa girare Eros nello spazio” la rotazione dei corpi l'uno verso l'altro nel gruppo di Amore e Psiche». Sul gruppo capitolino, sullo schema compositivo delle figure e le varianti che includono l'inversione delle figure, fondamentali ZANKER (1998, 582-87), MATTEI (2012a, 27 – da cui la citazione – e scheda nr. 32, pp. 174-76) e MATTEI (2012b) (ma si veda l'intero volume); VILLANI (2009). È appena il caso di ricordare l'importanza del gesto del bacio nella produzione di Giuseppe Tornatore, dalla sequenza finale di *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) al volume ora pubblicato TORNATORE (2014a). Lo *Spinario*, la *Venere Capitolina* e questo gruppo di *Amore e Psiche* sono tutti esposti nei Musei Capitolini, il primo nel Palazzo dei Conservatori, la *Venere e Amore e Psiche* nel Palazzo Nuovo.

<sup>47</sup> Tra la bibliografia dedicata alla favola di Amore e Psiche e ai suoi antecedenti narrativi mi limito a segnalare almeno FEHLING (1977); MORESCHINI (1994); TOMMASI MORESCHINI (2013). Si dispone ora del fondamentale commento ZIMMERMAN et al. (2004).

<sup>48</sup> Assai utile la raccolta *Images of Cupid and Psyche*:

<http://comminfo.rutgers.edu/~mjoseph/CP/ICPbackup.html>. Tra le sculture più celebri è quasi superfluo menzionare le opere di Antonio Canova. Si vd. almeno CAVICCHIOLI (2000); GÜNTHER (2001); CAVICCHIOLI (2002, 11-30); BERNARDINI (2012); BÉLIME-DROGUET – GÉLY – VENDRIX (2013); sulle

da apprezzare la trasposizione della storia e l'adattamento del ruolo di Psiche a un personaggio maschile. La favola contiene molti snodi fondamentali della nostra storia; il Palazzo incantato di Amore (*Met.* V 1s.) corrisponde alla villa di Claire, padrona di casa celata alla vista ma di cui si ode la voce (*Met.* V 5); nel Palazzo, come nella villa (a 23' 01"), oggetti vengono spostati senza che vi sia apparentemente nessuno; l'amato appare bellissimo alla vista (*Met.* V 22s.), mentre prima si era insinuato il sospetto che potesse essere spaventoso o colpito da qualche strana malattia sfigurante (*Met.* V 19)<sup>49</sup>. Oldman si fa scoprire mentre spia Claire perché gli cade il telefono cellulare (a 1h 03' 52"), come Psiche si fa scoprire perché una goccia dell'olio della lampada cade sull'amato (*Met.* V 23).

Questi paralleli puntuali sono significativi – e altri se ne potrebbero aggiungere – ma ancor più rilevanti sono le strutture comuni. Quella stessa *curiositas* pernicioso di Psiche che rappresenta uno dei principali temi della novella motiva, infatti, anche le azioni di Oldman in *La migliore offerta*<sup>50</sup> ed entrambi mettono a repentaglio tutto per vedere la persona di cui sono innamorati. Altrettanto significativo è il fatto che nelle due storie i contatti tra la coppia siano subordinati alla condizione che uno non possa vedere l'altro e che la condizione non sia reciproca perché Amore può vedere Psiche e Claire vede Oldman. Il patto viene poi infranto sia per la curiosità dei rispettivi protagonisti sia per l'istigazione di personaggi solo apparentemente benevoli, le sorelle di Psiche in un caso, Robert nell'altro. La storia di Amore e Psiche si adatta poi mirabilmente a quel differimento della visione e dell'appagamento che costituisce un motivo del film<sup>51</sup>.

Le due storie, infine, illustrano un racconto di metamorfosi. L'amore per un'altra persona stimola un percorso di formazione e di completamento del proprio io; attraverso un cammino graduale e accidentato dove si affrontano prove, sconfitte, esperienze

---

sculture di Canova dedicate al soggetto vd. CAVICCHIOLI (2013); GUDERZO (2013). Il romanzo di C.S. Lewis, *Till We Have Faces. A Myth retold*, London 1956 (ed. it. *A viso scoperto*, Milano 1983) è una riscrittura della storia di Amore e Psiche.

<sup>49</sup> Come a 26' 28" *Fred*: «I've never seen her». *Virgil*: «How could that be?». *Fred*: «It's the truth. Not once». *Virgil*: «Why?». *Fred*: «Because Miss Claire suffers from a very strange illness».

<sup>50</sup> Vd., per esempio, *Met.* V 6; 19; 23; su questo tema in Apuleio in particolare vd. MORESCHINI (1978, capp. 2 e 3); DEFILIPPO (1990). In *La migliore offerta* già a 20' 21" Oldman evoca la *curiosity* destagagli da un oggetto trovato nella casa: «It's not the object that arouses my curiosity, but its contradiction». Soprattutto, a proposito dell'invisibile proprietaria della villa: 48' 50" *Virgil*: «Desired is probably not the right word. Curious to see her, perhaps».

<sup>51</sup> Vd. le importanti osservazioni di J. Starobinski a proposito della statua di Amore e Psiche di Antonio Canova: STAROBINSKI (1981, 96): «La riflessione accorta sa che i valori erotici più intensi nascono da un equivoco tra il giorno e la notte, da uno sfiorarsi di luce e ombra, dalla simultaneità di una presenza che si offre e di un allontanamento». Il gruppo di Amore e Psiche viene inquadrato all'inizio del video della canzone dei Tiromancino *Mai saputo il tuo nome* (dall'album *Indagine su un sentimento*, 2014, video pubblicato il 19.07.2014), immagine efficace dell'amore perso e per sempre rimpianto oggetto della canzone: <http://www.youtube.com/watch?v=1Dq8W5O16EU>.

nuove, Psiche e Oldman cambiano e maturano diventando persone diverse<sup>52</sup>. Si potrebbe discutere a lungo sul finale di *La migliore offerta*, finale lasciato aperto dal regista su una nota di attesa, ma in ogni caso il cambiamento del protagonista, libero dalle sue ossessioni e dalle paure di contatto, è sancito dal fatto che alla fine Oldman non indossa più i guanti e dalla polverosa grotta alchemica della prima inquadratura è approdato alla luce dorata e avvolgente di Praga.

L'antica favola di Amore e Psiche mostra dunque tutta la sua vitalità e la sua energia letteraria: trova uno spazio espressivo in forme artistiche nuove come il cinema e costituisce un potente contenitore di immagini ed emozioni.

La fusione tra antico e nuovo qui riesce perché le varie forme riescono a trovare un equilibrio e si completano narrando su piani diversi la stessa cosa; la favola di Apuleio, inoltre, è coerente con quest'universo narrativo centrato sull'arte così come lo sono gli altri elementi classici, narrativi e figurativi utilizzati nel film; tutti contribuiscono a strutturare e arricchire *La migliore offerta*.

Non è però così facile congedarsi dalla storia di Virgil Oldman e si può osservare ancora qualcosa a proposito dei quadri custoditi nel caveau e dei loro soggetti. Quando Oldman introduce Claire nel suo harem commette un errore fatale non solo perché così facendo rivela il luogo dove sono custoditi i quadri e la combinazione che regola l'apertura. Le donne raffigurate, infatti, benevole e amorose compagne del protagonista si trasformano in furie persecutrici di fronte a una presenza femminile estranea, una concorrente imbattibile. Rispetto alla carnalità dell'esperienza l'arte ha assunto un valore propedeutico, non più assoluto; ciò è senz'altro uno dei temi della storia<sup>53</sup> ma Oldman è davvero incauto a dichiararlo nella stanza di fronte a tutte le sue donne, Claire

---

<sup>52</sup> La consapevolezza dell'incompletezza della propria vita è espressa chiaramente a 56': *Robert*: «Well, you don't seem too pleased. We're almost there. Our automaton is about to emerge from the shadows». *Virgil*: «No, I'm delighted. You're a force of nature. It's just that... this is one of those evenings when one feels like this contraption here... incomplete». Il mutamento è visualizzato con grande chiarezza, per esempio, in due scene identiche; all'inizio (9' 25"), durante la prima visita alla villa di Claire, Oldman prova a spingere il cancello chiuso con le mani guantate e protette dal fazzoletto. Alla fine (1h 49' 54"), dopo la scoperta del furto, Oldman si precipita alla villa e questa volta tenta a lungo di forzare il cancello con le mani nude. La sua espressione disperata è totalmente diversa dall'impassibilità infastidita della prima visita. Il parallelismo è sottolineato anche dalla presenza della pioggia nelle due scene.

<sup>53</sup> La distanza ormai incommensurabile tra l'importanza assunta dalla dimensione affettiva reale rispetto a quella artistica è messa perfettamente in scena con la rappresentazione (da 1h 23' 30" a 1h 32' 10") della disperazione che invade Oldman per la scomparsa di Claire. Lo smarrimento e il degrado dell'abbigliamento mentre dirige un'asta sono davvero incomparabili rispetto alla rabbia che Oldman aveva manifestato a Billy quando l'amico si era fatto sfuggire il prezioso *Ritratto di fanciulla* di Petrus Christus (a 28' 22"). Non approfondisco qui, ma vale la pena almeno accennare alla corrispondenza logica che viene istituita tra il *Ritratto di fanciulla* e la stessa Claire sin dall'inizio, quando gli unici tratti che appaiono del quadro (a 14' 14") e della ragazza sono un occhio (a 45' 02" e 54' 24").

inclusa che percepisce immediatamente come rivali i soggetti ritratti<sup>54</sup>. La trasformazione da Eumenidi a Furie è un'interpretazione suggerita anche dalla colonna sonora, poiché il passaggio da sogno a incubo è una delle soluzioni più affascinanti di Morricone. Oltre che dalla visione, nel caveau Oldman era confortato dalle soavi e carezzevoli voci femminili dei ritratti; alla fine queste voci si trasformano nella sua testa in un incubo tormentoso<sup>55</sup>.

Quest'ultima nota può concludere un primo studio sulla funzione della tradizione classica in *La migliore offerta* ma, come anticipato, rimane qualcosa da considerare in merito all'interpretazione del film. In primo luogo bisogna ricordare che il punto di vista privilegiato della storia, il personaggio con cui si identifica lo spettatore, è Virgil Oldman; la sua stessa professione/vocazione legata alla pittura, la sua ansia di vedere, la reiterata messa in inquadratura in dettaglio dei suoi occhi riaffermano la tipica condizione voyeuristica degli spettatori. Come Oldman lo spettatore, catturato dallo sviluppo della storia, difficilmente comprende la portata degli indizi e delle frasi che dovrebbero metterlo in guardia o riesce a opporsi alla forza manipolatrice di Claire.

Dopo questa premessa si può procedere rilevando che in più occasioni i tre complici coinvolti nell'inganno affermano o compiono qualcosa che li eleva al di sopra del ruolo di semplici truffatori e li segnala come creatori della storia, come colleghi del regista.

Si comincia da Claire che rivela a Oldman di scrivere romanzi, racconti e «cose simili» ma che questo lavoro non la soddisfa, perché detesta quello che scrive. Il tentativo di rassicurarla da parte di Oldman mostra il cambiamento umano che l'uomo sta vivendo grazie all'interesse e la cura nei confronti di un'altra persona, ma egli non coglie – come noi spettatori non cogliamo – l'ambiguità delle frasi. Più avanti, al

---

<sup>54</sup> 1h 41' 30" *Claire*: «So, I'm not the first. You have had other women». *Virgil*: «Yes. I've loved them all and they loved me back. They taught me to wait for you. And now that you're here, we'd like you to come and live with us». I quadri custoditi nel caveau, «volti di donne di epoche, stili ed autori tra i più diversi, non sempre necessariamente di grandissimo valore» erano stati selezionati da Oldman perché «avevano in comune una caratteristica molto particolare: i loro sguardi erano rivolti verso il centro dell'immaginario asse ottico, cosicché sembravano fissare gli occhi di chiunque le guardasse, da qualunque prospettiva». Questi volti, quindi, per la «speciale peculiarità del loro sguardo sembravano ricambiare la sua ammirazione scrutandolo con occhio enigmatico e amoroso». TORNATORE (2013, 28 e 29).

<sup>55</sup> La prima volta a 11' 56". Il titolo della composizione è *Volti e fantasmi*; vd. SOUTHALL (2013), che osserva «A quintet of female voices move playfully around each other to produce a kind of captivating, hypnotic effect on the listener which lasts long in the memory». Le voci perseguitano il protagonista da 1h 53' 50". Vd. E. Morricone, in *La Migliore Offerta/3 - Conferenza stampa*, Roma, 28.12.2012, da 5' 35":

[http://www.youtube.com/watch?v=R5KqVnA-U\\_g](http://www.youtube.com/watch?v=R5KqVnA-U_g). Vd. PUGLIESE (2013) a proposito dell'impressione ultima della partitura: «Quella di una musica dell'angoscia e del mistero amoroso, un elogio della bellezza attraverso la sofferenza per il suo tradimento: un mondo sonoro di solitudini, conflitti interiori e lacerazioni che la saggezza ormai irraggiungibile di Ennio Morricone restituisce con la perfezione di una tormentata ma necessaria cognizione del dolore».

telefono con il suo *director* (apparentemente editoriale, ma *director* traduce anche *regista*) Claire chiede di riscrivere un finale con «a more upbeat ending». Un finale più positivo per il suo libro, forse, ma a ritroso si comprenderà che Claire desiderava un esito differente, più positivo, per l'inganno in cui era complice e di cui stava scrivendo la storia. L'esito della storia conferisce un significato diverso – il vero senso – a quasi tutto quello che è stato mostrato<sup>56</sup>.

Robert, poi, durante l'intera vicenda manovra Oldman, suggerendogli cosa dire e come comportarsi per conquistare Claire e nell'importante occasione della cena si nasconde dietro la statua per controllare che tutto proceda al meglio. La sequenza (a partire da 1h 14' 50") è strutturata come una *pièce* di teatro grazie anche a un impiego volutamente esasperato della simmetria assiale e per una volta noi vediamo una scena secondo il punto di vista di un altro: Virgil e Claire sono su un palcoscenico, Robert è il regista di tutto e tutto è una finzione. Ancora una volta Oldman pensa di controllare la situazione ma in realtà chi dirige davvero è Robert, che dirige non solo Oldman ma – capiremo alla fine – anche Claire. Nella sua bottega, inoltre, Robert possiede una strumentazione ricchissima e un suo oculare somiglia a quello di un regista.

Le frasi che Billy rivolge all'amico angosciato per la scomparsa di Claire (1h 30' 30"), oltre che un'elusiva autodenuncia sono anche una celebrazione della finzione e del potere illusorio del cinema: «Human emotions are like works of art. They can be forged. They seem just like the original, but they're a forgery»<sup>57</sup>. Un'obiezione all'idea della finzione totale era però già stata avanzata in precedenza dallo stesso Oldman, il cui credo scientifico include la certezza che «there's something authentic in every forgery», che cioè un falsario non sappia resistere alla tentazione di inserire qualcosa di personale, quindi di autentico, nella contraffazione<sup>58</sup>. Le posizioni di Billy e di Oldman, assai

---

<sup>56</sup> A 47' 55" *Virgil*: «I didn't know you were working». *Claire*: «I write. I write novels, stories, things like that». *Virgil*: «I'd like to read them. I'll buy some». *Claire*: «Luckily for us, you'll never manage to». *Virgil*: «Why not?». *Claire*: «Because I write under a pseudonym and I loathe what I write». Oldman non comprende il reale senso delle risposte, non si chiede cosa intenda Claire con «luckily for us», né perché la ragazza detesti quello che sta scrivendo. In base alla propria esperienza – puramente scientifica e intellettuale – riesce solo a ribattere: *Virgil*: «Artists always loathe what they make, Miss Ibbetson». A 1h 20' 48" *Claire*: «Hello? Good morning, director» (segue risposta del direttore al telefono) «Yes, I'm nearly finished. But I would like to rewrite the last chapter. A more upbeat ending». (il direttore al telefono nega la richiesta). «If that's all you want... Yes. Talk to you soon. Thanks». La richiesta da parte di Claire di un «more upbeat ending» è uno degli indizi che induce a pensare che in qualche misura contraccambiasse i sentimenti di Oldman.

<sup>57</sup> A 1h 30' 30" *Billy*: «Human emotions are like works of art. They can be forged. They seem just like the original, but they're a forgery». *Virgil*: «Forgery?». *Billy*: «Everything can be faked, Virgil. Joy, pain, hate. Illness, recovery. Even love».

<sup>58</sup> Durante la cena, a 1h 16' 22" *Claire*: «In an old article of yours I found on the internet, you said, "There's something authentic in every forgery". What did you mean?». *Virgil*: «When simulating another's work the forger can't resist the temptation to put in something of himself. Often it's just a trifle, a detail of no interest. One unsuspected stroke, by which the forger inevitably ends up betraying himself,

diverse e quasi antitetiche nella realtà, sono invece compatibili nell'universo della creazione cinematografica, dove vero e falso, autentico e imitazione assumono valori differenti, possono coesistere, tutto contribuisce alla costruzione di una storia e nella finzione filmica ci può essere sempre qualcosa di vero e di emotivamente coinvolgente.

Diventa lecito, a questo punto, proporre alcune riflessioni. La vicenda di Virgil non è solo la storia di un eccentrico e vulnerabile esperto d'arte che si trasforma grazie a un sentimento per lui nuovo e indispensabile, si libera dalle ossessioni che gli impedivano di vivere pienamente e, nonostante il tradimento, aspetta ancora la persona amata.

È senz'altro questo, ma il suo percorso è il nostro; in lui rivediamo anche noi stessi, noi spettatori che andiamo al cinema per entrare in mondi fittizi creati dagli autori della storia, dal regista e dagli attori, dirigiamo il nostro sguardo dove il regista vuole, crediamo a ciò che ci è mostrato, partecipiamo di emozioni simulate, scopriamo nei personaggi le nostre ossessioni, ci lasciamo illudere dal sortilegio e ne usciamo trasformati, forse più consapevoli di noi stessi e più liberi.

---

and revealing his own, utterly authentic sensibilities». La convinzione che nella finzione di Claire fosse celata una frazione di autenticità e di passione sincera lo aiuterà a superare la depressione e a decidere di andare a Praga per attenderla al *Night and Day*.

*riferimenti bibliografici*

ALONI 2007

A. Aloni, *Il ritorno di Tornatore*, in E. Cavallini (a cura di), *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, Atti delle giornate di studio, Ravenna 18-19 gennaio 2006, Bologna, 33-59.

BAKEWELL 2008

G.W. Bakewell, *The One-Eyed Man is King: Oedipal Vision in Minority Report*, «*Arethusa*» XLI/1 95-112.

BECATTINI 2014

E. Becattini, *Autenticare l'inganno. La migliore offerta*, in M. Luceri – L. Nepi (a cura di), *L'uomo dei sogni. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, Pisa, 83-86.

BÉLIME-DROGUET – GÉLY – VENDRIX 2013

M. Bélime-Droguet – V. Gély – P. Vendrix (éds.), *Psyché à la Renaissance*, Turnhout.

BERNARDINI 2012

M.G. Bernardini (a cura di), *La favola di Amore e Psiche. Il mito nell'arte dall'antichità a Canova*, Roma.

BETTINI 1992

M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino.

BETTINI – SPINA 2007

M. Bettini – L. Spina, *Il mito delle sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.

BOYD – PALMER 2006

D. Boyd – R.B. Palmer (eds.), *After Hitchcock. Influence, Imitation, and Intertextuality*, Austin.

BOYERO 2013

C. Boyero, *Una oferta inmejorable*, «*El País*» (5 luglio)  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/04/actualidad/1372967608\\_194995.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/04/actualidad/1372967608_194995.html).

BRUNETTA 1991

G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma.

BRUNETTA 2011

G.P. Brunetta (a cura di), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna.

BRUNO 2013

M.W. Bruno, *Il quadro che visse due volte*, «*Segnocinema*» XXIII/180 (marzo-aprile) 35.

BURATTI 2013

M. Buratti, *La migliore offerta*, «duellanti» XXXVIII (febbraio) 80.

CAMPANILE 2009

D. Campanile, *Edipo in Louisiana. A proposito di Angel Heart* (Alan Parker, 1987), «La figura nel tappeto» 199-212.

CAMPANILE 2010

D. Campanile, *Film storici e critici troppo critici*, «Studi Classici e Orientali» LIII 323-62.

CAVICCHIOLI 2000

S. Cavicchioli (a cura di), *Dal testo all'immagine. Amore e Psiche nell'arte del Rinascimento*, La Spezia («Fontes» III/5-6).

CAVICCHIOLI 2002

S. Cavicchioli, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia.

CAVICCHIOLI 2013

S. Cavicchioli, *Da Raffaello a Canova: Psiche e una "certa idea che mi viene nella mente"*, in E. Fontanella (a cura di), *Amore e Psiche. La favola dell'anima*, Milano, 173-96.

CECCONI 2013

G.A. Cecconi, *The Best Offer (La migliore offerta)*, di G. Tornatore, «alleo.it» (8 gennaio)

<http://www.alleo.it/content/best-offer-la-migliore-offerta-di-g-tornatore>.

COLPO – GHEDINI 2012

I. Colpo – F. Ghedini (a cura di), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta*, Padova.

D'AGOSTINI 1999

P. D'Agostini, *Giuseppe Tornatore: un siciliano alla corte del cinema*, «Annali d'Italianistica» XVII 31-39.

D'AGOSTINI 2006

P. D'Agostini, *Giuseppe Tornatore*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. III, Torino, 489-91.

DANESE 2012a

R.M. Danese, *L'estetica dell'androgino e il buio della profezia. Rifrazioni filmiche del mito classico in Tiresia di Bertrand Bonello*, «DeM» III 323-56.

DANESE 2012b

R. M. Danese, *Edipo al funerale delle rose: l'Edipo re di Sofocle nel cinema di Toshio Matsumoto*, in F. Citti – A. Iannucci (a cura di), *Edipo classico e contemporaneo*, Hildesheim, 309-42.

DALY-PEOPLES 2013

J. Daly-Peoples, *The Best Offer, an Obsession with Love and Art*, «National Business Review» (September) <http://www.nbr.co.nz/article/film-review-best-offer-obsession-love-and-art-144674>.

DANZIG 2008

G. Danzig, *Rhetoric and the Ring: Herodotus and Plato on the Story of Gyges as a Politically Expendient Tale*, «G&R» LV/2 169-92.

DAVERIO 2013

Ph. Daverio, *Tra cinismo, passione ed eleganza al mercante d'arte è vietato l'amore*, «Corriere della Sera» (25 gennaio) 27  
[http://archiviostorico.corriere.it/2013/gennaio/25/tra\\_Cinismo\\_Passione\\_Eleganza\\_Mercante\\_co\\_0\\_20130125\\_23a50830-66b9-11e2-a903-6f485e07bc85.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/2013/gennaio/25/tra_Cinismo_Passione_Eleganza_Mercante_co_0_20130125_23a50830-66b9-11e2-a903-6f485e07bc85.shtml).

DEFILIPPO 1990

J.G. DeFilippo, *Curiositas and the Platonism of Apuleius' Golden Ass*, «AJPh» CXI/4 471-92.

DE BERNARDINIS 2013

F. De Bernardinis, *La migliore offerta*, «Segnocinema» (marzo-aprile) XXIII/180 34-35.

DRAGONE 2013

M. Dragone, *Pura musica pura visione. Ennio Morricone & Giuseppe Tornatore da Nuovo Cinema Paradiso a La migliore offerta*, Cosenza.

EBIRI 2014

B. Ebiri, *The Best Offer: A Suspenseful Tale of Art and Romance*, «Vulture» (3 gennaio) <http://www.vulture.com/2014/01/movie-review-the-best-offer.html>.

FABBRI – RESEGOTTI 1989

M. Fabbri – E. Resegotti (a cura di), *I colori del nero. Cinema letteratura noir*, Milano.

FATTORI 2013

A. Fattori, *La meccanica dell'illusione*, «Quaderni d'altri tempi» 9  
[http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero43/bussole/q43\\_b12.html](http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero43/bussole/q43_b12.html).

FEHLING 1977

D. Fehling, *Amor und Psyche. Die Schöpfung des Apuleius und ihre Einwirkung auf das Märchen. Eine Kritik der romantischen Märchentheorie*, Wiesbaden.

FIORINELLI 2011

A. Fiorinelli, *I 'guerrieri' di Senofonte nell'Anabasi di Walter Hill (quando un regista di genere dei nostri giorni incontra uno scrittore di genere dell'antichità)*, «DeM» II 497-522.

FOWLER 2000

D. Fowler, *Pyramus, Thisbe, King Kong: Ovid and the Presence of Poetry*, in Id., *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*, Oxford, 156-67.

FUSILLO 2006

M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le Baccanti nel Novecento*, Bologna.

GALVIN 2013

P. Galvin, *A Fine Portrait of Art and Obsession*, «SBS» (September)  
<http://www.sbs.com.au/films/movie/15274/the-best-offer>.

GANDINI 2001

L. Gandini, *Il film noir americano*, Torino.

GILBERT – GUBAR 2002<sup>2</sup>

S.M. Gilbert – S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*, New Haven.

GILI 2014

J.A. Gili, *The Best Offer*, «Positif» DCXXXVIII 59-50.

GRØNSTAD 2002

A. Grønstad, *The Gaze of Tiresias. Joyce and Rossellini and the Iconology of The Dead*, «Nordic Journal of English Studies» I/2 233-48.

GUDERZO 2013

M. Guderzo, *Antonio Canova: "imitare un'imitazione"*, in E. Fontanella (a cura di), *Amore e Psiche. La favola dell'anima*, Milano, 219-28.

GÜNTHER 2001

H. Günther, *Amor und Psyche. Raffaels Freskenzyklus in der Gartenloggia der Villa des Agostino Chigi und die Fabel von Amor und Psyche in der Malerei der italienischen Renaissance*, «Artibus et Historia» XXII/44 149-66.

HOPE 2006

W. Hope, *Giuseppe Tornatore. Emotion, Cognition, Cinema*, Newcastle upon Tyne.

IARUSSI 2013

O. Iarussi, *Il film di Tornatore: il rischio della vita è la migliore offerta*, «La Gazzetta del Mezzogiorno» (5 gennaio)  
<http://www.lagazzettadelmezzogiorno.it/spettacolo/il-film-di-tornatore-il-rischio-della-vita-e-la-migliore-offerta-no582236>.

JAMES 2013a

P. James, *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen. In Pursuit of the Perfect Woman*, London.

JAMES 2013b

P. James, *Kiss Me Deadly (1955): Pandora and Prometheus in Robert Aldrich's Cinematic Subversion of Spillane*, in M.S. Cyrino (ed.), *Screening Love and Sex in the Ancient World*, Basingstoke, 25-38.

KAHN 1979

C.K. Kahn, *The Art and Thought of Heraclitus. An Edition of the Fragments with Translation and Commentary*, Cambridge.

KATZ ANHALT 2008

E. Katz Anhalt, *Seeing is Believing: Four Women on Display in Herodotus' Histories*, «NECJ» XXXV/4 269-80.

LAIRD 2001

A. Laird, *Ringing the Changes on Gyges: Philosophy and the Formation of Fiction in Plato's Republic*, «JHS» CXXI 12-29.

LAMMIN 2014

D. Lammin, *The best offer. In the Labyrinth of Art*, (12 gennaio)  
<http://www.maketheswitch.com.au/switch/article.asp?id=597>.

LUCERI – NEPI 2014

M. Luceri – L. Nepi, *Introduzione. Il lucernario della memoria*, in Idd. (a cura di), *L'uomo dei sogni. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, Pisa, 5-10.

MACDONALD 2014

M. Macdonald, *The Best Offer. The Art of Melodrama*, «The Seattle Times» (23 gennaio) [http://seattletimes.com/html/movies/2022740681\\_bestofferxml.html](http://seattletimes.com/html/movies/2022740681_bestofferxml.html).

MANZOLI 1999

G. Manzoli, *Barocco siciliano*, «Annali d'Italianistica» XVII 95-106.

MATTEI 2012a

M. Mattei, *I patimenti dell'anima, la coppia divina, l'abbraccio e il bacio. Iconografia di Amore e Psiche*, in M.G. Bernardini (a cura di), *La favola di Amore e Psiche. Il mito nell'arte dall'antichità a Canova*, Roma, 21-31.

MATTEI 2012b

M. Mattei, *Temi letterari e temi figurati. Amore e Psiche nella favola di Apuleio, crogiolo di tutte le fiabe del mondo*, in M.G. Bernardini (a cura di), *La favola di Amore e Psiche. Il mito nell'arte dall'antichità a Canova*, Roma, 33-46

MAZZOCCA 2009

F. Mazzocca, *La gloria di Canova e il primato della scultura*, in S. Androsov – F. Mazzocca – A. Paolucci (a cura di), *Canova. L'ideale classico tra scultura e pittura*, Catalogo della mostra, Forlì, 308-35.

MICHELAKIS 2013

P. Michelakis, *Greek tragedy on Screen*, Oxford.

MORESCHINI 1978

C. Moreschini, *Apuleio e il Platonismo*, Firenze.

MORESCHINI 1994

C. Moreschini, *Il mito di Amore e Psiche in Apuleio*, Napoli.

NAREMORE 1998

J. Naremore, *More than Night. Film noir and its Contexts*, Berkeley.

NAREMORE 2000

J. Naremore, *Il noir*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. II.2., Gli Stati Uniti*, Torino, 1213-37.

O'SULLIVAN 2008

J. O'Sullivan, *Virtual Metamorphoses: Cosmetic and Cybernetic Revisions of Pygmalion's "Living Doll"*, «*Arethusa*» XLI/1 133-56.

PALMER 1994

R.B. Palmer, *Hollywood's Dark Cinema. The American Film Noir*, New York.

PASQUINELLI 2011

C. Pasquinelli, *Giovanni Degli Alessandri: i primi anni del directorato agli Uffizi fra nuovi e vecchi ruoli*, «*Annali di Storia di Firenze*» VI 155-70.

PROT 2013

B. Prot, *The Best Offer: nothing better*, «*Cineuropa*» (13 febbraio)

<http://www.cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=en&did=233156>.

PUCCI 2005

G. Pucci, *Orfeo e la decima musa*, in G. Guidorizzi – M. Melotti (a cura di), *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte poesia*, Roma, 168-78.

PUCCI 2012

G. Pucci, *Cadaveri eccellenti: le vittime di Pompei nell'immaginario moderno*, «Mare Internum» IV 71-88.

PUCCI 2014

G. Pucci *Le sirene tra canto e silenzio: da Omero a John Cage*, «ClassicoContemporaneo» I 80-97.

PUGLIESE 2013

R. Pugliese, *Soundtrack: La migliore offerta di Ennio Morricone*, «Cinefile» (11 febbraio)

<http://www.cinefile.biz/soundtrack-la-migliore-offerta-di-ennio-morricone>.

ROSATI 1983

G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e Spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze.

ROSENMEYER 1996

Th.G. Rosenmeyer, *Ironies in Serious Drama*, in M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 497-519.

RUTHERFORD 2012

R.B. Rutherford, *Greek Tragic Style. Form, Language, and Interpretation*, Cambridge.

SALOMON 2004

N. Salomon, *Shifting Priorities. Gender and Genre in Seventeenth-century Dutch Painting*, Stanford.

SEKNADJE 2014

E. Seknadje, *Giuseppe Tornatore – The Best Offer*, «culturopoing» (16 aprile)

<http://www.culturopoing.com/Cinema/Giuseppe+Tornatore+The+Best+Offer+-5960>.

SOCCI (2014)

S. Soggi, *Ritorno a Itaca. La tirannia delle immagini*, in M. Luceri – L. Nepi (a cura di), *L'uomo dei sogni. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, Pisa, 31-36.

SOUTHALL 2013

J. Southall, *The Best Offer composed by Ennio Morricone*, «Movie Wave» (20 gennaio)

<http://www.movie-wave.net/the-best-offer>.

SPINA 2004

L. Spina, 'Gige e Candaule': un racconto che affascina, ma non convince (Riscritture/riletture in Luciano di Samosata, Iris Murdoch, Michael Ondaatje, Mario Vargas Llosa e Bertolt Brecht), in U. Criscuolo (a cura di), *Societas studiorum. Per Salvatore D'Elia*, Napoli, 611-20.

STAROBINSKI 1981

J. Starobinski, *Canova e gli dèi assenti* (1979), in Id., *1789. I sogni e gli incubi della ragione*, Milano, 91-98.

STEWART 2010

A.F. Stewart, *A Tale of Seven Nudes: The Capitoline and Medici Aphrodites, Four Nymphs at Elean Herakleia, and an Aphrodite at Megalopolis*, «Antichthon» XLIV 12-32.

STOICHITA 2008

V.I. Stoichita, *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*, Chicago.

STRAMAGLIA 2001

A. Stramaglia, *Piramo e Tisbe prima di Ovidio? PMich inv. 3793 e la narrativa d'intrattenimento alla fine dell'età tolemaica*, «ZPE» CXXXIV 81-106.

TARANTINO 2013

E. Tarantino, *La migliore offerta, di Giuseppe Tornatore*, «News Art. Notizie dal mondo dell'arte» (24 febbraio) <http://www.news-art.it/news/la-migliore-offerta--di-giuseppe-tornatore.htm>.

THOMPSON 1955-1958

S. Thompson, *Motif-index of Folk-literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*, Bloomington (rev. ed.).

TOLES 1995

G. Toles, *This May Hurt a Little: The Art of Humiliation in Film*, «Film Quarterly» XLVIII/4 2-14.

TOMMASI MORESCHINI 2013

C.O. Tommasi Moreschini, *Gnostic Variations on the Tale of Cupid and Psyche*, in M.P. Futre Pinheiro – A. Bierl – R. Beck (eds.), *Intende, Lector – Echoes of Myth, Religion and Ritual in the Ancient Novel*, Berlin, 123-44.

TORMEN 2003

G. Tormen, *Venere*, in S. Androsov – M. Guderzo – G. Pavanello (a cura di), *Canova*, Milano, 378-79.

TORNATORE 2011

G. Tornatore, *La menzogna del cinema*, Milano.

TORNATORE 2013

G. Tornatore, *La migliore offerta*, Palermo.

TORNATORE 2014a

G. Tornatore, *Il collezionista di baci*, Milano.

TORNATORE 2014b

G. Tornatore, *La continua metamorfosi. Conversazione con Giuseppe Tornatore a cura di C. Carabba e G. M. Rossi*, in M. Luceri – L. Nepi (a cura di), *L'uomo dei sogni. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, Pisa, 91-112.

VENTURELLI 2007

R. Venturelli, *L'età del noir. Ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940-60*, Torino.

VIGNATI 2013

R. Vignati, *Il potere delle immagini*, «Cineforum» DXXI (Gennaio-Febrero) 42-45.

VILLANI 2009

A. Villani, *Il mito di Psiche tra amore terrestre e celeste*, in S. Androsov – F. Mazzocca – A. Paolucci (a cura di), *Canova. L'ideale classico tra scultura e pittura*, Catalogo della mostra, Forlì, 238-63.

WINKLER 2001a

M.M. Winkler, *Introduction*, in Id. (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford, 3-22.

WINKLER 2001b

M.M. Winkler, *Tragic Features in John Ford's The Searchers*, in Id. (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford, 118-47.

WINKLER 2002

M.M. Winkler, *The Face of Tragedy. From Theatrical Mask to Cinematic Close-Up*, «Mouseion» III/2 43-70.

WINKLER 2009

M.M. Winkler, *Cinema and Classical Texts. Apollo's New Light*, Cambridge.

YOUNG 2013

D. Young, *The Best Offer*, «Hollywood Reporter» (6 gennaio)  
<http://www.hollywoodreporter.com/review/best-offer-film-review-408942>.

ZANKER 2003

G. Zanker, *Modes of viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Madison.

ZANKER 1974

P. Zanker, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Mainz.

ZANKER 1998

P. Zanker, *Un'arte per i sensi. Il mondo figurativo di Dioniso e Afrodite*, in S. Settis (a cura di), *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società. II: Una Storia Greca. 3: Trasformazioni*, Torino, 545-616.

ZIMMERMAN et al. 2004

M. Zimmerman et al. (eds.), *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Books IV 28-35, V and VI 1-24. The Tale of Cupid and Psyche*, Groningen (Groningen Commentaries on Apuleius).