

la rivista di **engramma**
marzo/aprile **2020**

172

**Marco Bellocchio.
L'arte della messa
in scena**

La Rivista di Engramma
172

La Rivista di
Engramma

172

marzo/aprile 2020

Marco
Bellocchio.
L'arte
della messa
in scena

a cura di
Marina Pellanda e Stefania Rimini

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
giacomo confortin, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, francesca filisetti,
anna fressola, anna ghiraldini, laura leuzzi,
vittoria magnoler, michela maguolo,
nicola noro, marco paronuzzi,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
daniele pisani, alessia prati, stefania rimini,
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
nicolò zanatta

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

172 marzo/aprile 2020

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-34-2

ISBN digitale 978-88-31494-35-9

finito di stampare maggio 2020

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Marco Bellocchio. L'arte della messa in scena. Editoriale*
Marina Pellanda e Stefania Rimini
- 11 *Quando le immagini ci guardano*
Gianni Canova
- 25 *"Cinema di prosa" e "cinema di poesia", tertium datur*
Silvia De Laude
- 65 *Panoramiche di interni: l'unità di luogo nel cinema*
di Marco Bellocchio
Marina Pellanda
- 97 *Il melodramma della nazione*
Marzia Gandolfi
- 105 *La parola, lo spazio*
Farah Polato e Rosamaria Salvatore
- 131 *Larus ridibundus. Marco Bellocchio e Il gabbiano di Čechov*
Denis Brotto
- 145 *Tempo e memoria in "... addio del passato..."*
Francesco Verona
- 155 *Pagliacci, sorvegliati speciali, traditori*
Anton Giulio Mancino
- 171 *Sei domande a Marco Bellocchio*
Marina Pellanda
- 179 *Le regie di Marco Bellocchio*
Marina Pellanda

Marco Bellocchio. L'arte della messa in scena

Editoriale di Engramma n. 172

a cura di Marina Pellanda e Stefania Rimini



1 | Il gabbiano, regia di Marco Bellocchio, 1977.

Il cinema di Marco Bellocchio, attraversato dalla vertigine di corpi eccedenti e da una potente geometria di sguardi, sembra richiamare quell'“intrico di spazi” che per Michel Foucault rappresenta una delle regole dell'“eterotopia”, ovvero la giustapposizione in un luogo reale di più “spazi che normalmente sarebbero, dovrebbero essere incompatibili” (Foucault, *Utopie ed eterotopie*, [1966] Cronopio 2006, 18-19). L'architettura filosofica di Foucault pone sullo stesso asse, nella dialettica fra estraneità e compresenza, teatro e cinema (e giardini), e proprio questa concatenazione è al centro di Engramma 172, a partire dall'idea che

l'opera del regista si muove in direzione di una radicale messa in scena del rapporto con l'altro (la famiglia, il potere, la storia) e con il sé (l'inconscio, la violenza, la morte).

Dal memorabile esordio de *I pugni in tasca* (1965) – a partire dal quale si imbastisce il filo della corrispondenza ‘fittizia’ con Pasolini, come riferisce puntualmente Silvia De Laude nel suo *“Cinema di prosa”* e *“cinema di poesia”*, *tertium datur* – fino al recente *Il traditore* (2019), che rilancia il tentativo di mettere in quadro l'altra faccia dell'Italia, la scrittura filmica di Bellocchio si agglutina attorno a nuclei simbolici che testimoniano la ricerca di un piano immaginario capace di scardinare l'opacità del reale.

È proprio la frizione fra sogno ed esistenza, con inevitabili complicazioni di ordine psicanalitico e performativo, a determinare lo slancio eterotopico del cinema del regista, orientato verso l'esplorazione di luoghi pubblici e privati, di soglie permeabili che finiscono spesso per chiamare in causa la mobilità del dispositivo teatrale, inteso via via come traccia o superficie riflettente, come paradigma o come metafora.

I saggi che compongono questo numero analizzano, da prospettive diverse e con approcci metodologici complementari, alcune morfologie spaziali e tematiche legate all'orizzonte della scena e disegnano così una mappa genealogica che offre l'occasione di riattraversare alcune costanti della produzione del regista. Il già menzionato contributo di Silvia De Laude costituisce una sorta di 'A side' rispetto alla scacchiera del numero ma questa apparente lateralità consente di recuperare l'unicità di un dialogo – quello fra Bellocchio e Pasolini – su cui la critica ha indugiato a lungo, senza però sciogliere i nodi che oggi la studiosa finalmente dirada.

È Marina Pellanda, con il suo *Panoramiche di interni: l'unità di luogo nel cinema di Marco Bellocchio*, a suggerire la densità della relazione intermediale fra teatro e cinema all'interno del macrotesto bellocchiano e a proporre una serie di figure, e di forme, che ne sintetizzano le matrici cronotopiche. Il richiamo al *Kammerspiel* agisce infatti su un doppio livello: esalta le risonanze con le traiettorie di una peculiare "drammaturgia dei corpi e dei gesti" e sublima l'interazione fra spazi e sonorità, producendo uno scarto continuo fra campo e fuori campo. Pur lavorando lungo le coordinate di una ferrea unità di luogo, il cinema di Bellocchio tende verso l'eterotopia, perché – grazie all'estrema precisione dei quadri – autorizza l'"intrico", e con esso la cristallizzazione dei diversi piani dell'esistenza. Stanze, palazzi, corridoi; e ancora specchi, porte e finestre sono indici di una temporalità franta ma anche frammenti di un teatro-mondo che inverte la dialettica fra dentro e fuori.

Oltre a essere serbatoio di storie e motivi, il teatro per Bellocchio è anche incarnazione di forme specifiche, di generi che hanno contribuito a plasmare la coscienza identitaria del nostro Paese. Fra tutti, il Melodramma assume una connotazione simbolica forte perché – come dichiara in modo netto Marzia Gandolfi ne *Il melodramma della nazione* – è "capace di far dialogare l'intimo col pubblico e di avere il 'popolo' come punto di origine,

oggetto e destinatario della fiction". La lettura *sub specie* operistica de *Il traditore* consente a Gandolfi di recuperare la pregnanza melodrammatica del cinema del regista, di sottolinearne la componente sensuale ed eccentrica, e ancora di isolare la pre-potenza dell'aria come figura di *pathos*.

In scia con il saggio di Gandolfi si pone il contributo di Francesco Verona – *Tempo e memoria in "...addio del passato..."* – che mira a rintracciare l'intima radice bellocchiana di un film solo apparentemente minore. *"...addio del passato..."* è un documentario sulla *Traviata*, commissionato dal Comune e dal Teatro Municipale di Piacenza, che va alla ricerca della sopravvivenza del genere melodrammatico e interseca i motivi e le trame del capolavoro di Verdi con i luoghi e le consuetudini di un presente alla deriva. Grazie al filtro di un classico della cultura, Bellocchio ha modo di perlustrare i margini di una provincia in bilico fra tradizione e disincanto. Ancora una volta, lo sguardo del regista serve a misurare la distanza della realtà dal sogno di un tempo irrevocabilmente perduto.

Il rapporto dialettico con le maschere di una teatralità debordante (fra Shakespeare e Pirandello) è al centro del contributo di Rosamaria Salvatore e Farah Polato che, fin dal titolo, tematizza l'inarcamento tra la dimensione verbale e quella architettonica: *La parola e lo spazio. Il teatro di Marco Bellocchio* si snoda infatti attraverso un duplice percorso che pedina, da un lato, le logiche di citazione del *Macbeth* in *Sorelle Mai* (2010) e *Bella addormentata* (2012); mentre, dall'altro, sceglie di analizzare il perimetro spaziale de *La condanna* (1991), secondo direttrici che rinviano al tema della chiusura. In entrambi i casi la metafora del teatro fa corpo con l'espressività di volti e gesti. La scena appare come l'orizzonte di situazioni-limite, solo a tratti sublimate dalla complicità della macchina da presa.

Denis Brotto legge *Il gabbiano* di Bellocchio attraverso la lente di ingrandimento degli *Adaptation Studies* ma non si limita a rinvenire scarti e corrispondenze con l'originale cechoviano. La sua indagine tenta di cogliere nella riscrittura filmica le rifrazioni autobiografiche dell'autore, le sue prove d'artista, la ricerca di un peculiare modo d'espressione.

Se i contributi di Salvatore-Polato e Brotto rimandano rispettivamente all'idea di teatro-eco e teatro-traccia, Anton Giulio Mancino nel suo *Pagliacci, sorvegliati speciali, traditori* insiste sul teatro-segno, sottolineando come il palcoscenico sia l'asse portante di "un divenire narrativo, storico, giudiziario, politico assai appariscente e sfrontato, drammatico e melodrammatico a un tempo, debordante di personaggi istrionici e situazioni sbalorditive". Tale affermazione sostanzia l'analisi de *Il traditore* ma non rinuncia a un sistematico attraversamento di tutta l'opera del regista, da cui emerge la circolarità di una serie di stilemi.

L'unitarietà dei saggi che compongono questo numero monografico è amplificata da due contributi che sembrano mimare un doppio movimento. L'uno, *Laudatio. Quando le immagini ci guardano* di Gianni Canova, può intendersi come una specie di *plongée*, capace di restituire tutta l'ampiezza dello spettro visuale di Bellocchio, a partire da una domanda radicale: "Dove ce l'abbiamo, il cinema?". L'altro, *Intervista a Bellocchio*, è insieme uno zoom e una messa in abisso, perché l'interrogazione posta al regista intorno ad alcune questioni cruciali – il rapporto teatro-cinema, la tensione melodrammatica, la peculiarità della figura dei traditori, la dialettica fra 'scene madri' e 'scene sorelle' – consente al lettore di puntare al cuore di ogni inquadratura, di ritrovare la giusta distanza per guardare le immagini del suo cinema e del suo teatro. La tesa emozionalità delle immagini bellocchiane dilata lo spazio e dà vita a nuove forme che, pur ibride e impure, si imprimono prepotentemente nella percezione dello spettatore. L'armonia o il conflitto fra i diversi principi che animano le immagini del regista a un certo punto mostra sempre un centro che le collega con l'ignoto: è un punto di resistenza assoluta ad ogni tentativo di interpretazione.

English abstract

Engramma issue no. 172, *Marco Bellocchio. The Art of Staging*, includes contributions by: Denis Brotto, Silvia De Laude, Marzia Gandolfi, Anton Giulio Mancino, Rosamaria Salvatore and Farah Polato, Marina Pellanda, Francesco Verona. A special text is the *Laudatio* "When the images look at us" that Gianni Canova gave on the occasion of the *ad honorem* Master's Degree conferred to the Director by the IULM University of Milano, on 9.12.2019. The issue also includes an Interview with Marco Bellocchio.

keywords | Marco Bellocchio; scenic space; theatre.

Quando le immagini ci guardano

Laudatio di Marco Bellocchio, in occasione della Laurea Magistrale ad honorem conferitagli dall'Università IULM il 9.12.2019

Gianni Canova

Le immagini vedono con gli occhi che le vedono
(José Saramago, *Cecità*)



1 | *Vincere*, regia di Marco Bellocchio, 2009.

“Guardami! Guardami!”. Le prime parole che risuonano all’inizio di *Bella addormentata* (2012) sono a tutti gli effetti un’interpellazione. Maria (Alba Rohrwacher) sta guardando un monitor su cui vede (e noi vediamo con lei...) un giovane esagitato che guarda in macchina rivolgendo a un’assente (Eluana Englaro) un perentorio invito a guardarlo. In realtà, il giovane guarda Maria e guarda negli occhi noi spettatori: è un’immagine che ci chiede di essere guardata. Mai, in precedenza, Marco Bellocchio era stato così esplicito, così inequivocabile: un’immagine, dentro il suo film, chiama in tono imperativo la nostra attenzione. Ci intima di guardare. Di

‘guardarla’. Ci guarda e vuol essere guardata. Come se rivendicasse la propria centralità. La propria consapevolezza di essere protagonista.

Le immagini sono sempre protagoniste nel cinema di Marco Bellocchio. Lo sono fin dai tempi dei suoi esordi, alla metà degli anni Sessanta, ma lo sono ancora di più negli ultimi 20 anni, da un capolavoro come *L’ora di religione* (2002) in poi. Ed è su questo intervallo temporale che vorrei concentrare la mia riflessione, nella convinzione che Marco Bellocchio abbia, fra i tanti suoi meriti, anche quello di aver saputo esser presente al proprio tempo, e di aver saputo mordere il nostro tempo col suo sguardo, per più di mezzo secolo, e di aver raggiunto tra i 60 e gli 80 anni una maturità, una lucidità e una pienezza artistica e professionale che sono solo dei Maestri. Dei grandi Maestri. Come è stato detto: Bellocchio non fa semplicemente film, ma, facendo film, si chiede e ci chiede ogni volta che senso abbia farli.

Dove ce l’abbiamo, il cinema?

Torniamo allora alla centralità delle immagini, e partiamo proprio da *Bella addormentata*. Tutti i personaggi del film, non solo quello interpretato da Alba Rohrwacher, entrano in scena guardando uno schermo. Per prima cosa li vediamo guardare. Ci si mostrano nell’atto di guardare. Il senatore Uliano Beffardi (Toni Servillo) appare per la prima volta nel film mentre è intento a guardare la Tv. Anche il personaggio della Divina Madre interpretata da Isabelle Huppert entra in scena osservando in televisione una suora che dice che è assurdo intervenire clinicamente per togliere la vita a una persona. E mentre lei – ex-attrice che ha rinunciato al mestiere per assistere la figlia in coma da anni – guarda queste immagini, in un altro luogo suo figlio, che vorrebbe fare l’attore, guarda su un monitor le immagini di un vecchio film interpretato proprio da sua madre quando era giovane. In esterno notte vediamo con lui una giovane donna (la Huppert, allora ventiseienne) che cammina in un mattatoio. Nell’aria si sentono i muggiti e i versi delle bestie. Poi si sente un colpo secco e si vede un bue che si accascia al suolo. La macchina da presa stringe sul volto della donna: è pallida, emaciata, guarda per terra. Dal corpo del bovino scannato sgorga un frotto ininterrotto di sangue rosso. Lo vediamo in semisoggettiva, quasi con gli occhi di lei. Poi dal fuoricampo due mani porgono alla donna un recipiente. Lei lo afferra, lo accosta alle labbra e beve avidamente il liquido contenuto. Probabilmente – siamo autorizzati a

pensare – sta bevendo sangue. È una delle sequenze più famose del film di Mauro Bolognini *La storia vera della Signora delle camelie* (1981): Bellocchio include questa sequenza nel suo film non solo per spingere fino all'estremo – come è stato giustamente scritto – il “cortocircuito intensissimo di finzione e realtà”, ma anche per segnare in modo assoluto l'identificazione fra attrice e personaggio.

La Huppert, che nel film di Bolognini era la “Divina Maria”, regina venerata di tutte le prostitute parigine, diventa nel film di Bellocchio la Divina Madre, aspirante santa e ex-attrice che rinnega il proprio passato. E il figlio della Divina Madre – che vuol fare a sua volta l'attore, e che intonerà per la madre la lauda di Jacopone da Todi *Donna de Paradiso* – mentre guarda il film di Bolognini, non sa bene – come non lo sappiamo noi – se sta guardando ciò che sua madre non è più, e non vuole più essere (un'attrice) o ciò che non ha mai smesso di essere (una vampira che vive succhiando il sangue e la vita degli altri, compresa la vita della figlia in coma...).

Le immagini ci guardano. Non siamo solo noi a guardarle. Sono loro che ci chiedono di essere guardate. Come ha acutamente sostenuto Mitchell (Mitchell 2018), vogliono qualcosa da noi, ci pongono delle richieste. Ma dove sono le immagini? da dove vengono? dove ce l'abbiamo, il cinema?

Bellocchio se lo chiede ininterrottamente, in ogni film. Ce l'abbiamo 'dentro', conficcato nel nostro inconscio? O siamo noi ad essere dentro il cinema, che ci sta sopra, sotto, attorno, accanto? Dov'è allocato il cinema nell'era in cui si svincola dallo schermo e si infiltra pervasivamente negli interstizi della vita? Da qualche anno a questa parte, ogni nuovo film di Marco Bellocchio pone, in maniera al contempo radicale e commovente, questa domanda. Che è insieme impossibile e imprescindibile. Perché il cinema, negli ultimi film di Bellocchio, è di volta in volta il fantasma che galleggia nell'immaginazione o nella memoria inconscia della giovane brigatista protagonista di *Buongiorno, notte* (2003) o la traccia mnestica che riemerge ossessiva nel processo creativo e comparativo di un regista in crisi (*I promessi sposi* di Mario Camerini, le cui immagini affiorano enigmatiche e interrogative nella mente del *metteur en scène* protagonista di *Il regista di matrimoni*, 2006). Ma il cinema è anche la visione che campeggia sul lenzuolo appeso al soffitto nell'ospedale militare in cui viene ricoverato il giovane Mussolini nella prima parte di *Vincere* (2009).

Lì, sopra i corpi dei malati e dei feriti che soffrono, il cinema materializza altri tre corpi: quelli della Crocifissione messa in scena da Giulio Antamoro in *Christus* (1916), con echi iconografici che vengono dalla storia della grande pittura italiana. In *Vincere* il cinema che affiora nel film non viene più da 'dentro' l'inconscio dei personaggi, ma li sovrasta. Li domina. Sta su, sopra di loro. Pende dall'alto, come se Bellocchio avesse messo lo schermo sul Golgota, o nell'abside di una chiesa sconsecrata: quasi un *tableau vivant* al posto dei vecchi affreschi, a portare la cognizione del dolore (o la redenzione 'dal' dolore) nel luogo istituzionalmente delegato alla manutenzione dei corpi, e alle pratiche di cura e di 'rimozione' del dolore.



2 | *Vincere*, regia di Marco Bellocchio, 2009.

Pochi altri cineasti sarebbero capaci oggi, soprattutto in Italia, di 'immaginare un'immagine' così: così potente, così densa, così carica sul piano semiotico ma allo stesso tempo così intensa sul piano emozionale. Perché Bellocchio non pratica l'intertestualità nella forma postmoderna o tarantiniana del citazionismo, ma la sente come necessità ermeneutica e gnoseologica. Come se fare cinema oggi significasse prima di tutto non stancarsi di continuare a chiedersi dove sta, e cosa fa, il cinema che ci entra dentro e che ci esce fuori, e che ci sta sopra e ci attraversa, e che ci invita e ci accoglie in sé.

Lo sguardo dello sciame

Ma che cos'è il cinema? Dove si colloca? Come lo si produce?

La domanda è esplicita, forse in modo persino sfacciato, in quel grande metafilm, quasi una *summa* cinefila delle riflessioni bellocchiane, che è *Il regista di matrimoni*. L'incipit del film è emblematico: decine di videocamere cercano di riprendere a distanza ravvicinata il volto della sposa, figlia del protagonista, nella cerimonia nuziale che apre il film. Sono come uno sciame. Ronzano, si spostano e svolazzano. Sono sguardi ciechi: casuali, un po' gratuiti, non necessari. Sguardi convinti che basti schiacciare il pulsante play/rec. della videocamera digitale per trasformare la vita in cinema e per conservare la traccia o l'impronta del vissuto. Franco Elica, padre della sposa, regista affermato, non la pensa così. Prova anche lui – spinto da un'ammiratrice – a impugnare una videocamera digitale e ad avvicinarsi alla figlia: ma sente subito che quello sguardo è – appunto – cieco, che non va oltre il velo che copre il viso della sposa, che non rivela nulla, e si illude soltanto di documentare. Non si filmano così, i matrimoni. Non si filma così la vita. Franco Elica (Sergio Castellitto) sta lavorando all'ennesima edizione filmica di *I Promessi sposi*. Cioè – a sua volta – alla messinscena di un altro matrimonio voluto e ostacolato. Nella sua testa affiorano di tanto in tanto le immagini del film che dal romanzo manzoniano trasse Mario Camerini nel 1941: una versione imprescindibile, intrisa di un cattolicesimo austero ma a tratti perfino punitivo, in un bianco e nero talmente contrastato da fare dell'Innominato un personaggio quasi espressionista. Non registrava la vita, quel film. La trasfigurava. Ma oggi sembra che tutti siano ossessionati solo dall'idea di registrare e documentare. Lui invece si ostina ad andare in un'altra direzione: durante il casting del film, prova con un'attrice il monologo di Lucia di fronte all'Innominato (“Dio perdona tante cose per un'opera di misericordia...”), e quasi si commuove per come quella finzione assoluta si avvicini alla verità di un certo modo di sentire la vita. Ma il progetto del film manzoniano non ingrana: non si trovano gli attori, un'aspirante attrice minaccia di denunciare Elica per il modo in cui tratta le donne e a un certo punto nella sede della società di produzione arrivano perfino i carabinieri per un'ispezione. Tanto basta perché Elica decida – *nomen omen* – di prendere il volo e di sparire. Lo ritroviamo solo e silente su una spiaggia siciliana, sospeso in un'atmosfera che sta tra la fiaba e il mito, mentre osserva in lontananza un regista dilettante che sta facendo il filmino

matrimoniale a una coppia che si sta per sposare (o che si è appena sposata).

Ancora matrimoni, ancora cinema e nozze, ancora 'promessi sposi'. Che non sia altro che questo, la vita? Che non abbia altro da filmare, il cinema? Sulla spiaggia il regista dilettante riconosce il Maestro, gli si avvicina, gli rende omaggio e gli chiede consiglio su come girare quella scena del suo film matrimoniale. Elica è riluttante, si schernisce, ma poi il demone dell'inquadratura ha la meglio e lo spinge a proporre una sua visione: collocare la videocamera per terra, sulla sabbia, e poi far correre i due sposi, la madre di lei e lo stesso regista dilettante avanti e indietro davanti all'obiettivo, più e più volte, dal campo al fuoricampo e viceversa, come in una sorta di inseguimento ironico e giocoso. Poi lasciare solo gli sposi in scena, e chiedere alla donna di abbracciare il proprio sposo, chiederle di spogliarsi, e di entrare in intimità con il suo uomo. Poi dirle di alzarsi, di avvicinarsi al mare e di sparire. Il regista dilettante è alquanto sconcertato: così - pensa - non c'è più realtà, non c'è verità, c'è solo finzione e messinscena. E tuttavia accetta il consiglio, e lo mette in atto. Ne esce un 'filmينو' potente e visionario, che colpisce l'immaginazione di un solitario Principe siciliano (Sami Frey), aristocratico in rovina, che chiede a Elica di filmare le imminenti nozze di sua figlia con un giovane notaio palermitano, rampollo di una famiglia sufficientemente ricca da potersi permettere di salvare anche lo stesso Principe e i suoi beni dal rischio della bancarotta. Altri 'promessi sposi', insomma: un altro film da fare su nozze che stanno per essere celebrate. Elica non è convinto, prende tempo e si perde per una Sicilia misteriosa e quasi magica, fatta di ville patrizie fatiscanti, di giardini gonfi di cactus e di fichi d'India, di dimore nobiliari segnate da un progressivo e inarrestabile degrado. Le atmosfere rarefatte e come sospese ricordano un po' quelle di Antonioni in *L'avventura* (1960): anche qui il protagonista si perde in un suo personale viaggio in Sicilia, alla ricerca di una donna scomparsa (la figlia? La sposa che ha simulato di sparire in mare? La principessa triste che si sta per sposare contro voglia con il notaruncolo palermitano?), ma in fondo alla ricerca di se stesso, e del senso del proprio lavoro. Mentre il racconto va avanti, Bellocchio moltiplica i punti di vista e i supporti su cui si imprimono le immagini del film e quelle del/dei film nel film. Alla pellicola che segue il racconto a focalizzazione esterna, Bellocchio alterna le riprese in digitale del regista dilettante, le immagini riprese dalle telecamere di controllo a

circuito chiuso poste sui muri di cinta e nei saloni delle ville e dei palazzi patrizi, perfino le soggettive senza soggetto riprese dalla nanocamera nascosta nel bavero della giacca del protagonista.

Troppe immagini, ancora una volta? Forse sì: deflagrazione di punti di vista, ancora sciame di visioni. Non necessarie, spesso gratuite. Di nuovo: non basta guardare e registrare, per trasformare il mondo in cinema. “Il cinema è montaggio”, proclama un po’ godardianamente il Principe Gravina. E per dimostrarlo porge a Elica la videocassetta con la ripresa delle nozze della coppia che avevamo già visto sulla spiaggia. “Ho aggiunto alla scena dell’ingresso in chiesa degli sposi – dichiara il Principe – la musica composta da Eric Satie per *Entr’acte* di René Clair”. L’effetto è spiazzante e dissacrante: con quella musica, il corteo nuziale perde ogni solennità e festosità, e si trasforma in pantomima funerea, ridicola e grottesca. E tuttavia questo è il cinema: non lo sciame di sguardi, ma un punto di vista sul mondo. Elica lo sa, ma sa anche quanto sia difficile e doloroso assumersi la responsabilità di questo punto di vista. Soprattutto sa che la verità può essere raggiunta con l’immaginazione, non con il resoconto cronachistico dell’accaduto. Anche perché il cinema fa accadere le cose, non si limita mai a prenderne atto. E allora Elica comincia a pensare di mettere in scena il matrimonio della principessa triste che il Principe gli aveva chiesto di filmare.

Non una messinscena ‘viscontiana’ e sfarzosa, nello stile de *Il Gattopardo* (1963), come gli viene richiesto dalla madre del promesso sposo. Piuttosto una messinscena ‘antonioniana’, un’avventura dello sguardo che diventi percezione della vita, dei sentimenti e dell’amore. Conversando con il collega Smamma (un anziano regista che – convinto che in Italia comandino i morti – ha messo in scena la propria morte mediatica), Elica si è persuaso che è necessario fingere, alterare, prefigurare. Che a volte è necessario perfino simulare la realtà per interrogarla meglio, invece di porsi di fronte ad essa in un atteggiamento ancillare e servile. Così, un po’ invaghito della Principessa triste che – a differenza di Lucia Mondella, che voleva sposarsi ma non poteva – non vuole sposarsi ma è costretta a farlo, comincia a immaginare per lei esiti alternativi a quelli già stabiliti nel copione scritto dal padre e dalla famiglia. Così in una scena vediamo ad esempio il Principe Padre che spara allo sposo subito dopo che il sacerdote ha pronunciato la formula del sacramento matrimoniale, in un’altra scena

vediamo invece la sposa silenziosa all'altare, riluttante a pronunciare il fatidico "sì". È successo davvero quello che vediamo, o è Elica che sta solo immaginando che sia successo? Poco importa: Bellocchio celebra il potere dell'immaginazione come antidoto salutare rispetto alla tragica mediocrità del reale.

L'immaginazione intermediale

Nell'epoca in cui il *found footage* sembra diventare l'ultima frontiera possibile di un cinema che non sa più cosa mostrare se non rivisitare ininterrottamente se stesso, il proprio repertorio e la propria memoria, Bellocchio ci offre invece - con i suoi ultimi film - un'idea di cinema inteso come forma specifica di "immaginazione intermediale": come sostiene Pietro Montani nell'imprescindibile saggio che porta questo titolo, il cinema dell'ultimo Bellocchio mostra cioè - in modo emblematico e paradigmatico - come il cinema stesso possa essere il dispositivo che attua l'indispensabile riorganizzazione dell'archivio mediale, rendendolo disponibile alla configurazione di un'esperienza effettiva. È grazie al 'repertorio' filmico finzionale inserito nei suoi ultimi film, in altre parole, che Bellocchio rende il cinema (il 'suo' cinema, i 'suoi' film) capace di intervenire sul "carattere confusivo di molte immagini mediali" procedendo innanzitutto a "disimpastare il con-fuso" e "sottofondendone le parti a una verifica di realtà" (Montani 2010, XI). Pieni all'inverosimile di schermi televisivi sempre accesi su cui scorrono le immagini della cronaca, i film di Bellocchio provvedono a autenticare la cronaca (e a trasformarla in Storia) grazie al ricorso al repertorio filmico finzionale.

Così, ad esempio, in *Fai bei sogni* (2016), la scena della morte della madre del protagonista che Bellocchio sceglie di relegare nel non visibile, di lasciare volutamente nel fuoricampo, viene evocata proletticamente, anticipata e in qualche modo visualizzata proprio grazie alle immagini di repertorio che Bellocchio ha incistato nel film: bisogna allora guardare (e *Fai bei sogni* questo ce lo fa vedere...) cosa fa la protagonista di *Cat People* (1942) di Jacques Tourneur e soprattutto cosa fa Juliette Greco nel finale di *Belfagor, il fantasma del Louvre* (1965) (la serie-culto che il protagonista guardava con la madre in Tv) per trovare la 'chiave', e per cercare di capire cosa è successo davvero quella notte, e cosa si è spezzato nel cuore di una madre in un grigio appartamento borghese della Torino degli anni Sessanta. Ancora più radicale e magistrale l'operazione

compiuta in *Buongiorno, notte*: le immagini di film preesistenti che irrompono nel film, spesso senza motivazioni diegetiche specifiche (sono spezzoni cinematografici provenienti dagli archivi, ma anche immagini di film come i *Tre canti su Lenin* di Dziga Vertov o *Paisà* di Roberto Rossellini) non sono espressione di un regime allucinatorio e visionario riconducibile al personaggio di Chiara, la brigatista che si dissocerebbe dalle scelte omicide dei compagni, bensì il risultato di un attraversamento del trauma dell'omicidio di Moro che – come ha dimostrato Montani nella sua inappuntabile lettura - consente al film di Bellocchio di costruirsi all'incrocio tra racconto storico e racconto di finzione, insediandosi “sul piano della massima visionarietà e, insieme, della massima forza testimoniale” (Montani 2006, 92). Come se solo la forza del cinema di finzione riuscisse a inverare e autenticare la cronaca, come se solo le immagini ‘finte’ rendessero davvero leggibili le immagini ‘vere’ recuperate dall'archivio inerte della cronaca.

Il tempo non basta mai

Ma non è solo all'archivio filmico e visivo che attinge Bellocchio. Spesso attinge anche all'archivio sonoro. Prendiamo ad esempio un film denso enigmatico sfuggente e bellissimo come *Sangue del mio sangue* (2015), un rompicapo in quel grande labirintico irresistibile rompicapo che è il cinema di Bellocchio. A Bobbio vive una colonia di vampiri. Nel Seicento hanno assistito e collaborato al processo contro una monaca accusata di aver stretto un patto con Satana, oggi sopravvivono stancamente sotto maschere consunte, afflitti dal mal di denti e dal lento esaurimento del loro slancio vitale. Due i leader della comunità: il conte Basta e il cavalier Mai. Basta è un vampiro stanziale, Mai è un vampiro nomade e ramingo. Uno sta fermo, l'altro non si ferma ‘mai’ (appunto!). Uno resta lì, l'altro ritorna. Uno è l'incarnazione di un tempo che cerca un arresto, l'altro di un tempo che non cessa di fluire. Ma tutti e due sono attesi dalla stessa fine: l'incontro con l'apparizione folgorante della bellezza femminile. È il femminile che spezza e scardina le figure maschili del tempo. Mai diventa Basta. Basta fa la fine di Mai. Di fronte al desiderio, il tempo non basta mai. Non ne ha mai ‘abbastanza’. Perché è il tempo il vero protagonista del film: sospeso com'è fra l'eterno ritorno del cavaliere Federico Mai (Mai: il tempo che non può cessare di scorrere, che non ha fine) e la stanca presenza del conte Basta (Basta: l'interruzione brusca, la frattura agognata, la promessa di una fine), *Sangue del mio sangue* è un'irridente

elegia di morti viventi. Una danza macabra di sopravvissuti. Un carnevale di immortali mascherati. Che si danno appuntamento a Bobbio, perché "Bobbio è il mondo". Che maschera ha oggi l'Inquisitore del '600 che voleva murare viva una donna solo perché colpevole di aver amato? È forse il cieco che brancola tra le vie del borgo, uno dei ciechi che ci vedono perfettamente, dei sordi che ci sentono perfettamente, dei morti dati per vivi e dei vivi dati per morti che popolano il villaggio, secondo la rivelazione del *fool* interpretato da Filippo Timi?

Per Marco Bellocchio *Sangue del mio sangue* è il film dell'eterno ritorno: ritorno ai luoghi e ai fantasmi di *I pugni in tasca* (1965), ritorno ai nomi già usati (*Sorelle Mai*, 2010), ritorno a storie e ferite e ossessioni personali già narrate e messe in scena (*Gli occhi, la bocca*, 1982, sul suicidio del suo gemello). Ma qui, per la prima volta da *L'ora di religione*, Bellocchio non usa il repertorio filmico. Ed è strano, se si pensa al fatto che tra tutti i suoi film questo è davvero uno di quelli più ossessionati dal tema del vedere. Vedere da vicino, vedere da lontano, vedere dal buco di una serratura, vedere quasi nel buio, vedere dal piccolo rettangolo lasciato nel muro dietro cui una donna viene sepolta viva. Quasi sempre nel film c'è qualcuno che spia qualcun altro. Qualcuno che osserva, che scruta, che guarda. C'era da aspettarsi, con una così forte tematizzazione del guardare, che Bellocchio enfatizzasse anche quell'uso dell'archivio che è diventato quasi una costante del suo cinema. Invece no. Per la prima volta, dopo tanti anni, non ci sono citazioni filmiche, non ci sono immagini prese da altri film e incastonate dentro la narrazione. In compenso, un po' a sorpresa, c'è un uso molto forte e intenso di repertorio sonoro. C'è un brano dei Metallica ripetuto due volte, e c'è l'impiego di brani della tradizione popolare come *Tapum*, *Torna a Sorrento* e *Il ponte di Perati* (che a sua volta, peraltro, evoca spettri e fantasmi: "Un coro di fantasmi/vien zo dai monti/l'è il coro de li alpini/che son morti"). Ancora una volta è l'archivio a riarticolare il senso.

Tra sepolti vivi e fantasmi insepolti, *Sangue del mio sangue* alla fine svela come la clausura sia l'ossessione centrale di tutto il cinema dell'ultimo Bellocchio. Benedetta viene rinchiusa dietro un muro e costretta a vivere in cattività proprio come il personaggio di Aldo Moro nella cella delle BR in *Buongiorno, notte*, come Ida Dalser nella clinica psichiatrica in *Vincere*, come Eluana Englaro nel suo letto d'ospedale in *Bella addormentata*, come

Tommaso Buscetta nell'aula bunker del tribunale di Palermo in *Il traditore* (2019). Questa volta però, a differenza delle altre volte, la prigioniera riesce ad uscire, si libera dalle sue catene e torna a vivere e a incedere nel mondo. Come solo Aldo Moro faceva, nell'immaginazione di Chiara, nel finale di *Buongiorno, notte*. Dalla clausura, insomma, si può anche uscire, ci dice Marco Bellocchio con il suo cinema: e mentre ce ne rendiamo conto, dobbiamo anche riconoscere che è un cinema, il suo, che davvero non ci basta mai.

I corpi, gli sguardi, le immagini

Ma torniamo, per concludere, alle immagini e allo sguardo. In una scena di *Il traditore* Bellocchio mette in bocca a uno degli imputati del Maxiprocesso di Palermo questa frase: "Lo sguardo è l'espressione della realtà". È una frase di Michel Butor, romanziere e teorico del *nouveau roman*. Che ci fa in bocca a uno degli affiliati di Cosa Nostra?

In un film così rigorosamente attento al rispetto delle fonti documentali come *Il traditore*, questa frase è forse l'unica anomalia. L'unica zona di apparente inverosimiglianza. E allora forse è qui, è su questo esplicito *alert* testuale, che è bene soffermarsi. Perché Bellocchio ci dice che anche in questo suo film – come in tutti i suoi precedenti – è prima di tutto allo sguardo che bisogna guardare. Alla sua capacità di strutturare il mondo e di rivelarlo. E allora c'è ancora una forma di protagonismo delle immagini che Bellocchio offre al nostro sguardo e che ci resta da indagare: è quella che si verifica quando le immagini colonizzano i corpi dei personaggi e li iconizzano.

Lo si vede molto bene – ancora in *Bella addormentata* – in alcune delle scene in cui il film mette in scena i politici e i loro rituali di potere. Sembrano "un'accozzaglia di zombie" i parlamentari e i senatori che vediamo sullo schermo. Infelici, disperati, disorientati, vagolano fra l'etere e il nulla, si fanno somministrare farmaci contro la depressione e si conformano agli ordini che vengono loro impartiti da chi – di fatto – li ha 'nominati' nel loro ruolo. Lo psichiatra che li cura li descrive con icastica precisione: "Si devono nascondere, ma dove? Non hanno un collegio, non hanno un rifugio. Sembrano dei ricercati, o vagano per il centro...". Così privi di un luogo, così drasticamente delocalizzati, solo in una sequenza ritrovano un senso e una ragione: quella in cui si mettono in posa per la

foto istituzionale, facendosi fotografare davanti a uno schermo su cui scorrono immagini di manifestazioni del loro partito e del loro leader. Solo sovrapponendosi a quelle immagini essi sentono in qualche modo di inverarsi, di uscire dall'indeterminatezza, dalla mancanza di ruolo e di identità. Ma nello stesso tempo, così facendo, trasformano i loro corpi in schermo, e fanno di sé il luogo in cui le immagini si manifestano e si inverano. Vero esempio grottesco di transustanziazione mediatica, quella sequenza – una delle più pregnanti di tutto il cinema di Bellocchio – ci dice di come i corpi 'veri' non siano che il supporto su cui far vivere le immagini. Non sono più – come nel Novecento – il profilmico che lascia traccia e impronta di sé nell'immagine filmica, ma – molto più radicalmente – il supporto senza cui le immagini non sarebbero visibili. Detto altrimenti: i corpi non generano le immagini, le accolgono; non le ingravidano di sé, si fanno ingravidare dalla loro sostanza fantasmatica.

Una cosa analoga – a ben pensare – accade anche al personaggio di Ida Dalser in *Vincere*, nella sequenza in cui – prima di essere internata ed annientata dalla cieca ferocia del potere – la donna si siede in un cinema e guarda l'immagine dell'uomo che ama – ormai così diverso, anche fisicamente, da come lei l'aveva conosciuto – intento a parlare dallo schermo. A un certo punto i fascisti in sala si alzano in piedi e rivolgono all'icona del Duce il tributo del saluto romano. Lei, rimasta seduta, si accorge che quei corpi gonfi e ringhianti le ostruiscono la visione, e quindi si alza a sua volta e va a sedersi in primissima fila, davanti a tutti. Ma poi ci ripensa, si alza di nuovo, si avvicina allo schermo e si gira verso la platea. Il fascio di luce del proiettore colpisce il suo corpo, le disegna addosso le immagini, la ingravida di nuovo con l'iconizzazione del Duce. Ida è un corpo di carne che vive tra le ombre del cinema, e al tempo stesso è uno sguardo che dallo schermo ci riguarda, e che guarda i fascisti in platea, i quali – pur guardando lo schermo di cui anche lei è parte – nemmeno la vedono, accecati come sono dall'invasione pervasiva dell'immagine del Capo. Lì, in quell'immagine, in quel farsi cinema di un corpo invisibile che guarda, Bellocchio lascia intravedere quello che forse è l'obiettivo primario del film e anche di tutto il suo cinema: mostrarci la nostra cecità di spettatori, incapaci di intuire la vita vera, la nuda vita, nel turbinio di immagini con cui il potere celebra sé stesso e prende possesso delle nostre teste e dei nostri cuori. Spesso nel film Ida Dalser ci guarda. Guarda in macchina con i suoi occhi imploranti e divoranti, e – ancora – ci

interpella. E in quello sguardo, molto più che nelle migliaia di lettere, suppliche e parole che Ida ha inviato invano ai potenti della Terra, c'è il senso ultimo della sua sfida. Dallo schermo, qualcosa ci riguarda: e quello sguardo è un atto d'accusa – o una chiamata di correo – contro il nostro continuare a essere complici – negli anni Trenta come oggi – di chi ha di fronte a sé tutto l'orrore del potere, tutta la sua narcisistica tracotanza e la sua annichilente prepotenza, e continua a far finta che non ci sia nulla da vedere.

Riferimenti bibliografici

Mitchell 2018

W.J.T. Mitchell, *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Monza 2018.

Montani 2010

P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari 2010.

Montani 2006

P. Montani, *Senso della storia e debito della finzione*, in C. Tatasciore (a cura di), *Cinema e filosofia*, Milano 2006, 86-95.

Saramago 1996

J. Saramago, *Cecità*, Torino 1996.

Filmografia

Entr'acte, di R. Clair, 1924.

Tre canti su Lenin di D. Vertov, 1934.

I promessi sposi di M. Camerini, 1941.

Cat People di J. Tourneur, 1942.

Paisà di R. Rossellini, 1946.

L'avventura di R. Rossellini, 1960.

Il Gattopardo di L. Visconti, 1963.

Belfégor, il fantasma del Louvre, miniserie TV, 1965.

La storia vera della signora delle camelie di M. Bolognini, 1981.

L'ora di religione, di M. Bellocchio, 2002.
Buongiorno, notte, di M. Bellocchio, 2003.
Il regista di matrimoni, di M. Bellocchio, 2006.
Sorelle, di M. Bellocchio, 2006.
Vincere, di M. Bellocchio, 2009.
Sorelle Mai, di M. Bellocchio, 2010.
Sangue del mio sangue, di M. Bellocchio, 2015.
Fai bei sogni, di M. Bellocchio, 2016.
Il traditore, di M. Bellocchio, 2019.

English abstract

The power of the gaze. The nightmare of cages. Marco Bellocchio's cinema lives between these two extremes. At the beginning of *Bella addormentata* a character, looking straight into the camera: his interest is to involve the audience. This scene is an example of Bellocchio's ability to generate space for both confrontation and interaction with the viewer and represent the way and the focal point of Bellocchio's filmmaking. The gaze that the characters of Bellocchio's films turn to the audience is an exhortation: let's not be complicit in any power.

keywords | look; screen; archive; imagine; imagination

“Cinema di prosa” e “cinema di poesia”, tertium datur

Su Pier Paolo Pasolini e *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio

Silvia De Laude

- Se dovesse fare il bilancio della sua attuale filosofia,
della sua ideologia “poetica”?

- È una domanda disumana.

(P.P. Pasolini, dichiarazione a Jean Dufлот, 1970)

Nella vulgata delle chiacchiere e dei convegni,
Pasolini è presentato come un propugnatore del “cinema di poesia”:
nei testi, Pasolini giudica negativamente il “cinema di poesia”
(cioè il cinema costruito secondo la lingua della poesia)
perché ci vede una “scuola internazionale” di élitismo snob – il cinema
che lo interessa è invece costruito con la semplicità sintattica della prosa,
ma una prosa capace di testimoniare che *la poesia esiste nella Realtà*.

(W. Siti, *Tracce scritte di un’opera vivente*, 1998)

Uno “scambio epistolare” fittizio

Nel 1967, due anni dopo l’uscita del film, esce da Garzanti la sceneggiatura de *I pugni in tasca*, preceduta da uno “scambio epistolare” fra Pier Paolo Pasolini e Marco Bellocchio (Bellocchio 1967, 9-24, Pasolini [1967b] 1999, II, 2800-2815). Il volume è il quarto titolo della collana “Film e discussioni”, diretta dallo stesso Pasolini e curata dal critico cinematografico Giacomo Gambetti. I titoli precedenti della collana erano stati *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini, *E venne un uomo* di Ermanno Olmi (aperto da un saggio di Pasolini) e *Uccellacci e uccellini*, ancora di Pasolini.



1 | Il volume della sceneggiatura de *I pugni in tasca* nella collana "Film e discussioni" diretta da Pier Paolo Pasolini.

All'inizio del volume, Gambetti firma un'avvertenza che giustifica la scelta di presentare la sceneggiatura di un film già apparso nelle sale, a differenza di quanto era avvenuto con *Il Vangelo*, con *E venne un uomo* e con *Uccellacci e uccellini*. L'eccezione è imputata alla straordinaria rilevanza de *I pugni in tasca*, "il cui interesse va oltre le circostanze immediate dell'attualità e della novità":

Per la prima volta in questa collana esce un volume su un film non inedito, anzi da tempo già noto al pubblico e alla critica. Ci sembra in realtà che *I pugni in tasca* sia meritevole di particolare considerazione. Si tratta infatti di un'opera il cui interesse va oltre le circostanze immediate dell'attualità

e della novità, per portare numerosi elementi di analisi critica – come pochissimi altri film, quest'anno – in tutto l'ambiente stagnante del cinema italiano, e non soltanto italiano. Un'opera che vale la pena – al di là delle opinioni che può suscitare e che sono state e saranno sanamente, vivacemente contrastanti, dall'esaltazione indiscussa fino alle maggiori riserve – analizzare nella personalità del suo autore, nei suoi motivi di origine e di sviluppo, nelle sue componenti ambientali.

Per questo abbiamo ritenuto utile raccogliere su *I pugni in tasca* il materiale che ora presentiamo, per documentare – nella linea di "Film e discussioni" – le ragioni di un avvenimento così partecipe della evoluzione della nostra cultura (Bellocchio 1967, 7).

Oltre alla sceneggiatura, ai dialoghi definitivi del film e ai testi presentati nel volume come *Uno scambio epistolare Pasolini-Bellocchio* (quattro a firma di Pasolini, e tre a firma di Bellocchio), il volume comprende una lunga intervista di Gambetti al giovane regista de *I pugni in tasca* (*Marco Bellocchio contro il "sentimento"*, ivi, 25-51), un intervento di Pio Baldelli (*"I pugni in tasca" e il cinema di oggi*, ivi, 54-67) e ventisei tavole fuori testo con fotografie di scena, o legate alla lavorazione e ai luoghi del film.

In una nota, Gambetti presenta lo “scambio epistolare” così:

Un colloquio epistolare, fra uno scrittore e regista che ama il cinema giovane, che del cinema anticonformista è fra i rappresentanti più avanzati e appassionati, e uno dei pochi giovani che in Italia con maggiore coraggio e clamore si sono posti a fare, a provocare, con la forza dei loro vent’anni, non avendo vissuto il fascismo e il neorealismo. Quelli della “rabbia” e dello “scandalo” non sono che due dei grandi elementi di discussione de *I pugni in tasca*. Se Pasolini e Bellocchio li hanno preferiti ad altri, è perché essi servono assai bene a rompere i luoghi comuni: obiettivo che sta loro molto a cuore e a cui punta da sempre la miglior tradizione del cinema italiano (n.d.c.) (Bellocchio 1967, 10).

Le cose, riguardo al “colloquio”, sono in realtà un po’ più complicate. Le quattro lettere di Pasolini a Bellocchio non compaiono nell’edizione a cura di Nico Naldini (Pasolini [1955-1975] 1988). Non sono infatti vere lettere, ma momenti di uno scambio epistolare fittizio, nato per introdurre la sceneggiatura. La prima – lo vedremo più avanti – è la ripresa puntuale, giusto adattata ai modi epistolari, dell’intervento di Pasolini al dibattito su *I pugni in tasca* che si era svolto a Roma il 16 marzo del 1966 nella sede dell’associazione Italia-Urss, per iniziativa del Circolo culturale Ludovisi. Lo riporta integralmente “Rinascita” il 2 aprile, in un ampio servizio dal titolo *Dibattito su “I pugni in tasca”. Cinema di prosa e cinema di poesia*.



2 | La pagina di "Rinascita", 2 aprile 1966, che riporta l'intervento di Pasolini al dibattito romano su *I pugni in tasca* organizzato dal Circolo culturale Ludovisi (16 marzo 1966).

Insieme al regista de *I pugni in tasca* e a Paolo Alatri, presidente dell'associazione Italia-Urss, avevano preso la parola il regista Elio Petri e lo storico Roberto Giammanco. Tra i presenti, "scrittori, studenti e pubblico abituale delle sale cinematografiche". Già il 17 marzo, aveva reso conto dell'intervento di Pasolini, in veste di cronista cinematografico, Dario Argento, presentando l'incontro organizzato dal Circolo Ludovisi come "uno dei più accesi, interessanti, vivaci, appassionanti dibattiti di questi ultimi tempi":

Quindi ha preso la parola Pier Paolo Pasolini, che ha condotto un'illuminante relazione sulle fonti di ispirazione de *I pugni in tasca*. Inquadrando il film in un contesto culturale,

Pasolini ha subito ricordato che il cinema va diviso in cinema di prosa e cinema di poesia. Nel cinema di prosa lo stile non ha valore primario e lo spettatore non deve notare la macchina da presa e il montaggio. Il cinema di poesia, invece, lascia intravedere uno stile preciso e rende il montaggio evidente. Godard e Bernardo Bertolucci sono registi di poesia. Bellocchio realizza film di prosa, ma con sfumature nella poesia. Per definire Bellocchio ci si può riferire al neorealismo o al realismo socialista? No. Ai film alla Antonioni? No. Bellocchio rappresenta un'alternativa culturale ai dieci anni che ci hanno preceduto. Richiesto se egli condivide l'opinione di Pasolini che classifica il suo film come un film di prosa, Bellocchio ha risposto affermativamente (Argento [1966] 2000, 6).

Marco Bellocchio, dal canto suo, ha dichiarato a più riprese che le risposte alle 'missive' pasoliniane erano state opera del fratello maggiore Piergiorgio e di Grazia Cherchi:

Devo dire [...] che quelle lettere non le scrissi io, risposero mio fratello Piergiorgio, che era direttore dei "Quaderni piacentini", e Grazia Cherchi. Non avevo la scrittura giusta per contrappormi a Pier Paolo, non avevo un

apparato critico adeguato, potevo argomentare sulla pittura, magari rispondere in poesia, ma ovviamente condivido ancor oggi le 'nostre' risposte (Bellocchio 1995, 71).

Cosa ci dice allora oggi, sul film, questo singolare scambio di lettere? E cosa su Pasolini, nell'atto di intervenire sul folgorante esordio di Marco Bellocchio? Nonostante la sua natura doppiamente 'fittizia' (una prefazione in forma di carteggio, in cui la lettera introduttiva è il reimpiego di un intervento pubblico, e uno dei due interlocutori parla con più voci), credo ancora moltissimo.

La scelta della forma epistolare

Da parte di Pasolini, non sorprende l'interesse per il film che come un meteorite capitato da chissà dove era riuscito a smuovere le acque stagnanti del cinema italiano, dimostrando la possibilità di "una specie di esaltazione della abnormità e della anormalità contro la norma del vivere borghese, familiare" – "una rabbiosa rivolta dall'interno del mondo borghese" (Pasolini 1999, 2802), senza il bisogno di fughe in un *altrove* variamente 'mitico'. Sarebbe stato sorprendente, piuttosto, che Pasolini non prendesse posizione su un film che aveva fatto discutere, fra l'altro, letterati come Alberto Moravia, Mario Soldati e Italo Calvino, a cui si deve sul giovanissimo autore de *I pugni in tasca* un'osservazione molto acuta: "ha messo su una costruzione autosufficiente e dotata di quella particolare autorità per cui, per il solo fatto di essere lì, disturba fortemente tutto quello che c'è intorno" (Calvino [1966] 1988, 227; cfr. anche Moravia [1966] 2005 e Soldati 1966).

Quanto alla soluzione di introdurre nella collana da lui diretta la sceneggiatura de *I pugni in tasca* in una forma non canonica, quale appunto un carteggio costruito a tavolino, è da osservare che si tratta di una scelta in linea con una tendenza alla contaminazione e allo scambio delle marche di genere che si manifesta nella sua produzione fin dal periodo friulano, ma acquista progressivamente perentorietà e consapevolezza proprio a partire dalla metà degli anni Sessanta.

Nel campo della saggistica, già nel 1957 l'intervento critico chiesto dall'amica pittrice Anna Salvatore per il catalogo di una sua mostra romana, dove figurano anche scritti di Alberto Moravia e Federico Fellini, è

sostituito da una poesia in terzine nei modi delle *Ceneri di Gramsci*, preceduta da una breve premessa:

Cara Anna, ti mando una poesia invece che una nota critica. Mi è riuscita meglio. Occorre che te ne spieghi le ragioni? (Siti *et alii* 2003, I, 1645).

Più tardi, si moltiplicano gli “appunti” per saggi da scrivere. Un caso estremo è *Appunti con molti punti per ecc.* (ora in Pasolini [1974] 1999, 2662-2665), introduzione nella collana mondadoriana dello “Specchio” a *Le betulle nane* di Evgenij Evtušenko, che si presenta in effetti come lunga e caotica enumerazione di argomenti da sviluppare. Ma *Appunti “en poète” per una linguistica marxista* è il sottotitolo del saggio *Dal laboratorio*, fra i più complessi di *Empirismo eretico*; e nella stessa raccolta, il saggio sul discorso indiretto libero posto in apertura della sezione *Letteratura* prende le mosse dallo studio di Giulio Herczeg sullo stile indiretto libero in italiano (Herczeg 1972), e si presenta fin dall’attacco come una ‘non-recensione’: piuttosto, “un agglomerato di appunti e di *excursus* – quelli che si fanno ai margini di un libro” (Pasolini [1965d] 2001, 1345).

Gli “appunti” possono anche prendere la forma di un “diario”, come in *Diario al registratore*, in *Lettura in forma di giornale del “Gazzarra”* o nel postumo *Diario del “caso Lavorini”*, che Pasolini aveva inviato al direttore di un periodico con una lettera di accompagnamento che comincia così:

Gentile direttore,
poiché penso che nessun altro giornale o settimanale italiano accoglierebbe questi miei frammenti di diario, li mando a Lei, anche se alcuni sono in poesia, e quindi inusitati per il suo lettore (ma spero che la prosa serva a chiarire i punti oscuri e difficili della poesia) (De Laude-Siti 1999, 1751).

Non sono escluse complicazioni ulteriori, in scritti, dove il genere epistolare e quello della trascrizione da nastro magnetofonico (“la mia ultima scoperta stilistica”) sono combinati per intervenire senza perder tempo in una polemica sollevata sull’“Espresso” da Alberto Moravia e Guido Piovene sui termini “sperimentalismo” e “realismo”:

Caro Alberto,
finalmente posso parlarti a voce bassissima. Senza che tu m’interrompa.

Sono solo nella mia stanza di fronte al registratore: che, come ti dicevo ieri sera, è la mia ultima scoperta stilistica. Non è molto dignitoso parlare a voce alta da soli, senza “cavia”, però data la mia situazione di lavoro, non ho altra scelta per poter intervenire nella polemica “sperimentalismo e realismo”, che tu e Piovene avete inaugurato sull’“Espresso”, e in cui vorrei proprio intervenire, benché materialmente, a causa delle circostanze di lavoro, debba intervenire male: parlando così, come un matto, davanti al nastrino giapponese. [...] (Che atroce orgia di terminologie volgari! Ma devi scusarmi, parlo, e non scrivo, e parlo in fretta. L’importante è capirci) (Pasolini [1963] 1999, 2771-2774).

Qualcosa di simile avviene, in parallelo, negli altri generi nei quali Pasolini esercita il suo talento di “ergastolano della *propria* vocazione”. Troviamo, nel cinema, “appunti” per film ‘da farsi’ (*Appunti per un film sull’India*, *Appunti per un’Orestide africana*; *Appunti per un film su san Paolo*; *Appunto per un poema su Terzo Mondo*). In poesia, “appunti” per versi da scrivere (gli *Appunti con una romanza*, gli *Appunti per un romanzo sull’immondezza*, gli *Appunti per una “Ballata per Gadda”*, l’*Appunto per una poesia in Ippone*, l’*Appunto per una poesia in terrone*, l’*Appunto per uno sproloquio* o gli *Appunti per un poema da farsi* – sottotitolo del poemetto postumo con calligrammi *F.*). Nel filone della narrativa, gli *Appunti per il libro che seguirà a “Una vita violenta”* e i racconti “fatti”, “da farsi” e “non fatti” di *Ali dagli occhi azzurri* (Pasolini [1965c] 2001, 2458-2459), uno dei quali, *Appunti per un poema popolare*, include sezioni in versi.

Come quella dell’“appunto”, del “diario”, del “giornale” o della “lettura cronologica” (questa, nel corpo del testo, la definizione della recensione a *Il Gazzarra* di Massimo Ferretti; Pasolini [1967] 1999, 2473), la forma della lettera consente di lasciare spazio al provvisorio, all’urgenza di esprimersi a caldo senza esaurire un argomento, e tenendo aperta la possibilità di tornarci sopra.

È così che, nello “scambio epistolare” su *I pugni in tasca*, Pasolini giustifica l’astensione da un esame di tipo “stilistico-filologico” del film: il tipo di “esame”, cioè, che lui stesso considerava il più adatto ad affrontare criticamente il cinema, il ‘genere’ sceneggiatura e quel “vero e proprio

monstrum delle nuove lettere” che è la sua riscrittura della sceneggiatura in forma narrativa.

Se ne era convinto prima ancora di girare *Accattone*, come risulta da una lettera indirizzata nel 1959 a Edoardo Bruno, nel sottoporgli in vista della pubblicazione su “Filmcritica” due episodi tratti dalla sua sceneggiatura della *Notte brava*, per Mauro Bolognini:

Il primo brano servirà di introduzione e di campione per il “filologo” (quando, finalmente ci si occuperà di cinema filologicamente) che volesse operare dei confronti fra il testo scritto e il testo girato (Pasolini [1955-1975] 1988, 465).

Lo aveva ribadito, qualche anno più tardi, nel *Diario al registratore* steso durante la lavorazione di *Mamma Roma*, dove la mancanza di “gusto filologico” e attenzione agli “accorgimenti tecnici” del testo filmico è presentato come “il più grave difetto della critica cinematografica” (Pasolini [1957] 1998, 1845), e in termini non meno drastici in un dibattito tenuto nel 1964 alla Scuola Sperimentale di Cinematografia di Roma (Pasolini [1964] 2001, 2878-2879).

Ma “non c’è il modo, ora”. Non è una lettera, nella *factio* dello scambio epistolare, la sede giusta per un esame “filologico-stilistico” del film, come non era la sede giusta, nel testo già apparso su “Rinascita”, l’intervento a un dibattito. Riporto qui insieme l’inizio della prima ‘lettera’, sulla quale mi concentrerò qui, e l’inizio dell’intervento apparso su “Rinascita”, che si può leggere integralmente in *Appendice*):

Caro Bellocchio,
non le farò un discorso particolare, sul suo film, tanto più che non c’è il modo, ora, di condurre un esame, come a me piace, filologico-stilistico sul testo. Le farò, però, e spero che questo le interessi, un discorso in generale, che ho già iniziato altrove. Cioè io vorrei inquadrare il film in una situazione culturale che in qualche modo lo supera, lo trascende, lo include, lo implica – e mi riallaccio quindi a certi miei discorsi, a certi miei ragionamenti teorici fatti a più riprese e che hanno come centro l’individuazione della nascita del cosiddetto cinema di poesia (Pasolini 1999, 2800).

Non farò un discorso particolare sul film di Bellocchio, non ne farò una recensione, come del resto non l'ha fatta nemmeno Petri, perché di questo film si è già parlato, credo, in questi mesi, in molte sedi, e molti l'hanno già visto: quindi credo sia inutile soffermarsi sul film in quanto opera particolare, tanto più che appunto non ho avuto il tempo di condurre un esame particolare, come a me piace, cioè filologico-stilistico, sul testo. Farò dunque sul film di Bellocchio, e spero che questo discorso interessi anche all'autore, un discorso più generale, cioè io inquadrerei il film in una situazione culturale che in qualche modo lo supera, lo trascende, lo include, lo implica, e mi riallaccio quindi a certi miei discorsi, a certi miei ragionamenti teorici fatti a più riprese e che hanno come centro l'individuazione della nascita del cosiddetto cinema di poesia (Pasolini 1966, 26).

L'urgenza, per Pasolini, è un'altra, anche se per un confronto "fra il testo scritto e il testo girato" il volume Garzanti si premura di offrire al lettore i materiali che lo rendono possibile:

Pubblichiamo, per fornire materia di informazione e di studio, la sceneggiatura più completa, con ciò che nel film non è rimasto e anche ciò che non è stato girato o non è stato montato. I dialoghi che in seguito riportiamo integralmente danno comunque un preciso elemento di confronto col film nella sua stesura definitiva (n.d.c.) (Bellocchio 1967, 70).

Anche a costo di mettere fra parentesi le regole pur enunciate della buona educazione critica, quello che davvero preme a Pasolini è di interrogarsi attraverso il film di Bellocchio sulle caratteristiche del linguaggio cinematografico, e di verificare l'efficacia dei "ragionamenti teorici" che lo stavano occupando da qualche tempo intorno alla "nascita del cosiddetto cinema di poesia". Ci torneremo.

Dramatis personae

Due parole, intanto, sugli interlocutori, all'altezza dello "scambio epistolare". Nel 1965, all'uscita de *I pugni in tasca*, il talentuosissimo Marco Bellocchio aveva venticinque anni, solo tre più di Bernardo Bertolucci - affine e diverso, una di quelle "gemellarità litigiose" da cui era incantato fenomenologicamente Cesare Garboli. Era - nelle parole di Giacomo Gambetti, certo sorvegliate, nel volume Garzanti, dallo stesso

Pasolini – uno dei giovani “che in Italia con maggiore coraggio e clamore si sono posti a fare, a provocare, con la forza dei loro vent’anni, non avendo vissuto il fascismo e il neorealismo” (Bellocchio 1967, 10). Anche lui, come Bernardo Bertolucci, prima di dedicarsi al cinema aveva pubblicato poesie, sui “Quaderni piacentini” e altrove (alcune si leggono in Malanga 1998, 65-76). Prima de *I pugni in tasca*, aveva realizzato solo tre cortometraggi, di cui uno, *Abbasso il zio*, gli era valso una borsa di studio a Londra presso la Slade School of Fine Arts, dove aveva discusso una tesi sui metodi di Antonioni e Bresson nel lavoro con l’attore. La proposta di pubblicare la sceneggiatura del suo primo film nella collana “Film e discussioni” gli era arrivata l’anno dopo l’uscita nelle sale e la presentazione a Locarno e Venezia. La stessa collana non aveva accolto in precedenza – e qualcosa vorrà dire, la sceneggiatura del secondo film di Bertolucci, *Prima della rivoluzione* (con sceneggiatura dello stesso Bertolucci e di Gianni Amico), del 1964.

Pasolini, nel ’65, di anni ne aveva quarantatré, e già la differenza d’età gli cuciva addosso il ruolo di fratello maggiore. Nel cinema aveva esordito da non molto, ma bruciando le tappe: del 1961 è *Accattone*; del 1962, *Mamma Roma*; del 1963, *La rabbia* e *La ricotta*; del 1964, *Il Vangelo secondo Matteo* e *Comizi d’amore* (senza considerare il contributo a film di altri e i *Sopralluoghi sul Vangelo*, risultato di un montaggio di riprese effettuate in Terra Santa in vista della realizzazione del film, che sarebbe stato poi girato altrove).

È al cinema che negli anni Sessanta stava dedicando la maggior parte delle sue energie di “ergastolano della *propria* vocazione”, a discapito dei linguaggi in cui si era sperimentato in precedenza. Sul versante della narrativa, all’uscita di *Una vita violenta* nel 1959 era seguito un momento di *impasse*. Notavamo con Walter Siti, lavorando alle opere complete nella collana dei “Meridiani”, che scegliendo per la sua recensione a *Una vita violenta* il titolo *Un romanzo aperto verso l’avvenire*, Carlo Salinari aveva colpito con icastica precisione, esattamente, il contrario della verità, al punto di rasentare la profezia iettatoria (Siti 1998, CXXXIII). Anche sul versante della poesia, gli anni fra il 1964 e il 1968 sono di un lungo silenzio, anomalo per un poeta prolifico come lui. C’è per la verità un’eccezione, il lungo poemetto auto-bio-bibliografico *Poeta delle Ceneri* (titolo alternativo, *Who is me*), pensato come risposta all’intervista

(immaginaria?) da parte di un critico statunitense (Pasolini [1967] 2003). Un poemetto “brutale, episodico, intenzionalmente epidittico per la volontà di presentarsi a un pubblico nuovo, quello americano, che non lo conosceva probabilmente che come cineasta” (Gelli 2010, 10), dove “inevitabile”, tra le domande “prevedibili”, è quella che riguarda l’abbandono della letteratura, per passare al cinema, per il quale sono date tre risposte: 1) il bisogno di cambiare modo di espressione, visto che la sua nevrosi lo costringeva a ripetere ossessivamente gli stessi motivi; 2) il bisogno di scegliere uno strumento espressivo non legato ai limiti nazionali, visto che la poesia, che pure si pretende assoluta, è di fatto incomprensibile oltre i confini; 3) il bisogno di calarsi direttamente nella lingua della “vita che si rappresenta”.

Qui di séguito, qualche frammento del poemetto - versi “in uno stile non poetico”, rivolti all’immaginario interlocutore perché non lo leggesse “come si legge un poeta”:

Nel '60 ho poi girato il mio primo film, che,
come ho detto, s'intitola *Accattone*.
Perché sono passato dalla letteratura al cinema?
Questa è, nelle domande prevedibili di un'intervista,
una domanda inevitabile: e lo è stata.
Rispondevo dunque ch'era per cambiare tecnica,
che io avevo bisogno di una nuova tecnica per dire una cosa nuova,
o, il contrario, che dicevo la stessa cosa, sempre, e perciò
dovevo cambiare tecnica: secondo le varianti dell'ossessione (Pasolini [1967]
2003, 1271-1272).

Ma ero solo in parte sincero nel dare questa risposta:
il vero di essa era in quello che avevo fatto fino allora.
Poi mi accorsi
che non si trattava di una tecnica letteraria, quasi
appartenente alla stessa lingua con cui si scrive:
ma era, essa stessa una lingua...
E allora dissi le ragioni oscure
che presiedettero alla mia scelta:
quante volte rabbiosamente e avventatamente
avevo detto di voler rinunciare alla mia cittadinanza italiana!

Ebbene, abbandonando la lingua italiana, e con essa,
un po' alla volta, la letteratura,
io rinunciavo alla mia nazionalità (ivi, 1271-1272).

Vi ho raccontato queste cose
in uno stile non poetico
perché tu non mi leggesti come si legge un poeta.
[...]. Ma non ero del tutto
sincero, ancora.
Poiché il cinema non è solo un'esperienza linguistica,
ma, proprio in quanto ricerca linguistica, è un'esperienza filosofica.
[...] La lingua dell'azione, della vita che si rappresenta
è così infinitamente più affascinante!
È essa che si ricostituisce - appena chiuso -
da un libro di versi: essa è prima e dopo:
in mezzo c'è un veicolo espressivo
che la evoca, ecco tutto. Opera di Stregoni (ivi, 1275-1276).

Sulla prima ragione, non c'è molto da dire, se non che testimonia quale chiarezza Pasolini abbia ormai raggiunto nell'autoanalisi, ma nel resto del discorso, oltre al sollievo della liberazione dal codice della lingua italiana mediante la trans-nazionalità dell'immagine, "è da notare il rifiuto di ogni assolutezza stilistica, di quella decisione per cui si esclude tutto ciò che non appartiene alla Legge del testo" (Siti 1981, 154). Un rifiuto fatto a favore di un *continuum* che aderisce alla continuità del reale, e porta a interrogarsi sulla dose di "realtà" che può entrare in un film e quella che ne deve restare fuori: il modo, cioè, in cui un testo si ritaglia in un *continuum* con il quale deve comunque fare i conti (magari capovolgendo le regole del gioco, ed esibendo magari la propria impotenza a catturarlo).

Si colloca su questo sfondo la riflessione sul "cinema di poesia", nozione famigerata e spesso fraintesa, oggetto di continui ripensamenti da quando Pasolini la aveva esposta, proprio l'anno dell'uscita de *I pugni in tasca*, alla tavola rotonda su *Critica e nuovo cinema* tenuta durante la prima Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, che si era svolta tra il 29 maggio e il 31 giugno. Il testo letto a Pesaro, e ripreso in *Empirismo eretico*, era apparso in forma integrale insieme agli altri contributi alla tavola rotonda nell'aprile del 1966, in un numero quadruplo della rivista

“Marcatré” (Pasolini [1966a] 1999), quando già ne erano state pubblicate, col titolo *Il “cinema di poesia”*, almeno due anticipazioni – su “Filmcritica” (Pasolini 1965), e nel volume Garzanti di *Uccellacci e uccellini* (Pasolini 1966), uscito stando al *colophon* in febbraio (De Laude-Siti 1999, 2962-2963).

Ancora su Pasolini, e alcuni dei suoi “ragionamenti” sul “cinema di poesia”

Famigerata, e spesso fraintesa, l’idea di un “cinema di poesia” contrapposto a un “cinema in prosa” era ancora, al momento dello “scambio epistolare” con Bellocchio, un clamoroso *vient-de-parâître*, rimbalzato sulle pagine dei giornali fra mille polemiche (Desogus 2018, 77-85) e critiche anche da parte di amici, come Moravia (Moravia 1966). Oggi si trova spesso riferita per sineddoche, in modo più o meno arbitrario, all’intero cinema pasoliniano, oltre che estesa (in modo suggestivo, per la verità) ad altri generi e campi disciplinari – fin dagli anni Ottanta da Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, per esempio, col loro “teatro di poesia” (Tiezzi 2012), e più tardi dallo storico dell’arte Giovanni Agosti, che ha parlato di “mostre in poesia” e di impaginazione ‘poetica’ delle immagini nell’apparato iconografico di monografie storico-artistiche, come la sua dedicata a Mantegna (Agosti 2007).

Mettere a fuoco con precisione l’idea, però, non è semplice, perché Pasolini la sottopone dal 1965 in poi a una instancabile messa a fuoco. Occorrerebbe tentarne una lettura ‘stratigrafica’ (lo farò altrove), ma risulta subito dai saggi sul cinema, solo in parte confluiti in *Empirismo eretico*, l’immagine commovente di un autore che ingenuamente e coraggiosamente pensa a voce alta e in pubblico. Pasolini aggiusta il tiro dopo nuove letture (forse, suggerisce Desogus 2018, 79, anche, Šklovskij [1927] 1971), cui poteva aver avuto accesso fin dal 1966, quando ne era stata messa in lavorazione la traduzione da Garzanti in un’altra collana da lui diretta insieme a Adriano Aprà; rivede ed estremizza la propria posizione nel confutare le critiche (quelle di Umberto Eco, per esempio, danno lo spunto al saggio *Il codice dei codici* (1967), in fondo a *Empirismo eretico*, Pasolini 1972, su cui Siti 2015); introduce di continuo aggiustamenti di fuoco.

Schematicamente, possiamo dire che esistono agli occhi di Pasolini due forme di esperienza visiva, riconoscibili dal modo in cui la macchina da presa aderisce all'oggetto rappresentato nel film. La prima, apparentabile alla prosa, è quella in cui l'oggetto è interpretato secondo il bagaglio di codici che lo spettatore ha acquisito in precedenza, e predilige un'organizzazione del materiale coerente al racconto dei fatti, secondo schemi narrativi e rapporti di causa-effetto funzionali al piano narrativo. La seconda, apparentabile alla poesia, coinvolge elementi visivi e sonori che non sono necessariamente riconducibili all'economia narrativa, e possono assumere una funzione autonoma rispetto alla storia narrata; gli espedienti tecnico-stilistici di questo secondo tipo di cinema possono essere riassunti nell'atto, da parte del regista, di "far sentire la macchina" allo spettatore, evidenziando perciò come l'esercizio delle riprese sia in mano a chi governa la cinepresa:

La prima caratteristica di questi segni costituenti una tradizione del cinema di poesia, consiste in quel fenomeno che normalmente e banalmente vien definito dagli addetti ai lavori con la frase: "Far sentire la macchina". Insomma, alla grande massima dei cineasti saggi, in vigore fino ai primi anni Sessanta: "non far sentire la macchina!", è successa la massima contraria. Tali due commi, gnoseologici e gnomici, contrari, stanno lì a definire inequivocabilmente la presenza di due modi diversi di fare il cinema: due diverse lingue cinematografiche (Pasolini [1965] 1966, 1484).

"Far sentire la macchina" rompe l'automatismo della percezione prodotto da quei procedimenti che creano l'illusione di una unità di spazio e di tempo e di una consequenzialità tra le varie inquadrature della scena. Ad essi, sostituisce qualcosa di simile al *sens obtus* teorizzato da Roland Barthes (Barthes [1970] 1995, e per il carattere ottuso dell'immagine Joubert-Laurencin 1995; Joubert-Laurencin 2007; Desogus 2017): un "senso ottuso", difficile da afferrare, che attraverso espedienti tecnici come falsi raccordi, inquadrature a diversa distanza e sullo stesso angolo in successione, "soggettive libere indirette", doppiaggi stranianti inseriti in fase di post-produzione o primi piani inseriti senza il rispetto dell'unità d'azione definisce la posizione dell'autore davanti alla macchina da presa e fa emergere la sua soggettività, presentandola come punto di vista sul reale.

Lo stesso Pasolini, d'altra parte, riconosce che esistono "poemi fotografici" (di Chaplin, Mizoguchi o Bergman) che non ricorrono a espedienti di questo genere. "La loro poesia era altrove che nel linguaggio in quanto tecnica del linguaggio" (ivi, 1484). Esiste cioè una poeticità che può consistere nel limitare gli impieghi di espedienti riconducibili alla prosa, ma neanche così la prosa può essere lasciata da parte. La "soggettiva libera indiretta", per esempio, è considerata già nell'intervento alla mostra di Pesaro tra gli elementi caratteristici del "cinema di poesia", in quanto intreccia lo sguardo del personaggio con quello dell'autore, che guarda il personaggio guardare (Bazzocchi 2013, Desogus 2018, 84-85). Ma si tratta di un procedimento che Pasolini individua e teorizza sulla scorta della sua riflessione sul "discorso indiretto libero" in prosa, e non per niente il titolo originario dell'intervento di Pesaro era, nel dattiloscritto, *Di un possibile discorso indiretto libero nel cinema* (De Laude-Siti 1999, 2962).

La "soggettiva" permette allo spettatore di vedere con gli occhi del personaggio, ma l'autore non si eclissa del tutto, e la collisione tra il centro deittico del personaggio (il suo *qui* e *ora* nella scena) e quello (extradiegetico) di chi governa la macchina da presa enfatizza piuttosto la presenza autoriale. Deleuze ha osservato il carattere metalinguistico della "soggettiva" cinematografica:

Un personaggio agisce sullo schermo ed è supposto vedere il mondo in un certo modo. Ma nello stesso tempo la cinepresa lo vede, e vede il suo mondo da un altro punto di vista, mentre pensa, riflette e trasforma il punto di vista del personaggio (Deleuze [1983] 1984, 94).

Ma il modello è la prosa, che Pasolini chiama in causa, in un dibattito con gli studenti del Centro Sperimentale di Cinematografia, per spiegare caratteri del suo cinema che sono presentati nella relazione di Pesaro come tipici del "cinema di poesia":

Il segno sotto cui lavoro è sempre la contaminazione. Infatti se voi leggete una pagina dei miei libri, noterete che la contaminazione è il fatto stilistico dominante, perché io, che provengo da un mondo borghese e non soltanto borghese ma, almeno in gioventù, dalle sedi più raffinate di quel mondo, io lettore degli scrittori decadenti più raffinati eccetera, eccetera, sono arrivato

a questo mio mondo. Conseguentemente il *pastiche*, per forza, doveva nascere. E infatti in una pagina dei miei romanzi sono almeno tre i piani in cui mi muovo: cioè il discorso diretto dei personaggi che parlano in dialetto, in gergo, nel gergo più volgare, indiretto, più fisico direi; poi il discorso libero indiretto, cioè il monologo interiore dei miei personaggi e infine la parte narrativa o didascalica che è quella mia. Ora questi tre piani linguistici non possono vivere ognuno nella sua sfera senza incontrarsi: devono continuamente intersecarsi e confondersi. Infatti nelle battute dei personaggi, anche in quelle che sembrano le più fisicamente e brutalmente registrate, c'è sempre un *cursus*, un numero spesso, addirittura in endecasillabi, composti anche con delle parolacce. È quindi la mia educazione di borghese che si inserisce nel discorso fino a trasformare in endecasillabi delle battute fisicamente registrate dal mondo reale. Nel discorso libero indiretto poi la contaminazione avviene in maniera chiara, cioè il dialetto, il gergo si contaminano con la lingua parlata. Questa contaminazione avviene anche a livello più alto cioè a livello della parte descrittiva e narrativa. Certe descrizioni, che sono piaciute a Cecchi ed anzi sono le uniche che egli salva, sono scritte in certi momenti da letterato addirittura – tremo nel confessarlo – quasi post-dannunziano, ma anche in esse sono sempre presenti elementi presi dagli altri piani linguistici; e così avviene anche nei film. Evidentemente quando io tratto una certa materia, la rappresento nella sua brutalità fisicamente reale, cioè vado al Pigneto e fotografo quei muretti, quelle spazzature, quel sole, e prendo Franco Citti, e lo fotografo così come è lui; però naturalmente tutta questa materia grezza, bruta, fisicamente violenta, la assumo poi a un altro livello linguistico. Ora, mentre nella pagina di un romanzo questa contaminazione estremamente complessa e raffinata può sfuggire, nel cinema, il cui linguaggio è più elementare, più rozzo di quello letterario [...], viene fuori con maggior violenza. Così che mentre gli elementi dannunziani che possono essere in un romanzo spariscono – soltanto un diagnostico, un critico riesce a rintracciarli – gli elementi invece di sublime religiosità che io ho cercato di tradurre con la musica di Bach sono immediatamente avvertibili e quindi possono disturbare di più (Pasolini [1964] 2001, 2871-2873).

Il “cinema di poesia”, insomma, si avvale di procedimenti stilistici tipici della narrativa. Il terreno in cui Pasolini si spinge per distinguere un “cinema di poesia” e un “cinema di prosa” è pieno di insidie. E il fatto stesso che la tecnica audiovisiva sia ancora giovane, così che nessun

codice abbia ancora acquistato tanta autorità da imporsi (“la lingua cinematografica è ancora tutta da fare – questo affascina Pasolini, poter re-inventare il cinema, e questa è l’impressione che si ha vedendo i suoi primi film”, secondo Siti 1989, 123-124), non consente di considerare come elemento davvero discriminante l’infrazione di una presunta oggettività narrativa prodotta dal “far sentire la macchina”, dalle forzature sintattiche del racconto filmico o dagli “strappi del montaggio”.

L’impressione è che Pasolini sia attratto inizialmente da quello che definisce “cinema di poesia”, se non altro perché lo attraeva, in tutte le sue forme, l’infrazione in sé:

lo stesso provo in moviola (o prima, girando) l’effetto quasi sessuale dell’infrazione del codice, come sentimento di qualcosa di violato (sentimento che si prova scrivendo versi, ma che il cinema moltiplica all’infinito: una cosa è essere martirizzati in camera e una cosa è essere martirizzati in piazza) (Pasolini [1970] 1999, 1608).

Ma che presto si renda conto di come in assenza di un codice forte l’eccesso di infrazione esibito dagli autori paia più immediatamente ascrivibile al “cinema di poesia” (Godard, Antonioni, il giovane Bertolucci) e rischi di trasformarsi a sua volta in codice, o peggio ancora, in una specie di ‘maniera internazionale’:

La formazione di una tradizione di ‘lingua di poesia di cinema’ si pone come spia di una forte e generale ripresa del formalismo, quale produzione media e tipica dello sviluppo culturale del neocapitalismo. [...] La tradizione stilistica di un cinema di poesia nasce in un ambito di ricerche neo-formalistiche, corrispondenti all’ispirazione materica e prevalentemente linguistico-stilistica tornata d’attualità nella produzione letteraria (Pasolini [1965] 1966, 1487).

Se Pasolini intende mettere alla prova i suoi ragionamenti teorici applicando gli strumenti di lettura che stava elaborando in quegli anni a *I pugni in tasca*, è proprio perché ne avverte più di quanto sia disposto ad ammettere (niente esplicite abiure, in questo caso) la problematicità. Credo che abbia ragione Walter Siti: al di là di “poesia” o “non-poesia”, la questione fondamentale era come fare a *infrangere l’infrazione*, se si vuole

restare sulla linea del fuoco. Proprio per superare questa *impasse*, Pasolini si era improvvisato teorico, con saggi che vanno nella direzione di far coincidere la semiologia del cinema con la semiologia della realtà *tout court*. Tra il codice della realtà e il codice del cinema, si legge in *Empirismo eretico*, non c'è alcuna differenza. Il cinema è "lingua scritta dell'azione", ne rispetta la totalità e anche il mistero ontologico, ma avere lo stesso codice della realtà è come non avere nessun codice, perché il codice della realtà non può essere mai completamente descritto:

Se la storia del cinema non ha una convenzione che si possa contraddire con sufficiente scandalo, basta lasciar trasparire, al di sotto dei singoli film, il mistero della Realtà, quella sì perennemente scandalosa (Siti 1989, 125).

L'allusione – qui, e poi in *Tracce scritte di un'opera vivente* (Siti 1998, L-LI) – è ai momenti in cui nel cinema la realtà appare (o dà l'illusione) di apparire materialmente, in dettagli magari marginali (un ginocchio flesso, un soffio non previsto di vento, l'impigliarsi casuale di una veste...):

La poesia non si raggiunge esasperando il manierismo tecnico, ma catturando la Realtà, *che è poetica*. Il cinema di Pasolini quindi non è un 'cinema di poesia' (nel senso di un oggetto costruito secondo le regole della poesia), ma un cinema che testimonia che la poesia *esiste* nella Realtà (Siti 1989, 125).

E ancora:

Nella vulgata delle chiacchiere e dei convegni, Pasolini è presentato come un propugnatore del "cinema di poesia": nei testi, Pasolini giudica negativamente il "cinema di poesia" (cioè il cinema costruito secondo la lingua della poesia) perché ci vede una "scuola internazionale" di élitismo snob – il cinema che lo interessa è invece costruito con la semplicità sintattica della prosa, ma una prosa capace di testimoniare che la *poesia esiste nella Realtà* (Siti 1998, LI).

Questi, alcuni dei "ragionamenti" in cui Pasolini era impegnato al momento di includere la sceneggiatura de *I pugni in tasca* nella collana "Film e discussioni". Nella prospettiva del pensare a voce alta intorno al "cinema di poesia", la decisione di aprire il volume con un colloquio non è dunque

solo una brillante trovata editoriale. La richiesta di un dialogo suona autentica, e il gioco dello “scambio epistolare”, pur nato a tavolino, sembra prendere la mano ai due interlocutori, dando spunto a quella che si presenta come una discussione aperta, “a canone sospeso”, nella quale nessuno mostra di possedere pregiudizialmente la verità.

“Cinema di prosa” o “cinema di poesia”? Le complicazioni di un film che si sottrae alle “formule che ci sono state care finora”

La prima ‘lettera’, dopo l’attacco che ho riportato più sopra, affronta subito la questione che allora a Pasolini stava più a cuore, riprendendo quasi alla lettera l’intervento pubblicato su “Rinascita”, per distinguere i due tipi di cinema:

Lo riassumo proprio in due parole, proprio per intenderci: alle origini il cinema è stato una ‘lingua poetica’ – si sa che in letteratura c’è contemporaneamente una lingua della poesia e una lingua della prosa; la lingua della poesia, mettiamo, in un dato momento storico usava le parole ‘fé’ o ‘speme’, che in prosa non si usavano. Il cinema, alle sue origini, si presenta essenzialmente come cinema di poesia, a causa soprattutto, probabilmente, delle restrizioni prosodiche del muto (Pasolini [1967b] 1999, 2800).

La nascita del cinema, dunque, nel segno della “poesia” (anche forse per le “restrizioni prosodiche del muto” – è fra le pochissime aggiunte al testo di “Rinascita”), e una successiva evoluzione verso la “prosa”:

Però, piano piano, le ragioni commerciali hanno fatto sì che il cinema prendesse una strada che in fondo è contraddittoria e cioè diventasse praticamente un cinema scritto nella lingua della prosa, diventasse un cinema di prosa. E si sono avuti dei capolavori di prosa – veri e propri romanzi – mettiamo da Ford a Bergman. In questi ultimi tempi si è presentata all’orizzonte europeo e mondiale la figura di una internazionale stilistica di cinema di poesia. Qual è la differenza fondamentale tra questi due tipi di cinema, il cinema di prosa e il cinema di poesia? Il cinema di prosa è un cinema in cui lo stile ha un valore non primario, non appariscente, non clamoroso: mentre lo stile del cinema di poesia è l’elemento centrale, fondamentale. In parole molto povere, nel cinema di prosa, non si sente la macchina da presa e non si sente il montaggio, cioè

non si sente la lingua – la lingua traspare sul contenuto e ciò che conta è quello che viene narrato. Nel cinema di poesia invece si sente fortemente la macchina da presa, si sente fortemente il montaggio (ivi, 2800-2801).

Gli esempi di “cinema di poesia” sono identici, nella ‘lettera’ e nell’intervento su “Rinascita”:

Come esempio limite, vi faccio pensare ai film di Godard, in cui si sente continuamente la presenza della macchina da presa che lavora sui personaggi e si sentono continuamente gli strappi del montaggio che non sono mai una funzione di una narrazione quieta, piana, tranquilla, ecc. Pensate per esempio anche al film di un altro giovane, Bertolucci, *Prima della rivoluzione* (Pasolini [1967b] 1999, 2801).

Come identica è la domanda cui Pasolini mirava fin dall’inizio, che riguarda la collocazione nell’uno o nell’altro filone (del “cinema di prosa” e del “cinema di poesia”) del film d’esordio del ragazzo di Piacenza:

Il suo film, Bellocchio, a quali di questi due filoni appartiene? Il cinema di prosa o il cinema di poesia? Prevale il racconto, il contenuto, il personaggio, la psicologia, la rivolta antiborghese, o prevale lo stile (Pasolini [1967b] 1999, 2801)?

La risposta è nota, e ha dato luogo ad alcune incomprensioni:

Direi che il suo film appartiene al cinema di prosa. Ma questo è il punto che mi sembra importante. È una prosa molto particolare, è una prosa che spesso volte sbava e sfuma quasi nella poesia – ricordo per esempio un recente libro di Roberto Roversi, in cui il tessuto narrativo ogni tanto sfociava in pezzi di vera e propria poesia, cioè la prosa si trasformava in frammenti di versi. Così, un po’, in lei. La sua è una prosa sì, ma una prosa che sfuma continuamente verso forme di espressione di tipo stilisticamente poetico, e cioè una prosa profondamente espressionistica. E questo è rivelazione e spia di un fatto estremamente importante nella sua ispirazione. Infatti – naturalmente, sto facendo uno schema – se volessimo riassumere in una formula che cosa è questo film, non saremmo soccorsi *da nessuna delle formule che ci sono state care finora* (Pasolini [1967b] 1999, II, 2801-2802; il corsivo è mio).

Il giudizio su *I pugni in tasca* non è in alcun modo una *diminutio*, e basterebbe a capirlo il passo sui film del “cinema classico”, da *Luci della città* di Charlie Chaplin a *L'occhio del diavolo* di Ingmar Bergman), che sono scritti nella “lingua della prosa”, ma ai quali la poesia “è interna: come, mettiamo, nei racconti di Čechov o di Melville”- film che nella relazione di Pesaro sono definiti “pseudo-racconti”, con “una serie di pagine liriche, la cui soggettività è assicurata dall’uso pretestuale della ‘soggettiva indiretta libera’: e il cui vero protagonista è lo stile” (Pasolini [1966a] 1999, 1485).

Pur evocando all’inizio le “ragioni commerciali” che possono aver contribuito all’evoluzione del linguaggio filmico, nella ‘lettera’ il “cinema di prosa” è presentato come un cinema in cui “il contenuto, il personaggio, la psicologia, la rivolta antiborghese” ha una forza d’impatto superiore ai formalismi dell’“internazionale stilistica” del “cinema di poesia” (espressione che di per sé dovrebbe mettere in sospetto, se a usarla è chi delle ‘internazionali’, in sospetto di ‘prodotto neocapitalistico’, ha sempre insegnato a diffidare).

Rivelatore è anche l’esempio tra storia del cinema e storia della letteratura fatto più sopra (“in letteratura c’è contemporaneamente una lingua della poesia e una lingua della prosa. La lingua della poesia, mettiamo, in un dato momento storico usava le parole ‘fé’ o ‘speme’, che in prosa non si usavano”), che riporta a certi saggi di *Passione e ideologia*, come *La confusione degli stili*, dove la variabile configurazione del rapporto fra generi e stili, e la maggiore o minore divaricazione nelle singole fasi storiche fra “lingua della prosa” e “lingua della poesia”, è esaminata con strumenti critici desunti da Erich Auerbach, Giacomo Devoto, Alfredo Schiaffini e Gianfranco Contini, e in termini dai quali risulta chiaramente che l’interesse principale di Pasolini è per la ‘contaminazione’, o quello che Schiaffini chiamava “sliricarsi” della poesia, il suo aprirsi verso forme di prosa più vicine alla realtà creaturale (Schiaffini 1959): è la “confusione degli stili” ad assicurare “la riscoperta di quello che gli stilisti chiamano il concreto-sensibile” (Pasolini 1956, 1080). “Confusione degli stili” è una delle tante libere traduzioni pasoliniane del lessico di Erich Auerbach – in questo caso *Stilmischung*. E si sa quanto Pasolini considerasse proprio la mescolanza degli stili la dominante del suo cinema (Cadoni 2015; e per Auerbach in Pasolini, Bologna 2009; De Laude 2009 e 2018).

La prosa, insomma, non esclude la poesia, e per un film essere scritto *insieme* “in prosa” e “in poesia” invece che *solo* “in prosa” o *solo* “in poesia” è un valore aggiunto. Anche alla distinzione tra “cinema di prosa” e “cinema di poesia”, Pasolini allude senz’altro nel presentare *I pugni in tasca* come un film per classificare il quale “non saremmo soccorsi da nessuna delle formule che ci sono state care finora” (Pasolini [1967b] 1999, 2801-2802).

Lo stesso dirà più avanti per altre “formule”, come neorealismo e cinema “di tematica neocapitalistica”, alla Antonioni:

Potremmo parlare di neorealismo per il suo film, potremmo dire che c’è del neorealismo, che in qualche modo il suo film è neorealistico? No: le situazioni umane, stilistiche, del suo film non sono neorealistiche. Non si tratta nemmeno di un film che appartenga in qualche modo al realismo socialista, cioè non è nemmeno un film di denuncia sociale fatto da un punto di vista marxista; e non è nemmeno un film, per intenderci, fatto all’Antonioni, cioè un film di problematica neocapitalistica che si ponga quasi contemplativamente i problemi del mondo più strettamente contemporaneo, del mondo degli anni Sessanta.

Lei è al di fuori di queste formule. Il nocciolo del suo film è una specie di esaltazione della abnormità e della anormalità contro la norma del vivere borghese, contro le istituzioni e contro il livello medio della vita borghese, familiare. È una rabbiosa rivolta dall’interno del mondo borghese. Per esprimermi vivacemente, potrei dire che il suo film è il film di un *beat*, di un capellone. Mi ricorda in qualche modo la poesia di Ginsberg - cioè è estremamente al di fuori di tutte le scuole, le correnti poetiche, ideologiche ecc. ecc., che hanno caratterizzato il cinema italiano finora (Pasolini [1967b] 1999, 2801-2802).

Il film di Bellocchio si sottrae dunque a tutti gli schemi, risente dell’esperienza del neorealismo ma lo supera, purificandosi attraverso una “specie di lavacro” delle “sue origini oscuramente novecentesche”:

È vero, il suo film non è un film realistico, però c’è l’esperienza neorealistica che non è affatto lasciata da parte, dimenticata; è assimilata; c’è un certo modo di vedere l’Appennino, un certo modo di vedere mettiamo la scena del

ballo – i ragazzi che ballano in quel piccolo night-club di provincia – certe corse in macchina, la breve scena in cui i due fratelli, fratello e sorella, stanno a osservare delle prostitute ecc. ecc., sono echi stilistici della esperienza neorealista. E così c'è anche, evidentemente, un tipo di denuncia critica di tipo marxista alla società. È chiaro che è presente, lei non la ignora; e c'è anche la problematica di tipo neocapitalistico all'Antonioni – questo mondo del benessere che arriva anche nella piccola frazione della provincia di Reggio, di Parma, di Piacenza. Dunque questi temi ci sono tutti.

L'irrazionalismo, la sua rivolta, passa attraverso tutte queste fasi, quasi come una specie di lavacro attraverso cui si purifica delle sue origini oscuramente novecentesche (Pasolini [1967b] 1999, 2803).

Si spiega così il confronto con la poesia di Allen Ginsberg: apparentemente uno “scivolone” (Costa 2005, 113), che serve però a ribadire l'inclassificabilità de *I pugni in tasca* (“al di fuori di tutte le scuole, le correnti poetiche, ideologiche ecc. ecc.”), se il poeta americano, nel saggio *La fine dell'avanguardia*, è presentato come più rivoluzionario di tutti i contestatori della neo-avanguardia messi insieme (“in confronto mettiamo a Ginsberg, tutti i contestatori avanguardistici appaiono degli abatini – come un giornalista imitatore di Contini, chiama i giocatori di calcio graziosi e accademici”, in Pasolini [1966b] 1999, 1407, con un riferimento allo stile del giornalista Gianni Brera), e in altro, sempre confluito in *Empirismo eretico*, si legge: “Era dai vecchi tempi di Machado che non facevo una lettura fraterna come quella di Ginsberg” (1966d, 1438).

È questo il punto su cui insiste Pasolini – il sottrarsi de *I pugni in tasca* a tutte le “formule che ci sono state care finora” (compresa, credo sia da intendere, la distinzione tra “cinema di prosa” e “cinema di poesia”, come era stata fino ad allora recepita) – e torna ad insistervi uno dei pochi passi presenti solo nel testo apparso su “Rinascita”:

Questo film dunque pone in discussione tutta una ideologia, tutta una impostazione ideologica, almeno per quel che mi riguarda (Pasolini 1966, 26).

Qualche incomprensione, a proposito di “cinema di prosa” e “cinema di poesia”

Già al dibattito romano su *I pugni in tasca*, il sociologo Roberto Giammanco aveva manifestato qualche perplessità nei confronti della nozione di “cinema di poesia”, da ricondurre, a suo avviso, ad “un tipo di idolatria del lirismo e della formula verbale che, secondo me, Bellocchio ha voluto ignorare, o se si preferisce contestare” (Giammanco 1966, 27). L’idea di una superiorità del “cinema di poesia” rispetto al “cinema di prosa” è ancora dominante.

Nella sua monografia su *I pugni in tasca*, Antonio Costa riconosce “l’imbarazzo di Pasolini nel cercare di definire il film di Bellocchio in base alle categorie da poco introdotte nel suo intervento pesarese su cinema di poesia”, ma considera poi nel giudizio espresso il film di Bellocchio *degradato* nello “scambio epistolare” a “film di prosa”, e riconosce in Pasolini una maggiore “sintonia” con i film di Antonioni, Godard, Bertolucci, tanto che sarebbe da intendere solo come una sorta di *escamotage* il recupero, per *I pugni in tasca*, di “una non meglio definita poeticità dei contenuti” (Costa 2005, 113).

Anche secondo Anton Giulio Mancino, il film sarebbe “relegato” nella categoria del “cinema di prosa” – giudizio, questo, all’origine di un “dissapore” tra Bellocchio e Bertolucci:

Non è [...] ‘fittizio’, ancorché costruito a tavolino e in un certo senso inflitto, il dissapore tra Bellocchio e Bertolucci incautamente alimentato proprio da Pasolini che aveva assegnato *Prima della rivoluzione* del suo ex aiuto regista Bertolucci alla categoria privilegiata del cinema “di poesia”, a differenza de *I pugni in tasca* di Bellocchio, *relegato* in quella del cinema “di prosa” (salvo l’attenuante “che spesse volte sbava e sfuma quasi nella poesia” (Mancino 2018; il corsivo è mio).

E la replica di Bellocchio all’intervento del dibattito romano, rapidamente registrata da Dario Argento (“Richiesto se egli condivide l’opinione di Pasolini che classifica il suo film come un film di prosa, Bellocchio ha risposto affermativamente”, Argento 1966, 6) andrebbe intesa come una risposta obbligata, per ragioni di cortesia:

Bellocchio cosa poteva fare o dire, del resto? Sarebbe stato controproducente intervenire in un dibattito che rischiava di sfuggirgli di mano, pensato com'era per trascendere il film, persino servirsi della tecnica del dividi e conquista. Comunque sia per investire il film di responsabilità altre. Controproducente per il film stesso, per la forza delle sue immagini e la sua esemplare resistenza nel tempo, contro il tempo e contro qualsiasi gioco di squadra allora in atto (Mancino 2018).

Non era la prima volta, del resto, che Pasolini utilizzava la distinzione fra cinema “di prosa” e “di poesia” in modo meno rigido dei lettori suoi contemporanei, e di molti interpreti di oggi. Di un misto di “prosa” e di “poesia” aveva già parlato per *Uccellacci e uccellini*, uno dei suoi film che amava di più, com'era detto nella *Lettera aperta* nel dépliant pubblicato in occasione della prima del film al cinema Ritz di Milano:

Cari amici, cari critici milanesi,
non ho mai dato congedo a un film così indifeso, così delicato, così riservato come *Uccellacci e uccellini*. [...] Mai mi sono così esposto come in questo film. Mai ho assunto a tema di un film un tema esplicitamente così difficile (Pasolini [1966b] 2001 830).

Presentando nel volume della collana “Film e discussioni” che precede immediatamente *I pugni in tasca* la sceneggiatura del film, *Uccellacci e uccellini* era definito un esperimento ibrido di “prosa” e “poesia”, o una specie di “operetta morale” scritta in prosa:

una prosa che però è quella delle favole, cioè una *particolare prosa* che ha una certa nervosità e una certa fantasia proprie della poesia, ma ci sono in più i salti linguistici, le violenze linguistiche del cinema di poesia: è un film raccontato in prosa con delle punte poetiche” (dichiarazione riportata in De Giusti 1979, 49; il corsivo è mio).

“Una particolare prosa”, sconfinante nella poesia, è la stessa espressione riferita, si è visto, a *I pugni in tasca*. E la genesi del film è spiegata così:

L'intenzione prima era di fare un'operetta poetica nella lingua della prosa. Le crisi e le opzioni tecniche all'inizio della lavorazione sono sfociate nell'adozione – nei particolari, nelle singole scene – di un certo quantitativo

di “lingua della poesia”. Ora, il film concluso, quasi definitivamente montato, è tornato ad essere quell’operetta poetica nella lingua della prosa che avevo pensato prima di cominciare la sceneggiatura (ivi).

Anche il risvolto di copertina stabilisce un confronto fra ciò che avviene nel “cinema di poesia” e ciò che nel romanzo avviene, secondo Lucien Goldmann, in merito alla soppressione del “soggetto” come “individuo problematico”:

Godard e, nell’insieme, il “cinema di poesia” tendono anch’essi a distruggere il romanzo come “ricerca demoniaca” dell’eroe (secondo la terminologia di Lukács: “la ricerca degradata di valori autentici in un mondo degradato”)? È chiaro che nel cinema c’è solo la tendenza a tutto questo. La destinazione e la produzione del film lo impediscono a priori: non è concepibile l’equivalente, nel cinema, del romanzo senza personaggio o della pittura non figurativa. Forse inconsciamente, con *Uccellacci e uccellini*, ho cercato di liberarmi di tutte queste possibilità e impossibilità, dovute al mondo economico in cui opero. [...] ho eluso, [...] soprattutto attraverso la struttura tecnica stessa dell’opera, l’impossibilità di un autore a far altro, nel romanzo, che “una ricerca degradata dei valori autentici in una società degradata”: perché io infatti rappresento due “personaggi veri” occupati, *direttamente e esplicitamente*, in una “ricerca degradata di valori autentici in un mondo degradato”. *Questo è l’oggetto stesso del mio film* (Pasolini [1966a] 2001, 828; il corsivo è mio).

Il resto del carteggio

Non mi fermo qui sul seguito dello “scambio epistolare”, se non per qualche precisazione. La risposta di Bellocchio alla prima ‘lettera’ di Pasolini lascia cadere la questione del “cinema di prosa” e di poesia” e sposta il discorso sul tema, toccato già da Pasolini, della “rivolta”, della “rabbia”, con un argomento che Grazia Cherchi aveva già toccato in una sua recensione a *I pugni in tasca* (Cherchi [1966] 1988):

Ora, l’atteggiamento di Alessandro non è di un “arrabbiato” per due motivi principali: primo perché, seppur organicamente malato, è rappresentato come consapevole delle proprie azioni e dei propri vizi; secondo, perché i suoi obiettivi criminali sono già dei bersagli innocui, scontati, inerti, prima che arrivi lui a spingerli con la forza di un dito in una fossa che già da molto

prima doveva ospitarli. Il matricidio e il fratricidio sono il colpo di grazia a due esistenze che da decine d'anni avevano perso la coscienza e il contatto con una realtà che progrediva senza più tener conto di loro (Pasolini [1967b] 1999, 2805).

Importante l'individuazione nel protagonista del film (Alessandro, interpretato da Lou Castel) di un tratto decadente, dannunziano, che lo convince a eliminare madre e fratello non solo perché sono un passivo nel bilancio domestico, ma anche "perché sono brutti, impresentabili", e "deturpano il paesaggio familiare come abiti o mobili fuori moda, o come animali che non hanno imparato e non impareranno più a sporcare in giardino". Il ragazzo sogna a occhi aperti:

fantasticando una realtà diversa dalla propria uccide anche soltanto per la curiosità di sapere che cosa succederà introducendo in un ordine stantio, cronico e immobile un attimo di irrazionalità, capace di sconvolgerlo e di dargli un ritmo più accelerato (Pasolini [1967b] 1999, 2805).

La sua non è tanto una rivolta contro "valori" che non esistono più ("ad esempio: il diritto di proprietà, la famiglia, la patria, la religione ecc. ecc."), ma l'eliminazione di "reliquie rispettate per interesse", che non rappresentano, oggettivamente, più nessun valore: "In questo senso Alessandro non si "arrabbia" contro di essi, ma li elimina, li liquida, come inutili ingombri, utensili che hanno fatto il loro tempo" (ivi, 2806). Un'affermazione, anche questa, da confrontare con la recensione di Grazia Cherchi:

L'equivoco in cui sono caduti molti critici è che Bellocchio sia in posizione di violenta polemica, provocatoria e demistificante, con le sacre istituzioni, i cosiddetti valori borghesi. [...] Ma Bellocchio non è così ingenuo da polemizzare con i "valori" tradizionali tramite gli sberleffi di Alessandro. Il film analizza il comportamento di un adolescente, e tale comportamento prevede anche certe reazioni, sprovvedute, infantili, e di comodo, al mondo degli adulti. [...] Il motivo per cui il film mi sembra importante è che da esso traspare che non c'è nulla da profanare. I "valori" sbeffeggiati da Alessandro non sono valori per Bellocchio, e quindi non richiedono una seria confutazione. [...] Si riparte da zero (Cherchi [1966] 1988, 227).

Il team 'piacentino' non segue l'ideatore dello "scambio epistolare" sul terreno del "cinema di poesia", o della sua contaminazione con la prosa, ma Pasolini si lascia coinvolgere dal colloquio, al punto di indirizzare al giovane autore de *I pugni in tasca* una delle sue più lucide auto-analisi sul tema dello "scandalo":

Caro Bellocchio,
bene; scusi ora se cito me stesso, e soprattutto scusi se cito dei versi di prima stesura, gettati giù così, in questi giorni per un dramma che si chiama *Poesia* (glielo dico perché si tratta della storia di un poeta simbolicamente cecoslovacco - intendo dire della sua storia poetica - dall'anteguerra a oggi: e nell'anteguerra egli è stato un giovane arrabbiato, com'ero io e com'è lei oggi: arrabbiato, cioè, senza i connotati tipici della rabbia ecc. ecc.) (Pasolini [1967b] 1999, 2807).

Il "dramma che si chiama *Poesia*" è la *pièce* in versi poi ribattezzata *Bestia da stile*, e il discorso continua così:

Lo scandalizzare non sarà un atto che un autore compie perché ricada su lui stesso? Un atto di sadomasochismo, diciamo, o di autolesionismo? Un atto espressivo in quanto pubblica punizione di se stesso? Cioché lo scandalo non abbia valore per quello che esso è nelle forme o nei contenuti dell'opera, ma per quello che esso è ricadendo nella persona stessa dell'autore? Cioè nel ridivenire azione, pragma? Cioché l'opera non sia stata che un episodio, con altri valori intrinseci, ma con questa dichiarata strumentalità di essere veicolo di uno scandalo, che mette direttamente in rapporto l'autore con i destinatari (Pasolini [1967b] 1999, 2808-2809)?

L'idea di mettere "direttamente in rapporto l'autore con i destinatari" non è estranea al "cinema di poesia", e il passo va confrontato con alcune pagine di un saggio più tardo, *Il cinema impopolare*, che ancora si interroga sull'"infrazione del codice", con riferimento ai film di Godard e a un recente lungometraggio di Jean-Marie Straub (*Othon*, o *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer*, o *Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*):

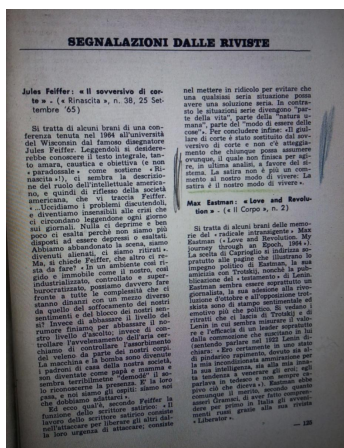
Rigoroso e forte, l'intero *Othon* è stato pensato 'metalinguisticamente': il pensiero-guida era: fare un film recitato come una *pièce* teatrale, dalla prima

parola all'ultima, proprio come *non deve essere un film*. [...] Al montaggio, Straub non ha lavorato: l'autopunizione sadomasochistica (eccomi, spettatore, a torturarti; eccomi, spettatore, a farmi torturare) Straub l'ha tutta delibata nel pensare e nel girare il film, fatto di una serie di elementari piani-sequenza, attaccati semplicemente in moviola l'uno all'altro. L'assenza di montaggio è un elemento appunto provocatorio: la libertà dal codice cinematografico ottenuta, col sacrificio di se stessi, col dare se stessi in pasto alle belve, col rendere se stessi dei "mostri", provocatori e martiri, civette e vittime – tende dunque verso la negazione del cinema [...] (Pasolini [1969] 1999, 1607).

Ancora una volta, il ragazzo di Piacenza resta fermo sulle sue convinzioni:

Caro Pasolini,
non credo all'efficacia dello scandalo, come non credo che "lo scandalo abbia valore per quello che esso è, ricadendo sulla persona stessa dell'autore..." (Pasolini [1967b] 1999, 2809).

E aggiunge, riprendendo un saggio di Jules Feiffer (se ne era parlato sui "Quaderni piacentini" di recente, nel n. 25, del dicembre 1966), che l'artista 'scandaloso' corre un rischio: quello di fare la parte di un "soversivo di corte", che agisce "in ultima analisi, in favore del sistema".



3 | Una pagina dei "Quaderni piacentini", n. 25, dicembre 1966.

Un'osservazione acuta, che Pasolini non può accettare. La reazione è un'accusa di "moralismo 'piacentino'":

In lei, è la sua natura (almeno quale appare ne *I pugni in tasca*) che dà un certo scandalo: la sua natura di moralismo radicale. [...]

D'altra parte il suo moralismo le impedisce di apprezzare lo scandalo, perché ecc. ecc. Il suo moralismo "piacentino" (questa parola ha un senso per addetti ai lavori: ma inauguriamola pure, allo stesso modo con cui si usa la parola "cinese", "albanese") è dunque insieme la ragione per cui dà

scandalo e la ragione per cui pone dei “veti” appunto moralistici al dare scandalo (Pasolini [1967b] 1999, 2811).

La risposta, fermissima:

Tra i borghesi marxisti non sono pochi quelli che hanno visto *I pugni in tasca* come un film “lirico”, trovando immature e rozze le parti scandalose (e qui equivocando, dato che io per primo non prendevo sul serio i beffardi furori di Alessandro contro patria Dio famiglia, ma li vedevo – l’ho ripetuto fino alla noia – come tipici dell’adolescenza).

Quanto poi al mio presunto porre veti al comportamento (“lo scandalo non va bene, perché...”), il mio era un giudizio di valore: trovo che certi comportamenti scandalosi sono fondamentalmente innocui e tradiscono più che altro un’impotenza anche al livello della stessa provocazione. L’accusa di moralismo, indirzzatami al riguardo, mi sembra un po’ generica (Pasolini [1967b] 1999, 2811).

L’anomalo carteggio si avvicina a chiudersi, ma comunque sia nato, suona autentica la formula che Pasolini sceglie per congedarsi:

Per finire questo nostro dialogo di isolati le auguro, come devono suonare le conclusioni, di turbare sempre più le coscienze dell’Esercito, della Magistratura, del Clero reazionario, e insomma della Piccola Borghesia italiana, a cui abbiamo il disonore di appartenere.

Saluti affettuosi dal suo

P.P. Pasolini (Pasolini [1967b] 1999, 2815)

Appendice*

Non farò un discorso particolare, sul film di Bellocchio, non ne farò una recensione, come del resto non l’ha fatta nemmeno Petri, perché di questo film si è, parlato, credo in questi mesi, in molte sedi: quindi credo sia inutile soffermarsi sul film in quanto opera particolare, tanto più che appunto non ho avuto il tempo di condurre un esame particolare, come a me piace, cioè filologico-stilistico sul testo. Farò dunque sul film di Bellocchio, e spero che questo interessi anche all’autore, un discorso più generale, cioè io inquadrerei il film in una situazione culturale che in qualche modo lo supera, lo trascende, lo include, e mi riallaccerei quindi a

certi miei discorsi, a certi miei ragionamenti teorici fatti a più riprese e che hanno come centro l'individuazione della nascita del cosiddetto cinema di poesia. Lo riassumo proprio in due parole, proprio per intenderci: alle origini il cinema è stato una 'lingua poetica', voi sapete che in letteratura c'è contemporaneamente una lingua della poesia e una lingua della prosa; la lingua della poesia, mettiamo, in un dato momento storico usava le parole 'fé' o 'speme', che in prosa non si usavano: ora il cinema ci viene presentato come una lingua cinematografica se capisce di poesia.

Però, piano piano, le ragioni commerciali, le spese di cui diceva Petri, hanno fatto sì che il cinema prendesse una strada che in fondo è contraddittoria e cioè diventasse praticamente un cinema scritto nella lingua della prosa, diventasse un cinema della prosa. E si sono avuti dei capolavori in prosa, veri e propri romanzi, mettiamo da Ford a Bergman. In questi ultimi tempi si è presentata all'orizzonte europeo e mondiale una figura diciamo così internazionale: una internazionale stilistica di cinema di poesia.

Qual è la differenza fondamentale tra questi due tipi di cinema, il cinema di prosa e il cinema di poesia? Il cinema di prosa è un cinema in cui lo stile ha un valore non primario, non appariscente, non clamoroso: mentre lo stile del cinema di poesia è l'elemento centrale, fondamentale. In parole poverissime, nel cinema di prosa non si sente la macchina da presa e non si sente il montaggio, cioè non si sente la lingua; la lingua traspare sul contenuto e ciò che conta è quello che viene narrato. Nel cinema di poesia invece si sente fortemente la macchina da presa, si sente fortemente il montaggio.

Come esempio limite, vi faccio pensare ai film di Godard, in cui si sente continuamente la presenza della macchina da presa che lavora sui personaggi e si sentono continuamente gli strappi del montaggio che non sono mai in funzione di una narrazione quieta, piana, tranquilla, ecc. Pensate per esempio anche al film di un altro giovane, Bertolucci, *Prima della rivoluzione*. Il film di Bellocchio, a quali di questi due filoni appartiene?

Il cinema di prosa o il cinema di poesia? Prevale il racconto, il contenuto, il personaggio, la psicologia, la rivolta antiborghese, o prevale lo stile? Direi

che il film di Bellocchio appartiene al cinema di prosa. Ma questo è il punto che mi sembra importante. È una prosa molto particolare, è una prosa che spesse volte sbava e sfuma quasi nella poesia – ricordo per esempio un recente libro di Roberto Roversi, in cui il tessuto narrativo ogni tanto sfociava in pezzi di vera e propria poesia, cioè la prosa si trasformava in frammenti di versi. Così, un po', il Bellocchio. La sua è una prosa sì, ma una prosa che sfuma continuamente verso forme di espressione di tipo stilisticamente poetico, e cioè una prosa profondamente espressionistica. E questo è rivelazione e spia di un fatto estremamente importante nella sua ispirazione. Infatti – naturalmente, sto facendo uno schema – per voler riassumere e dire in una formula che cosa è questo film non saremmo soccorsi da nessuna delle formule che ci sono state care finora.

Potremmo parlare di neorealismo per il film di Bellocchio, potremmo dire che c'è del neorealismo, che in qualche modo il suo film è neorealistico? No: le situazioni umane, stilistiche, del film di Bellocchio non sono neorealistiche. Non si tratta nemmeno di un film che appartenga in qualche modo al realismo socialista, cioè non è nemmeno un film di denuncia sociale fatto da un punto di vista marxista, e non è nemmeno un film, per intenderci, fatto all'Antonioni, cioè un film di problematica neocapitalistica che si ponga quasi contemplativamente i problemi del mondo più strettamente contemporaneo, del mondo degli anni Sessanta.

Bellocchio è al di fuori di queste formule. Il nocciolo del suo film è una specie di esaltazione della abnormità e della anormalità contro la norma del vivere borghese, contro le istituzioni e contro il livello medio della vita borghese, familiare. È una rabbiosa rivolta dall'interno del mondo borghese. Per esprimermi vivacemente, potrei dire che il suo film è il film di un *beat*, cioè di un capellone. Mi ricorda in qualche modo la poesia di Ginsberg, cioè è estremamente al di fuori di tutte le scuole, le correnti poetiche, ideologiche ecc. ecc., che hanno caratterizzato il cinema italiano finora. È insieme, credo, con il film di Bertolucci, il primo caso di un film italiano che sia andato al di là del neorealismo, come sono andati al di là del neorealismo certi film francesi o certi film inglesi.

La rivolta irrazionalistica del film di Bellocchio solo superficialmente può sembrare in qualche modo un regresso – premetto che l'idea del regresso non può balenare nella testa di Bellocchio o di altri giovani come lui e

viene in testa a me perché io già lavoravo dieci anni fa. Dieci, quindici anni fa, il tema più profondo, credo, per quanto detto schematicamente, della cultura italiana, era la lotta contro l'irrazionalismo borghese di tipo novecentesco. Ora questa lotta fatta da me e dai miei amici e compagni contro questa forma irrazionalistica si rivela in questo momento parziale e errata, perché la caratteristica del mondo borghese, come dice con grande chiarezza Goldmann sulla strada di Lukács, non era l'irrazionalismo, come noi credevamo, ma il razionalismo. È il razionalismo la caratteristica principale del mondo borghese, l'irrazionalismo era una forma di lotta antiborghese, di quelli che Lukács, e nella sua scia Goldmann, chiama gli individui problematici, cioè gli scrittori, i poeti. Ora, perché questa forma irrazionalistica di rivolta, di anormalità da capellone, di Bellocchio, non si presenta assolutamente come un regresso? Perché è chiaro che è passata attraverso tutte le esperienze culturali dei dieci-quindici anni che l'hanno preceduta; cioè tutta la definizione negativa che ho fatto all'inizio sul film di Bellocchio, in realtà però può essere ripresa, può essere riferita al suo film.

È vero, il film di Bellocchio non è un film realistico, però c'è l'esperienza neorealistica che non è affatto lasciata da parte, dimenticata; è assimilata; c'è un certo modo di vedere l'Appennino, un certo modo di vedere mettiamo la scena del ballo - i ragazzi che ballano in quel piccolo nightclub di provincia, certe corse in macchina, la breve scena in cui i due fratelli, fratello e sorella, stanno a osservare delle prostitute ecc. ecc. Sono echi stilistici della esperienza neorealistica. E così c'è anche, non è assolutamente ignorata da Bellocchio, evidentemente, un tipo di denuncia critica di tipo marxista alla società. È chiaro che è presente, lui non la ignora; e c'è anche la problematica di tipo neocapitalistico all'Antonioni, questo mondo del benessere che arriva anche nella piccola frazione della provincia di Reggio, di Parma, di Piacenza. Dunque questi temi ci sono tutti.

Quindi l'irrazionalismo, la rivolta irrazionalistica di Bellocchio passa attraverso tutte queste fasi, quasi come una specie di lavacro attraverso cui si purifica delle sue origini oscuramente novecentesche. Dunque questa forma irrazionalistica di Bellocchio, questa sua rivolta dell'epilettico contro la società, del mostro contro le persone normali, non ha niente di

quei vizi irrazionalistici delle persone borghesi contro cui noi abbiamo lottato per dieci anni.

Questo film pone dunque in discussione tutta una ideologia, tutta una impostazione ideologica, almeno per quel che mi riguarda. Ciò rimette in ballo la discussione dell'opposizione per impostare in altri termini il contrasto, l'opposizione fra ciò che credevamo razionale e ciò che noi credevamo irrazionale. Rimette in discussione la nostra delusione di questi dieci anni di lotta contro l'irrazionalismo borghese: una delusione, tutto sommato.

* Intervento di Pasolini al dibattito su *I pugni in tasca* organizzato dal Circolo Culturale Ludovisi, 6 marzo 1966, come è riprodotto su "Rinascita", 2 aprile 1966.

Riferimenti bibliografici

Agosti 2007

G. Agosti, *Mantegna*, I, Milano 2007.

Argento 1966 > Argento [1966] 2000

D. Argento, *I pugni in tasca. Le reazioni di Pasolini e Petri. Le "spiegazioni" del regista*, "Paese Sera", 17 marzo 1966, poi in S. Della Casa, *Dario Argento, il brivido della critica*, Torino 2000, 6.

Barthes [1970] 1995

R. Barthes, *Le troisième sens: notes de recherches sur quelques photographes de S. M. Eisenstein*, "Cahiers du cinéma" 222 (1970), in Id., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris 1982; trad. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Torino 1985.

Bazzocchi 2013

M. A. Bazzocchi, *La parte nascosta del mito*, in A. Felice e G.P. Gri (a cura di) *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Casarsa della Delizia-Venezia 2013, 55-62.

Bellocchio 1967

M. Bellocchio, *I pugni in tasca*, Milano 1967.

Bellocchio 1995

Intervista rilasciata a A. De Tommasi, *Marco Bellocchio. Ho sognato una farfalla*, "Il Venerdì di Repubblica", 16 giugno 1995, 71.

Bellocchio 2015

M. Bellocchio, *I pugni in tasca*, a cura di M. Ciment, Bologna 2015.

Bologna 2009

C. Bologna, *Le cose e le creature. La divina e umana "Mimesis" di Pasolini*, in *Pasolini lettore di "Mimesis"*, in "Mimesis". *L'eredità di Erich Auerbach*, in Atti del XXV

Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007), a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Padova 2009, 445-466.

Cadoni 2015

A. Cadoni, *Il segno della contaminazione. Il film tra critica e letteratura in Pasolini*, Prefazione di H. Joubert-Laurencin, Milano-Udine 2015.

Calvino [1966] 1988

I. Calvino, *Intervento su I pugni in tasca*, "Rinascita", 9 aprile 1966 (parzialmente anche in *Marco Bellocchio. Catalogo ragionato*, a cura di P. Malanga, Milano 1988, 226-227).

Cherchi [1966] 1988

G. Cerchi, *Intervento su I pugni in tasca*, "Giovane critica", estate 1966 (parzialmente in *Marco Bellocchio. Catalogo ragionato*, a cura di P. Malanga, Milano 1988, p. 227).

Costa 2005

A. Costa, *Marco Bellocchio. I pugni in tasca*, Torino 2005 [2a ed. 2007].

De Giusti 1979

L. De Giusti, *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. De Giusti, Pordenone 1979.

De Laude 2009

S. De Laude, *Pasolini lettore di "Mimesis"*, in "Mimesis". *L'eredità di Erich Auerbach*, Atti del XXV Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2007), a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Padova 2009, 467-482.

De Laude 2018

S. De Laude, *La rondine di Pasolini*, con lo scritto di A. Zaccuri *Allodole e teologi*, Milano 2018.

De Laude, Siti 1999

P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, 2 voll., Milano 1999.

Deleuze [1983] 1984

G. Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris 1983, trad. it. *L'immagine movimento. Cinema 1*, Milano 1984.

Desogus 2017

P. Desogus, Pasolini, "L'abiura" e il "nuovo fascismo". *Rivoluzione passiva di Gramsci e stile indiretto libero attraverso "Il fiore" e "Salò"*, "Allegoria" XXIX, 76 (2017), 7-24.

Desogus 2018

P. Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Macerata 2018, 77-85.

Fofi 1966 > Fofi [1966] 2005

G. Fofi, *Les points sur les "i"*, "Positif", 76, giugno 1966, poi in Id., *Capire con il cinema*, Milano 1977, 36-38 e in A. Costa, *Marco Bellocchio. I pugni in tasca*, Torino, 2005, 149-151.

Gambetti 1967

G. Gambetti, *Marco Bellocchio contro il "sentimento"* [intervista al regista], in M. Bellocchio, *I pugni in tasca*, Milano 1967, 25-51.

Gelli 2010

P. Gelli, *Introduzione* a P.P. Pasolini, *Poeta delle Ceneri*, Milano 2010, 5-20.

Giammanco 1966

R. Giammanco, [intervento al dibattito sui pugni in tasca organizzato al Circolo culturale Ludovisi], "Rinascita", 2 aprile 1966, 26-27.

Herczeg 1972

G. Herczeg, *Saggi linguistici e stilistici*, Firenze 1972.

Malanga 1998

P. Malanga (a cura di), *Marco Bellocchio. Catalogo ragionato*, Milano 1998.

Joubert-Laurencin 1995

H. Joubert-Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris 1995.

Joubert-Laurencin 2007

H. Joubert-Laurencin, *Pasolini-Barthes: engagement et suspension de sens*, "Studi Pasoliniani" 1 (2007), 55-67.

Mancino 2018

A.G. Mancino, *Da Bellocchio a Pasolini, e ritorno*, "Uzak" IX (2018), 35.

Moravia 1966

A. Moravia, *Il regista con la grammatica*, "L'Espresso", 3 aprile 1966.

Moravia [1966] 2005

A. Moravia, *recensione a I pugni in tasca*, "L'Espresso", 2 gennaio 1966 (ora in A. Costa, *Marco Bellocchio. I pugni in tasca*, Torino 2005, 164-166).

Pasolini 1956 > Pasolini [1956] 1999

P.P. Pasolini, *La confusione degli stili*, "Ulisse" X, n. 24-25 (autunno-inverno 1956), poi [con la data 1957] in *Passione e ideologia*, Milano 1960, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, 2 voll., Milano 1999, I, 1070-1088.

Pasolini [1957] 2003

P.P. Pasolini, *Domenica all'Acqua Acetosa*, [1957], ora in *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, 2 voll., Milano 2003, I, 886-888.

Pasolini [1957] 1998

P.P. Pasolini, *Diario al registratore*, [1957], in Id., *Romanzi e racconti*, II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 1833-1851.

Pasolini [1963] 1999

P.P. Pasolini, *Sottovoce a Moravia*, "L'Espresso" 1963, ora in Id., *Saggi sulla*

letteratura e sull'arte, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, 2 voll., Milano 1999, II, 2770-2777.

Pasolini [1964] 2001

P.P. Pasolini, *Una visione del mondo epico-religiosa*, "Bianco e Nero" 6 (giugno 1964), ora in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, 2 voll., Milano 2001, II, 2844-2879.

Pasolini 1965

P.P. Pasolini, *Il "cinema di poesia"*, "Filmcritica", aprile-maggio 1965.

Pasolini [1965a] 1999

P.P. Pasolini, [*Risvolto di Alì dagli occhi azzurri*], 1965, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, 2 voll., Milano 1999, II, 2458-2459.

Pasolini [1965b] 1999

P.P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, "Paragone" a. XV, n. 184 (1965), poi in *Empirismo eretico*, Milano 1972, e ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, 2 voll., Milano 1999, I, 1345-1375.

Pasolini [1965c] 1999

P.P. Pasolini, *La volontà di Dante a essere poeta*, "Paragone" a. XV, n. 190 (1965), poi in *Empirismo eretico*, Milano 1972 e ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, 2 voll., Milano 1999, I, 1376-1390.

Pasolini [1965d] 1999

P.P. Pasolini, *Vanni Fucci*, "Paragone" a. XVI, n. 194 (1965), poi col titolo *La mala mimesi* in *Empirismo eretico*, Milano 1972 e ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, 2 voll., Milano 1999, I, 1391-1395.

Pasolini [1965] 2001

P.P. Pasolini, *Il cinema secondo Pasolini*, Intervista rilasciata a B. Bertolucci e J.L. Comolli, "Cahiers du Cinéma" 169 (agosto 1965), trad. it. in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, 2 voll., Milano 2001, II, 2890-2907.

Pasolini 1966

P.P. Pasolini, *Cinema di prosa e cinema di poesia*, "Rinascita", 2 aprile 1966, 26-27.

Pasolini [1966a] 1999

P.P. Pasolini, *Il "cinema di poesia"*, "Marcatré" 19-20-21-22 (aprile 1966), poi in *Empirismo eretico*, Milano 1972 e ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, 2 voll., Milano 1999, I, 1461-1488.

Pasolini [1966b] 1999

P.P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia* [1966], poi in *Empirismo eretico*, Milano 1972 e ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, 2 voll., Milano 1999, I, 1400-1428.

Pasolini [1966c] 1999

P.P. Pasolini, *Appendice Guerra civile*, "Paese Sera", 18 novembre 1966, poi in *Empirismo eretico*, Milano 1972 e ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, 2 voll., Milano 1999, I, 1429-1439.

Pasolini [1966a] 2001

P.P. Pasolini, *Appendice a Uccellacci e uccellini*, in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabaghi, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, 2 voll., Milano 2001, I, 809-834.

Pasolini [1966b] 2001

P.P. Pasolini, *Lettera aperta [agli "amici" e ai "critici milanesi" pubblicata sul dépliant del Cinema Ritz di milano in occasione della prima del film]*, 1966, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabaghi, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, 2 voll., Milano 2001, I, 830-831.

Pasolini [1967a] 1999

Lettura in forma di giornale del "Gazzarra", "Nuovi argomenti" n.s. 5 (gennaio-marzo 1967), ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, 2 voll., Milano 1999, I, 1429-1439.

Pasolini [1967b] 1999

Uno scambio epistolare Pasolini-Bellocchio, [1967], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, 2 voll., Milano 1999, II, 2800-2815.

Pasolini [1967c] 1999

P.P. Pasolini, *Lettura in forma di giornale del "Gazzarra"*, su "Nuovi Argomenti" n.s. 5 (gennaio-marzo 1967), ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, 2 voll., Milano 1999, II, 2460-2480.

Pasolini [1967] 2003

P.P. Pasolini, *Poeta delle Ceneri*, [1967], in Id., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, 2 voll., Milano 2003, I, 1261-1288.

Pasolini [1969] 1999

P.P. Pasolini, *Diario del "caso Lavorini"* [1969] in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, Milano 1999, 181-197.

Pasolini [1970] 1999

P.P. Pasolini, *Il cinema impopolare*, "Nuovi Argomenti" 20 (ottobre-dicembre 1970), poi in *Empirismo eretico*, Milano 1972 e ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*,

a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, 2 voll., Milano 1999, I, 1600-1610.

Pasolini 1972

P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano 1972.

Pasolini [1955-1975] 1988

P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino 1988.

Schiaffini 1959

A. Schiaffini, *Testimonianze sulla lingua della poesia che "si fa prosa senz'esser prosa"*, in Id. (a cura di), *Studi sulla letteratura dell'Ottocento in onore di Pietro Paolo Trompeo*, Napoli 1959, 529-548 (con un altro titolo e alcune modifiche anche in Id., *Mercanti, poeti, un maestro*, Milano-Napoli 1969).

Siti 1981

W. Siti, *P.P. Pasolini, in 10 poeti contemporanei*, a cura di M. Martelli, Firenze 1981, 143-158.

Siti 1989

W. Siti, *Il sole vero e il sole sulla pellicola, o sull'espressionismo di Pasolini*, "Rivista di letteratura italiana" VII, 1 (1989), 97-131.

Siti 1998

W. Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, I, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1998, I, L-LI.

Siti et alii 2003

P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti et alii, saggio introduttivo di F. Bandini, 2 voll., Milano 2003, I, 1453-1774, II, 1507-1800.

Siti 2015

W. Siti, *Pasolini e la paura del teatro*, in *Atti della giornata di studi Pasolini e il teatro*, a cura di G. Manacorda, Roma 2015.

Siti, Zabagli 2011

P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, 2 voll., Milano 2011.

Šklovskij [1927] 1971

V. Šklovskij *La poesia e la prosa al cinema*, 1927, trad. it. in *I formalisti russi nel cinema*, a cura di G. Kraiski, Milano 1971.

Soldati 1966 > Soldati [1966] 2005

M. Soldati, *Recensione a I pugni in tasca*, in "Il Giorno", 28 dicembre 1966 (ora anche parzialmente in A. Costa, *Marco Bellocchio. I pugni in tasca*, Torino 2005, 140-143).

Tiezzi 2012

F. Tiezzi, *Il teatro di poesia*, in S. Casi e G. Guccini (a cura di), *Pasolini e il teatro*, Venezia-Casarsa della Delizia 2012, 381-385.

English abstract

The opinion Pasolini had about *I pugni in tasca*, a “film of prose” flowing into “poetry”, has always been considered *ad diminutionem*, mainly towards the qualification of “prose movie” unreservedly ascribed to Bernardo Bertolucci’s *Prima della rivoluzione*, released the previous year. This paper tries to point out this is not at all true, and that *I pugni in tasca* is an example of the films Pasolini was much concerned with. To this end, it proposes a close reading of Pasolini’s letters and writings, not exclusively in cinematographic arguments.

keywords | Pier Paolo Pasolini; Marco Bellocchio; *I pugni in tasca*; *Fists in the Pocket*; 'prose' cinema; 'poetry' cinema.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. Albo dei referee di Engramma).*

Panoramiche di interni: l'unità di luogo nel cinema di Marco Bellocchio

Marina Pellanda

Alcune premesse

Nel cinema di Marco Bellocchio il teatro rappresenta un territorio da cui attingere non solo sul piano narrativo ma, anche, su quello della comprensione estetica delle immagini. Infatti, questo regista crea figure la cui tesa emozionalità dilata lo spazio e dà vita a nuove forme che, pur ibride e impure, si imprimono prepotentemente nella percezione dello spettatore anche quando si espandono verso territori altri rispetto al cinema.

L'indice di specularità che lega cinema e teatro, pur elevato, in Bellocchio funziona solo se inteso come contrapposizione che vada oltre la finzione programmatica e discorsiva del testo adattato per lo schermo e, dunque, campi, controcampi, primi piani e movimenti di macchina divengono i modi in cui l'arte del film si appropria del palcoscenico. Ad esempio, l'uso del primo piano, che torna spesso come figura del racconto, concentra l'attenzione dello spettatore sul singolo personaggio come a disegnare una sorta di 'monologo visivo'.

Se nel lavoro di Bellocchio sono presenti film in cui il riferimento al palcoscenico appare meno esplicito, nel corso della seguente analisi, scegliendo come chiave il ricorrere del modulo teatrale del *kammerspiel*, si renderà tuttavia evidente come le pellicole, contrassegnate dal ricorso a questo stilema, siano esempio palese di una ricchezza di riferimenti che, attraverso ripetizioni e variazioni di questa forma di teatro, in un continuo intersecarsi di linguaggi, arricchisce il piano espressivo del cineasta. L'armonia o il conflitto tra questi diversi principi è dunque il vero punto di equilibrio o di scissione di un'arte che, sempre, apre le porte del cinema al teatro. E viceversa.

Il kammerspiel ovvero l'invenzione del luogo



1 | *Gli occhi, la bocca*, regia di Marco Bellocchio, 1982.

L'unità di luogo permette al cinema di confrontarsi con il teatro. Un confronto che funziona sia quando il cinema attenendosi alle unità aristoteliche raccoglie la sfida lanciata dal teatro antico secondo il quale il palcoscenico, set unico per eccellenza, ha addirittura funzione catartica, sia quando una precisa volontà autoriale – in questo caso quella di Marco Bellocchio – negando i campi lunghi, proibendo l'evoluzione spaziale e ingabbiando i personaggi mostra, da un punto di vista privilegiato, un racconto che non è né teatro filmato né cinema-teatro ma, invece, un film.

Quando Bellocchio raccoglie per la prima volta la sfida lanciata dal kammerspiel lo fa per scelta obbligata e, infatti, prodotto con un budget esiguo che ha imposto di ridurre le spese, il suo primo film, *I pugni in tasca* (1965), è stato ambientato a Bobbio, piccolo borgo in provincia di Piacenza, in quella villa che fu il luogo reale dell'infanzia e della giovinezza del regista. In seguito però, l'unità di luogo, determinata dalla casa e rimaneggiata attraverso la macchina da presa, diventa per Bellocchio una precisa volontà autoriale che investe il luogo chiuso – e di conseguenza ogni personaggio od oggetto che rappresenti le case in cui si svolgono le vicende – di un forte significato drammaturgico. Ed è un significato che, proprio la macchina da presa, pur non potendo controbattere o fare domande complicate, aiuta ad evidenziare. Infatti, come scrive Sidney Lumet, la macchina da presa

[...] Può compensare una prestazione scadente. Può rendere migliore un'interpretazione buona. Può creare atmosfera. Può creare bruttezza. Può creare bellezza. Può dare eccitazione. Può catturare l'essenza del momento. Può fermare il tempo. Può cambiare lo spazio. Può definire un personaggio. Può dare esposizione. Può fare uno scherzo. Può fare un miracolo. Può raccontare una storia. Se in un mio film ci sono due star, in realtà so che ce ne sono sempre tre. La terza star è la macchina da presa (S. Lumet 1995, 71).

Alla base del fascino del cinema di Bellocchio c'è dunque, soprattutto, la capacità di creare luoghi e spazi che, anche quando non inventati – la casa bobbiese de *I pugni in tasca* (1965) che come vedremo sarà la stessa di *Sorelle* (2006), *Sorelle Mai* (2010) e *Sangue del mio sangue* (2015) – si configurano come ambienti virtuali in grado di consentire allo spettatore di fare esperienza di uno spazio fisico che, pur passando attraverso il lavoro degli scenografi, diventa luogo abitabile sia per i personaggi che per il pubblico, case all'interno delle quali lo spazio diegetico diviene “costruzione concreta e simbolica dello spazio antropologico” (Augé, 2009, 59). Appartamento, villa o paesaggio aperto che sia – nel lavoro di questo regista vedremo non a caso configurarsi anche quello che Lino Micciché definiva “kammerspiel all'aria aperta”, (Micciché 2005, 146) – il luogo chiuso bellocchiano, anche quando non è semplicemente una stanza, potenzia i valori formali del kammerspiel.

Questo può accadere perché, come scrive Silvio D'Amico, “il kammerspiel è una sistemazione a posteriori” per descrivere drammi – per esempio quelli scritti da Strindberg o Ibsen – che sono ‘da camera’, ‘intimi’, perché mettono in scena una relazione tra membri di una famiglia (o di un gruppo sociale) che si svolge all'interno di una casa (entro un numero limitato di stanze), a ritmo rallentato.

Si tratta di un ritmo che, superando il naturalismo della cruda e fotografica fedeltà alla realtà tipica per esempio di Zola, apre all'eterno dramma dell'individuo, preferendo i fatti morali alle leggi dei fenomeni fisici. E dunque, proprio perché il kammerspiel, pur caratterizzato da limiti fisici e tematici, esplora in modi diversissimi la profondità psicologica dei suoi personaggi – una diversità che nelle mani di Bellocchio rinunciando allo spazio chiuso della casa si sposterà persino all'aperto – ci pare

fondamentale definirlo polifonicamente intersecando sia la definizione che ne dà il *Dizionario dello spettacolo del '900*, sia ciò che ne scrive Silvio D'Amico.

Nel dizionario alla voce "kammerspiel" troviamo queste parole:

[...] Diffuso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, il kammerspiel, letteralmente "dramma da camera", è un tipo di teatro che, rispetto a quello tradizionale, predilige l'analisi dei moti interni dell'anima e delle dinamiche psicologiche in un'atmosfera intima e raccolta, che trova in spazi teatrali di piccole dimensioni, con capienza limitata, senza cesure tra scena e pubblico e con acustica e visibilità ottime, il luogo ideale per accogliere e valorizzare il proprio repertorio (F. Cappa, P. Gelli, 1998, 568-569).

Ma, come scrive invece Silvio D'Amico:

[...] il kammerspiel in realtà, non costituisce un vero e proprio genere drammatico, ed anzi la sua definizione consueta può intendersi senz'altro come il frutto di una sistemazione a posteriori (S. D'Amico, 1959, 874).

Ecco allora che, se questi sono i limiti sia fisici che tematici entro i quali può essere esplorata la profondità psicologica dei personaggi secondo il kammerspiel, in molte pellicole di Bellocchio si possono riconoscere alcuni elementi tipici di questo teatro. I film del regista, infatti, - basti pensare, tra gli altri, a lavori come *I pugni in tasca*, *Salto nel vuoto* (1980) o *Gli occhi, la bocca* (1982) - sono spesso intimi drammi familiari che si svolgono prevalentemente in interni e con un accentuato utilizzo della mimica e delle espressioni facciali degli attori a trasmettere le tensioni che si agitano nei personaggi.

Nelle mani del cineasta il kammerspiel diventa il portatore di sentimenti smisurati e struggenti in cui la scenica corporea presenza della vita e dell'azione dei diversi protagonisti diviene la lingua specifica del racconto filmico. Ed è un racconto che riconoscendo nella casa un dispositivo di intensificazione della vita nervosa di coloro dai quali è abitata, la rende l'unità di luogo prevalente di molte pellicole. È una casa composta da stanze che, inquadrare in modo da apparire simultaneamente esposte davanti all'obiettivo della macchina da presa, la fanno sembrare un

labirinto dinamico e comunicante per descrivere il quale valgono le parole con le quali Andrea Minuz si riferisce al 'paesaggio come *oggetto teorico*':

[...] Di per sé l'esperienza filmica si colloca nell'intervallo tra l'illusione di uno *spazio praticabile* attraverso i movimenti della macchina da presa, e la distanza di un *paesaggio osservabile* da un soggetto esterno, come avviene nello spazio pittorico [...]. Il paesaggio può pertanto presentarsi non soltanto come sfondo dell'azione, ma come oggetto di riflessione *sul cinema*, anche in riferimento all'idea più ampia e complessa di *territorio*. Ciò avviene sia nel caso dei cosiddetti 'panorami' dei film delle origini, che nell'opera dei grandi autori della storia del cinema come a proposito del celebre rovesciamento di valori formali tra paesaggio e personaggio nel cinema di Michelangelo Antonioni (Minuz 2011, 14-15).

Il rovesciamento tra paesaggio e personaggio è nelle case bellocchiane determinato dall'articolazione dei movimenti di macchina. Infatti, non a caso e proprio perché si tratta di uno spazio separato dal resto del mondo, entrare o uscire da questi appartamenti significa spesso passare attraverso finestre, balconi o lucernai.

Ciò che interessa al regista è come lo spazio dell'abitare smetta di essere un semplice sfondo dell'azione e diventi invece un vero e proprio agente narrativo. Proprio per questo, come nota Sandro Bernardi sulla scia di Bachtin, gli appartamenti bellocchiani sono un cronotopo, ovvero "un luogo nel quale il tempo si condensa o si sovrappongono diversi strati dell'esistenza, compenetrandosi in una simultaneità in cui passato e presente sono la stessa cosa" (Bernardi 1998, 104) e, anche, uno spazio in cui lo svolgersi della narrazione sembra coinvolgere lo spettatore in un moto inarrestabile che è simbolo di un'eccitazione emozionale sempre crescente.

La scena chiusa bellocchiana, non permeabile a ciò che le è esterno, è dunque un microcosmo che rimanda – soprattutto in certi gesti sospesi (Giovanni Pallidissimi che in *Gli occhi*, la bocca scappa dopo essere stato riconosciuto dalla madre alla quale finge di apparire in sogno nei panni del fratello gemello) o in certi suoni e movenze ridondanti (la risata di Giulia in *Diavolo in corpo* [1986]) – sia al *kammerspiel* così come lo presenta Strindberg nella prefazione della *Signorina Giulia*, sia a quelle piccole

scene di teatro da camera che, nelle mani di alcuni compositori da Mozart a Schubert, sgorgano dalla forma musicale del *Lied*.

Il sistema socialmente definito raccontato da Marco Bellocchio nei suoi *kammerspiel* è infatti una *Hausmusik*, una musica domestica in cui, come nei drammi di Strindberg, il dialogo, non esaurendo mai fino in fondo un argomento, vaga di qua e di là arricchendosi di un materiale che poi viene elaborato, ripetuto e sviluppato alla stregua del tema di una composizione musicale. Scrive a tal proposito Strindberg:

[...] Ho evitato la simmetria matematica del dialogo costruito alla francese e ho lasciato che i cervelli lavorassero irregolarmente, così come essi fanno nella realtà quotidiana; in un dialogo non si esaurisce mai fino in fondo un argomento, ma uno dei cervelli trova nell'altro un dente di ruota nel quale può opportunamente ingranarsi. E perciò il dialogo vaga anche di qua e di là e nelle prime scene si arricchisce di un materiale che poi viene elaborato, ripetuto, sviluppato, come il tema di una composizione musicale (Strindberg 1963, 500-501).

Come nel *Lied*, i segnali minacciosi lanciati dai personaggi sono suoni, note musicali che sottolineano gesti minimi eppure decisivi: si pensi ai bruschi cambiamenti di tono che caratterizzano il protagonista de *I pugni in tasca*, o ancora al suono che producono gli oggetti nella casa di *Salto nel vuoto* o di *Buongiorno, notte* (2003).

Se nel *Lied* sono musica e poesia a condividere il territorio comune del paesaggio dell'anima da cui traggono ispirazione e in cui agiscono per esempio compositori come Schubert mettendo in vibrazione immagini sonore e idee verbali, l'*Hausmusik* di Bellocchio, invece, combinando immagini visive e idee verbali, traduce in una figurazione, che come il *Lied* è anche ritmicamente pregnante, i movimenti elementari delle attività umane. In questo senso si pensi ad Alessandro ne *I pugni in tasca*, a Giovanni Pallidissimi in *Gli occhi, la bocca*, ai due fratelli Ponticelli in *Salto nel vuoto* o ai due giovani di *Diavolo in corpo* che si sforzano di rispondere a livello di dialogo razionale, interpersonale ma che, in realtà, del discorso dell'altro, colgono solo quei brandelli che, suscitando in loro un'eco decisiva, sommuovono strati sotterranei della loro coscienza: sembra che rispondano all'interlocutore ma ribattono invece a loro stessi.

I personaggi bellocchiani, muovendosi sempre sul filo del rasoio, sostengono conversazioni anodine, pronti ad accogliere quelle subitane sollecitazioni che spaccano verticalmente il discorso e aprono all'improvviso delle brecce entro cui vengono veicolati flussi antagonisti. Il primo che, compiendo gesti eversivi, diventa l'*angelo sterminatore* di quella cultura che lo ha allevato e protetto è l'Alessandro de *I pugni in tasca*: egli vive nell'angusta dimensione della famiglia, in una casa isolata e difficilmente raggiungibile, una casa su cui tutto il film si ripiega.

Questo luogo diviene universo morboso e sfatto in cui si coagulano tutte le tensioni latenti di un gruppo che, chiuso in modo malato nel suo microcosmo, sospende o interrompe immediatamente qualsiasi tentativo di azione o di dialogo. I rapporti tra i personaggi sono ingabbiati nelle stanze di una villa da cui si esce solo raramente e, proprio per questo, almeno nella prima parte del film, la figura stilistica privilegiata è il fuori campo. Sguardi e suoni vengono sempre da fuori, mentre i rapporti diretti tra i personaggi si riducono a occhiate scambiate di sfuggita o a momenti ascoltati di nascosto: Ale e Giulia origliano la telefonata di Augusto nascosti dietro la porta del suo studio, Ale spia il fratello dal vetro della medesima porta, e la sorella chiedendo a un bambino cui dà ripetizioni di descrivere quel che vede accadere sulla terrazza.

Se dunque il fuori campo sembra essere il segno di relazioni ambigue, di parole che si tacciono e che per questo divengono testimoni della follia, ecco che quando Ale, con una spinta quasi dolce, fa precipitare la madre in un burrone, il sistema del film sostituisce questa figura cinematografica con una macchina da presa che, più vicina, circonda i personaggi con carrellate che scavano nei primi piani. L'omicidio della madre, il rogo compiuto da Giulia e Sandro degli oggetti conservati in camera della genitrice, l'incesto suggerito, l'uccisione di Leone, la caduta di Giulia e la morte parossistica del protagonista, sono tutte energie distruttive che, accumulate fin dall'inizio, non sono riuscite ad esaurirsi con l'incidente che Ale avrebbe voluto provocare buttandosi con l'automobile in una scarpata di ritorno dal cimitero nel giorno dei morti, e che ora esplodono e bruciano nel finale, andando così a ricomporre quell'equilibrio irrealistico che tiene in bilico la famiglia.

Per raccontare lo spazio chiuso rappresentato dalla villa de *I pugni in tasca*, Bellocchio sembra chiedere ai suoi attori la stasi piuttosto che il movimento: i corpi, costretti in interni asfissianti, reprimono la pulsione al moto, basti pensare ad Ale che durante il pranzo si dondola aggrappato all'equilibrio instabile della propria sedia e al gesto con cui, per due volte, allunga la mano appoggiandola sul tavolino che ha dietro le spalle.



2 | *I pugni in tasca*, regia di Marco Bellocchio, 1965.

I personaggi camminano poco, non sfruttano a pieno l'estensione della villa in cui vivono e, anche se è vero che all'inizio del film un lungo carrello segue Augusto in casa e lo accompagna dal bagno in corridoio e infine alla sala da pranzo, le linee sincopate degli scatti – Ale che si presenta per la prima volta arrivando dall'alto, saltando già da un albero e quasi cadendo all'interno dell'inquadratura – sono preferiti alla fluidità.

Alla casa de *I pugni in tasca* sembra rispondano, nel primo caso con l'intenzione di creare un rapporto intertestuale col film d'esordio del regista e nel secondo perché parafrasando Sciascia le sole cose sicure in questo mondo sono le coincidenze, le dimore di *Gli occhi, la bocca* e di *Fai bei sogni* (2016). Scrive Antonio Costa a proposito di *Gli occhi, la bocca*:

[...] Da una parte ci sono i personaggi che date le circostanze, fanno quello che *devono fare*: tra questi la madre (Emanuelle Riva), lo zio Nigi (Michel

Piccoli) e il padre di Vanda (Antonio Piovanelli) circondati da pochi personaggi, in realtà piuttosto scoloriti. [...] Alla gestualità di chi più o meno bene fa quello che deve fare, si contrappone quella di chi non lo fa o, meglio, fa quello che *non dovrebbe fare*: Giovanni e Vanda. Angela Molina presta a Vanda una bellezza altera e selvaggia, una gestualità che riesce ad apparire *sconveniente* perfino quando è controllata. Parlare con la sua stessa voce, in una lingua che non è la sua, caratterizza Vanda come un personaggio di *un altro mondo*. E se ciò va spesso a scapito della drammaturgia convenzionale, produce un effetto straniante che mette in valore la drammaturgia dei corpi e dei gesti al centro della quale è posta la presenza necessariamente invasiva di Lou Castel/Giovanni (Costa 2005, 171-172).

Se si segue la “drammaturgia dei corpi” così come viene messa in evidenza da queste parole, ci si accorge subito che, lungi dal conformismo e dalla rinuncia alla ribellione, in *Gli occhi, la bocca* il rifiuto di Giovanni, se forse si addolcisce rispetto a quello di Ale, certo non cambia di segno. Infatti, sia Giovanni che Ale guardano la propria zona oscura, quella impaziente e furiosa dell’adolescenza, e la mettono in scena l’uno con la crudeltà che precipita la madre giù dal burrone e l’altro con la debolezza e la fragilità che lo farà arrivare al punto di inventarsi di essere il gemello morto. Il segno positivo di questo spettro si comprende sia perché è messo in scena per essere di consolazione a una donna che dice: “In fondo credo che i fantasmi siano delle brave persone: tranquilli, bene educati” (Bellocchio 1982), sia perché a osservare la rappresentazione si raccolgono in corridoio i due fratelli del protagonista, silenziosi e commossi.

La casa e il rapporto con la madre tornano anche in *Fai bei sogni* stabilendo così una analogia sia con *Gli occhi, la bocca*, sia con *I pugni in tasca*. Si tratta di un’alfa-omega, un opposto simmetrico che in modo evidente interseca soprattutto Ale e Massimo. Tuttavia, mentre Ale uccide una mamma anaffettiva da cui vorrebbe essere amato e lei non è in grado di farlo per una serie di disgrazie che l’hanno colpita, il Massimo di *Fai bei sogni* è, al contrario, un bambino troppo amato che improvvisamente perde sua madre. Entrambi i casi aprono la strada alla nevrosi che evolve però in maniera diversa anche perché tra i due film ci sono per Bellocchio cinquant’anni di vita e di cinema: una padronanza del mezzo che allora non aveva e anche, forse, un diverso rapporto con la morte. A questo

proposito il regista, rispondendo ad Alessandra Mammì su “L’Espresso” del 4 novembre 2016, dichiara:

In un momento della mia vita che nel suo complesso comincia a prevedere la sua conclusione, il tema della morte mi porta a riflessioni più approfondite, diventa parte integrante della materia di ispirazione. Forse gli artisti più di altri sentono il bisogno di dar forma a un appuntamento cui nessuno può sfuggire, anche per esorcizzare la paura di questo evento inevitabile che mi sottrarrà l’unica cosa che ho: la vita. In quanto laico io vivo solo della mia vita terrena e invidio coloro che credono in quella ultraterrena.

Fai bei sogni è crudele come la spinta con cui Ale, ne *I pugni in tasca*, scaraventava la madre giù nel burrone. E però, questa volta, nel burrone ci finisce chi guarda se non riconosce il monito di cui è portatrice la casa, che è ancora una volta cronotopo del film. In questo luogo tipicamente bellocchiano – l’inquadratura prospettica del corridoio che sa di vuoto e desolazione e non di calore e rifugio, è una risonanza d’autore che ricorre da *I pugni in tasca* a *Sorelle Mai*, nel racconto di molte altre dimore quasi analoghe – ancora una volta, il tempo si condensa sovrapponendo diversi strati dell’esistenza. Ed è un esistere in cui le cose la fanno da padrone: silenziose (sedie, tappeti, scatoloni), inesorabili (la bara della madre morta, tutte le porte che si chiudono isolando), inutilmente belle (la televisione accesa nel buio e tutti quegli oggetti – letti, porte, divani, coperte, cuscini – che sono passaggio nel tempo), riempiono l’immagine. Nessuno riesce a scaraventarle giù dalla finestra con la forza apotropaica che era di Ale e Giulia ne *I pugni in tasca* e così, giù dalla finestra, occhio sempre presente nell’immagine, ci finisce la madre del protagonista.

Il Massimo raccontato da Bellocchio, che da bambino ha “i pugni in tasca” e da adulto ha lo sguardo perso nel fuori campo, consapevole di quanto sia difficile il superamento del “Male di vivere” – così lo chiamerebbe Eugenio Montale – muovendosi in direzione ostinata e contraria rispetto al personaggio del romanzo che non riesce a scendere a patti con la mancanza dell’affetto materno negatogli da piccolo, ha un atteggiamento etico rigoroso ed è proprio seguendo questo battito nascosto, rivelatore del vuoto inquietante del quotidiano, che forse si salverà.

Ci riuscirà se sarà in grado di capire l'importanza di riconoscere se stessi al di là del simulacro mentre respira davanti a uno specchio cercando di ritrovare, dopo un attacco di panico, i battiti giusti del cuore, ci riuscirà se l'amore, che sembra sbocciare tra lui e la dottoressa che lo libera dall'improvvisa crisi, arriverà a regalargli lo sguardo giustamente distaccato con cui lei guarda la famiglia – non sarà un caso che il film la sorprenda tra loro nel momento più finto: quello di una foto di gruppo. E ci riuscirà se sarà in grado sia di ricordare le parole che da bambino gli ha regalato il prete di Herlitzka: “Il se è il marchio dei falliti, in questa vita si diventa grandi nonostante” (Bellocchio 2016), sia se capirà l'ironia liberatoria, e che non concede sconti alla zuccherosa retorica dei sentimenti, del collega della «Stampa» al posto del quale si ritrova a rispondere alla lettera di un lettore che denuncia apertamente l'odio provato per l'inopportuna madre. E lo spettatore, per salvarsi dal precipitare nel burrone, dovrebbe riconoscersi in queste parole, in questi sguardi – anche quello di Piera degli Esposti madre anaffettiva e inflessibile proprio di quel lettore che scrivendo la sua lettera ha consentito a Massimo, nel rispondergli, di guadagnarsi il commosso plauso quasi di tutti. Sono sguardi, sono parole che, grimaldello tutto bellocchiano, scardinano, ed è una fortuna, il libro da cui il film è liberamente tratto.

Anche le figure cardine di *Salto nel vuoto* vivono immerse nella penombra ostile e silenziosa di una casa che conoscono così bene da potersi orientare a occhi chiusi. In essa, a mobili in radica e a pareti già oppressive rispondono in sottofondo trasmissioni televisive – per esempio quella sulle situazioni coniugali irregolari – di matrice prevalentemente cattolica. I due fratelli Ponticelli coabitano prodigandosi in continue attenzioni l'uno per l'altra ma anche facendosi continui dispetti: si osservano a distanza, si tengono reciprocamente sotto controllo con gesti ambivalenti che ostentano affetto e sottendono invece invidie e rimproveri insinuanti. È soprattutto il giudice però che trasforma l'affetto fraterno in gelosia morbosa (spia la sorella, le controlla la biancheria, le fruga nella borsa) e crea così un condizionamento reciproco che esclude il mondo esterno tramutando lo spazio del loro appartamento – ancora una volta un lungo corridoio su cui si affacciano, oscure, le stanze – in un luogo della mente.

Questa casa imprigiona i suoi abitanti in un microcosmo malato ma autosufficiente almeno fino a quando ad alterarne l'equilibrio arriva l'attore girovago Sciabola che rappresenta una libertà di vita negata al giudice da una morale borghese e tradizionalista. Accade così che, mentre l'arrivo dell'attore mette a soqquadro l'esistenza del giudice, Marta, invece, attraverso l'amore di Sciabola si emanciperà dalla sottomissione al fratello. Tuttavia, ben prima che Marta conosca Sciabola, a interrompere il buio e lo stagnante silenzio del rapporto morboso che la lega al giudice, sono lo spazio di Anna e quello del figlio di lei: per questo, nel momento in cui il magistrato, a conclusione di uno straordinario pianosequenza di lotta estenuante con la macchina da presa, salta nel vuoto – non prima di aver bisbigliato “In casa mia faccio quello che voglio” e di aver chiuso le porte di tutte le stanze a evitare d'esservi sorpreso dall'occhio indiscreto dell'obbiettivo. Marta si risveglia di soprassalto nella stanza luminosa del figlio di Anna, da cui si vede il mare, ed è il risveglio che può anche mettere tutto ciò che fino a ora abbiamo visto accadere in *Salto nel vuoto* nel regime del sogno.

Ai corpi dei protagonisti di *Salto nel vuoto* sembrano rispondere quelli di Andrea e Giulia che in *Diavolo in corpo* si abbandonano con gioia e senza remore alla propria energia positiva. In questo film ancora una volta è la casa a diventare l'emblema della terra desolata del conformismo e della miseria che ci circonda. Come tutti gli altri personaggi bellocchiani fino ad ora incontrati, anche Giulia e Andrea vogliono rileggere il legame con la loro famiglia: con il padre magistrato ucciso dai terroristi lei, con il genitore psichiatra lui. Per farlo scardinano tali legami, trasformando la gabbia borghese di un appartamento acquistato in attesa di un matrimonio, in una chiave che li porterà verso la libertà.

Probabilmente la casa di *Diavolo in corpo* in cui Giulia e suo marito avrebbero dato vita a una famiglia, assai simile a quella de *I pugni in tasca* o di *Gli occhi, la bocca*, avrebbe potuto diventare un analogo sia della dimora funerea raccontata in *Salto nel vuoto*, sia dell'appartamento-prigione di *Buongiorno, notte*. Invece accade che in questo spazio l'individuo viene a conciliarsi con la propria libertà. E non si tratta della semplice e banale licenza che pure Giulia e Andrea si prendono sia quando fanno a pezzi gli oggetti e i piatti presenti nella casa, sia quando spostando mobili e arredi costruiscono la scenografia del loro amore

clandestino; si tratta invece di una libertà assai più profonda, che essi conquistano rinunciando alla maschera del conformismo. Il pianosequenza che chiude il film è forse il più destabilizzante sogno di libertà che la pellicola ci racconta:

Andrea è a bordo dell'inquadratura sfuocato e appena visibile, sta sostenendo l'esame di maturità, legge e commenta un passo dell'*Antigone* di Sofocle mentre la macchina da presa fermandosi sul volto di Giulia giunta ad assistere all'esame, mostra un lunghissimo piano contemplativo del suo volto che ride e piange allo stesso tempo al suono della voce di Andrea che legge il greco antico.

È così che Bellocchio ci dice come Giulia la pazza, Giulia la sovversiva sia forse una lontana discendente ancora in vita di Antigone, la donna della tragedia greca che oppose la forza del suo desiderio alla barriera inesorabile della legge.



3 | *Diavolo in corpo*, regia di Marco Bellocchio, 1986.

Il tribunale come kammerspiel



4 | *Il traditore*, regia di Marco Bellocchio, 2019.

In un saggio, che ha per tema *Salto nel vuoto*, Orio Caldiron osserva come il ruolo dell'attore girovago Sciabola, pur se almeno in parte sembra liberare Marta dalla coazione a ripetere che definisce il rapporto tra questa donna e il fratello – il quale nella vita, e forse non è un caso, fa il giudice – in realtà non sia via di salvezza ma, piuttosto, evidenzi come la casa in cui vivono i due fratelli Ponticelli somigli a un tribunale:

[...] Nello spiraglio aperto dall'illusionismo scenico si definisce il ruolo di Sciabola, l'estroversa sgradevolezza del commediante, la sua sgangherata capacità di rottura e insieme di coagulo delle tensioni. Nella coazione a ripetere del rapporto tra Mauro e Marta [...] l'attore non rappresenta una via d'uscita, un'alternativa di salvezza, ma una sorta di palcoscenico dell'oltre, in cui le intenzioni di Mauro, i suoi insinuanti suggerimenti, si capovolgono in un ghignante gioco del doppio, nella derisoria e paradossale distruzione dei rituali di un processo la cui sentenza è data per scontata. Il tribunale è "il vero teatro" (Caldiron 2005, 169).

Dunque in *Salto nel vuoto* "il tribunale è il vero teatro" ed è un palcoscenico che tornerà nel lavoro di Bellocchio almeno altre quattro volte: nel 1988 con *La visione del sabba*, nel 1991 con *La condanna*, nel 2003 con *Buongiorno, notte* e nel 2019 con *Il traditore*.

Questi palazzi di giustizia, latori di sentenze tanto scontate quanto irreversibili, danno vita a un binomio che, ancora una volta, chiama in causa il *kammerspiel*: tutte le sequenze ambientate in tribunale (in *Buongiorno, notte* è addirittura un intero appartamento dal quale non si esce quasi mai a diventare un sedicente 'tribunale del popolo') contrappongono il 'dramma da camera' che si svolge tra le loro mura agli spazi aperti che per il regista sono la libertà dell'inconscio e dei sentimenti non vincolati dalla legge degli uomini. Il tribunale che ricorre in alcuni lavori di Bellocchio è però lontano dalle regole che attengono al filone cinematografico del *legal thriller*. Il regista, infatti, nei film in cui ciò accade, coinvolge lo spettatore visivamente, con un linguaggio dei sensi che è universale e non solo descrittivo, obbligando a discorrere intorno alle azioni umane che non sono accadute ma è come se lo fossero. Infatti, per esempio, mentre Chiara in *Buongiorno, notte* sogna ad occhi aperti Moro libero per le vie di Roma, ne *Il traditore* Buscetta, che tradendo la mafia si è isolato, solo nello spazio del sonno, ha parentesi oniriche ora angosciose, ora orizzonti di speranze impossibili.

Freud per illustrare le sue teorie sull'inconscio analizzava anche quei sogni che, non sognati da alcuno, erano invece frutto dell'immaginazione di poeti e scrittori e poi da questi attribuiti ai loro personaggi; Bellocchio, dunque, quasi a condividere con il padre della psicanalisi l'idea dell'importanza di un laboratorio virtuale ove mettere alla prova il fondamento di ogni personale opinione, in *La visione del sabba*, *La condanna*, *Buongiorno, notte* e *Il traditore*, mette in scena tribunali in cui, con la più ampia libertà, si scandagliano singoli temi etici. Ed è uno scandagliare che, sempre, arricchisce la sensibilità e la capacità di penetrazione da parte dello spettatore.

Le azioni, le affezioni, le percezioni, tutto è interpretazione dall'inizio alla fine. [...] La relazione non si accontenta di circondare l'azione, ma la penetra in anticipo e da ogni parte, e la trasforma in atto necessariamente simbolico (Deleuze 1984, 229).

Queste parole, con cui Gilles Deleuze descrive il cinema di Hitchcock, a nostro avviso dipingono perfettamente non solo le pellicole del regista inglese ma, altresì, quelle opere di Bellocchio nelle quali il *kammerspiel*, intersecandosi con il tribunale, ci mostra un palazzo di giustizia che può

essere vera e propria corte (*La condanna, Il traditore*), ma anche un ospedale che si fa tribunale (*La visione del sabba*), e persino un appartamento che diventa 'tribunale del popolo' (*Buongiorno, notte*). In tutti questi film, infatti, il regista italiano rendendo evidente lo scarto che intercorre tra la legge di Creonte e quella di Antigone, esattamente come Hitchcock secondo Deleuze, origina un atto che si fa decisamente simbolico.

Nei suoi racconti di diritti violati, di delitti commessi, della difesa degli indagati e della fragilità delle azioni umane, Marco Bellocchio mette in luce il fatto che, quando la legge non è sufficiente per giudicare un comportamento o non è adeguata per farlo, allora si parla di etica. Ciò accade da sempre, e da quando Antigone chiede una sepoltura a dispetto di ogni editto, assolviamo allora i protagonisti di *Salto nel vuoto*, come anche Maddalena e Davide in *La visione del sabba*, l'architetto Colaiani in *La condanna* e Chiara in *Buongiorno, notte*. Questo avviene in virtù dei principi morali che invociamo per porre rimedio all'incapacità della legge di realizzare integralmente la giustizia. Così scrive Remo Danovi proprio a proposito dell'etica:

[...] Ha una grande funzione, poiché introduce un correttivo al formalismo della legge, permettendo di giudicare più esattamente i fatti compiuti in conseguenza della forza che le è propria. [...] Non si tratta di un diritto minore né di un diritto affievolito, ma di un diritto che attende di essere riconosciuto dalla legge formale. È importante affermarlo, poiché la valutazione di un comportamento etico permette di raggiungere un punto più avanzato e concorre alla formulazione del giudizio dato dalla legge per arricchirla e condurla alla equità nel caso concreto. Dovremmo farcene carico in ogni circostanza (Danovi 2009, 216).

Farsi carico di una morale per Bellocchio significa rinunciare agli avvocati. In questi film il tribunale, avvolto nella dimensione del *kammerspiel*, oggettiva il sentire della coscienza rendendo evidente come ciò che preme sia ragionare sul concetto di giustizia come virtù cardinale e non come frutto di schemi formali. È un sentire che il regista, in *La visione del sabba* e in *La condanna*, rende addirittura teatro vero e proprio sia quando Davide assiste allo spettacolo che si sta rappresentando nella piazza medioevale di Massa Marittima, sia all'interno del tribunale in cui avviene il

processo a Colaianni. In quest'ultima sequenza, infatti, la combinazione delle immagini realistiche del processo con immagini più oniriche (la carrellata dei volti femminili che accoglie lo 'stupratore' o il gesto della moglie del magistrato che gli regala le rose) fa entrare, anche in questo spazio, momenti di rappresentazione teatrale.

Anche *Il traditore*, con l'aula di tribunale dove si svolge il Maxiprocesso di Palermo che diventa ribalta, è teatro. Su questo palcoscenico accade di tutto: si vedono mafiosi che si spogliano o che si cuciono la bocca, ma si vede anche lo Stato che, rappresentato da un giudice del Nord, sembra incapace di tenere sotto controllo la situazione. È un teatro degli orrori che tiene insieme, disponendoli l'uno accanto all'altro e non l'uno di fronte all'altro, Buscetta e Pippo Calò ex compagno e ora nemico del 'traditore': essi, infatti, pur in guerra l'uno contro l'altro, hanno in comune il campo di battaglia ovvero l'aula bunker del tribunale. I dialoghi tra Buscetta e Falcone, invece, girati in campo e controcampo, pur raccontando il confronto tra due opposte idee di Stato, sono momento di scambio. Inoltre, come scrive Federico Gironi:

[...] se prima Buscetta andava e veniva tra due mondi, col suo "tradimento" è poi diventato uno che andava e veniva [sia] tra due muri, in bicicletta nel corridoio della questura dove era detenuto per i colloqui con Falcone, [sia] tra la verità e la menzogna delle sue dichiarazioni (Gironi 2019).

Ed ecco allora che il Buscetta raccontato da Bellocchio, proprio perché aspetta rinchiuso tra due muri di vedere chi fra lui e il giudice Falcone morirà per primo, è parente stretto sia di Moro in *Buongiorno, notte*, sia di quei *Pagliacci* messi in scena dal regista al Teatro Petruzzelli di Bari nel 2014. Infatti, tanto Aldo Moro prigioniero nell'appartamento 'tribunale del popolo', quanto i "pagliacci in carcere" (Mancino 2019 12) che il cineasta racconta con la sua regia al Petruzzelli dell'opera di Leoncavallo, sembrano anticipare *Il traditore*. Ad accomunarli la prigionia che sussume una serie di intenzioni, tensioni, ragioni e significati rendendo collettivo il turbamento del 'Pagliaccio', sia esso Moro ostaggio delle Brigate Rosse, Buscetta testimone chiave del Maxiprocesso oppure Canio vittima della cupa depressione che gli procura la gelosia nei *Pagliacci* di Leoncavallo.

Tutti i personaggi di questi 'drammi', osservati giorno e notte chi da invadenti telecamere a circuito chiuso (*Pagliacci, Il traditore*), chi spiato dai suoi carcerieri (il presidente della Democrazia Cristiana in *Buongiorno, notte*), vengono lasciati soli. Tuttavia, se in *Buongiorno, notte* e *Pagliacci* Bellocchio usa la prigione per rappresentare il limite che la società impone a se stessa, il limite che l'uomo si costruisce addosso nell'amore e nella vita optando per quegli atti di violenza che lo condannano a rappresentare la propria irrazionalità e incapacità di amare prima di tutto sé medesimo, ne *Il traditore*, invece, l'impressione è di assistere a una commedia che si limita a riproporre la realtà senza rappresentarla e ripensarla.

Bellocchio, nel raccontare Cosa Nostra, rende evidente come l'arte non riesca a sublimare l'essenza drammatica dell'uomo destinata a precipitare sempre più in basso imprigionata in se stessa – basti pensare sia a Totò Riina mostrato mentre in solitudine stappa dello champagne appena apprende della morte di Falcone, sia al pentito Totuccio Contorno tra le labbra del quale il siciliano stretto suona lingua aliena e incomprensibile per lo Stato.

Nessuno capisce l'altro; sia in *Pagliacci* che ne *Il traditore* e in *Buongiorno, notte* lo spettatore, assistendo alla messa in scena di diverse solitudini rinchiusi nel medesimo spazio, non sfugge al desiderio diffuso con cui ogni personaggio vorrebbe allontanare da sé gli obblighi in cui il suo ruolo lo imprigiona. Bellocchio, in questi film e sul palcoscenico del Petruzzelli, ci propone l'esperienza dello spazio fisico e però, se nel cinema il cammino in questo mondo possibile è raccontato da una macchina da presa che intrappola i personaggi negli spazi creati e ricreati dagli scenografi come profilmico, a teatro, invece, il cinema si tramuta in struggente desiderio di libertà da tutte le prigioni. E, infatti, i quattro incarcerati pagliacci la cui immagine è accessibile al pubblico perché proiettata sul fondo della scena da telecamere a circuito chiuso che spiano i loro unici momenti sinceri, sono indimenticabile riscrittura filmica del cuore poetico dei *Pagliacci* di Leoncavallo secondo Bellocchio.

Il cielo azzurro, che proiettato alle sue spalle accompagna l'aria in cui Nedda canta di quando era bambina e ricorda il libero volo delle rondini, fondendo le soluzioni specifiche del teatro con l'esperienza cinematografica, apre a un'idea scenografica in cui l'emancipazione del

pensiero risponde a ciò che accade sullo schermo quando invece il kammerspiel diventa tribunale. A tal proposito, Bellocchio dichiara a "Detenzioni press" il 21 maggio 2014:

[...] Questo tipo di idea scenografica mi ha permesso di fondere le soluzioni specifiche del teatro con l'esperienza cinematografica che ha giocato un ruolo importante. Sul palcoscenico ci sono immagini in movimento e le telecamere di controllo sono da intendersi come dei 'fuori scena'. Nel cinema le telecamere, invece, sono 'addosso ai personaggi'.

Prendendo in considerazione le sbarre che rinchiodano i protagonisti di *Pagliacci*, non si può non notare come esse dominino sia tutto *Il traditore* – dividono la vita di Buscetta in un davanti e un dietro le sbarre al di là delle quali c'è sempre Cosa Nostra che aspetta di annientarlo nel suo momento di maggiore debolezza quando la protezione dello Stato cadrà –, sia *Buongiorno, notte* in cui solo la brigatista Chiara ha la capacità di vedere Moro libero al di là delle sbarre, pur metaforiche, dell'appartamento in cui lo statista è recluso.

In *Buongiorno, notte*, Aldo Moro rapito e ucciso dalle Brigate Rosse nel 1978, dopo una prigionia di cinquantacinque giorni e un processo nel 'carcere del popolo', quando è mosso dagli occhi di Chiara, emana una luce opaca che lo distingue dai suoi carcerieri sempre immersi nel buio o nella penombra. La giovane brigatista, che si ispira alla figura di Anna Laura Braghetti che partecipò al rapimento del presidente della Democrazia Cristiana, ha gli occhi di Emily Dickinson (il titolo del film riecheggia un verso della sua poesia *Buongiorno mezzanotte* del 1862) e la sensibilità di Antigone: pur facendo di giorno "l'apprendistato alla corte di Creonte" (Ravasi Bellocchio 2004, 219) e pur vivendo il buio della scelta di militare tra i brigatisti, gli occhi di Chiara hanno la capacità di inventare la vita proprio nel momento in cui la morte sembra farla da padrona. Sognando Chiara dà infatti una possibilità alla *pietas* e così Aldo Moro, nell'ultima sequenza, scivola fuori dalla sua prigione nell'aria chiara e insonnolita dell'alba. Abbracciando la *pietas* di questa tragica eroina greca, Chiara – *nomen numen* rispetto al buio che avvolge gli altri suoi compagni di lotta – riscatta un'utopia mancata, rispondendo al desiderio di far accadere ciò che sarebbe potuto essere: Moro che passeggia per le strade di Roma avvolto nella luce dell'alba.

Il binomio dentro/fuori è allora, in questo *kammerspiel* di Bellocchio, una contrapposizione tra momenti domestici in cui tutto sembra più piccolo e umano (la quotidianità dei carcerieri attraversata dal sonno, dal cibo, da Raffaella Carrà alla televisione), e momenti invece in cui a prevalere sono i toni claustri legati ai terroristi che, 'soldati della rivoluzione', celebrano un sacrificio tanto oscuro quanto sanguinoso.



5 | *Buongiorno, notte*, regia di Marco Bellocchio, 2003.

Rispondendo alle domande di Luca Bandirali, il regista, rispetto a un'organizzazione dello spazio che richiama le forme di palcoscenici diversi presenti nel film, afferma:

[...] Il punto di vista o palcoscenico che forse ricorre più frequentemente nel film è quello dalla finestra dello studio verso la porta d'ingresso. Ce ne è un altro dalla cucina che è pure molto importante in alcune scene quando arriva il prete, quando mangiano. In questo film ci si muove su un piano di apparente realismo e di comprensione di primo livello - dando per altro piena libertà di accesso agli altri livelli - e si raggiunge un grado di rappresentazione oggettiva, come se nell'appartamento vi fossero delle telecamere a circuito chiuso. Così abbiamo anche un altro punto di vista dalla camera da letto, e un altro, più raro, dal corridoio, da cui vediamo la scena in cui un brigatista rompe la cassa e poi la scena in cui il prete

benedice la casa. [...] Se io mi fossi limitato rigidamente a un tipo di inquadratura fissa, avrei rischiato per quello che volevo fare io una perdita di sentimento, una perdita di emozione. Per questo ho avvertito il bisogno di vari palcoscenici, vari sipari (Bandirali, D'Amadio 2004, 34).



6 | *Buongiorno, notte*, regia di Marco Bellocchio, 2003.

Lo sguardo di Chiara, all'inizio prigioniero dell'ideologia – lo sottolineano le veneziane chiuse che nella prima sequenza, formando sul muro e sul pavimento delle righe orizzontali di luce e ombra, accomunano gli occhi della ragazza a quelli di Ernesto raccontandoli ciechi – nel sogno, concedendo a Moro la libertà, si affranca e trasforma l'appartamento in cui si svolge questo cupo *kammerspiel* in un tribunale che mette sotto processo la Storia.

È la cifra stilistica del suono ad avvicinare maggiormente la casa, in cui vivono i brigatisti con il loro ostaggio, a una corte d'assise. Le voci delle persone all'interno dell'appartamento sono sempre di un tono più basso rispetto ai suoni delle 'cose': la sveglia di Chiara, la porta della cella di Moro che si apre e che si chiude, il campanello che suona annunciando la vicina o il prete che giunge per benedire la casa, il rumore delle scarpe sul pavimento, il volume del televisore.

Tutti questi suoni 'forti', rimbalzando su pareti e superfici che non li smorzano per nulla, sottolineano uno scontro con gli oggetti. Questo urto,

producendo una nota che riverbera nello spazio come i suoni prodotti dagli strumenti che sono il corredo del giudice (il martello con cui batte sul tavolo per chiudere e aprire le udienze o silenziare gli astanti), è ciò che per primo accomuna l'appartamento di *Buongiorno, notte* a un tribunale.

La differenza di volume tra le voci delle persone e quella delle 'cose' sottolinea la fragilità dei brigatisti; ma anche, l'invasione degli oggetti nello spazio, come accade in un palazzo di giustizia (si pensi appunto al martello delle aggiudicazioni, al rumore delle prove che si mostrano e al suono delle testimonianze che si ascoltano nelle aule tribunizie), diventa il metro che intacca la presunta 'etica' delle Brigate Rosse.

Il suono in questo film irrompe anche come musica e, forse, proprio perché la colonna sonora della pellicola non voleva essere la colonna sonora delle Br (se così fosse stato avremmo sentito cori russi o canti della resistenza), Bellocchio ricorre a *Shine on You Crazy Diamond* un brano di repertorio molto noto dei Pink Floyd: sempre presente, la melodia è finalmente a pieno suono quando sembra voler annullare, quasi distruggendone la grana, l'autenticità delle immagini dei funerali di Moro trasmessi in televisione. *Shine on You Crazy Diamond*, dall'album *Wish You Were Here* (1975), diventa allora una ferita che lacera la coscienza di Chiara e stringe lo spettatore nella temporalità di un film che, nella passeggiata di Moro libero per le vie di Roma, diventa 'esistenza'.

Il film di famiglia come kammerspiel



7 | *Vacanze in Valtrebbia*, regia di Marco Bellocchio, 1980.

Secondo Lino Micciché il “kammerspiel all’aria aperta”, pur diretto verso l’esterno, conserva lo sguardo sull’intimo che rispetta la concezione delle forme espressive del kammerspiel propriamente detto. Non sorprende allora che alcuni film di Bellocchio – per esempio *Vacanze in Valtrebbia* (1980) o “...addio del passato...” (2002), in cui l’autore dialoga sì con il medium ma anche, contemporaneamente, con se stesso e con il mondo – siano ascrivibili alla categoria del teatro da camera. Il regista recupera il valore di quello che Bill Nichols definisce “*the human gaze*, lo sguardo umano” (Perniola 2003, 217), uno sguardo non lontano da quello che Rosalind Krauss, analizzando nei primi anni di ricerca video realizzati

dagli artisti, identifica come un guardare in macchina che diventa automaticamente e simultaneamente, grazie al meccanismo della diretta e del circuito chiuso, sguardo su di sé. E se Rosalind Krauss configura “un corpo centrato tra le due parentesi della videocamera e dello schermo” (Krauss 1998, 52), un regista come Bellocchio – il corpo centrato tra le due parentesi della cinepresa e dello schermo –, lavorando con unità minime come se si trattasse di fotografie di un album di famiglia, apre al kammerspiel anche il film domestico. In questa scelta, ciò che più conta è che il tracciato biografico bellocchiano arriva a riguardarci tutti: certamente ciò accade sia perché la narrazione che nella sua opera il regista fa della propria vita – o di parte di essa – è arricchita da una serie di associazioni man mano palesi dei diversi travestimenti che la definizione tradizionale di autobiografia assume nelle sue pellicole, sia perché, davanti ai film di questo regista, guardare è un’ipnosi ovvero il suo cinema è talmente bello da riuscire a illuderti che, in ogni momento, tutto ciò che accade, stia per riguardare te.

Nel cinema bellocchiano, dunque, il criterio che definisce il film di famiglia non è legato tanto al formato, quanto piuttosto al carattere delle sequenze

che lo costituiscono: soggetti e tematiche simili ritornano in tempi, luoghi, situazioni e storie familiari del tutto differenti. Da questo punto di vista si pensi ad “...addio del passato...”, a *Gli occhi, la bocca* ma anche a quel piccolo film di famiglia che, certamente non per caso, nel 1980 diventa la sequenza di *Salto nel vuoto* in cui si narra il legame tra Anna, la governante di casa Ponticelli, e il suo piccolo figlio (a interpretare i due personaggi sono rispettivamente Gisella Burinato, che allora era la compagna del regista, e il piccolo Piergiorgio nato dal loro legame).

Quella di Bellocchio è una poetica che, rinunciando alla memoria figurale di sé e scegliendo per registrare il divenire della propria vita, il movimento e il flusso delle immagini da cui si origina ogni suo lavoro, salda la stretta associazione che caratterizza l'autorappresentazione e la biografia. Lo fa decidendo di raccontarsi attraverso quelli che Alice Cati definisce “oggetti di affezione” (Cati 2009, 110), ovvero ambienti (per esempio le case in cui spesso si svolgono i film), oggetti e figure che – pur alludendo a una sfera privata e dunque familiare soprattutto a Bellocchio e alle persone a lui prossime – si fanno anche segno oggettivo della storia degli occhi e della vita di tutti coloro che, guardando, si lasceranno guidare da questo artista.

E così film come *Vacanze in Valtrebbia* (1980), “...addio del passato...” (2002), *Sorelle* (2006), *Sorelle Mai* (2010) o *Sangue del mio sangue* (2015) acquistano fascino e valore proprio per il loro intrico di menzogna calcolata e di verità casuali: in questi lavori, che sono tenero metacinema, Bellocchio ci mostra figure remote ma nello stesso tempo ci fa assistere ai palpiti di chi le ha guardate (e amate) prima di noi. Il destino pericolante e labile di ogni famiglia, il tragitto impervio di ogni immagine, la sorte dei kammerspiel racchiusi in ogni film di famiglia, tutto ciò si trova forse in questo sottile cortocircuito.

Molti anni dopo *Vacanze in Valtrebbia* – che tra l'altro sembra racchiudere in sé, esplicitato tutte le volte che il regista dice nel film di voler vendere la casa di Bobbio, il desiderio di prendere distanza da certi luoghi – Bellocchio torna in quelle zone, precisamente a Piacenza, trasformandola, con “...addio del passato...”, in un grande palcoscenico senza tempo per melomani verdiani d'ogni tipo. L'idea di partenza di questo mediometraggio, nato come lavoro su commissione da parte del comune piacentino, è molto semplice: presentare le arie più famose della *Traviata*

di Verdi, facendole cantare dai personaggi più svariati. Il film è un omaggio al compositore e una riflessione sulla piacentinità del musicista. Infatti, come dice il regista:

[...] Piacenza, la mia città, è sempre rimasta un passo indietro a Parma nonostante una sua precisa identità. E rivendica una sua “paternità” verdiana in quanto la Villa Sant’Agata dove è stata composta la Trilogia (*Rigoletto, Trovatore, Traviata*) si trova in territorio piacentino. Dunque la città ha proposto a me la realizzazione di questo documentario con il quale, sia pure in ritardo, Piacenza ha voluto partecipare alle celebrazioni del centenario (D’Agostini 2002).

Parallelamente alle vicende di Violetta scorrono le immagini della città, nel presente e nel passato, quelle di Piazza Cavalli inquadrata al mattino e film amatoriali in cui si vede una gita al Trebbia o un carnevale di molti anni fa in Lambretta. Bellocchio riesce a far coesistere in modo mirabile, creando un insieme di grande fascino, sia le vicende dell’opera con gli interventi ora ironici ora malinconici degli amanti della lirica, sia la sua vicenda personale. Ed è lo stesso cineasta a dire che “...addio del passato...” è stato per lui un’occasione da cogliere la volo:

[...] Ho colto quest’occasione per rimettere insieme le mie impressioni su Piacenza, per rifare un percorso che, tra Bobbio – il paese dove da bambino trascorrevole le vacanze – e Roma dove mi sono trasferito ancora giovane, aveva un po’ dimenticato Piacenza. Ho ritrovato il belcanto che aveva fatto parte della mia educazione: del resto *I pugn in tasca* finiva con “Follie” da *Traviata*. È stata questa la mia musica di formazione, assieme ai canti di chiesa. Non Beethoven o Mozart, e neanche le canzonette di Sanremo, ma le più famose opere di Verdi. E, rivisitando questo patrimonio, ho provato a pormi la domanda: tutto questo, quei gesti e quelle parole, sono soltanto glorie del passato, è qualcosa di artificiale, o invece conservano la vitalità di una sorgente di emozioni vere, forti, presenti? (*Ibidem*)

Alle spalle di Violetta che dà l’addio alla vita si nasconde dunque un regista che, ancora una volta, ripensa il suo passato tornando alle origini del proprio cinema e al principio di sé: non lontano dalla terra in cui era nato l’Ale de *I pugn in tasca*, Bellocchio si racconta ‘riconciliato’. Infatti il ‘territorio’ verdiano trasforma sia “...addio del passato...” che la regia del

Rigoletto, messo in scena al Teatro Municipale di Piacenza nel marzo 2004, in momenti per scavare nella memoria personale ma anche in quella collettiva, nel tentativo di allontanare le vicende dalla lirica per affrontare piuttosto e soprattutto un altrove che coinvolge da vicino il regista. Con *Rigoletto* Marco Bellocchio affronta un lavoro che, come il mediometraggio su *Traviata*, gli consente di ripensare sé stesso:

[...] È un lavoro che mi ha consentito di riprendere i fili con la mia città, dove non sarei mai tornato solo per passeggiare sul corso o sedermi in un bar. È un'esperienza nuova, una rinascita (Aspesi 2004).

Proprio per questo, l'unica licenza che il cineasta si prende è quello spostamento che, passando dall'Ottocento ai primi del Novecento, sostituisce Mantova con Piacenza:

[...] Non è una bizzarria né una provocazione, ho ricordi adolescenti di una Piacenza molto provinciale e chiusa, con vari tipi di vitelloni appostati in diversi bar. Io ci passavo davanti e sentivo i loro discorsi, parlavano di conquiste femminili e di verginità, allora fondamentale virtù delle donne e roccaforte da espugnare. C'era sempre il più ricco e il più bello, e quello che per entrare nel gruppo si faceva servo, buffone (*Ibidem*).

E così, come nell'opera ambientata nel XVI secolo, anche in quella Piacenza del dopoguerra, che Bellocchio mette in scena, c'erano le Gilde, i duchi di Mantova e i Rigoletti. Questa rilettura verdiana, che il regista si 'cuce addosso' come fosse un film di famiglia, diventa, e così già "...*addio del passato...*", una storia totale - quella della lirica - che si trasforma in un teatro da camera più vicino e comprensibile perché popolato dei ricordi di un'infanzia piacentina imbevuta di melodramma e avvolta dalla nebbia del Po che, nella versione bellocchiana di *Rigoletto*, lambisce Piacenza come il Mincio la Mantova del buffone.

Immagini 'sorelle'



8 | *Sorelle Mai*, regia di Marco Bellocchio, 2010.

Bellocchio, come il protagonista di *Il regista di matrimoni* (2006) Franco Elica, si sottrae al gioco della visione imposta; per farlo, spesso sfrutta gli appartamenti labirintici in cui si svolgono molti dei suoi film: li rende specchio della messa in forma di una memoria che si impone nelle stanze della casa e che, proprio per questo, ci riguarda tutti.

La casa, infatti, nella sua forma primaria di esperienza vissuta dello spazio, è probabilmente il luogo migliore per affrontare, anche in termini emozionali e affettivi, il concetto di 'abitare' da intendersi, quando nelle mani di Bellocchio il film diventa *kammerspiel*, come il tentativo di gettare un ponte tra le immagini.

Attraverso un nuovo modo di vedere le cose apparentemente familiari, il regista crea un gioco affascinante grazie al quale *Vacanze in Valtrebbia*, "...addio del passato...", *Sorelle*, *Sorelle Mai*, *Sangue del mio sangue* e persino la regia teatrale del *Rigoletto* pulsano di echi, inserti e segni autoreferenziali che sono la dimostrazione di come nel cinema le immagini siano sempre, proprio in quanto tali e anche se diversissime l'una dall'altra, 'sorelle'. L'idea narrativa sottesa a questi film di Bellocchio è concepita in funzione di un itinerario che, in quanto tale, diventa *Odissea*: se chi guarda sarà disponibile a mettersi in viaggio con il regista, novello Odisseo, ecco che le immagini, risultando la somma delle emozioni del

passato e del presente, rientreranno a pieno titolo nell'universo del *nostos*, del ritorno alle proprie origini geografiche e cinematografiche.

Intersecando rimandi autobiografici con autocitazioni, Bellocchio trova una precisa quadratura del cerchio disegnando la sua personalissima *Carte du pays de Tendre* che popola di persone e, soprattutto, di immagini. Per farlo, in particolare in *Sangue del mio sangue*, riunisce non solo la sua famiglia 'reale' – attori, parenti, amici intercambiabili – ma anche quella 'in pellicola', che chiama a raccolta da molti dei suoi film – *Vacanze in Valtrebbia*, *Enrico IV* (1984), *La visione del sabba*, *L'ora di religione* (2002), *Buongiorno, notte*, *Il regista di matrimoni*, *Sorelle e Sorelle Mai*, *Vincere* (2009).

Nella consapevolezza che il cinema, pur non mancando di 'scene madri', è soprattutto costituito da 'scene sorelle', Marco Bellocchio con quest'arte naturalmente esprime un'eccedenza di senso che, aderendo alla realtà secondo il principio barthesiano della "distanza amorosa" (Barthes 1997, 148-150), consente a ognuno di noi di cogliersi nell'atto di guardare.

Fondendo intelligenza e sensualità, le pellicole bellocchiane, che in questo caso abbiamo declinato alla luce del *kammerspiel*, rinviando a una relazione tra il soggetto che guarda e il mondo visibile, sono particolarmente adatte a far apparire (e quindi a mostrare anche al di là del racconto autobiografico e diaristico) il lento apprendistato dello sguardo: ciò avviene quando chi guarda, cogliendo il valore della ricezione delle immagini sul destinatario, riesce a trasformarsi in un congegno ottico in grado di mettere a fuoco un'altra verità, una sorta di immaginaria via di fuga che, come scrive Enrico Ghezzi riferendosi a *Buongiorno, notte*, "solo alcuni film sanno sognare" (Ghezzi 2003, 21).

Riferimenti bibliografici

Aspesi 2004

N. Aspesi, *Il mio Rigoletto tra i vitelloni anni '50*, "La Repubblica" 11 marzo 2004.

Augé 2009

M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano 2009.

- Bandirali 2004
L. Bandirali, S. D'Amadio, *Buongiorno, notte: le ragioni e le immagini*, Lecce 2004.
- Battaglia 2009
E. Battaglia (a cura di), *Il Lied tedesco. Scelta di saggi*, Gorgonzola (Milano) 2009.
- Bernardi 1998
S. Bernardi, *Marco Bellocchio*, Milano 1998.
- Caldiron 2005
O. Caldiron, *Salto nel vuoto*, in A. Aprà (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, Venezia 2005, 167-170.
- Cappa, Gelli 1998
F. Cappa, P. Gelli (a cura di), *Dizionario dello Spettacolo del Novecento*, Milano 1998.
- Cati 2009
A. Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Milano 2009.
- Costa 2005
A. Costa, *Gli occhi, la bocca*, in A. Aprà (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, Venezia 2005, 171-176.
- D'Agostini 2002
P. D'Agostini, *Bellocchio dalla religione all'opera. "Sogno un film da Rigoletto"*, "La Repubblica", 13 agosto 2002.
- D'Amico 1959
S. D'Amico, *Enciclopedia dello spettacolo fondata da Silvio D'Amico*, Roma 1959.
- Danovi 2009
R. Danovi, *Processo al buio. Lezioni di etica in venti film*, Milano 2009.
- Deleuze 1984
G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Milano 1984.
- Ghezzi 2003
E. Ghezzi, *Memento (a)mori*, "L'Unità", 6 settembre 2003.
- Gironi 2019
F. Gironi, *Il traditore di Marco Bellocchio*, "Comingsoon.it", 23 maggio 2019.
- Krauss 1998
R. Krauss, *Il video, l'estetica del narcisismo*, in V. Valentini (a cura di), *Allo specchio*, Roma 1998, 50-58.
- Lumet 1995
S. Lumet, *Fare un film*, Parma 1995.

Mancino 2019

A. G. Mancino, *Masino Buscetta, Marco Bellocchio: adii del passato*, "Cineforum" 586 (luglio 2019), 6-13.

Minuz 2011

A. Minuz, *L'invenzione del luogo. Spazi dell'immaginario cinematografico*, Pisa 2011.

Pellanda 2012

M. Pellanda, *Marco Bellocchio tra cinema e teatro. L'arte della messa in scena*, Venezia 2012.

Pellanda 2015

M. Pellanda, *Declinazioni autobiografiche nel cinema di Marco Bellocchio*, "Bianco & Nero" 582-583 (maggio-dicembre 2015), 46-52.

Pellanda 2016

M. Pellanda, *Sangue del mio sangue di Marco Bellocchio*, "Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano", 12 (2016), 270-271.

Pellanda 2017

M. Pellanda, *Fai bei sogni di Marco Bellocchio*, "Quaderni del CSCI: rivista annuale di cinema italiano", 13 (2017), 297-298.

Perniola 2003

I. Perniola, *Il cinema dicotomico*, in M. Bertozzi (a cura di) *L'idea documentaria*, Torino 2003, 215-229.

Picchio 1963

C. Picchio (a cura di), *Augusto Strindberg. Romanzi e drammi*, Roma 1963.

Ravasi Bellocchio 2004

L. Ravasi Bellocchio, *Che croce questa famiglia. Marco Bellocchio da I pugni in tasca a Buongiorno, notte*, in Id. *Gli occhi d'oro. Il cinema nella stanza dell'analisi*, Bergamo 2004, 219-224.

Toffetti 1997

S. Toffetti (a cura di), *R. Barthes Sul cinema*, Genova 1997, 148-150.

Torri 2005

B. Torri (a cura di), *Scritti in onore di Lino Micciché*, Marsilio, Venezia 2005.

Film e regie teatrali

I pugni in tasca, di M. Bellocchio, 1965.

Vacanze in Valtrebbia, di M. Bellocchio, 1980.

Salto nel vuoto, di M. Bellocchio, 1980.

Gli occhi, la bocca, di M. Bellocchio, 1982.
Enrico IV, di M. Bellocchio, 1984.
Diavolo in corpo, di M. Bellocchio, 1986.
La visione del sabba, di M. Bellocchio, 1988.
La condanna, di M. Bellocchio, 1991.
L'ora di religione, di M. Bellocchio, 2002.
"...addio del passato...", di M. Bellocchio, 2002.
Buongiorno, notte, di M. Bellocchio, 2003.
Rigoletto di Giuseppe Verdi, Opera messa in scena al Teatro Municipale di Piacenza, regia di M. Bellocchio, 2004.
Il regista di matrimoni, di M. Bellocchio, 2006.
Sorelle, di M. Bellocchio, 2006.
Vincere, di M. Bellocchio, 2009.
Sorelle Mai, di M. Bellocchio, 2010.
Pagliacci di Ruggero Leoncavallo, Opera messa in scena al Teatro Petruzzelli di Bari, regia di M. Bellocchio, 2014.
Sangue del mio sangue, di M. Bellocchio, 2015.
Fai bei sogni, di M. Bellocchio, 2016.
Il traditore, di M. Bellocchio, 2019.

English abstract

Leaving the representative norms which in the theatre tie the text to its staging, we have analyzed and studied, in the context of the work of Marco Bellocchio, that fusion of signs which, crossing over between the stage and the cinema, gives life to the poetic world of the director. In particular, this analysis, choosing *kammerspiel* as a key, studying the theatre norms present in Bellocchio's work. In fact, in his movies, the recurrence of the theatrical form of the *kammerspiel* is the basis, through repetitions and variations of this form of theatre, of an intersection of languages. This intersection is the balance between an art that always opens the doors of cinema to the theatre. And viceversa.

keywords | home; *kammerspiel*; courtroom; home movies.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. *Albo dei referee di Engramma*).

Il melodramma della nazione

Marzia Gandolfi

C'è un campo totale, magistrale, ne *Il traditore*, ' lirica ' evocazione del destino di Tommaso Buscetta, che mette in scena l'Italia intera. La geometria del quadro espone letteralmente un teatro della follia mafiosa con le sue celle abitate da pazzi criminali, coi suoi magistrati interdetti e immobili nel golfo mistico, i suoi fotoreporter voraci nei loggioni e Tommaso Buscetta al centro, in piena trasparenza nella cornice di un bunker di vetro. Per il verdetto Marco Bellocchio convoca Verdi, compositore nazionale, e il suo *Nabucco*. Perché la Mafia è 'cosa nostra'. Alla morte di Giovanni Falcone un altro campo totale, solenne, fa eco al Maxiprocesso di Palermo, i drappi bianchi alle finestre e le note del preludio di *Macbeth* salutano il giudice onesto. La teatralità occupa un posto importante nei sistemi di rappresentazione permanente di Buscetta, dongiovanni fuggitivo dedito alla chirurgia plastica e alla falsa identità, e della mafia, ossessionata dalla settima arte che si sogna 'padrino' al cinema e si risveglia 'soprano' in una serie televisiva, ma è altresì il partito preso estetico della carriera erratica e accidentale di un autore che sa come nessun altro gettarsi nell'ignoto. Non è mai dove ce lo aspettiamo, Marco Bellocchio, e ogni suo film tradisce quello precedente. Eppure c'è nel suo cinema la persistenza di un 'motivo', degli elementi distintivi suscettibili di isolare un modello, un paradigma di 'melodramma', a partire dal quale misurare il lavoro dell'autore emiliano. La sua filmografia non ha niente di naturalista né di realista. Fatto di lungimiranza, rigore e mistero sensuale, il cinema di Marco Bellocchio è teatrale. Bellocchio si dà sovente dei vincoli spaziali formali per meglio esercitare il suo talento di *metteur en scène* e internare psicologicamente e materialmente i soliloqui dei suoi personaggi. I suoi film si consumano come un rito, che monda e fugge il confinamento, la colpa, la frustrazione, il tradimento, il peso della religione. Al cuore della sua produzione cinematografica perdura un

melodramma chimicamente puro (l'opera) declinato in strutture, motivi o ricorso a personaggi caratteristici del genere. Un genere che come il suo cinema si guarda e si ascolta.

Gli occhi, la bocca, l'orecchio

Tra gli elementi che costituiscono lo stile di Bellocchio, il più marcante è senz'altro la 'musica' e, più precisamente, l'aria'. Guidati dalla musica, che diventa un autentico vettore di emozione collettiva, i film dell'autore intendono sempre il canto interiore dell'angoscia esistenziale che trascende il reale fino alla pura espressività emozionale. La 'sua' musica non si limita a sottolineare le peripezie dell'azione drammatica ma contribuisce in maniera determinante all'implicazione emotiva dello spettatore: è un'ouverture d'opera' con i suoi valzer tradizionali ad aprire *Il traditore* trovando daccapo un'armonia tra immagini, parole e note. Note che compongono negli anni le 'partiture' di Carlo Crivelli (*Diavolo in corpo*, *La visione del Sabba*, *La condanna*, *Vincere* e altre ancora), Ennio Morricone (*I pugni in tasca*, *La Cina è vicina*), Nicola Piovani (*Sbatti il mostro in prima pagina*, *Nel nome del padre*, *Marcia trionfale*, *Il traditore*), Astor Piazzolla (*Enrico IV*), Raffaella Carrà (*Fai bei sogni*), Toto Cutugno (*Il traditore*), Pink Floyd (*Buongiorno, notte*) e naturalmente Giuseppe Verdi, a cui Bellocchio consacra un documentario nel 2002 ("...addio del passato..."), prima di dirigere in televisione e poi a teatro il suo *Rigoletto*. In "...addio del passato...", viaggio nell'opera, in quella forse più rappresentativa e rappresentata (*La Traviata*), Bellocchio sembra cogliere spontaneamente l'attualità di ciò che nel melodramma lirico si suole liquidare come anacronismo. Giuseppe Verdi, piacentino come lui, è il 'territorio' che permette al regista di trovare affinità e punti di contatto scavando dentro una memoria personale e una collettiva. Verdi e la sua Violetta diventano il tempo e lo spazio dentro cui ricercare una radice comune, individuare un'identità nazionale e popolare. 'Femmina' come l'Italia, l'opera secondo Bellocchio è geneticamente predisposta a ospitare modi di sensualità, di sessualità, di identità alternative ed eccentriche, di aderire al suo cinema con quell'irrazionale abbandono emotivo che nel melodramma sembra essere esclusivo appannaggio delle donne. Di questo afflato lirico il regista piacentino non priva certo i suoi protagonisti, rivelandoci fin l'ultima piega della loro follia. La sua figura archetipale è senz'altro l'Ale de *I pugni in tasca*, col suo parlar da solo e il suo far gesti inconsulti senza che altro veda o sappia. I suoi impulsi e le deflagrazioni

interiori resistono in Egidio Picciafuoco (*L'ora di religione*), bestemmiatore internato e aggiornamento di una furia personale a cui fa eco l'Oreste di Händel, scacciato dai fantasmi della madre assassinata e dunque condannato dal suo stesso atto di ribellione. Ma certamente lo scettro quantitativo delle rappresentazioni di follia appartiene nel suo cinema alle donne. La Maddalena de *La visione del sabba* coi suoi occhi ardenti, la voce sonante o dimessa, il vagare per fondi, il cadere negli abissi o fuggire davanti ai mostruosi fantocci dell'Inquisizione come della realtà, la 'celeste, Ida' (Dalsler) di *Vincere*, col suo sentimento irriducibile per un uomo diventato inaccessibile, proiezione sullo schermo del suo fantasma passionale. Altra risorsa invariabile ed eterna del melodramma in musica è la malattia mortale. Se la tisi è uno dei segni tipici del 'corpo' lirico, 'l'epilessia' tormenta quello bellocchiano. 'Riascoltando' il suo debutto (*I pugni in tasca*), i cori infantili diretti da Morricone che 'stonano' i *Dies Irae* verdiani, la morte in controcanto di un antieroe epilettico sulla cabaletta "Sempre libera degg'io" e tutti quei corpi che cadono come semicrome sulla pagina musicale, 'sentiamo' già le sincopi e i ritmi irregolari delle future composizioni, il refrain che ricorre invariato, film dopo film, caduta dopo caduta, lasciando intendere il canto che risiede in ogni grido, e il grido che risiede in ogni canto. Perché si grida molto nei film di Bellocchio, di rabbia, d'amore, di follia. Ma quegli urli volgono presto in versi, concretizzando un 'luogo' di incontro tra il film e lo spettatore. Grazia e gravità, mirabilmente accordati nel 'grande teatro' di un manicomio o di un tribunale. Forma artistica che ha segnato più profondamente la cultura italiana moderna, il melodramma lirico è la sorgente a cui attinge, per rigettarla (*La Cina è vicina*, *Nel nome del padre*) o integrarla (*Vincere*, *Il traditore*), l'opera di Marco Bellocchio. Nel primo caso e nel primo Bellocchio, quello dell'alienazione familiare, sociale e istituzionale, l'autore pesca il repertorio melodrammatico ottocentesco per denigrarlo. Il materiale operistico, fortezza borghese da abbattere con implacabile furore, viene 'frinteso' e berciato dentro una vasca da bagno (*Don Carlos in La Cina è vicina*) o esacerbato fino al grottesco in un collegio cattolico (*Otello in Nel nome del padre*). Al debutto di carriera la intendiamo 'in fanfara', banalizzata, meccanizzata, svuotata del suo senso e dei suoi effetti. Immagine del Risorgimento, di cui è segno e richiamo, la 'nota' verdiana non è più buona per l'autore che a orchestrare la decadenza borghese e le utopie lontane. Nel secondo e più recente Bellocchio, contribuisce diversamente alla grande narrazione dell'Italia e della sua

storia, della sua identità politica e psicologica, delle sue virtù e delle sue contraddizioni. È a Verdi (*Aida* e *Rigoletto* in *Vincere*; *Nabucco* e *Macbeth* in *Il traditore*), che due dei recenti capolavori del melodramma cinematografico italiano devono il loro ritmo. Regista per vocazione, melomane per istruzione (familiare), Marco Bellocchio interroga con Verdi la nazione e la condivisa piacentinità. Ma questa dimensione di interrogazione identitaria produce un'immagine meno direttamente patriottica della musica di Verdi.

Celeste (A)Ida

Punta d'orgoglio del periodo fascista e referenza musicale principale degli italiani ai tempi di Mussolini, l'opera disegna tre momenti di *Vincere*, melodramma di denuncia che ripercorre il destino di Ida Dalser e del suo tormentato rapporto con Mussolini. Alternata ad altri riferimenti culturali e politici, la pittura e il Manifesto futurista, l'opera accompagna nel film l'ingresso in guerra dell'Italia (*Aida*), la firma dei patti lateranensi (*Tosca*) e l'internato di Ida Dalser (*Rigoletto*). Nel primo 'movimento', Bellocchio cortocircuita il plot dell'opera verdiana (*Aida* è la figlia del re di Etiopia catturata dagli egiziani durante una spedizione militare contro l'Etiopia) con l'immaginario culturale fascista (occupazione dell'Etiopia e sua annessione al Regno d'Italia), producendo una combinazione di prospettive temporali e dimostrando l'inesauribile potenziale narrativo dell'opera italiana. Nel secondo è la *Tosca* pucciniana a 'siglare' gli accordi stipulati nel 1929 tra Stato italiano e Chiesa cattolica e a sacrificare nella stessa 'intesa' i diritti e la libertà di Ida Dalser, internata in un ospedale psichiatrico sotto la supervisione di suore. Lo storico trattato, ci dice Bellocchio, risolve in un baleno la 'questione romana' e il problema domestico maggiore del Duce. Se nella *Tosca* è il barone Scarpia a rappresentare l'unione tra Stato e Chiesa, in *Vincere* è Mussolini a incarnare l'arci-cattivo dell'opera per eccellenza, fuggendo ogni ambiguità e dichiarando la distanza del regista dal suo 'eroe'. In quella 'distanza' si iscrive la lezione di *Vincere*, che fa il paio con quella de *Il traditore*, ricordare a chi racconta (l'Italia) che ricostruire una vita reale non esclude apportare un punto di vista, mettendo mano agli archivi, (rac)cogliendo la pertinenza delle rivelazioni, evocando le ore oscure della storia italiana imbrigliate negli spartiti verdiani. Terzo momento operistico è l'aria "Zitti, zitti, moviamo a vendetta" intonata dal medico di Ida e i suoi pazienti di ritorno dalla Fenice. L'aria che 'rapisce' Gilda, figlia di *Rigoletto*, da una

parte dice la partecipazione del medico alla malattia dei suoi pazienti, dall'altra traduce il raggio dei 'cortigiani' del diverso, a cui viene chiesto di 'recitare' per sopravvivere. Niente come il melodramma serve la visione poetica di Bellocchio, la causa di Ida Dalser e la visione del fascismo non tanto come apparato di dominazione ma come passione fusionale, conquista dell'anima, devozione di cuori, trasporto amoroso, orgasmo erotico. Nel suo costante andare e venire tra effusione carnale e adesione politica, lirismo furioso e trance collettiva, *Vincere* partecipa alla 'nascita di una nazione' che ha trovato nella forma melodrammatica la sua espressione più compiuta.



1 | *Vincere*, regia di Marco Bellocchio, 2009.

Vespri siciliani

Il traditore, dieci anni dopo, partecipa dello stesso movimento di riappropriazione artistica e critica di una forma di racconto teatrale e musicale, capace di far dialogare l'intimo col pubblico e di avere il 'popolo' come punto di origine, oggetto e destinatario della fiction. La dimensione operistica non cessa di ossessionare il melodramma come il cinema di Marco Bellocchio, di rilanciare il suo stile rivisitando le pagine buie della nostra storia, offrendogli una profondità estetica e morale. Perché il melodramma crede malgrado tutto all'esistenza di valori morali, o almeno

prova a rianimarli. Più indisciplinato e 'infantile' della tragedia, insorge davanti a ogni forma di ingiustizia, tenendo in conto l'ideologia, la meccanica sociale, la politica. Il peccato capitale contro i codici di Cosa Nostra, che ha permesso la condanna di centinaia di padrini e soldati della Mafia siciliana, è sufficiente a fare di Tommaso Buscetta un personaggio dal carattere eccezionale e il destino fuori dal comune, a farne un 'titolo verdiano' (*Il traditore*) che stabilisce un orizzonte di attesa e l'iscrizione del film in un genere che non solo invita lo spettatore a scoprire il film ma a riconoscerlo, a identificarlo come un melodramma e a condurlo al di là del realismo della situazione, verso un senso che trascende l'aneddoto. Il 'coro degli schiavi' ("Va pensiero"), che intona la 'patria perduta' e il risorgimento culturale di un popolo schiavo, anticipando la caduta prossima di Babilonia e del tiranno *Nabucco*-Riina, è applicato da Bellocchio al Maxiprocesso, a cui apporta col prestigio di una filiazione culturale una dimensione surreale e il dispiegamento vertiginoso di un momento storico. Con la musica di Verdi e un teatro-tribunale a disposizione, *Il traditore* guadagna in intensità e rivitalizza la messa in scena. L'immaginario di Bellocchio investe sugli spazi e sul volto dell'eroe, la follia di un altro eroe che come il 'principe' di von Kleist sfida la gerarchia 'militare' di Cosa Nostra e infila la dismisura del melodramma allucinato di *Vincere*. La grandezza di Bellocchio sta ancora una volta nella maniera di trovare delle soluzioni plastiche a questo gioco sulla frontiera tra reale e onirico. La sala del tribunale di Palermo è quindi l'arena dove giocare la grande lotta della giustizia raccordata a un tema caro all'autore: l'isteria collettiva. Nell'ora più buia della patria, la scelta musicale di Bellocchio ("Va pensiero") trascende la fugacità del momento con l'esacerbazione dei sentimenti, supera la frattura e apre la via di una possibile emancipazione, perché la musica e il canto avvicinano il mistero della vita (e della morte) con un'intuizione maggiore di qualsiasi altro mezzo espressivo. Un'aria come una canzone (*L'italiano* di Toto Cutugno) ha la capacità singolare di unire particolare e universale. A differenza di altre forme di racconto speculari, costituisce il mezzo privilegiato per costruire una 'comunità'. E in fondo *Vincere* e *Il traditore* raccontano la storia di una 'canzone', una melodia che accorda insieme le azioni, le temporalità e gli spazi, sottolineando quello che condividono. Attraverso quella canzone gli spettatori, riuniti attorno a un coro antico, ascoltano un'epopea che si rinnova. Siamo insieme perché siamo già stati insieme. Riuniti tutti gli ingredienti del melodramma, compreso il senso primo e

italiano del termine, Bellocchio fa quello che sa fare meglio: regolare i conti con una famiglia mostruosa. Una 'famiglia' a cui non accorda nessun potere di fascinazione, che tratta come una struttura alienante e distruttrice, che considera da sempre il suo nemico intimo.



2 | *Il traditore*, regia di Marco Bellocchio, 2019.

La (ri)prova è tutta nella sequenza di apertura che celebra un accordo di pace tra generazioni (di clan palermitani). Bellocchio scorre sulle note popolari dei suoi 'vespri siciliani' tutti i simulacri della mitologia mafiosa: la pietà ostentatoria (si celebra Santa Rosalia) e il machismo, la matrice familiare e il dispiegamento di un arsenale impressionante dietro il risvolto di una giacca. Tutto è lì, in quel ritratto di famiglia in un interno.

Ma Tommaso Buscetta non è più lì. Sulle "ali dorate" di Verdi, riflette sul cambiamento e sul posto del 'pentimento' nella coscienza umana. Sull'affermazione della vita malgrado la presenza ineluttabile del nulla. Proprio come il Melodramma.



3 | *Il traditore*, regia di Marco Bellocchio, 2019.

English abstract

The *ouverture* of *The traitor*, a film about Italian history pierced by dreamlike visions and imbued with an operatic spirit, evokes something specific. A motif that endures at the heart of Marco Bellocchio's cinema: distinctive elements coalescing into a paradigm of melodrama. Central to Bellocchio's style is music, and more precisely the aria. As music becomes a vector of collective emotion, his films grow particularly receptive to an inner tune of existential dread, which transcends the real and reaches the level of pure sentimental expression. No art form has more deeply shaped Italian modern culture than opera and melodrama, and Bellocchio often engages with them, at times in rejection (*La Cina è vicina*, *Nel nome del padre*), at other times in acceptance (*Vincere*, *Il traditore*). Director by vocation, melomaniac by (family) education, Marco Bellocchio interrogates the nation with Verdi and locates a national identity through his arias. Giuseppe Verdi, hailing from Piacenza like the director, constitutes the territory in which he finds affinity and commonality, digging through personal and collective memory. With *The traitor*, Bellocchio succeeds in directing his own version of the 'vespri siciliani', delivering a masterpiece in the canon of Italian melodrama.

keywords | body; lyric; Giuseppe Verdi; Melodrama; nation; madness.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. Albo dei referee di Engramma).*

La parola, lo spazio

Bellocchio e il teatro

Farah Polato, Rosamaria Salvatore

Premessa

Nel cinema di Marco Bellocchio il rinvio al teatro disegna un campo di declinazioni la cui estesa articolazione sembra sondare le forme possibili di interazione trascorrendo dalle più esplicite – come l’adattamento e la citazione – ; all’interrogazione di procedimenti compositivi, pratiche e consuetudini. Il presente contributo si incunea tra queste due direttrici attraverso la selezione di due punti di affaccio che interrogano la messa in scena della parola e dello spazio, storicamente individuati come terreno distintivo tra i due ambiti e le rispettive prassi, in quanto tale potenzialmente produttivi di fertili contaminazioni. Nel mezzo si apre l’irto campo della ‘teatralità’ intesa come sensazione che scaturisce dall’avvertimento di uno sconfinamento, più che dall’individuazione della sua meccanica. Posto che il cinema è il cinema – come il teatro è il teatro – nel vorticoso confermare e sfidare le forme del proprio riconoscimento fino a rigenerarsi, quanto etichettato in una sedicente ‘teatralità’ è stato chiamato ora a suggerire una giovinezza incerta ora una piena maturità; così, la ripresa fissa frontale, indicata a caratterizzare le pratiche del cinema delle origini (“cosiddetto primitivo, o teatrale”, come annotato anche alla voce *Scenografia* dell’Enciclopedia Treccani online), si assesta nel tempo quale cifra “del cinema d’autore più rigoroso” (*ibidem*). Al contempo, è proprio la tensione prodotta da acquisizioni o inserti avvertiti come estranei a mettere in moto il testo e la sua produzione di senso.

Nelle due sezioni che seguono, al di là del gioco delle attribuzioni di campo, a partire dall’armamentario terminologico mutato – con le inesorabili perversioni connesse –, l’attenzione si posa sulla dimensione funzionale, strategica e sui processi attivati dalle due polarità convocate, cinema e teatro.

Nella prima parte, attraverso esempi rappresentativi di procedimenti caratterizzanti il cinema di Bellocchio, Rosamaria Salvatore si concentra sulla citazione, evidenziando come la messa in scena nei testi filmici di brani tratti da drammi teatrali stratificati nelle memorie collettive schiuda per i personaggi dinamiche di rigenerazione, snodandosi tra i diversi regimi dell'esperienza, dal piano fenomenico a quello onirico.

Nella seconda, Farah Polato si sofferma sul trattamento dello spazio in *La condanna* (1991). In particolare, ad essere evidenziata è la trasmutazione di architetture preesistenti in spazi scenici (nello specifico, il museo di Villa Farnese) assonanti con l'idea di teatro evocata dall'arsenale delle apparizioni di Luigi Pirandello, tra gli autori di riferimento di Bellocchio. Diversi elementi e procedimenti, tanto narrativi che formali, vi concorrono: dalle caratteristiche architettoniche dell'edificio, allo scendere della notte, dal calibrato uso dei movimenti di macchina alla fotografia... A fungere da perno è la dimensione di spazio perimetrato, ostentatamente marcato dal gesto di chiusura che ne fa universo a sé stante, su cui si incentra il percorso interpretativo di seguito suggerito. A partire dal nucleo iniziale, l'analisi argomenta come il processo si riversi sull'intero corpo filmico che si fa esso stesso spazio di rivelazione.

***Macbeth*, o l'atto di parola**

Il *Macbeth*, messo in scena da Bellocchio presso il Teatro India a Roma nel 2000, ricorre con carattere allusivo in due differenti film, *Sorelle Mai* (2010) e *Bella addormentata* (2012), tessendo fili di corrispondenze tra personaggi femminili e il loro percorso narrato, evocando nel primo caso temi legati al modo del tutto soggettivo di incarnare gesti e parole, nel secondo proiezioni psichiche dallo statuto onirico. Differentemente dalla rappresentazione teatrale diretta dal cineasta, centrata prevalentemente sul personaggio di Macbeth e sulle tre streghe (Pellanda, 2012, 133-137), nei due film ricorre il medesimo brano estratto dal testo shakespeariano che vede Lady Macbeth, in preda a una allucinazione, tentare disperatamente e senza esito di cancellare dalle proprie mani le macchie di sangue, segno figurativo delle colpe commesse.

Sorelle Mai ha rappresentato "l'occasione di fare uscire dall'ombra, dal buio, alcuni personaggi familiari, in particolare le mie sorelle. Quando penso a loro penso a Pascoli, a Čechov [...]. Una caratteristica di questo

film è che ci sono famigliari, tanti: i figli, mio figlio, le mie sorelle, i miei amici. Che sono loro stessi, ma sono anche personaggi. Questa è la caratteristica del film: una zona in cui spesso l'autobiografismo e la fantasia si confondono e si mescolano" (*Intervista a Marco Bellocchio*, contenuti extra DVD). Gli accenni all'universo poetico di Pascoli e al teatro di Čechov segnalano certamente vicinanze di climi e di temi, ma l'indicazione apre scenari più ampi: le opere dei due artisti citati non sono solo serbatoi poetici e drammaturgici in quanto rimandano anche a un universo di figurazioni che vede nella sonorità e nella modulazione della parola uno dei punti significativamente espressivi del cinema di Bellocchio. Il film si apre con una citazione dalle *Tre sorelle* che funge da innesto, irradiando il proprio senso in più direzioni, per aprirsi a relazioni possibili con altre sezioni narrative di *Sorelle Mai*. Al pari, i tre cortometraggi da Bellocchio precedentemente realizzati, *Il gabbiano* (atto I, scena seconda, 1977), *Nina* (1999) e *Appunti per un film su "Zio Vanja"* (2002), rappresentano una sorta di cornice-schermo volta a riattivare il processo mnestico e a interrogare la materia trasformativa della propria pratica artistica, che nel 1977 era stata messa alla prova con la creazione della versione cinematografica de *Il gabbiano*. Riprenderò dunque alcune riflessioni da me proposte in passato su *Sorelle Mai* (Salvatore, 2012, 43-56) concentrandomi in particolare sul riferimento a un brano del *Macbeth* e ad altri autori cari al regista.

Come dichiarato da lui stesso (*Intervista a Marco Bellocchio*, contenuti extra DVD), *Sorelle Mai* è stato realizzato a Bobbio all'interno della scuola *Fare Cinema* da lui fondata e diretta. Ognuno dei sei episodi che articolano l'ossatura narrativa è stato girato separatamente a partire da presenze famigliari e, solo in un secondo tempo, il sottile legame tra i rispettivi capitoli è stato costruito attraverso un esile impianto drammaturgico che ha visto la composizione finale nella costruzione staccata dall'autobiografia dell'ultima sezione. Se l'ossatura del film è costruita dall'amalgama tra elementi estratti dalla memoria con altri di fantasia è altrettanto palese il riferimento al tema del rapporto tra vita e finzione, intesa, quest'ultima, quale potenzialità creativa, volta a incidere sulle singole esistenze anche mediante il sorgere di immagini mentali legate a scene teatrali. Così avviene per la professoressa ospite presso le anziane zie, protagoniste del film. Ridestata dalla distrazione da cui è stata colta durante gli scrutini di fine anno per un amore che pare sottrarsi, la donna

trova nella rappresentazione visionaria di *Eumenidi* la forza per ribaltare la valutazione negativa su un suo allievo, imputato di perenne distrazione e ripetuti stati di torpore. Ma ancora più incisiva a tal fine appare la figura di Sara, nipote delle zie, attrice a cui, dopo anni di tentativi fallimentari, viene assegnato l'importante ruolo di Lady Macbeth, per una messa in scena del dramma di Shakespeare. Bobbio è il luogo di origine da cui lei e il fratello Giorgio si allontanano per costruire un proprio percorso autonomo e al contempo ciclicamente tornare, non riuscendo (soprattutto Giorgio) a sfuggire al potere di attrazione emanato dal 'borgo natio'. Ma per Sara, come vedremo nella sequenza che mi accingo ad analizzare, è anche lo spazio mentale e psichico dove potere attingere forza per comprendere e provare a interiorizzare modulazioni non convenzionali della propria recitazione. Il senso di apertura trasmesso dal paesaggio, tracciato dal fiume Trebbia, è la cornice atta ad esplorare modalità vicine alla parte più intima e al contempo inedita di lei.

Il Trebbia, battuto dalla pioggia e dal vento, si trasforma in forza generativa, paesaggio che potenzia lo scavo su di sé da parte di Sara per attingere allo stile più proprio e quindi rimodulare la meccanica ripetizione del testo teatrale in forma soggettivata.



1 | *Sorelle Mai*, regia di Marco Bellocchio, 2010.

Mi riferisco alla sequenza in cui lei, circondata dalle colline ora oscurate e schiaffeggiate dal temporale che ne disordina i profili, con i capelli

scompigliati dal forte vento, e un fondo sonoro volto a intensificare la tensione drammatica, prova la parte di Lady Macbeth immergendo le proprie mani nel fiume per liberarle dalle macchie del male, mentre scorgiamo in acqua Giorgio nuotare sotto la pioggia. Il fratello raggiunge la riva e vediamo Sara protendersi verso di lui con un telo e parlargli come fosse ancora dentro il dramma shakespeariano. Vita e finzione si amalgamano indistintamente.



2 | *Sorelle Mai*, regia di Marco Bellocchio, 2010.

Una ellissi ci trasporta nell'inquadratura successiva, loro due in riva al fiume, con i volti accarezzati da una intensa luce solare, ripresi entrambi in primo piano, ora vicini, riflettono su come rendere la battuta del testo drammaturgico in cui Lady Macbeth, ormai preda delle proprie allucinazioni, tenta vanamente di cancellare dalle proprie mani le macchie del sangue versato, finché Giorgio suggerisce di recitare in modo naturale, prendendo ispirazione da un fraseggio spesso usato dalla zia Letizia (Letizia Bellocchio).

Il suggerimento di Giorgio ci offre l'occasione per rammentare la centralità della figura dell'attore – e, in particolare dell'attore teatrale –, nel cinema di Bellocchio, dispiegandosi su vari piani: a livello narrativo, sulla frequente presenza di personaggi che sono, o aspirano a diventare, attori (come, qui sopra, Sara e, rispettivamente, Isabelle Huppert nel ruolo della Divina Madre e il figlio di lei, Federico, in *Bella addormentata*, oggetto

dell'analisi seguente); a livello di prassi cinematografica, nel ricorso ad attori professionisti insieme a non professionisti, con esiti particolarmente incisivi proprio in *Sorelle Mai*. Il presente contributo tuttavia non si focalizza su questa importante cifra, bensì sul trattamento della parola nella citazione di brani teatrali, stratificati dalla sua appartenenza alla testualità richiamata e dalle forme con cui il regista la mette in scena. In *Sorelle Mai*, il *Macbeth* contamina in diversi modi e momenti il flusso della vita, accentuando l'ambiguità tra realtà e finzione, come quando Sara partecipa all'audizione nel corso della quale verrà scelta per il ruolo di Lady Macbeth. Vediamo scorrere davanti ai nostri occhi i volti delle attrici in attesa del responso da parte della commissione. Più che i movimenti nervosi dei volti affioranti dal buio, colpiscono le voci sussurrate che traducono in parola le ansie, le attese, le aspettative frustrate. Il ritmo sonoro delle voci, la penombra in cui sono avvolte le singole figure sembrano sospingerci irrimediabilmente al ricordo delle audizioni delle aspiranti attrici per *Il gabbiano* di Čechov nel cortometraggio di Bellocchio *Nina*. Lì i visi, ripresi in primissimo piano, sembravano estratti da una materia scura e impenetrabile e le loro parole drammaturgiche, caricate di una potente forza passionale, colpivano in pieno volto l'aiuto regista, incaricato di porgere loro le battute: l'uomo, sopraffatto dalla forza emozionale, cedeva, abbandonando il compito a lui assegnato. Qui i volti dei commissari vengono colpiti dal gesto impetuoso e dirompente di una aspirante attrice la quale, armata di una pistola finta, spara con asciutta precisione e determinazione. La simulazione si fa gesto rivelatore di una ribellione, di una rinuncia alla accettazione passiva in cui sembra di poter scorgere alcuni tratti delle figure già incontrate nel cinema di Bellocchio (tra le molte, Giulia Dozza in *Diavolo in corpo*, Maddalena, la paziente rivoluzionaria in *La balia* e Ida Dalser in *Vincere*) e forse anche umori dello stesso regista.

Il riferimento al *Macbeth* torna in *Bella addormentata*. Lungometraggio diverso dal precedente per toni espressivi e forma ma anch'esso diviso in episodi che si intersecano tematicamente con sullo sfondo, al pari di una eco, il caso di Eluana Englaro.

Il richiamo al dramma di Shakespeare è presente nella sezione narrativa in cui una grande attrice concentra totalmente le proprie energie nel tentativo di fare risvegliare la giovane e bellissima figlia, Rosa, da un coma

vegetativo. Tale proposito, che occupa in maniera assoluta la sua esistenza, si traduce in una sorta di fissazione da cui è imprigionata: la protagonista (magistralmente interpretata da Isabelle Huppert) attende un miracolo volto a trasformare quel corpo inerme in corpo vivo. Per ottenere il 'miracolo' deve operare attingendo alla propria pratica attoriale, incarnando la parte della Divina Madre, consapevole al contempo della propria assenza di fede religiosa. La sequenza è emblematica di quella stratificata rete di rimandi che il cinema di Bellocchio attiva rispetto alla figura dell'attore e alla pratica attoriale, già segnalata nelle considerazioni precedenti. Tale tessitura, come precisato, non costituisce il perno della presente analisi, incentrata invece sulla messa in scena della parola drammatica di cui la recitazione costituisce solo uno dei fattori che partecipano al procedimento. Le sfide poste qui dalla sceneggiatura, nel loro essere raccolte e superate da un'interprete di straordinaria forza espressiva, ci impongono tuttavia una nota a margine sulla 'scrittura attoriale' della Huppert attraverso il rinvio, tra altri, agli studi sull'attrice francese in ambito cinematografico di Alberto Scandola (2018) e di Deborah Toschi (2010).

Gli interni claustrali della villa in cui si snoda la narrazione divengono lo spazio scenico che fa da cornice agli ossessivi rituali da lei osservati, declinati in continue orazioni e attività devozionali. Non a caso nella prima inquadratura dell'episodio la vediamo percorrere ripetutamente, insieme a un gruppo di suore, un corridoio e recitare ad alta voce una preghiera rivolta alla Madonna dirigendo il ritmo delle 'comparse' che la affiancano. Il corridoio, come sappiamo, nel cinema di Bellocchio assurge a luogo privilegiato volto a sostenere precisi snodi narrativi, a delineare tratti importanti dei personaggi o diviene anche cornice scenica del generarsi di produzioni psichiche quali ricordi, fantasie, allucinazioni.

In *Bella addormentata*, differentemente da *Sorelle Mai*, la narrazione si snoda quasi interamente nell'interno di questa abitazione sepolcrale in cui la penombra bellocchiana avvolge corpi e parole. L'unica camera che vede dominanti il bianco e la luce è quella in cui 'la bella addormentata', immobile nel letto, emana il proprio respiro artificiale prodotto dalle apparecchiature mediche che alimentano una vita mimata che non c'è. Il tono finzionale puntella più volte il ritmo narrativo, ancorandolo al registro

segnico di una ripetuta e perdurante messa in scena volta a riavvolgere vite e figure in reiterate speranze disattese.

Pure il corpo inerme della figlia, estremamente curato, sembra un figurante muto di una messa in scena sorretta da singoli brani che richiamano in più momenti parole e moduli teatrali: il figlio, Federico, anche lui desideroso di divenire attore, prova a recitare *Il pianto della Madonna* di Jacopone da Todi, il giorno precedente alla prova d'esame presso l'Accademia, dinanzi al volto assente della madre e a quello trattenuto del padre; un a solo pianistico di un giovane amico di Rosa avvolge di suoni la stanza in cui la 'bella addormentata' è immobile nel letto, giovane chiamato a sollecitare con le sue note un risveglio che mai avverrà; un dialogo della Divina Madre con un prelado segnala l'impossibilità per lei di staccarsi dalla interpretazione della 'parte' inseguendo vanamente quella di Santa, e persino la Messa, celebrata in nome del risveglio della figlia, è presentata come una sorta di cerimonia scenica.



3 | *Bella addormentata*, regia di Marco Bellocchio, 2012.

Eppure una notte nella quale la protagonista si addormenta nella poltrona accanto al letto della giovane, una sequenza onirica, mediante la parola drammaturgica, ci fa accostare a un breve attimo di verità soggettiva di lei. La Divina Madre, ripresa da vicino, immersa nell'oscurità rivelativa del sogno, si strofina le mani come per lavarle, mentre a bassa voce le

sentiamo pronunciare le frasi in cui riconosciamo, anche se con parole differenti ma vicine, il brano del *Macbeth*: “Sporche! Via! Via! Via! Ancora una macchia... Queste mani non saranno mai pulite...”.



4 | *Bella addormentata*, regia di Marco Bellocchio, 2012.

E se nel testo shakespeariano in cui la dama che assiste alla scena risponde al medico lì presente che, pur avendo gli occhi aperti, Lady Macbeth non vede, potremmo leggere questa sequenza secondo un orizzonte differente. La protagonista ha gli occhi chiusi, le palpebre abbassate, ma in questo oscuramento visivo le si presenta un altro vedere, un'altra modalità dello sguardo che si rivolge riflessivamente verso lei riguardandola, toccando l'intima divisione soggettiva, il cuore della sua questione. La parola allora va al di là di quella mimeticamente recitata durante il giorno. Le frasi con cui viene riletto il testo teatrale strappano la rete delle immagini diurne svelando un reale che la perturba e, al tempo stesso, segnala il piacere pulsionale e il desiderio da cui è dominata: che tutto non abbia fine, che il respiro artificiale non si arresti mai, che tutto continui in una perenne ed eterna durata.

L'arsenale delle apparizioni, o del teatro-cinema

COTRONE: Stia tranquilla, Contessa. È la villa.
Si mette tutta così ogni notte da sé in musica e in sogno.
(Pirandello, *I Giganti della Montagna*, III)

Il trattamento dello spazio costituisce senz'altro uno degli aspetti più espliciti della sperimentazione sollecitata dal cinema e dal teatro su cui si distende negli anni la produzione di Marco Bellocchio. Dai singoli riferimenti, di volta in volta rintracciabili nelle opere, muove verso un piano trasversale costituito da un corpo plurale di architetture e di prassi, tanto performative quanto spettatoriali. Rappresentazioni e palcoscenici, introiettati come parti di uno sviluppo narrativo altro o dominanti nella messa in scena di drammi teatrali, fanno la loro apparizione, film dopo film. Accanto, sfilano altre spazialità deputate o invase dalla rappresentazione, talora non materialmente proposte ma evocate per il tramite dei testi: dalle configurazioni e dalla tradizione del teatro all'italiana, cui si è portati a legare la messa in scena di classici come Čechov e Shakespeare (evidentemente non sovrascrivibile alle prassi dell'epoca), alla performance futurista al museo di *Vincere* (2009), allo spettacolo allestito nella piazza medievale di Massa Marittima cui assiste Davide, il protagonista maschile di *La visione del sabba* (1988), al teatro antico della tragedia greca ricondotto a noi dal riferimento a *Eumenidi*, alle sacre rappresentazioni evocate dal lamento di Jacopone da Todi, rispettivamente nei succitati *Sorelle Mai* e *Bella addormentata*. In un'ottica decentrata, potremmo allora conteggiare il ventaglio delle declinazioni come tasselli di un mosaico di possibilità interne alla messa in scena 'teatrale' e allestimenti a pieno titolo le operazioni – sempre dibattute – in cui il cinema, nell'ospitare il dramma, fa esplodere la scatola scenica portandola nel 'mondo' filmicamente ricreato (eventualmente insidiato dall'esibizione dell'artificio scenografico, come accade in *Enrico IV*, 1984), piuttosto che ricreare quest'ultimo nella regia del palco.

Nel movimento impresso dalle varianti, in una logica processuale, il teatro 'entra' dunque nel cinema di Bellocchio, metamorfizzandosi. Il ricorso quasi assillante, nella letteratura su Bellocchio, alla terminologia teatrale anche là dove non sussista la presenza di moduli effettivi, citazioni, rinvii riconoscibili che la richiedano – ma indubbiamente dall'abbondanza di tali presenze sollecitata – trova allora una propria legittimazione. Possiamo dunque istituire un doppio binario che da un lato isola gli innesti, ne sonda in un'ottica di interazione la tenuta, ne indaga le contaminazioni, le funzioni, le dinamiche attivate, dall'altro li legge come concrezioni, in una logica di sviluppo morfologico, di una corporeità teatro-cinema.

Tale doppio asse introietta anche l'imponente apparato che, sulla scia di autorevoli e consolidate tradizioni retoriche, sovrascrive il palcoscenico a quell'esercizio dei ruoli propri della scena politico-sociale, configurata come set ordinato, nel duplice senso di predisposto da una regia che lo dota di una logica interna funzionale e insieme campo coercitivo, esplicitante un assetto asimmetrico di forze. Proprio in quanto 'teatrale', tale scena può tuttavia anche riconvertirsi nello spazio magico della finzione sovversiva, può accogliere l'atto di creazione, la germinazione di fantasmi e spettri, farsi 'arsenale delle apparizioni'.

La correlazione tra funzione didattico-disciplinante, emanazione dell'Istituzione, e potenzialità sovversiva del teatro ha declinazione esplicita in numerose opere di Bellocchio, basti pensare, tra altri esempi possibili, allo sviluppo della recita nel collegio di *Nel nome del padre* (1972) o nell'innesco deflagrante della ritualità 'spettacolare' del sabba nel corpo dell'istituzionalità dominante (la casa di cura-il tribunale), sostanziata dalla fissazione dei ruoli e dei protocolli funzionali al mandato coercitivo-contenitivo teso a garantire la tenuta del 'set', il suo ordine prestabilito (*La visione del sabba*).

Condensazione si ha in film concepiti sull'impianto della scena chiusa, ricondotti in prevalenza alle opere in cui l'abitazione domestica si dà come luogo di elezione. Per quanto nessuna di esse si esaurisca effettivamente in un unico ambiente, la forza drammatica ivi concentrata è tale da risucchiare a sé le fuoriuscite. Nel suo volume dedicato ai rapporti tra cinema e teatro in Marco Bellocchio, Marina Pellanda li considera moduli riconducibili al *kammerspiel* (Pellanda 2012, 25-29): appartamenti "opprimenti, labirintici, costellati di false aperture e di provvisorie uscite", come opportunamente annota Adriano Aprà, "in cui ci si spia, ci si nasconde, ci si tortura" (Aprà 2005, 17). Vi si conteggiano film come *I pugni in tasca* (1965), *Gli occhi, la bocca* (1982), caratterizzati tanto dall'intensità della spazialità perimetrata quanto dalla configurazione familiare, dall'introspezione soggettiva dei drammi e dalla scansione snervante del logorio psicologico che trovano "apogeo" nella compattezza della struttura "ottagonale panottica" (Aprà 2005, 15) dell'appartamento di *Salto nel vuoto* (1980), progettata da Amedeo Fago. In essi la violenza, esplicita o strisciante, delle relazioni familiari si presta a sostanzarsi dell'assetto sociale in cui si collocano, riverberandolo.

Il rinvio alla tipologia teatrale è ugualmente ripreso anche per altre geometrie esatte dei film di Bellocchio, parimenti ospitanti, secondo formule ricorrenti e calchi, “stanze della tortura” (Macchia, 2000) e quel “teatro dell’inconscio indagato nella penombra dell’appartamento” (Aprà 2005, 16) ma ora traslati nella ‘casa del mondo’, cui rifluisce il tratto metonimico talora attribuito al *kammerspiel*. Dopo averne ricordato l’attribuzione al cosiddetto teatro intimista di Max Reinhardt, Pellanda richiama la pluralità di articolazioni del “dramma da camera”, che Silvio d’Amico alla voce dell’Enciclopedia dello Spettacolo non ritiene definibile come vero e proprio genere drammatico ma come “frutto di una sistemazione a posteriori” (D’Amico 1959, 874 in Pellanda 2012, 26). Nell’indagarne dunque la ripresa nel cinema di Bellocchio Pellanda accorpa al *kammerspiel*, oltre ai succitati film imperniati su interni domestici, le narrazioni dominate dalla figura del Tribunale. Palazzi di giustizia o istituzioni assimilabili (segnatamente, quelle preposte alla cura ma anche il ‘tribunale del popolo’ di *Buongiorno, notte*, 2003) si presentano con ossessiva ricorsività nella produzione del regista, esponendo ora la matrice coercitiva degli ordinamenti sociali, ora facendosi sede di attraversamenti soggettivi dei ruoli, forieri di riposizionamenti del sé, sino alla straordinaria rivisitazione nel suo ultimo *Il traditore* (2019), dove invece l’aula del tribunale diventa luogo sacrificale dell’Istituzione statale, soccombente alla feroce e ‘perversa’ maestria rappresentazionale dell’Istituzione mafiosa.

In tale partizione rientra il dibattito *La condanna* (1991), che scatena alla sua uscita scandalo e un acceso confronto, spaccato su fronti avversi, vertente tanto sui risvolti di natura etica quanto su aspetti di carattere formale. I primi, ampiamente rilanciati da roboanti titoli di quotidiani (tra altri, Beebe Tarantelli, Bignardi, Giovannini, Spagnoletti, 1991), si focalizzano sul trattamento del motivo dello stupro, su cui si impernia la scansione narrativa, e in particolare sul dibattito giudiziario ad esso correlato; i secondi, che animano le riviste di settore, si concentrano sulle ricadute della collaborazione di Massimo Fagioli alla sceneggiatura, cui si attribuisce l’imponente apparato psicoanalitico (tra altri, Strauss 1991, 10; Aude 1992, 68; Bruno, *L’esplicito e l’implicito* 1991, 212; De Vincenti 1991, 213-216; Jousse 1992, 67-68; Noce, 1991; Reale 1991, 83-84).

Dribblando la diatriba, allora fortemente orientata anche da fattori contestuali relativi sia al campo della cronaca (con esplicito rinvio al caso Popi-Saracino, professore accusato di violenza sessuale da una studentessa), che all'ambito della critica (in pieno fervore psicoanalitico), prendiamo invece come punto di avvio la duplice iscrizione sotto il segno del teatro proposta rispettivamente da Marina Pellanda e Adriano Aprà. Annoverato da Pellanda nel *kammerspiel* non-familiare, *La condanna* è proposto, nella lettura di Adriano Aprà, come "pièce teatrale didattica, nella precisione delle sue linee" (Aprà 2005, 18). Nel far convergere la lucida formalizzazione del film, addotta a supportare l'iscrizione nella pièce, in moduli di genere cinematografico e, più esattamente, nella cifra "quasi hitchcockiana" della suspense offerta dall'intreccio poliziesco-psichiatrico, Aprà corrobora in realtà la capacità del film "di incarnare perfettamente le proprie metafore" (*ibidem*).

Il film è scandito da un certo numero, contenuto, di luoghi chiusi, salvo la sezione finale e alcuni passaggi intermedi (i giardini del castello, gli esterni del tribunale nella conversazione tra Giovanni Malatesta, il Pubblico Ministero-Andrzej Seweryn e la sua compagna, Monica-Grazyna Szapolowska). Agglutinanti risultano quelli dotati di marcate istanze narrative e formali, da cui deriva l'impressione di una successione in 'atti', alla quale concorrono i cambi di luogo per stacchi netti. Aprà ne individua quattro, rispettivamente il museo, definito dalla figura del cerchio/spirale e dalla dominante rosso-blu; il tribunale, sezionato nei campi/controcampi e nella frontale prossimità dei piani; la festa, con il ritorno della figura circolare vorticoso della danza conclusa dallo iato della torta in faccia, e gli esterni finali, a cui si aggiungono l'interno domestico della casa del pubblico ministero, il carcere dove tornano a incontrarsi Malatesta e Colajanni, l'ambiente vagamente riconducibile a una cava dove si ha la prima apparizione della 'contadina/terza donna'.

Tra tutti si impongono il museo e il teatro: nel primo, trascorre la notte la giovane Sandra (Claire Nebout), nel secondo si svolge il processo per stupro denunciato da Sandra verso lo Sconosciuto, emerso come un'ombra alle sue spalle dall'oscurità delle sale del museo (Vittorio Mezzogiorno), e qui identificato nell'architetto Lorenzo Colajanni. Di "passaggio dal teatro degli istinti a quello delle idee astratte" parla Stefania Parigi, cui dispiace lo schematismo che ritiene corrompere anche il successivo sviluppo, dove

“Bellocchio non vuole più mostrare qualcosa, ma dimostrare qualcosa” (Parigi 2005, 198). Verso questa assegnazione spingono del resto le altrettanto schematiche dichiarazioni dei personaggi che legittimano, anche alla luce della, già segnalata, firma accanto a Bellocchio, dello psicanalista Massimo Fagioli per il soggetto e la sceneggiatura, la trasversale attribuzione alle due spazialità di polarità di segno inverso, variamente catalizzanti desiderio, pulsione, inconscio, da un lato, e legge-razionalità, dall’altro.

La focalizzazione su questi due luoghi esige per *La condanna* alcune puntualizzazioni rispetto ad altre narrazioni raggruppate all’ombra di Palazzi di giustizia che Pellanda rileva contrapporre il dramma che “si svolge tra le loro mura agli spazi aperti, che per il regista sono la libertà dell’inconscio e dei sentimenti non vincolati dalla legge degli uomini” (Pellanda 2012, 41). In *La condanna* lo spazio ‘aperto’ in questione si qualifica, infatti, per il suo darsi come spazio perimetrato, chiuso; ancor più, si definisce nel suo ‘chiudersi’.

Ed è precisamente il ‘chiudersi’, come gesto, l’aspetto su cui vorrei soffermarmi. La chiusura, riconducibile a un’azione fattuale, configura una valenza simbolica e una dimensione gestuale. Del resto, le aule dei tribunali sono anche aperte, accessibili ma si trasmutano nella ‘rappresentazione’ dell’Istituzione, micromondo, teatro..., nel loro ‘chiudersi’, vale a dire assolutizzandosi nell’astrazione che ne svela il dispositivo. Se ne ha eco, detto *en passant*, nella sequenza della festa di compleanno in cui sono riconoscibili molti dei volti visti in tribunale e alcuni dei principali personaggi, segnatamente il giudice (Claudio Emeri), che vedremo danzare vorticosamente con Sandra, e Giovanni Malatesta. Proprio quest’ultimo, il cui volto progressivamente illuminato apre – teatralmente? – la scena, viene pesantemente redarguito per la sua pessima interpretazione del ‘ruolo’ di PM in un così importante processo mentre, al contrario, Sandra, splendente nell’abito da sera, fa il suo ingresso nel salone, accolta, come una prima donna, da uno stuolo di ammiratrici e caldamente elogiata per la sua ‘bravura’ dal giudice, lo stesso che come un diligente maestro di cerimonia, poco dopo la riprende per il lancio della torta in faccia a Malatesta (per un eccesso – “questo è troppo” – forse più interpretativo, di rottura stilistica, che di comportamento).



5 | *La condanna*, regia di Marco Bellocchio, 1991.

La centralità della 'chiusura' come cesura è del resto ossessivamente riproposta in situazioni e parole che trascendono il riferimento al nodo giudiziario ed etico del possesso della chiave. Oltre a soffermarsi sui custodi che accompagnano le porte, abbiamo l'esitazione di Sandra che si trattiene dall'attraversare la striscia di luce del vano, via via ridotta dal movimento della porta verso il battente, per ritrovarsi quindi chiusa dentro, condizione che più volte segnala allo Sconosciuto emerso dall'ombra.



6 | *La condanna*, regia di Marco Bellocchio, 1991.

Tale enfattizzazione ritorna poi nella parte finale del film, spesso trascurata, in cui è il PM/Malatesta a recarsi al museo. Di nuovo si assiste al 'rito' della chiusura che pone il visitatore di fronte a una scelta. L'uomo deciderà di uscire e, dall'esterno, vedrà (o crederà di vedere, come confesserà al Colajanni) Sandra – già scorta poc'anzi aggirarsi nei corridoi e sale espositive in un immacolato abito bianco che la trasmuta in figura, in una statua animata – affacciarsi a una vetrata, dall'interno.

Il trattamento prodotto dalla sovraimpressione di un'azione quotidiana in una gestualità rituale è coerente con la valenza teatrale assunta dal museo, luogo chiuso e vivificato dalla penombra, come ampiamente rilevato dallo Sconosciuto e, ancor più significativamente, dalla concezione della fotografia (magistralmente diretta da Giuseppe Lanci con Franco Bruni alla camera), che trasfigura gli ambienti dotandoli di un gradiente epifanico. È allora che si può dare rappresentazione, "una sacra rappresentazione dell'incontro-scontro tra l'istinto femminile e quello maschile" (Parigi 2005, 196), in cui, rinnovando il mito della violenza metamorfica fissato in statue e affreschi che attorniano i celebranti, i corpi si offrono, ritraggono, abbandonano, cercano in una mutua sopraffazione che dà vita, letteralmente, a una coreografia di danza: "i personaggi si muovono come in un palcoscenico, con passi stilizzati da balletto; avanzano e indietreggiano come animali impegnati nel rito del

corteggiamento e dell'accoppiamento; si spostano con fare sinuoso per poi irrigidirsi bruscamente come figure di un quadro" nella splendida scrittura di Stefania Parigi (*ivi*, 196).



7 | *La condanna*, regia di Marco Bellocchio, 1991.

L'imponenza della componente scenografica, ottenuta attraverso tecniche diversificate, investe l'edificio nella sua interezza. Se gli ampi panneggi rossi che, verosimilmente, proteggono gli affreschi in restauro (di cui sono indizio le impalcature mobili e i pennelli abbandonati nelle sale) si fanno sontuosi e vividi drappaggi che incorniciano gli amplessi, le riprese dei corridoi producono, ora più ora meno insistentemente, sfondamenti prospettici nell'infilata di sale abitate di statue (in un vago richiamo della scena palladiana), mentre la struttura architettonica e gli elementi decorativi dell'edificio sono messi in rilievo o, come già evidenziato, trasfigurati da una calibrata disposizione della fotografia e dei movimenti di macchina.



8 | *La condanna*, regia di Marco Bellocchio, 1991.

A quella lucida formalizzazione capace di “incarnare perfettamente le proprie metafore”, rilevata da Aprà (Aprà 2005, 18), lo spettatore è indirizzato sin dalle prime battute del film nell’interazione tra le parole dei visitatori della villa che udiamo commentarne la forza d’impatto degli elementi architettonici (il movimento impresso dalle colonne), e le geometrie esatte delle decorazioni vegetali del parco, da questi attraversato, in una prefigurazione dell’iscrizione del museo nel movimento aspirante del cerchio-spirale, contrapposto al rigore geometrico distintivo invece dell’esterno.



9 | *La condanna*, regia di Marco Bellocchio, 1991.

Il sorgere del sole e l'uscita, su cui grava il tema dell'inganno, riportano i celebranti al loro statuto umano.

La scansione del secondo movimento ci porta in tribunale dove si annuncia il processo per sottrazione della libertà personale e stupro intentato da Sandra contro l'uomo che è qui identificato come l'architetto Lorenzo Colajanni. Non si è mancato di sottolineare la connotazione spettacolare dell'avvio, ora in un'accezione degradata del termine (il saettare dei flash sul supposto stupratore, la lunga carrellata su volti quasi famelici delle donne in prima fila, disposte, secondo Parigi "come un coro tragico intorno al loro sacerdote-violentatore privo ormai di qualsiasi aura sacrale" [Parigi 2005, 198]). Se indubbiamente il processo si fa arena di contesa di due logiche - sommariamente ascrivibili alla pulsione e alla ragione - inconciliabili, rispetto alle quali il ricorso ai 'fatti' si dà come pallido tentativo, votato al fallimento, di intermediazione, imponendosi nella sentenza come paladino della seconda, l'indicazione di Aprà suggerisce uno sviluppo non confinato all'asse contrappositivo.

La stanza della tortura in cui si è trasformato il tribunale si accanisce non sull'accusato, che non si ritiene colpevole, né sull'accusatrice, supposta vittima, bensì - e in forma plateale - su Giovanni Malatesta, destabilizzato dal conflitto inscenato da Sandra Celestini e da Lorenzo Colajanni, dalle cui fattezze umane traspare il volto dello Sconosciuto e dell'iniziata che

perpetua il rito: nell'impassibilità inscalfibile dell'uno, nella soppesata emozione dell'altra, nella frontalità chiusa dei volti che occupa lo spazio dell'inquadratura. I fatti, forvianti nella loro apparente solidità, accecano e distolgono, indirizzando lo sguardo verso ciò che impedisce di vedere, come lo Sconosciuto non cessa di intimare agli astanti e al giudice. In tal modo Sandra, richiesta di attenersi, in realtà testimonia, scandendole, le fasi di un'iniziazione: lo stato di angoscia, la necessità, la sensazione della perdita, la confusione, la rassegnazione, l'apparizione, il turbamento, la calma, la provocazione, la perdita di sé.

Così, la lettura della sentenza di condanna dell'imputato, lungi dal farsi momento conclusivo e dirimente, diviene luogo sacrificale del suo portatore, luogo di una angosciante perdita di sé da cui ha avvio la *quête* successiva che si snoda tra domande vuote di risposta (non perché non vengano date ma perché non possono essere attraversate) e un vagare restituito con tratti allucinatori in cui i personaggi tornano come epifanie. Riconoscendo nel film la dimensione dell'allegorizzazione e del tracciato maieutico, Stefania Parigi descrive l'inquadratura finale come "trasfigurazione visionaria in cui le tre figure femminili del film entrano ed escono in campo, come in una giostra, in un girotondo di fantasmi che si alternano a fianco del giudice in cammino" (Parigi 2005, 198).



10 | *La condanna*, regia di Marco Bellocchio, 1991.

Tra queste “figure sbozzate, a tutto tondo, prive di profondità a causa della loro funzione puramente eidetica”, in cui il “personaggio femminile si fa uno e trino” (*ibidem*), Monica e Sandra si affiancano e avvicinano a una terza presenza femminile non precedentemente incontrata. Come scrive Adriano Aprà, alla donna (Maria Sneider), variamente indicata nella analisi come “la contadina”, ma descrivibile anche come zingara o baccante, nel suo ferino abbeverarsi alla pozza, abbandonarsi all’abbraccio della terra, farsi mescitrice – di vino, di pane, di provocazioni sessuali – , è attribuita la funzione di “segnalare un punto di fuga, invitandoci a seguirla mentre scompare dietro un muro. Libera dalle costrizioni del vivere civile, lei ‘sa’” (Aprà 2005, 18).



11 | *La condanna*, regia di Marco Bellochio, 1991.

Al corteo si unisce il corifeo, nella sua duplice valenza: se all’uomo-Colajanni è offerta *La condanna* che lo preserva, l’Architetto, libero in un carcere che non può contenerlo, è tornato a guidare con mano ferma l’iniziando verso l’abisso, quelle “realità profonde che ognuno ha il diritto di tenere nascoste” (Bernardi 1998, 142).

Rimossi gli ingombri che offuscano la vista – le facili provocazioni di un inconscio ridotto a mera giustificazione della sopraffazione e della necessità della donna di essere forzata – *La condanna* si fa null’altro che recinto sacro dell’apparizione del demone.

Riferimenti bibliografici

Aprà 2005

A. Aprà, (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, Venezia 2005.

Aprà 2005

A. Aprà, *Tormento, estasi, rigenerazioni*, in Id. (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, Venezia 2005, 11-21.

Bernardi 1998

S. Bernardi, *Marco Bellocchio*, Firenze 1998.

Brotto, Polato 2012

D. Brotto, F. Polato (a cura di), *L'inquietudine di un sogno*, Udine 2012.

D'Amico 1959

S. D'Amico, Voce "Kammerspiel", in *Enciclopedia dello Spettacolo fondata da Silvio D'Amico*, Roma 1959, 874.

Kenendy 1994

H. Kenendy, *Second Birth*, "Film Comment", XXX-4 (1994), 24-25; 29-30.

Macchia 2000

G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano 2000.

Pellanda 2012

M. Pellanda, *Marco Bellocchio tra cinema e teatro. L'arte della messa in scena*, Venezia 2012.

Su *Bella addormentata*

Béghin 2013

C. Béghin, *Le saut de la morte*, "Cahiers du cinéma" 688 (2013), 46-48.

Bianchi 2012

P. Bianchi, *Tra sintomo e feticcio*, "Cineforum" 518 (2012), 13-15.

Cappabianca 2012

A. Cappabianca, *I nodi della pietà*, "Filmcritica" 628 (2012), 378-384.

Chiesi 2012

R. Chiesi, *Il grande sonno dell'Italia cinica e depressa*, "Cineforum" 518 (2012), 10-12.

Codelli 2013

L. Codelli, *Entretien avec Marco Bellocchio. Plus un film de jeunes qu'un film de vieux*, "Positif" 626 (2013), 9-11.

Elia 2012

E. Elia, *Perché Sì*, "Segnocinema" 178 (2012), 58.

Emiliani 2012

S. Emiliani, *Risvegli*, "Filmcritica" 628 (2012), 385-387.

Gili 2013

J. A. Gili, *La belle endormie. Vivre dans une Italie cynique et dépressive*, "Positif" 626 (2013), 7-8.

Losilla 2012

C. Losilla, *Entre la vida y la muerte*, "Caimán Cuadernos De Cine" 11 (2012), 84.

Mancino 2012

A.G. Mancino, *Buongiorno morte*, "Cineforum" 518 (2012), 4-9.

Masoni 2012

T. Masoni, *Una traccia del Mito, Bella addormentata di Marco Bellocchio*, "Engramma" 108 (2013), 69-74.

Minuz 2012

A. Minuz, *Perché No*, "Segnocinema" 178 (2012), 59.

Miret 2013

R. Miret, *Bella addormentata. Amor, rabia y reconciliación, Dirigido por...*, "Revista del cine" 429 (2013), 78-79.

Nave 2013

B. Nave, *La belle endormie*, "Jeune Cinéma" 352-353 (2013), 138-139.

Pastor 2012

A. Pastor, *I vivi e i morenti*, "Filmcritica" 628 (2012), 394-398.

Piccardi 2012

A. Piccardi, *Il paese dei balocchi?*, "Cineforum" 518 (2012), 1.

Roberti 2012

B. Roberti, *Icona del sonno e del risveglio*, "Filmcritica" 629 (2012), 445-447.

Scandola 2018

A. Scandola, *Très loin dans le réel*, "La Valle dell'Eden" 32 (2018), 69-76 - sulla recitazione di Isabelle Huppert

Toschi 2010

D. Toschi, *Isabelle Huppert. La seduzione ambigua*, Recco 2010.

Su *Sorelle Mai*

Cati 2011

A. Cati, *Seguire le tracce dei temi generatori*, "Cineforum" 503 (2011), 25-27.

Chiesi 2011

R. Chiesi, *Sorelle Mai*, "Segnocinema" 169, (2011) 48-49.

Garofalo 2011

M. Garofalo, *The End*, "Segnocinema" 169 (2011), 61.

Loffreda 2010

P. Loffreda, *Sorelle Mai*. Marco Bellocchio, "Cineforum" 498 (2010), 46.

Malavasi 2011

L. Malavasi, *Riconosci te stesso*, "Cineforum" 503 (2011), 20-22.

Salvatore 2012

R. Salvatore, «Vedere con l'inconscio», *Sorelle Mai tra autofinzione e autoritratto*, in AA.VV. *Lo stato delle cose. Cinema e altre derive. Duemila12*, Torino 2012, 43-56.

Vecchi 2011

P. Vecchi, *A Bobbio! A Bobbio! A Bobbio!*; Bellocchio *À Rebours*, "Cineforum" 503 (2011), 23-24.

Bellocchio 2010

Intervista a Marco Bellocchio, contenuti extra a *Sorelle Mai*, Teodora Film, Spazio Cinema, 2010.

Su *La condanna*

Aude 1992

F. Aude, *Autour du désir*, "Positif" 374 (1992), 68.

Beebe Tarantelli 1991

C. Beebe Tarantelli, *Macchè fantasia, qui si giustifica lo stupro*, "L'Unità", 11 marzo 1991.

Bignardi 1991

I. Bignardi, *Viva la violenza*, "La Repubblica", 22 febbraio 1991.

Bruno 1991

E. Bruno, *L'esplicito e l'implicito*, "Filmcritica" 414 (1991), 212-216

De Vincenti 1991

G. De Vincenti, *L'elogio del paradosso*, "Filmcritica" 414 (1991), 213-216.

Giovannini 1991

M. Giovannini, *Scusate lo stupro*, "Panorama", 17 febbraio 1991.

Jousse 1992

T. Jousse, *Le corps du délit*, "Cahiers du cinéma" 453 (1992), 67-68.

Noce 1991

L. Noce, *La condanna*, "Cinema Nuovo" 331 (1991).

Parigi 2005

S. Parigi, *La condanna*, in A. Apra (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, Venezia 2005, 195-200.

Reale 1991

M. Reale, *La condanna*, "Cinema Sessanta" 2-3 (1991), 83-84.

Spagnoletti 1991

G. Spagnoletti, *"La condanna" al sesso*, "Il Manifesto", 22 febbraio 1991.

Strauss 1991

F. Strauss, *La bande des quatre* (in Berlinale), "Cahiers du cinéma" 442 (1991), 8-10; 12.

Tournès 1991

A. Tournès, *Marco Bellocchio et le prix de la solitude / Entretien avec Marco Bellocchio*, "Jeune Cinéma" 208 (1991), 6-9.

English abstract

The various and articulated references to the theatre in Marco Bellocchio's films seem to express the intention to investigate the different forms and manners of the interaction between cinema and theatre. This spans from clearly manifest forms – like adaptation and quote – to more subtle ones, which question patterns, praxis and models. The article considers both of the approaches through the analysis of the *mise en scène* of the word and the space, which are historically recognised as the sensitive areas of the relation between cinema and theatre.

Beyond the identification of the exact mechanics relating theatre and cinema, what we can define as the "theatricality" of a film remains ambiguous it being more related to a feeling coming from the perception of a "trespassing". It's clear that cinema is always cinema – and theatre is always theatre – in its affirming and challenging acquired models, forms and patterns. Nevertheless, we notice that "theatrical" is an adjective that has been used to refer to the childhood of cinema, the so-called "primitive" cinema, as well as to the most rigorous expressions of some auteur cinema. At the same time, we would like to stress the generative force of the perception of this trespassing or of the presence of some atypical insert. In the first part of the article, Rosamaria Salvatore focusses on the *mise en scène* of the word shaped by the filter of theatre. This becomes an act opening to processes of regeneration touching upon different plans of the human experience, from the phenomenal to the oneiric one. Here are summoned pieces and fragments of renowned dramas such as *Macbeth* by Shakespeare or *The Seagull* by Chekhov. In the second part, Farah Polato analyses the film *The Conviction* (*La condanna*, 1991) as a theatrical space echoing the idea of theatre expressed by the pirandellian "arsenale delle apparizioni" (arsenal of apparitions). Here it is the notion of closed-space, both as a concretely limited space (corresponding to the perimeter of the stage in the theatre), or performed as ideally closed.

keywords | *La condanna*; *The Conviction*; *Sorelle Mai*; *Bella addormentata*; *Dormant Beauty*; scenic space; performed word

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. *Albo dei referee di Engramma*).

Larus ridibundus. Marco Bellocchio e Il gabbiano di Čechov

Denis Brotto

Il gabbiano (1977) di Bellocchio è un dialogo aperto. Prima ancora di essere un adattamento del celebre *Čajka* (1895) di Anton Čechov, il film si rivela come un ideale colloquio tra autore del film e drammaturgo. Čechov è del resto tra i riferimenti costanti di Bellocchio, un mentore attraverso il quale forgiare i tratti salienti del proprio lavoro, ma anche un nume tutelare in grado di dipanare i momenti più complessi nella vita dell'autore. Non uno sguardo retrospettivo dunque, bensì un sintomo di attualizzazione nella riscrittura operata da Bellocchio. Le tematiche stesse presenti ne *Il gabbiano* manifestano i termini di una interrogazione diretta rivolta al regista. L'istinto dell'arte e l'ambiguità del sogno, la razionalità imposta e la follia che deflagra, la gravità delle proprie origini e la necessità di una aspirazione, di un altrove da raggiungere, sono elementi inconfutabilmente connessi con l'intera filmografia bellocchiana, sin dal suo esordio.

Il testo mi ha riportato indietro, è avvenuto come un processo regressivo, come se per riappropriarmi dei temi, dei contenuti del *Gabbiano*, fossi dovuto ritornare adolescente per immedesimarmi in Costantino e poi divenire adulto per esprimere Trigorin [...]. E tutto sotto il segno della follia, della rabbia invidiosa e impotente... i temi de *I pugni in tasca*, a più di dieci anni di distanza. *Il gabbiano* mi ha riportato dentro quella follia, dentro quella rabbia, che corrispondeva a una esigenza profonda di modificare la realtà (Bellocchio 1977).

Uno sguardo rivolto al passato, alla propria autobiografia, ma anche in costante relazione dialogica con l'opera di Čechov, da cui attingere senza tuttavia sentire il dovere di una aderenza radicale. "Simpatizzo istintivamente per Costantino, ma non condivido la sua decisione finale.

Anche se la realtà in cui viviamo fa schifo, bisogna continuare a combattere per provare a gestirla” (Micciché 1980, 284). Una dichiarazione di principio attenta inoltre a rimarcare un ‘presente’ nelle questioni sollevate dal testo di Čechov, nonché il bisogno di riappropriarsi con il proprio linguaggio di un’opera quale *Il gabbiano*, tanto radicata al peso della terra quanto volta alla ricerca di una leggerezza inespressa.



1 | *Il gabbiano*, regia di Marco Bellocchio, 1977.

Il lavoro di Bellocchio fa dunque leva su questi principi, rimanendo fedele all’originale, ma sublimandone i riferimenti spazio-temporali, così da rendere il testo di Čechov un racconto privo di una temporalità esplicita e ancor più di richiami a luoghi definiti. Ci si ritrova immersi in un presente universale, rimarcando l’idea che la vicenda di Čechov non sia legata esclusivamente alla Russia

di fine Ottocento. Gli interrogativi sulla creazione artistica, divisa tra la necessità di ricercare “forme nuove” e il dovere del “mestiere” come più volte sottolineato dal giovane Kostantìn Gavrilovic, costituiscono uno dei temi cardine del Novecento tanto quanto della nostra stessa contemporaneità [Figg. 1-2].



2 | *Il gabbiano*, regia di Marco Bellocchio, 1977.

Non a caso la prima variazione evidente rispetto al testo originale arriva, nel *Gabbiano* di Bellocchio, sin dalle prime sequenze e riguarda il rapporto tra arte e immagine. Il testo di Čechov, nella traduzione di Ripellino, la stessa usata da Bellocchio e lo sceneggiatore Stefano Rulli, riporta la frase “Nina Zarècnaja e Kostantìn Gavrilovic sono innamorati.

Oggi le loro anime si fonderanno nell’ansia di creare un’unica immagine d’arte”. Bellocchio modifica questa battuta, la riscrive imprimendo una significativa variazione: Nina Zarècnaja e Kostantìn Gavrilovic si uniranno “nell’ansia di creare un’opera immortale”. Una mutazione che sembra avvalorare l’idea di una riflessione costante sul rapporto tra immagine e arte. Spesso Bellocchio

ha rimarcato come nella nostra contemporaneità l'idea di immagine sia stata sottoposta a un processo di svilimento, di erosione e di perdita di valore. Entro tale perdita va allora ricercata la scelta di questa modifica. Un tentativo di preservare le proprietà dell'immagine e riconfigurare gli sforzi di Nina e Konstantin all'interno di un processo ancor più assoluto e privo dei confini dati dalle maglie dell'arte. L'opera o è immortale o non è.

Come anticipato, Bellocchio elimina molte delle indicazioni di luogo presenti nell'opera di Čechov, preferendo ripensare la narrazione tra un 'qui', rurale, statico, pigro, poco avvezzo al cambiamento, e un 'altrove', cittadino, urbano, più fecondo di possibilità, di speranze, di affermazione delle proprie aspirazioni. L'unica concessione ai luoghi d'origine Bellocchio la fa in merito all'addio di Nina, la giovane attrice di cui Konstantin è innamorato, che se ne va a Mosca per inseguire il suo amato Boris Trigorin, drammaturgo anche lui, di minor impegno sul piano formale, ma di grande successo: un uomo maturo, acclamato, amato e dedito con tutto se stesso al suo lavoro di scrittore. Mosca sembra allora divenire, a questo punto, solo un modo per chiamare la lontananza, solo un nome per indicare la distanza, enorme, immensa, tra Konstantin e l'amata Nina.

Tra i più assidui e attenti studiosi dell'opera di Bellocchio, Lino Micciché spiega il suo *Gabbiano* come una forma di "contraddizione" (Micciché 1980, 285), definendola un'opera di adattamento che oscilla tra una messa in scena testuale e una "distorsione legittima del testo, ma non portata sino in fondo" (*ibidem*). Micciché sembra accogliere positivamente l'appropriazione del testo di Čechov da parte di Bellocchio, richiamando nondimeno l'autore a un'ulteriore prova di coraggio e alla necessità di piegare il racconto sino alla sua essenza ultima. La puntualità e l'affetto della critica in questione non possono tuttavia oscurare come sia da qui, da *Il gabbiano*, che si registra un ritorno da parte di Bellocchio ai suoi temi più consoni, nonché un ritorno ad alcuni elementi stilistici emersi sin dalla sua opera d'esordio, *I pugni in tasca* (1965). A differenza de *La Cina è vicina* (1967) e delle opere di inizio anni Settanta, è con *Il gabbiano* che Bellocchio torna a dar vita a un legame di natura personale con la sua opera filmica, rievocando in scena le medesime incertezze e difficoltà incontrate nel suo vissuto e interrogandosi in particolare sul suo ruolo di giovane artista.

Anche Natalia Ginzburg evidenzia come sia la stessa casa di campagna de *Il gabbiano* a presentarsi come una riproposizione della casa di famiglia scenario de *I pugni in tasca*: “una casa di provincia, vecchia, disordinata, infernale e ospitale insieme. Ospitale perché immersa nel silenzio, nel tepore e nella penombra, infernale perché ripostiglio di angosce espresse e nascoste” (Ginzburg 1977). La casa non è naturalmente la stessa, trattandosi ora, per *Il gabbiano*, di Villa Mantovani a Casale sul Sile, nel trevigiano, una villa scelta da Amedeo Fago, scenografo del film, dopo una perlustrazione in volo della campagna veneta. Eppure risulta comprensibile come le atmosfere dei due film tendano a fondersi. Il senso di isolamento che le due case condividono tende a separare i loro abitanti dal resto del mondo, a dividerli creando una sorta di confine, ideale oltre che naturale, attorno a loro. È lo stesso nome latino del gabbiano, *larus ridibundus*, a richiamare del resto un destino preciso riservato a questo volatile e soggiacente al testo stesso di Čechov.



3 | *Il gabbiano*, regia di Marco Bellocchio, 1977.

Il volatile non ha che una duplice possibilità di fronte a sé. Esercitare la propria capacità di volare via dalla situazione ostile in cui è immerso

oppure, inevitabilmente, soccombere a quel processo di imbalsamazione, di impagliatura e in definitiva di rinuncia a sé a cui viene sottoposto dalla società [Fig. 3]: un processo di eternizzazione all'interno della sua condizione originaria, quella stessa condizione da sempre avversata da Bellocchio e, in particolare, dal protagonista della sua opera d'esordio. "*Il gabbiano*-film diventa l'autoritratto di un artista scorticato vivo" (Kezich 1977), un'opera in cui Bellocchio rivela al contempo il dovere di rendere proprio il lavoro di Čechov, andando a rivisitarne i tratti spaziali, ma anche la necessità di ritrovare se stesso nelle gesta di Konstantin.

Desideravo 'rivisitare' alcuni dei principali temi di tutti i miei film: la rabbia, l'impotenza, l'integrazione, l'invidia, l'omosessualità, il suicidio... e *Il gabbiano* li contiene tutti. Nella commedia (che ho sempre amato, fin dall'adolescenza) questi temi vengono espressi soprattutto da tre personaggi: Trigorin, lo scrittore di successo, Costantino, scrittore a sua volta ma che rifiuta i compromessi e perciò senza fama e senza soldi, suicidi entrambi, si potrebbe dire, anche se in modo diverso, entrambi succubi di Irina, la madre castratrice (Bellocchio 1978).



4 | *Il gabbiano*, regia di Marco Bellocchio, 1977.

Ad aprire e chiudere il film, una medesima immagine che mostra l'essenza statica e al contempo finzionale di una marionetta [Fig. 4]. Un'aggiunta rispetto a Čechov, quasi a voler rimarcare la natura fittizia di un'opera accostabile tuttavia a molte parti del vissuto di Bellocchio. Un'opera che rappresenta, oggi ancor più di allora, un tentativo di riadattare un classico della letteratura russa instillandovi passi tratti direttamente dal proprio vissuto, oltre che un perfetto "punto di contatto tra le esigenze di una personalità insoddisfatta e la critica [...] di ciò che è innegabilmente il luogo d'origine di questa insoddisfazione" (Cremonini 1977). Ma questa entità statica incarnata dalla marionetta non può che gettare una luce sinistra sulla medesima interpretazione de *Il gabbiano* data da Bellocchio. L'idea di cambiamento, così come gli sforzi per metterlo in atto, o vengono portati a compimento oppure non possono che risultare fatali al loro artefice. Il cambiamento non può rimanere a metà, o saranno gli altri a decidere, e in definitiva imbalsamare, il nostro destino. Angelo Maria Ripellino parla della "decadenza" di Konstantin come di un "desiderio di nuovo. Un nuovo più fragile, più disarmato delle consuetudini" (Ripellino 1970, 7). Questo stesso desiderio di nuovo è ciò che porta Bellocchio, dieci anni dopo l'opera d'esordio, sulle orme di Čechov e di Konstantin.



5 | *Il gabbiano*, regia di Marco Bellocchio, 1977.

Nell'appropriarsi del testo di Čechov, significativo è inoltre il lavoro con gli attori. Il ruolo di Irina Arkadina, della madre di Konstantin, qui interpretato da Laura Betti, non fa che avvalorare ulteriormente una relazione sottotraccia tra le due opere [Fig. 5]: rispetto alla figura materna descritta da Čechov, ammirata e leggiadra, quella creata da Bellocchio diviene ora una figura pressante, non solo distante dalle idee del figlio, ma addirittura opprimente, soffocante, in un modo non dissimile da ciò che Ale, il protagonista de *I Pugni in tasca*, avverte nella relazione all'interno della famiglia e in particolare con la madre. Bellocchio parla inoltre di un lavoro che mira a portare il testo "fuori dalla classicità" (Bellocchio 2011), scostandolo dal legame con Čechov per darne una visione più ancorata al suo pensiero e al suo vissuto. L'intervento operato dal regista sul modo di recitare e in particolare sull'uso dell'accento dialettale diviene allora determinante. La portata e il valore personale delle "inflexioni dialettali" (Ginzburg 1977) appare di specifico valore nella sequenza della rappresentazione teatrale scritta da Konstantin e messa in scena al cospetto di sua madre, Irina Arkadina, e dello scrittore Borìs Trigorin.



6 | *Il gabbiano*, regia di Marco Bellocchio, 1977.

Fanno la loro comparsa alcuni contadini, portati ad assistere alla rappresentazione considerata come un esempio del nuovo corso intrapreso dal linguaggio teatrale [Fig. 6]. La loro presenza, inedita rispetto al testo di Čechov, serve da una parte ad amplificare il disappunto e lo smarrimento nei confronti del testo di Konstantin, sottolineandone la scarsa capacità comunicativa e in definitiva il fallimento, ma serve anche a caratterizzare l'opera di Bellocchio con i volti e i luoghi del suo tempo e con la presenza, sullo sfondo, di alcuni canti dialettali qui aventi la funzione di richiamare l'infanzia dell'autore.

Alla sensazione di fallimento si accompagna un sentimento di follia che attraversa l'intera trasposizione de *Il gabbiano* voluta da Bellocchio. Il tema della follia, come noto, è particolarmente caro a Bellocchio, un fattore presente in molti suoi film, come ad esempio in quella indagine di natura psicologica e sociologica rappresentata da *Nessuno o tutti. Matti da slegare* (1975/76) per poi continuare nella fase più acutamente psicanalitica del suo percorso. Per *Il gabbiano* si è parlato di una "frantumazione dell'io" (Pardi 2011, 89-93). Una frantumazione vista come

concausa di quella esplorazione psicanalitica sviluppata da Bellocchio assieme all'analista Massimo Fagioli proprio a partire dal 1977, in un percorso non solo personale ma anche cinematografico. Il processo di frantumazione ora avviato diverrà in seguito un'apertura ancor più evidente e radicale alla rappresentazione più ampia e profonda dell'interiorità e dell'inconscio da parte del suo autore. Lavori quali *La visione del sabba* (1988) e *Il sogno della farfalla* (1994) costituiranno esempi di opere considerate alla stregua di una seduta di psicanalisi condivisa con lo spettatore.

Nel lavoro di adattamento di un testo letterario per il cinema, Bellocchio ha da sempre dimostrato una profonda attenzione per il processo di rielaborazione del racconto. Un'attitudine volta a rinnovare, sino a reinventare in certi casi, quelli che sono i tratti del romanzo d'origine. In quest'opera di traduzione, che costituisce inevitabilmente anche un confronto tra linguaggi, Bellocchio ha saputo confrontarsi con racconti, romanzi, testi teatrali, imprimendone in genere una connotazione fortemente personale, capace di fondere i dettami dei racconti o dei romanzi di partenza con istanze private, licenze autoriali, libertà espressive. Le licenze e le numerose forme di riscrittura attuate da Bellocchio si uniscono in modo indissolubile a una forma di necessità per l'autore. Una necessità di narrare e al contempo, tra le pagine dei romanzi, ritrovare qualche cosa del proprio io, del proprio vissuto. Aspetti, necessità, licenze che si rivelano come concause di un rapporto di profonda dialettica con i testi letterari. Un rapporto spesso basato sulla possibilità di un'aperta riscrittura, come accade ne *Il diavolo in corpo* (1986), opera divenuta, nelle mani di Bellocchio, un racconto nuovo, sconosciuto, addirittura basato su di un soggetto profondamente alterato, tanto da lasciare del romanzo di Raymond Radiguet (del 1923) solo l'ombra di un intreccio in cui la colpa è destinata, in modo ineluttabile, ad unirsi e ad amalgamarsi con le emanazioni della giustizia o, meglio, della pena.

Anche il caso de *Il principe di Homburg* (1997) si rivela sintomatico; prima di divenire un adattamento vero e proprio, il lavoro teatrale di Heinrich von Kleist costituisce il sottotesto di una precedente opera di Bellocchio, *Il sogno della farfalla*, che si apre con Massimo, il giovane protagonista, intento a recitare sul palcoscenico un lungo monologo tratto proprio dal

testo di von Kleist. Ritornando alle ricorrenze autobiografiche, non è poi difficile rinvenire in tale adattamento alcuni tratti che hanno caratterizzato il percorso cinematografico di Bellocchio. Egli stesso ha dichiarato in più occasioni di sentirsi una sorta di novello 'principe di Homburg', vittima dell'irruenza, dell'incertezza, in attesa della possibilità di un riscatto, di un evento che possa finalmente redimerlo dai fallimenti passati.

Adattamenti liberi dunque, aperti a contaminazioni continue, a riscritture che tendono quasi a destituire i racconti di partenza di un vero e proprio legame con l'opera finale. E i casi sarebbero ancora molti, come l'*Enrico IV* (1984) e *La balia* (1999), entrambi tratti da Luigi Pirandello ma densi di incursioni nel vissuto di Bellocchio, sino a *Bella addormentata* (2012), che 'adatta' e riscrive non un racconto teatrale, bensì un noto fatto di cronaca, quello attinente al 'caso' di Eluana Englaro; un fatto che, al pari dei precedenti esempi, viene enunciato e poi lasciato sullo sfondo di un'opera capace di raccontare qualcosa di ancor più assoluto, come il complesso legame che intercorre tra la vita e la morte, senza cadere in una riproposizione didascalica degli eventi e cercando di far emergere la portata universale di quanto accaduto.

Il rapporto con Čechov merita però un'ultima menzione. Come detto in apertura, si tratta infatti di una costante per Bellocchio, un richiamo sempre vivo, un legame dialogico che interroga l'autore anche nelle sue opere prive di una ascendenza diretta. Il caso di *Sorelle Mai* (2011), realizzato a partire dai laboratori estivi di *Fare Cinema* tenuti da Bellocchio dal 1996 al 2008, risulta in tal senso emblematico. In più momenti la presenza di ampie tracce provenienti da *Il gabbiano* si fa percepibile, concreta. Ma anche quando ciò non accade, Čechov è comunque presente, sino ad aleggiare nei gesti e nelle piccole azioni dei protagonisti. Giorgio, il protagonista, all'inizio del film legge un passo tratto da *Le tre sorelle* di Čechov, assorbendone il medesimo senso di smarrimento e di vacuità, mentre l'inquadratura mostra l'immagine di copertina del libro in cui appare, come primo titolo, proprio quello de *Il gabbiano*, evidenziando un ulteriore riferimento non solo al vissuto del regista, ma anche alla sua opera pregressa, e avvalorando ulteriormente la presenza di un alone dato dall'esperienza dello stesso Konstantin di Čechov, ora presente nelle gesta del protagonista di *Sorelle Mai*. Prima di questo, vi erano stati inoltre i cortometraggi *Il gabbiano atto I, scena seconda* (1997) e *Nina* (2000) in cui

la consistenza dell'opera di Čechov veniva saggiata da Bellocchio direttamente sul set, durante le prove della rappresentazione. In *Nina*, in particolare, il breve lavoro si sviluppa a partire da un casting in cui si dovrà scegliere l'attrice che interpreterà il personaggio femminile. Ma la loro emozione nel recitare i dialoghi de *Il gabbiano* diviene a poco a poco un sentimento pervasivo, in grado di espandersi nell'intero spazio dinanzi, nel medesimo stato d'animo delle persone presenti. Nulla è più come prima, nulla può più continuare. Ancora una volta, per Bellocchio, *Il gabbiano* smette i panni di mera rappresentazione per diventare infine pura esistenza.

Riferimenti bibliografici

Bellocchio 1977

M. Bellocchio, *Ho ritrovato la mia rabbia*, "Il Corriere della Sera", 3 luglio 1977.

Bellocchio 1978

M. Bellocchio, *Diverso, non infedele*, "Radiocorriere TV", 16-22 aprile 1978.

Bellocchio 1998

M. Bellocchio, *Enigma Bellocchio*, "L'Unità", 3 agosto 1998.

Bellocchio 2007

M. Bellocchio, *Il gabbiano*, "Ripley's Home Video", Roma 2007.

Brotto 2013

D. Brotto, *Il nascondersi dell'io*, in "Studi Novecenteschi", n. 86, 2013, 353-366.

Brunetta 1982

G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. IV, Roma 1982.

Cremonini 1977

G. Cremonini, *Marco Bellocchio: tra il "personale" e il "politico"*, "Filmquaderno Circolo Cinema di Imola", Imola 1977.

Ginzburg 1977

N. Ginzburg, *Con la poesia di Čechov*, "La Stampa", 29 novembre 1977.

Kezich 1977

T. Kezich, *Costantino Gavrilovic con i pugni in tasca*, "La Repubblica", 3-4 luglio 1977.

Miccichè 1980

L. Miccichè, *"Il gabbiano" di Marco Bellocchio*, in L. Miccichè, *Cinema italiano degli anni '70*, Venezia 1980, 284-286.

Pardi 2011

G. Pardi, *Il dramma de "Il gabbiano": frantumazione dell'io*, in G. Pardi, *L'esperienza "Sorelle". Autobiografismo e presenze Cechoviane nei film di Marco Bellocchio*, Roma 2011, 89-93.

Ripellino 1970

A.M. Ripellino, *Nota introduttiva*, in A. Čechov, *Il gabbiano*, Torino 1970.

Stone 1961

J. Stone, *Una raffinata versione di Čechov*, "Chronicle", 23 aprile 1961.

Filmografia

I pugni in tasca, di M. Bellocchio, 1965.

La Cina è vicina, di M. Bellocchio, 1967.

Il gabbiano, di M. Bellocchio, 1977.

Enrico IV, di M. Bellocchio, 1984.

Il diavolo in corpo, di M. Bellocchio, 1986.

La visione del sabba, di M. Bellocchio, 1988.

Il sogno della farfalla, di M. Bellocchio, 1994.

Il principe di Homburg, di M. Bellocchio, 1997.

Il gabbiano atto I, scena seconda, di M. Bellocchio, 1997.

La balia, di M. Bellocchio, 1999.

Nina, di M. Bellocchio, 2000.

Sorelle Mai, di M. Bellocchio, 2010.

Bella addormentata, di M. Bellocchio, 2012.

English abstract

Marco Bellocchio's *The seagull* (1977, *Il gabbiano*) is an adaptation of Anton Chekhov's famous *Čajka* (1895). Faithful to the original work, the film reveals itself as a dialogue between director and playwright. Chekhov is among the constant references of Bellocchio, a mentor through whom to forge the salient features of his work, but also a tutelary deity able to illuminate the most complex moments in the author's life. The themes dealt with in *Il gabbiano* are moreover of fundamental importance for Bellocchio. The instinct of art and the ambiguity of the dream, the imposed rationality and the madness that deflagrates, the gravity of origins and the need for an aspiration, for an elsewhere to be reached, are irrefutably connected

elements with the entire filmography of the director since his remarkable debut with *Fists in the Pocket* (1965, *I pugni in tasca*).

keywords | Il gabbiano; Cechov; psychoanalysis; adaptation.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. *Albo dei referee di Engramma*).

Tempo e memoria in “...addio del passato...”

Francesco Verona



1 | Finale di “...addio del passato...” regia di Marco Bellocchio, 2002.

Piccolo gioiello appartato tra i grandi film di Marco Bellocchio della prima decade degli anni Duemila, “...addio del passato...” (2002) solo apparentemente si presenta come un documentario su *La traviata* commissionato dal Comune di Piacenza e dal Teatro Municipale della medesima città. In realtà, a ben vedere, è piuttosto un film sulla memoria, sui ricordi: dei luoghi, innanzitutto, quelli celeberrimi dell’“enorme zanzariera della valle del Po” cantati in modo insuperabile da Bruno Barilli (Barilli 2000, 13) che hanno dato i natali a Giuseppe Verdi, e Piacenza, “questa città riservata e parsimoniosa” secondo le parole dello stesso regista “che ho vissuto soprattutto guardandola dalle finestre di casa mia mentre ascoltavo Tito Gobbi scagliarsi contro i cortigiani” (Martini 2002, 8). Ma anche una memoria musicale di quelle terre così intrise di

Melodramma e soprattutto di voci, come del resto tanta parte dei piccoli centri periferici italiani (Morelli 1998, 88-90); e ancora, una memoria autobiografica che, stando alle dichiarazioni di Bellocchio (Codelli 2004, 11), configura “...addio del passato...” come un “piccolo film di formazione”, una sorta di ritorno alle origini in cui viene ribadito, se mai ce ne fosse bisogno, il legame tra il regista e la tradizione operistica nazionale. E infine, una memoria che lascia trasparire il suo contrario: la perdita e l’oblio. A partire quindi da questa complessa stratificazione, Bellocchio, prediligendo il punto di vista femminile, ripercorre alcuni tra i momenti più significativi dell’opera verdiana, dai *Preludi* del primo e del terzo atto, alla grande scena del brindisi; dalle arie e dalle *cabalette* più famose di Violetta – *Sempre libera degg’io* e *Addio del passato* –, fino al grande duetto del secondo atto con Germont padre, la cui centralità viene messa in risalto dal cineasta che gli riserva un segmento notevole del documentario; e non può essere altrimenti, poiché si tratta di uno dei molteplici scontri tra la norma paterna e i figli (questi ultimi destinati per lo più a soccombere), che stanno alla base di molta drammaturgia verdiana, ma che al tempo stesso si ritrovano come nucleo tematico ben presente nella filmografia del regista. Sebbene Bellocchio segua pedissequamente le vicende del Melodramma, egli comunque lo fa alla sua maniera: il personaggio di Violetta Valery viene infatti interpretato da sette attrici-soprano molto diverse tra loro sia fisicamente che vocalmente, le quali si alternano sullo schermo facendo emergere differenti sfaccettature di Violetta; e soprattutto la messa in scena è caratterizzata da un continuo slittamento dei piani spaziali e, quello che più interessa al fine della premessa fin qui fatta, temporali.

Prima di entrare nel dettaglio del documentario è tuttavia necessario soffermarsi, seppure velocemente, sui rapporti tra Bellocchio e l’opera lirica, i quali affondano nell’infanzia-adolescenza del regista e che sono, almeno in parte, legati anche alle prime esperienze cinematografiche: da una parte, infatti, Bellocchio ha sempre dichiarato di aver accarezzato il sogno, ben presto abbandonato a causa di un precoce logoramento della voce, di diventare un cantante lirico (Manin 2016, 28); dall’altra, invece, i primi contatti del giovane regista con il Melodramma avvengono nel buio delle sale parrocchiali dove, nei primi anni Cinquanta, venivano regolarmente proiettati i filmopera allora in auge:

[le prime opere] le ho viste al cinema. Nella sala parrocchiale dove noi ragazzi si andava quasi ogni giorno, liberamente. A quei tempi, negli anni '50, i film tratti da titoli lirici andavano molto e il prete non ne perdeva uno. Perché erano storie popolari, che tutti conoscevano e per di più innocue. Pellicole 'per tutti', il giudizio più rassicurante nelle liste di salvaguardia morale cinematografica esposte negli oratori. Ma il melodramma, con buona pace di quegli anonimi censori cattolici, è pericoloso. I suoi intrecci nascondono torbidi sentimenti e grandi efferatezze. Quindi mi piaceva moltissimo. E il cinema dei preti diventò il mio palco dell'opera. [Di quei titoli ricordo] le tinte forti della musica, certe ambientazioni spettacolari, il tormento e l'estasi degli amori infelici. E la bellezza di alcune protagoniste... Gina Lollobrigida nell'*Elisir d'amore* e in *Pagliacci*, Sofia Loren con la pelle e il seno color cioccolato nei panni di Aida, Antonella Lualdi sensuale Madeleine de Coigny nell'*Andrea Chénier* (Manin 2016, 28).

L'opera, così come il cinema, diviene dunque, secondo una felice definizione di Lorenzo Bianconi, una vera e propria "educazione sentimentale" (Bianconi 2003, 207), una palestra formativa in cui, oltre agli eccessi delle passioni e alle prime prese di posizione contro il bigottismo di un certo cattolicesimo reazionario, trapelano le adolescenziali fantasie erotiche solleticate dalla vista delle forme delle dive. La dichiarazione inoltre è particolarmente significativa poiché è la riprova di una capillare diffusione del teatro musicale che si ritroverà parzialmente in "...addio del passato...", a cui concorre in misura determinante il cinema italiano del secondo dopoguerra: le innumerevoli trasposizioni cinematografiche dei più celebri Melodrammi - Sergio Miceli ricorda che tra il 1946 e il 1956 sono stati prodotti in Italia diciotto filmopera (Miceli 2010, 842) - hanno infatti permesso "di mantenere in vita lo spettacolo lirico" (Casadio 1995, 10) a dispetto dei numerosi teatri distrutti durante i bombardamenti, consentendo anche a vasti strati di popolazione la possibilità di fruire di voci di altissimo livello (Gino Bechi, Mario Del Monaco, Renata Tebaldi solo per citare alcuni tra i nomi più illustri).

Formazione a parte, è l'intera filmografia di Bellocchio - e negli ultimi decenni anche le regie teatrali e quella televisiva di *Rigoletto a Mantova* (2010) - a rimarcare questo legame pressoché indissolubile con il teatro musicale; legame che, sia detto fin da subito, ha attraversato diverse fasi, subendo, nel corso degli anni, un radicale rovesciamento: da uno sguardo

derisorio e denigratorio della tradizione ottocentesca, simbolo di una classe sociale muffita, che ha caratterizzato tutti i primi lungometraggi – dal finale de *I pugni in tasca* (1965) fino alle deformazioni grottesche del repertorio lirico in *Nel nome del padre* (1971) –, a una posizione diversa e per certi versi antitetica che si è fatta strada a partire dalla fine degli anni Novanta con *La balia* (1999), trovando in *Vincere* (2009) uno dei suoi vertici. In questa nuova ottica, il Melodramma diviene un punto di riferimento inamovibile tanto per la costruzione filmica, quanto per filtrare e leggere la Storia – si veda a tal proposito, oltre a *Vincere*, anche *Il traditore* (2019) – quanto, infine, per far emergere, in una sorta di dichiarazione d'intenti, alcuni tratti della propria poetica: in questa chiave, credo, si possono leggere i riferimenti a *Recitar!... mentre preso dal delirio* (*Pagliacci*) disseminati in più film.

Il documentario “...addio del passato...” si inserisce pertanto in tale rinnovata prospettiva e già dal prologo che anticipa i titoli di testa lascia emergere, nascosto dietro a una disputa sulla presunta ‘piacentinità’ di Giuseppe Verdi, il vero tema portante, quello della memoria e dell’oblio, del ricordare e del dimenticare. Ecco allora che un gruppo di anziani melomani riuniti intorno a una tavolata e intenti a discutere sulla qualità delle voci dei cantanti, affermano la superiorità di Piacenza rispetto a Parma, chiamando a sostegno di questa tesi le tre grandi glorie locali: Gino Bonelli, Flaviano Labò e Gianni Poggi. Attraverso queste primissime inquadrature il film cerca dunque di salvare, attraverso il ricordo ma senza scivolare in un atteggiamento stucchevolmente nostalgico, il passato, una memoria collettiva da cui ramificare il proprio percorso di scavo autobiografico. Una memoria che è innanzitutto composta di voci, ovvero qualcosa di apparentemente immateriale, aereo: ecco allora che accanto ai già citati tenori – paragonati, per accrescerne l’importanza, al trio Pavarotti, Domingo, Carreras – appaiono a più riprese sullo schermo due voci storiche del Novecento: il baritono piacentino Carlo Torregiani impegnato a cantare *Di Provenza il mar, il suol* ed Eugenia Ratti, soprano di coloratura che ha esordito negli anni Cinquanta. La presenza della donna evoca, attraverso i suoi ricordi – “morire in teatro era una cosa stupenda per me” dirà in una delle sequenze conclusive –, un’epoca che sembra irrimediabilmente perduta, lontana; al contempo, la sua fisicità e la grana della sua voce, al pari di quella di Torregiani, diviene una traccia visibile del passato, su cui si sono iscritti i segni del tempo.

Memoria di voci e di cantanti illustri, dunque, ma anche memoria di luoghi profondamente innervati dalla tradizione e dal 'verbo' verdiano: non può mancare ovviamente la casa del compositore nel comune di Villanova d'Arda la cui messa in scena è spogliata di tutta quella vieta mitografia che così frequentemente accompagna la figura di Verdi e, anzi, in alcune scelte registiche sembrano fare capolino spazi cari al cinema bellocchiano: i corridoi su tutti, ritratti in penombra. Ma sono soprattutto i luoghi anonimi, sconosciuti, a interessare Bellocchio, siano quelli di cooperative locali o le stanze di ritrovo degli 'Amici della Lirica'. Non è affatto un caso, quindi, che tanta parte di "...*addio del passato*..." sia ambientata proprio tra le tavolate dove si ritrovano i melomani del posto: un ritratto carico di partecipazione e affetto di un mondo di provincia non più così attuale, e forse a ben vedere in via d'estinzione (e oggi, a quasi vent'anni di distanza dal documentario, probabilmente e irrevocabilmente ancora di più). Un universo 'marginale' fatto certamente di cattive esecuzioni tanto amate da Montale come il coro di *Libiam ne' lieti calici* non propriamente aggraziato e neppure così a tempo; e soprattutto un mondo intimamente legato a una terra permeata di musica e di Melodramma, in cui "Giuseppe Verdi sta come un padre benigno e severo, insostituibile", secondo la mirabile descrizione di Attilio Bertolucci racchiusa in quel piccolo scrigno che è *Capriccio verdiano* (Bertolucci 1997, 961); ed è lo stesso Bellocchio, quando dichiara di "aver sempre 'respirato' Verdi" (Codelli 2004, 11), a non fare mistero della presenza costante di questo *genius loci*. Luoghi, si diceva, solcati, al pari di molte province italiane, da una capillare diffusione della tradizione operistica, la quale tuttavia è chiamata a fare i conti con i tempi che cambiano, con la possibilità che tutto un bagaglio culturale vada perduto: il Melodramma, insomma, è veramente intramontabile come afferma uno degli intervistati a inizio film? A più riprese Bellocchio si interroga e interroga i suoi interlocutori su questo aspetto e, senza abbandonarsi a facili e inutili catastrofismi, sulla possibilità di salvare il passato dalla caducità del tempo; non a caso le parole 'dimenticare' e 'ricordare' fanno da *leitmotiv* fin dalle prime sequenze del film: Parma non ha mai dimenticato Verdi, afferma uno degli uomini, Piacenza invece sì, e si è ricordata per la prima volta in modo serio del compositore solo nel centenario della sua scomparsa. Serpeggia inoltre, neppure così velatamente, un altro interrogativo: cosa rimane oggi di tutta questa enorme e nobile eredità? Con disincanto Edoardo

Sanguineti rifletteva, proprio in occasione delle celebrazioni verdiane del 2001:

comunque, checché si dica, [...] è difficile, e forse impossibile, non dirci, storicamente parlando, sempre, tutti quanti, in un modo o in un altro, verdiani. È stato impossibile, l'ho detto, fino a ieri, forse fino a oggi. Quanto però al secolo, al millennio che nasce, francamente non so, e credo che non possiamo sapere, e credo che abbiamo discrete ragioni per dubitarne, e per dubitarne fortemente (Sanguineti 2001, 36).

Il dubbio di Sanguineti – che invero sembra quasi una certezza – è simile a quello di Bellocchio, il quale tuttavia mantiene una posizione ambivalente: da una parte, a margine di una delle interviste, si lascia andare a un commento fuori campo, un “eh, sì” tra lo sconcolato e il sarcastico sulla possibilità che i giovani possano conoscere il repertorio operistico; dall'altra, invece, è proprio una giovane, o meglio, una giovanissima a interpretare il personaggio di Violetta in alcune sequenze del documentario. Di più, è proprio questa ragazza – Eleonora Alberici – a intonare tra le mura della propria cameretta di adolescente l'aria *Addio del passato* seguendo la linea vocale di Maria Callas, quasi a voler rinsaldare una linea di continuità tra il passato e il presente, che parzialmente sconfessa, o quantomeno rivede, la presa di posizione pessimistica.

Proprio quest'ultima porzione filmica racchiude alcuni tra gli elementi più originali di tutto il documentario, ovvero l'alterazione dei piani temporali attraverso l'inserimento di immagini di repertorio, che è una delle caratteristiche, non solo di “...*addio del passato*...”, ma anche di molti film del regista (tra i tanti *Buongiorno, notte* e *Vincere*). Tale processo stilistico si ravvisa già nel prologo, in cui risuonano le prime quattordici battute del *Preludio* del primo atto, il cui tratto etereo donato dai violini divisi è pari soltanto alla “lacerante tristezza” (Budden 1988, 140) del disegno musicale ascendente; e su questa melodia degli archi punteggiata solo nel finale dall'ingresso del clarinetto e del corno, scorrono delle immagini di repertorio in bianco e nero accompagnate dalla lettura in dialetto della struggente e nostalgica poesia *Piacenza* di Valente Faustini: “Io sono nato sul sasso della mia Piacenza / e sono cresciuto / come un fiore dei nostri prati / sono salito dove il Trebbia nasce / poi l'acqua mi ha portato fino al Po./ Ma dopo Monticelli / mi sono attaccato alla riva / se andavo un po’

più in là... ohimè! Morivo!”. La musica, unitamente al testo della poesia, diviene quindi parte attiva del processo di costruzione della memoria, si potrebbe dire che i frammenti strappati dal passato principino proprio a partire dalle note verdiane; e le immagini salvate da Bellocchio, inserite come schegge di un tempo remoto, sono tanto quotidiane, quanto cariche di significati simbolici: la ferrovia, Piazza Cavalli a Piacenza, e soprattutto il fiume, “luogo mitico di una origine generatrice di immagini e storie” (Salvatore 2012, 52), come già in *Vacanze in Valtrebbia* (1980) e più tardi in *Sorelle Mai* (2010).



2 | Fotogramma di “...addio del passato...” regia di Marco Bellocchio 2002 (*Preludio* del primo atto di *La traviata*).

Accanto alle interviste, alle esecuzioni canore e alla spiegazione di alcuni snodi drammaturgici e musicali di *La traviata*, l'intero documentario è costantemente puntellato da immagini di repertorio che affiorano all'improvviso, proprio come un ricordo involontario attivato a partire dalla musica; queste tracce sono ravvisabili sia nel finale del film, ma soprattutto nella sequenza già citata in cui viene messa in

scena l'aria *Addio del passato*, momento in cui Violetta si congeda dai sogni di felicità poco prima di morire. Al di là della sovrapposizione di diverse interpreti, ancora una volta irrompono tali immagini che sembrano prendere vita e consistenza dai versi intonati e dal timbro doloroso dell'oboe: è infatti tra la prima e la seconda strofa, proprio nel momento dell'assolo dello strumento, che esse si infittiscono sullo schermo: un padre che tiene per mano il figlio e quest'ultimo che gioca con un altro bambino, le quali vanno ad aggiungersi a una giostra che si era vista qualche secondo prima.



3 | Fotogramma di “...addio del passato...” regia di Marco Bellocchio, 2002.

Si tratta di pochissimi secondi che alterano la scansione ritmica e temporale della sequenza e possono essere letti come dei veri e propri lacerti del passato che si traducono in immagini a partire dalla melodia: è dalla musica infatti che vengono generati i ricordi – un'infanzia? una giovinezza? – che paiono ‘zampillare’ in

modo incontrollato dalla rievocazione autobiografica del regista e che successivamente prendono forma e si concretizzano in filmati di repertorio, anch'essi quindi 'rubati', 'strappati' dal passato.

Il lavoro sul tempo portato avanti per tutto il corso del documentario si condensa nel finale, in cui Bellocchio mette in scena l'incessante movimento oscillatorio della memoria autobiografica, secondo un'inestricabile alternanza di ritorno nei luoghi intrisi dei propri ricordi e ineluttabile separazione: sui titoli di coda, infatti, la macchina da presa, posta all'interno di un'automobile, inquadra in primo piano Valeria Ferri, una delle Violette presenti all'interno del film, mentre intona per l'ultima volta *Addio del passato*. La donna sta lasciando Piacenza di notte, in un susseguirsi di luci e immagini fuori fuoco colte dal finestrino - splendida è la fotografia firmata da Pasquale Mari -, che restituiscono una visione della città per frammenti, e, mentre delle lacrime le rigano il volto, con voce rotta dalla commozione, canta: "Ah della Traviata sorridi al desio / A lei, deh perdona, tu accoglila, o Dio / Or tutto finì". Esattamente come recitano gli ultimi versi dell'aria, ora tutto è finito: lo scavo nella memoria personale del regista e quello nella sua terra d'origine si è compiuto e non resta che il momento dell'inevitabile separazione. Un camera-car inquadra, tra i 'singhiozzi' dei violini del *Preludio* del terzo atto che acuiscono il senso di dolore e di nostalgia, deserte e silenziose strade di provincia, mentre l'automobile abbandona il centro cittadino dirigendosi verso un luogo oscuro e sconosciuto; una densa coltre di nebbia, solcata dalla luce abbacinate dei fari, si posa sulla pianura circostante e sfalda i contorni, immergendo le immagini in una sorta di stato onirico, cifra espressiva che caratterizza molto cinema di Bellocchio. L'illusione momentanea di un passato che riaffiora e il senso di perdita intimamente legato a esso, cedono il passo alla presa di coscienza del necessario distacco.

Riferimenti bibliografici

Barilli 2000

B. Barilli, *Il paese del melodramma*, Milano 2000.

Bertolucci 1997

A. Bertolucci, *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano 1997.

Bianconi 2003

L. Bianconi, *Risposta a Giuliano Procacci*, in F. Della Seta, R. Montemorra Marvin, M. Marica (a cura di), *Verdi 2001*, atti del convegno internazionale, vol. I, Firenze 2003.

Budden 1986

J. Budden, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, vol.2, [*The Operas of Verdi*, London 1978] traduzioni di A. Conte, C. Dapino, F. Della Seta, J. Douthwaite, L. Fontana, C. Vitali, Torino 1986.

Casadio 1995

G. Casadio, *Opera e cinema*, Ravenna 1995.

Codelli 2004

L. Codelli, *Entretien avec Marco Bellocchio. Un rite quasi funèbre*, "Positif", 516, février 2004.

Manin 2016

G. Manin, *Voci da film*, "Classic Voice", 204, maggio 2016.

Martini 2002

E. Martini, *Addio del passato*, "Cineforum", 9/419, novembre 2002.

Miceli 2010

S. Miceli, *Musica per film. Storia, Estetica-Analisi*, Milano 2010.

Morelli 1998

G. Morelli, *L'opera*, in M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari 1998.

Salvatore 2012

R. Salvatore, *"Vedere con l'inconscio", Sorelle Mai tra autofinzione e autoritratto*, in *Lo stato delle cose. Cinema e altre derive*. Duemila12, Torino 2012.

Sanguineti 2001

E. Sanguineti, *Verdi in technicolor*, Genova 2001.

Filmografia

I pugni in tasca, di M. Bellocchio, 1965

Nel nome del padre, di M. Bellocchio, 1971

Vacanze in Valtrebbia, di M. Bellocchio, 1980

La balia, di M. Bellocchio, 1999

Buongiorno, notte, di M. Bellocchio, 2001

"...addio del passato...", di M. Bellocchio, 2002

Vincere, di M. Bellocchio, 2009

Rigoletto a Mantova, di M. Bellocchio, 2010

Sorelle Mai, di M. Bellocchio, 2010

Il traditore, di M. Bellocchio, 2019

English abstract

At first sight “...addio del passato...”, a brief film by Marco Bellocchio released in 2002, seems to be just a documentary about Verdi’s *La traviata* from the point of view of the main character, Violetta. Actually, it is a reflection about the past, the memory and the memory building process which is related to the music. Starting from a collective memory of Verdian and operatic tradition and the places where this tradition has developed, Bellocchio, through famous moments of *La traviata* and archive images, digs into his own autobiographical memory.

keywords | Marco Bellocchio; Opera; *La traviata*; Memory

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. *Albo dei referee di Engramma*).

Pagliacci, sorvegliati speciali, traditori...

Anton Giulio Mancino



1 | *Il traditore*, regia di Marco Bellocchio, 2019.

Per comprendere come il teatro giochi un ruolo centrale nella filmografia di Marco Bellocchio basta adoperare come studio di caso anche un solo film, che chiaramente nel contesto di riferimenti incrociati, filmici e scenici, non resta mai isolato. E questo film, mediante il quale ricomporre il puzzle, potrebbe essere ad esempio l'ultimo in ordine di tempo, proprio *Il traditore*, che evoca scena dopo scena tutto l'universo bellocchiano in cui il teatro agisce dall'interno, rimesso in scena o chiamato in causa, in tutti i sensi, lo strumento con cui viene decostruito, smontato, invalidato l'effetto di realtà e piegato all'esigenza di una interpretazione sottile, provocatoria, liberatoria.

Ma per farlo occorre innanzitutto fare un passo indietro, o in avanti, a seconda dei punti di vista, cogliendo, tra le pieghe di quello che si prepara a diventare l'atto finale della storia italiana, come in un perfetto meccanismo di 'recita della storia', il bandolo della matassa di cui *Il traditore* si fa carico, cancellando e, a maggior ragione rafforzandola, l'unica indicazione teatrale che Giovanni Falcone lascia in eredità in una delle sue più clamorose interviste.

Falcone, citando espressamente Shakespeare, per primo staglia su un fondale di carta l'azione in corso sul fronte della lotta alla mafia, introducendo un elemento di insidia interna. Lo 'strappo' in quel 'cielo di carta' di pirandelliana memoria costituisce l'indizio centrale per comprendere profondamente lo stato delle cose e le 'cose' dello Stato, di tutti i tipi. Compresa 'Cosa Nostra'. Per Falcone, tra le righe, fa testo la celebre seconda scena del secondo atto del *Giulio Cesare* di Shakespeare, in cui Cesare a Calpurnia, preoccupata dai presagi di morte, proclama: "Soltanto i vili muoiono molte volte prima della loro morte; il valoroso solo una volta assapora la morte".

A questo punto al magistrato palermitano non resta che citare/parafrasare la battuta nell'intervista filmata con Marcelle Padovani nel documentario *La solitudine del Giudice Falcone* del 1988 di Claude Goretta, andato in onda sulla tv svizzera nel 1990: "Il vigliacco muore più volte al giorno, il coraggioso [muore] una volta sola!". La giornalista francese forse non ha colto la citazione shakespeariana, assegnandone la sostanza direttamente a Falcone, il quale a sua volta non la smentisce.

Giuseppe Ayala nel suo libro del 2008, *Chi ha paura muore ogni giorno*, sin dal titolo e dalla copertina dove viene ulteriormente riportata, attribuisce la citazione invece a Paolo Borsellino. Non è escluso che Falcone e Borsellino vi facessero entrambi ricorso, per farsi forza e accettare una morte, come spesso accade in Italia, 'annunciata'.

Fatto sta che William Shakespeare, caro a Bellocchio per numero di ricorrenze non meno di Giuseppe Verdi, Luigi Pirandello, Giovanni Pascoli, Anton Čechov, Fëdor Dostoevskij, quindi il dramma o il melodramma come epitome degli eccessi teatrali della storia italiana, è parte integrante del discorso sottile che *Il traditore* sviluppa e sul quale vale la pena di intendersi. Serve entrare nel merito, cominciando, in linea con la struttura

del film, con l'esterno della villa di Stefano Bontade dove stanno per brillare i fuochi per la festa di Santa Rosalia. Dentro capi e soldati di rango di 'Cosa Nostra' fanno invece le prove. Prove 'teatrali'. Provano cioè, tra sorrisi tirati, mezze frasi, armi malcelate, danze e travestimenti vari, a scongiurare il crescendo tumultuoso della sanguinosa 'seconda guerra di mafia'. Buscetta, perplesso, in posa per la foto ricordo di gruppo, un gruppo di imminenti morituri, chiede al suo capo-mandamento Bontade, sentendosi rispondere sottovoce: "Teatro".

Nell'incipit de *Il traditore*, nel 1980, la simulazione di una pace recuperata in extremis cela l'avvio, di lì a poco, dell'inesorabile mattanza sillabata dal progressivo scorrere in sovraimpressione di numeri che offrono un'unica indicazione ugualmente scenica, l'unica possibile, in perfetta sintonia con le didascalie relative ai luoghi e alle date dei delitti. La cronologia, collegata alla geografia e topografia della conta inesorabile e inarrestabile dei morti, scandisce lo sterminio come, in ambito drammaturgico, la suddivisione in atti, parti e scene cadenza il procedimento spettacolare. I morti sono morti, la somma che li riguarda cresce a livello esponenziale. Anche piangerli fa parte del rituale, della scena, appunto, che si ripete, replica dopo replica. Sin dal principio, il 'teatro' è la chiave di volta del meccanismo scenico e conoscitivo. L'asse portante del divenire. Un divenire narrativo, storico, giudiziario, politico assai appariscente e sfrontato, drammatico e melodrammatico a un tempo, debordante di personaggi istrionici e situazioni sbalorditive.

Il giro di vite, anzi di morti, è talmente risaputo che l'indagine si concentra sul conguaglio funebre di una storia altrimenti troppo nota. Donde la necessità ne *Il traditore*, che consente a Bellocchio di recuperare la Sicilia 'manzoniana' provocatoriamente 'mafiosa' de *Il regista di matrimoni*, di spingersi oltre. Oltre l'evidenza probatoria, prediligendo ben altro genere di 'prove'. Se il cinema e la televisione, bene o male, sul caso Buscetta hanno già dato, se ne sono, bene o male, occupati, non resta che restituire all'insieme un tocco, un ritmo, un andamento recitativo. Il tempo di occuparsene o preoccuparsi, nei modi in cui l'hanno fatto le inchieste cartacee e audiovisive pregresse, si è esaurito.

È giunto il momento, per Bellocchio alla guida di un tipo di spettatore smaliziato e smagato, di fare ancora i conti con il passato, privato e

collettivo, quasi a voler chiudere con *Il traditore* una trilogia ideale sulla storia italiana contemporanea incompiuta e inconcludente, inaugurata da *Buongiorno, notte* e proseguita con *Vincere*. Un passato dal quale 'provare', in senso teatrale più che probatorio, per eccesso di evidenza (in inglese *evidence*: prova), a congedarsi per l'ennesima volta.

Bellocchio si congeda dal passato, realizzando *Il traditore*, esattamente come è costretto a fare il suo 'traditore' modello, Masino Buscetta, di cui Pino Arlacchi ha scritto nel 1994 una biografia con un'eco verdiana restituita dal titolo: *Addio Cosa Nostra*. L'"...addio del passato..." è un crocevia di ispirazioni, sulla falsariga della Violetta di Verdi. Specie se si considera che quello della medesima aria de *La traviata* è anche il titolo scelto poi da Bellocchio per il personale viaggio in forma documentaristica dentro le ossessioni verdiane contese da piacentini e parmigiani, seguendo una linea che risale all'altra celebre aria, *Sempre libera degg'io*, che chiudeva sia il primo atto dell'opera verdiana sia *I pugni in tasca*. Il duplice "...addio del passato...", di Bellocchio e Buscetta, da Bellocchio a Buscetta e viceversa, all'unisono, saldati dalla coincidenza significativa delle iniziali dei nomi (propri: Marco; o diminutivi: Masino) e dei cognomi (Bellocchio; Buscetta), funziona come una specie di finale di partita. O regolamento di conti. Motivo in più, mediante *Il traditore*, per consumarsi in sincrono con il conteggio maniacale e prepotente dei morti ammazzati. Unico dato incontrovertibile, non equivoco.

Tutto torna ne *Il traditore*. Destini incrociati, corsi e ricorsi storici, cinematografici, biografici. Torna al punto di partenza che ipoteca il decorso della vicenda trasversale di Buscetta, *flashback* compresi, riletto da Bellocchio come materia da 'teatro', per forza di cose, cause e concause, interne ed esterne. Tanto che Bellocchio dal canto suo non ha neppure bisogno di inventare situazioni artificiali ad hoc. Sono già pronte, reali, agli atti, quelli giudiziari simili agli atti di un dramma. Ogni circostanza ufficiale o occasionale si presta allo scopo scenico. Non soltanto la consueta, ridicola, liturgica pantomima delle hostess al momento del decollo dell'aereo, ma il Maxiprocesso stesso di Palermo. Donde il brano musicale che accompagna i numeri della clamorosa sentenza di primo grado, in chiave liberatoria, di orgoglio autenticamente patrio: quella sorta di inno nazionale che è il *Va pensiero* nel *Nabucco*.

Come altro chiamare le cose se non con il loro nome? “Teatro patologico” commenta un giudice nell’Aula Bunker, allibito di fronte alla serie di esibizioni tragicomiche di detenuti e parenti. Il presidente della Corte d’Assise, interpretato da Bruno Cariello, l’ex ‘regista di matrimoni’ Baiocco/Bellocchio del film omonimo, rincara la dose: “Ma qui è un manicomio”. E aggiunge: “Qui è necessario un presidio psichiatrico permanente”. Teatro e psichiatria sono gli elementi che interagiscono ne *Il traditore*, come nello ‘spazio manicomiale’ in cui vive confinato il sedicente Enrico IV, o nella ‘prigione *della/nella* prigione’, una o più prigioni, in cui si trova Moro dopo il sequestro. La componente teatrale e quella psichiatrica si mescolano e contagiano a vicenda nella parabola siciliana, quindi italiana per estensione metaforica, de *Il traditore* come in tante circostanze pregresse di cui Bellocchio ha apposto il suo sigillo creativo. Il repertorio di riferimento già scritto, allestito e recitato del film entra quindi di diritto, diritto d’autore, inteso nel senso di copyright artistico declinato nei modi congeniali della finzione psichiatrica, ma anche diritto processuale nella medesima accezione.

La parabola de *Il traditore*, per una serie di motivi, concreti, canori e musicali, non fa differenza, rientra pertanto nelle corde di Bellocchio. Specialmente la “corda pazza”, non essendoci vie di mezzo, né “corda seria” né “corda civile”, o caute tappe propedeutiche in un’Italia predisposta alle rielaborazioni filmiche e teatrali o alle due cose insieme di Bellocchio. “Il dramma è tutto qui”, scriveva Sciascia ne *L’affaire Moro*, citando Pirandello. E Bellocchio che di Pirandello e di quell’*affaire* se ne intende, agisce di conseguenza. Ex post, tutto si presta all’enfasi e alla platea. Persino il titolo scelto, *Il traditore*, è singolare, di immediata ricezione operistica. Si presta al gioco, servendo da subito a identificare il dramma cantato di Buscetta, un *non* pentito che canta, da italiano o siciliano vero, sulla falsariga della celebre canzone nazional-popolare di Toto Cutugno nella ‘cover’ minacciosa recapitata/ri-cantata al diretto interessato, a sua volta, invano sotto ‘copertura’ (non c’è che dire: una ‘cover’ tira l’altra), negli Stati Uniti.

Il traditore suona infatti come *Il trovatore*, che Bellocchio ha evocato in *Sorelle Mai* nella versione dell’Orchestra e Coro della Corale “Giuseppe Verdi” di Parma, andata in scena il 22 luglio 2005 a Bobbio. Il richiamo non nasce da una pura assonanza. La suggestione interpretativa trova subito

un puntuale riscontro dentro il film, come dettaglio emblematico all'interno del quadro, 'cifra nel tappeto': con il personaggio centrale e trasversale della vicenda, Pippo Calò, che nella gabbia durante il processo legge un giornale. Sul cui retro, ben visibile, in una sola ma eloquente inquadratura, il titolo è *Il trovatore*. Ovviamente non poteva spettare che a Pippo Calò il compito di indicare tra le pieghe del film questo bandolo della matassa. Il personaggio, in un'auspicabile lettura incrociata, offre molti spunti di approfondimento ai quali l'opera omnia di Bellocchio non si sottrae. Detto altrimenti, uno come Calò, in tutt'altre faccende affaccendato, a Roma, fa storia a sé. E il film si premura di sottolinearlo. L'idea pare essere quella di eccedere il raggio d'azione de *Il traditore* innescando collegamenti a largo spettro che investono il contesto politico e il perimetro 'esterno' di *Buongiorno, notte*.

Insomma, Bellocchio non 'cerca'. Non ne ha bisogno. Da buon 'trovatore' si imbatte non in un 'traditore' qualsiasi, ma in uno speciale esemplare di 'traditore', una figura verdiana per eccellenza, nazionale e internazionale: il Cigno di 'Buscetta'. Un personaggio sopra le righe, meritevole di un debutto festivaliero, reticente e schietto a seconda delle circostanze e degli interlocutori, che conferma anche al processo la statura del 'boss', involontario eroe dei 'due mondi'. Da Festival dei "Due Mondi", a Spoleto. Dove del resto è andata già in scena, quindi in campo, la recita storica e visionaria della strega informata dei fatti de *La visione del sabba*.

Ragionare sragionando serve a ripercorre con cognizione di 'causa', o per meglio dire ad effetto teatrale, sentieri storici di ordinaria irrazionalità, incredibilità, insostenibilità. Per procedere, lontano dalle aule di giustizia, alla giusta distanza temporale, occorre far leva sulla componente paradossale di fondo, implicita.

Bellocchio fa perciò con *Il traditore* un film di altro genere, tutt'altro che di genere, né d'azione né d'inchiesta: piuttosto un film 'de-genere', riflettendo e incamerando, davanti alla camera, cioè la macchina da presa, la degenerazione del contesto di riferimento. Trasforma questa normalizzazione del dato storico-conoscitivo in una soluzione computerizzata: sia perché l'inserimento dei dati sensibili, i dati e le date, i toponimi e i titoli di giornale che si rincorrono sullo schermo trovano nella tecnica del montaggio digitale la formula più consona per

visualizzare varie, altre associazioni di idee, sia perché è al computo/calcolo, con l'ausilio del computer/calcolatore elettronico, che spetta l'ultima parola: la parata delle cifre. Cifre che si commentano da sole senza più l'ausilio di letture, interpretazioni, analisi.

I numeri, in un paese che ha dato e dà i numeri, sopperiscono a ogni chiosa, analisi retrospettiva o in prospettiva, ricerca tradizionale di verità. Sono lì, in bella vista, a testimoniare nemmeno l'evidenza, ma l'ovvietà. Ove mai ve ne fosse bisogno. Ammesso e non concesso che a qualcuno tutto ciò possa servire, non come fattore scomodo da rimuovere, confutare, sommergere. Bensì in quanto sintesi estrema di verità inammissibili. Verità concomitante, simili o connesse a quelle di cui sono fatti portavoce inascoltati o internati, volenti o nolenti, per una (s)ragione o per l'altra, ad esempio il protagonista assennato, attore di se stesso e perciò mascherato da re in *Enrico IV*, la strega lungimirante de *La visione del sabba*, l'Aldo Moro di *Buongiorno, notte*, Ida Irene Dalser in *Vincere*. E, ultimo in ordine di tempo, il Tommaso Buscetta de *Il traditore*. Sono tutti portatori (in)sani di verità sconvenienti, ove possibile a loro non 'ascrivibili'.

A seconda dei casi e delle istanze specifiche, questi soggetti veritieri assoggettati vengono giudicati pazzi, o inattendibili per via di quel passato criminale perso per sempre. Comunque sia, buoni o cattivi, sono degli sventurati: indegni di essere creduti. L'eccesso di verità sconfinava nell'opposto simmetrico e negativo. Ma la ragione ragionevolmente negata trova una sponda. E credito. Ad accreditarla è il massimo cineasta esperto in materia, Bellocchio, che film dopo film, spettacolo dopo spettacolo, si fa mentore, direttore di scena e capocomico di testimoni pregiudicati (Buscetta, letteralmente, è un 'pre-giudicato'), passati in giudizio o giudicati inaffidabili o improponibili. Spetta a loro, quindi al cineasta che li riporta sullo schermo, farsi carico *erga omnes* di 'cose' e 'Cose' inaudite.

Quelle de *Il traditore* sono 'Cose nostre' di specie diversa, che non potevano mancare nella fitta teatro/filmografia di Bellocchio. Condividono con le 'cose/Cose' di Moro la circostanza processuale, quale che sia la forma e quali che siano gli attori del processo. Buscetta ammanettato, scortato, vigilato giorno e notte, come Moro potrebbe in pratica dire, al

colmo del paradosso, “che io mi trovo sotto un dominio pieno e incontrollato”.

A Bellocchio interessa molto ogni anomala categoria concepibile di ‘traditori’, tutti traditori, *Traditori di tutti*, verrebbe voglia di dire prendendo in prestito il titolo del più complesso e insoluto romanzo noir di Giorgio Scerbanenco, il cui poliziotto protagonista Duca Lamberti è impotente di fronte alla verità e si limita a fare da spettatore della motivata catena di delitti. Da tempo, quasi da sempre, Bellocchio fa suoi spesso e volentieri i ‘traditori’: quelli che tradiscono i loro cari, i loro affetti, le loro famiglie, famiglie di sangue o mafiose, ugualmente sprofondate nel sangue.

Guai se non ci fossero, i ‘traditori’: quelli che tradiscono le diverse affiliazioni di provenienza o appartenenza, di partito, di movimenti, di cosche. Ha un debole per i traditori delle ideologie dominanti e dominate, autentiche ‘religioni storiche’ (centrale nell’opera di Bellocchio, ancora una volta sin dal titolo indicativo, è *La religione della storia*, film di montaggio, logico e ‘intellettuale’ in ogni senso).

Simili ‘religioni’ abbracciate da parenti, compagni, amici, colleghi vanno tradite per restare liberi, indipendenti, autonomi. Non si fa la Storia, con la maiuscola, senza i ‘traditori’ che rinnegano linee guida di pensiero, di modelli politici e sociali, di cure e indirizzi medici, dalla psicanalisi freudiana all’antipsichiatria declinata in ogni modalità, compresa l’adesione incondizionata, di tendenza, settaria. In senso lato, i ‘traditori’, certi ‘traditori’ sono preziosi. Non fanno il gioco di nessuno, salvo chiarire il quadro generale, qualora ciò dovesse ancora servire, prima o poi.

Poco importa se non riescono a ottenere risultati nell’immediato, nelle sedi appropriate, nel mondo esterno. I film, modellati secondo schemi teatrali marcati, possono però restituire loro spazio, voce, immagine, in quanto ‘cosa’ di tutti: ‘nostra’ in senso collettivo, con l’iniziale minuscola, laddove la maiuscola contrassegna l’altra ‘Cosa Nostra’. Quella che, ribaltando il significato proprio dei pronomi, è riservata ad altri, ‘loro/Loro’: la ‘Cosa Nostra/Loro’ è piuttosto un’esclusività mafiosa di vecchia data, smisurata, obliqua contro cui non resta che il gesto scomodo, provocatorio, sconsiderato dei ‘traditori’.

L'unica sponda per comprendere il grado di assurdità, la follia congenita, il delirio che si impossessa di quanto sta accadendo, nel film, o è accaduto, nella realtà, non resta che la pratica sopra le righe, i versi e le note del recitar cantando. La Sicilia delle famiglie mafiose e dei mandamenti che si preparano al ricambio al vertice della leadership è un teatro di 'pagliacci', presto ingabbiati. E Totò Riina, 'capo dei capi' particolarmente versato per trasformare quello siciliano in un teatro su misura, di guerra, altri non è che un novello Macbeth che guida il clan emergente e particolarmente feroce dei corleonesi. La sua vendetta nei confronti dell'avversario giudicante, Giovanni Falcone, sulla falsariga del *Macbeth* che dalla storia trascorre nell'omonimo dramma shakespeariano portato in scena da Bellocchio nel 2000 al Teatro India di Roma, poi attraverso la figura di Lady Macbeth in *Sorelle Mai*, necessita dell'adattamento operistico. Quindi del *Preludio* adoperato nella scena al Teatro Comunale di Piacenza in *La Cina è vicina*.

Eppure, mai come ne *Il traditore*, chiosando l'approssimarsi della devastante fine di Falcone, il minaccioso e solenne *Preludio* del *Macbeth* di Verdi era risultato così potente e ironico a un tempo in un film di Bellocchio. Il tema musicale preannuncia infatti la fine spettacolare dell'avversario istituzionale di Riina, Falcone, depositario delle rivelazioni dell'irriducibile 'uomo d'onore' Buscetta. A Falcone, grande 'regista' della scena del Maxiprocesso, viene preparata da Riina/Macbeth una morte esemplare, vista e vissuta dall'interno dell'abitacolo dell'automobile/feretro che salta, esplose, si infrange al suolo. Perché il primato è di Macbeth, prima ancora e più del Totò Riina di turno. Macbeth nelle sue forme teatrali condensa a futura memoria il desiderio di potere che lo porta al regicidio e all'eliminazione della progenie di ogni potenziale avversario, creando così il paradigma assoluto di ogni faida mafiosa successiva. E come Macbeth aveva i suoi emissari e sicari, anche Riina, contando sui contatti romani che Calò sta rinvigorendo, direttamente nella Capitale, può dunque proseguire nell'isola la strategia stragista/terroristica che, mutando all'occorrenza colore e pista, da 'nera' a 'rossa', informa di sé l'ampio, articolato e controverso quadro storico italiano a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta. Con il concorso di 'Cosa Nostra' e l'azione scellerata del Macbeth siciliano al vertice della Cupola.

Per comprendere in che modo, dentro la rete di riferimenti incrociati e allusioni a latere de *Il traditore*, funzioni il dispositivo della 'recita della storia', incastrando 'l'attacco al cuore dello Stato' con quelli della 'seconda guerra di mafia', occorrerebbero le semplici istruzioni di un gioco della "Settimana Enigmistica": seguendo le tracce e gli indizi contenuti nell'opera bellocchiana, basterebbe provare a unire i puntini che troviamo, tracciando linee che arrivano fino a *Il traditore*. Un'operazione complessa, se si vuole, ma elementare nell'esecuzione. Si va dal delitto Moro (*Buongiorno, notte* e tutto l'indotto moroteo messo a punto da Bellocchio nel corso di decenni), agli omicidi quasi simultanei di Antonio Varisco (*Diavolo in corpo*) e Boris Giuliano, preceduti da quello di Mino Pecorelli (chiamati in causa, Giuliano e Pecorelli, nella scena del processo Andreotti de *Il traditore*). Basta un lieve tratto di penna o uno sforzo.

Ma quest'esercizio utile di associazione di idee non può prescindere dall'altro che parallelamente agisce rendendo *Il traditore* una cassa di risonanza musicale e indiziaria. In cui è possibile accorgersi persino di come l'ennesimo 'regime pieno e incontrollato', mediante il sistema di telecamere a circuito chiuso, cui vengono anch'essi sottoposti i boss mafiosi catturati e condannati, ricordi di quello - lo si accennava - che di sua iniziativa e libertà artistica Bellocchio adotta nell'opera *Pagliacci* portata in scena al Teatro Petruzzelli di Bari il 21 maggio del 2014. I "pagliacci in carcere" di Bellocchio, mutuati dall'opera di Ruggero Leoncavallo, inseparabili a teatro dalla fine dell'Ottocento da *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, a proposito di vendette siciliane che si intrecciano, sono la prova generale de *Il traditore*. E naturalmente provengono da lontano, da *La Cina è vicina*, dove il 'traditore' trasformista Vittorio, candidandosi per pura ambizione personale, infischiosene del rango di provenienza, nelle liste del Partito Socialista Italiano, si sente dire: "Vada via, pagliaccio". Offeso, replica: "Pagliaccio a me? Come si permette?".

Il traditore pullula di 'pagliacci', vigilati dai monitor o in mutande in un elegante atelier romano, ma sempre vigili nelle aule dove si celebrano i processi che li riguardano e dove l'argomento per screditare, attraverso il collegio difensivo, le dichiarazioni di Buscetta, sono i soldi. I 'troppi' soldi spesi, peggio: 'sprecati' dallo Stato per mantenere un 'mafioso', prefigurano quella che ai giorni nostri è la linea politica dominante dei

partiti o movimenti populistici. I duecento milioni che lo Stato italiano ha 'pagato' a Buscetta durante il periodo di protezione diventa, nel momento in cui l'Italia ha dimenticato le stragi e i delitti eccellenti di 'Cosa Nostra', e dimenticato il ruolo stesso di Buscetta, l'unica, consolatoria, risentita pietra dello scandalo.

Lo scandalo, nel corso del processo Andreotti, come sottolinea il film, non è più l'asse politica-mafia o Cosa Nostra-Stato, ma lo 'spreco' di pubblico denaro per un 'pentito' che mai si era considerato tale e piuttosto cercando di avallare l'improbabile visione di una mafia d'onore, secondo la nota categoria storiografica della 'invenzione della tradizione'. E questo la dice lunga sull'effetto genealogico che *Il traditore*, tra le righe o sopra le righe, senza soluzioni di continuità, cerca di istituire tra passato e presente, attivando anche un ulteriore congegno di combinazioni visive e memoriali che allineano i funerali di Stato di Moro con quelli di Falcone. Laddove *Il traditore* incontra *Buongiorno, notte* o *Vincere* o con essi combacia, in un punto, in una scena, grazie a una situazione minima o una connessione qualsiasi, la partita italiana di lunga durata registra un crescendo esponenziale di imbarazzo. Che innesca l'opera. Il teatro. Il cinema, come sintomi dell'*extrema ratio* di una disillusione sconsolata, a tempo indeterminato.

Non resta, in quest'opera - in senso lato: film e melodramma a più voci, un'opera molto personale, addirittura intima, insondabile, quasi un film familiare trasferito sul personaggio 'altro' di Buscetta - che notare come l'autore non smetta mai di cogliere di sbieco gli apparati alti, senza perciò scendere nella dietrologia corriva, ma seguendo tuttavia una linea politico-indiziaria che ricorre piuttosto al paradosso, all'irrisione, all'esibizione volontaria dell'indicibile o del non-detto. All'orizzonte, o sullo sfondo, di questo "Addio", per quel che importa c'è l'oblio. E della cui gravità, profondamente tragica, teatrale oltre che logico-politica, si fa portavoce proprio il poliziotto e capo scorta Cesare (per non perdere di vista il filo rosso shakespeariano e storiografico nazionale del regicidio) interpretato da Pier Giorgio Bellocchio, alla vista della scarsa affluenza di giornalisti per la deposizione dell'ormai non più celebre 'Boss dei due mondi'. Colui cioè che resta per ragioni di servizio e allusivamente di cuore al fianco di Buscetta, come un figlio accanto a una sorta di genitore putativo. Ma del nesso onomastico, volontario o involontario ai fini del processo creativo,

tra il 'traditore' e il 'trovatore', ossia tra il Masino Buscetta che ha perso i suoi figli maggiori nella 'guerra' con i corleonesi e il *metteur en scène* e padre effettivo dell'attore Pier Giorgio, Marco Bellocchio, si è già detto.

Non si è detto invece, in questa sede, che per un curioso intreccio di concomitanze che dal teatro spesso cominciano o che il teatro intercettano tra le pieghe del racconto cinematografico il titolo stesso, *Il traditore*, riallaccia con il passato, ennesimo, affettuoso 'addio del passato' a un amico, un collega e tanto ancora. *Il traditore* ci riporta infatti sui sentieri battuti del rapporto di lunga durata tra Marco Bellocchio e Bernardo Bertolucci, spingendosi se possibile oltre la prematura scomparsa di quest'ultimo. Tra i due c'è sempre stata e continua ad esserci una segreta, sottile, sotterranea concomitanza che va ben al di là della conclamata e creata ad arte competizione o conflittualità. Una segreta corrispondenza piuttosto continua a legarli. E la prova tangibile è daccapo questo titolo, immediato e stratificato, letterale e pregnante, *Il traditore*, che riprende quello del racconto di Jorge Luis Borges, *Tema del traditore e dell'eroe*, da cui Bertolucci aveva appunto tratto *Strategia del ragno*.

Corrispondenza per corrispondenza, Bellocchio però non si limita a guardarsi indietro. Sottotraccia, il titolo riguarda anche la figura specifica del 'traditore' mafioso. Ovvero del 'pentito'. Va ricordato a questo punto, per concludere, che Stefano Incerti si era dedicato nel suo film più dichiaratamente bellocchiano, cioè *L'uomo di vetro*, al primo pentito di Cosa Nostra, Leonardo Vitale, quindi alla sua intrinseca 'follia' e allo spazio manicomiale che lo riguardò. Ebbene, l'aggettivo 'bellocchiano' assume in questo ulteriore caso di destini incrociati una valenza diretta, concreta.

Come funziona la stretta relazione che si instaura tra i due? *L'uomo di vetro* è un film del 2007. Negli anni precedenti, Incerti condivide con Bellocchio il direttore della fotografia Pasquale Mari. Mari cura la fotografia di tutti i film di Incerti fino a *Gorbaciof*, quindi quelli di Bellocchio tra il 2002 e il 2006: *L'ora di religione*, *Buongiorno, notte* e *Il regista di matrimoni*. Quest'ultimo è oltretutto ambientato in Sicilia in un contesto manzoniano-mafioso di rara connotazione bellocchiana. Chiaramente Mari è il direttore della fotografia anche del documentario su Bellocchio e *Buongiorno, notte* che Incerti dirige nel 2003. In un certo senso, con

Bertolucci e Incerti, il cerchio si chiude. Un ‘traditore’ tira l’altro, poi un altro e così via.

AmMESSO e non concesso che un “traditore” Bellocchio abbia voluto riportare sulla scena dei suoi ‘delitti e castighi’. Un ‘traditore’ per così dire, poiché tale non è, salvo considerarne un’accezione diversa, sconcertante, rivelatrice, in cui a recitare sono (stati) in tanti la propria parte nel “gioco delle parti”. Pirandello, ancora, del resto è l’altro grande autore cui spesso e volentieri Bellocchio attinge adoperando il filtro teatrale per scardinare cinematograficamente con immagini che la dicono lunga. E la Sicilia rende molto bene, geograficamente e culturalmente, in termini pirandelliani, le dinamiche del potere di cui la mafia è (stata) intermediaria.



2 | *Il traditore*, regia di Marco Bellocchio, 2019.

Riferimenti bibliografici

Arlacchi 1994

P. Arlacchi, *Addio Cosa Nostra. La vita di Tommaso Buscetta*, Milano 1994.

Bellocchio 2006

M. Bellocchio, *Il regista di matrimoni*, Venezia 2006.

Cattini 2016

A. Cattini (a cura di), M. Bellocchio, *Sangue del mio sangue*, Mantova-Roma 2016.

Biagi 1986

E. Biagi, *Il boss è solo. Buscetta: la vera storia di un vero padrino*, Milano 1986.

Falcone, Padovani 1991

G. Falcone, M. Padovani, *Cose di Cosa Nostra*, Milano 1991.

Jannuzzi 1986

L. Jannuzzi, *Così parlo Buscetta*, Milano 1986.

Lodato 1999

S. Lodato, *La mafia ha vinto. Intervista con Tommaso Buscetta*, Milano 1999.

Mancino (2009)

A. G. Mancino, *Me(ga)lomanie verdiane*, in S. Gesù (a cura di), *Il melodramma al cinema. Il film-opera croce e delizia*, Catania 2009.

Mancino 2014

A. G. Mancino, *La recita della storia. Il caso Moro nel cinema di Marco Bellocchio*, Milano 2014.

Mancino 2016

A. G. Mancino, *Il ciclo di Bobbio*, in A. Cattini (a cura di), *Marco Bellocchio, Sangue del mio sangue*, Mantova-Roma 2016

Mancino 2019

A. G. Mancino, *Giovanni, Marco e il Principe*, in M. Galli, A. Izzi, *Un passo avanti. Scritti e studi per Giovanni Spagnoletti*, Milano-Udine 2019.

Pellanda 2012

M. Pellanda, *Marco Bellocchio tra cinema e teatro*, Venezia 2012.

Film e regie teatrali

I pugni in tasca, di M. Bellocchio, 1965.

La Cina è vicina, di M. Bellocchio, 1967.

Enrico IV, di M. Bellocchio, 1984.

Diavolo in corpo, di M. Bellocchio, 1986.

La solitudine del giudice Falcone, di C. Goretta, M. Padovani, 1988.

La visione del sabba, di M. Bellocchio, 1988.

La religione della storia, di M. Bellocchio, F. Calvelli, 1988.

L'ora di religione, di M. Bellocchio, 2002.

“...addio del passato...”, di M. Bellocchio, 2002.

Buongiorno, notte, di M. Bellocchio, 2003.

Il regista di matrimoni, di M. Bellocchio, 2006.

L'uomo di vetro, di S. Incerti, 2007.

Vincere, di M. Bellocchio, 2009.

Sorelle Mai, di M. Bellocchio, 2010.

Pagliacci, Messa in scena dell'opera di Ruggero Leoncavallo, di M. Bellocchio, Teatro Petruzzelli, Bari 2014.

Il traditore, di M. Bellocchio, 2019.

English abstract

To understand how theatre plays a central role in Marco Bellocchio's filmography, it is enough to use even a single film as a case study, which clearly in the context of cross-references, filmic and scenic, never remains isolated. And this film, by which to recompose the puzzle, could for example be the last in order of time? *Il traditore*, which evokes scene after scene the whole “bellocchiano” universe in which the theatre acts from the inside, like an instrument with which the reality effect is deconstructed, dismantled, invalidated and bent to the need for a subtle, provocative, liberating interpretation. But in order to do this, it is necessary first of all to take a step backward, or forwards, according to your point of view, taking in the folds of what is preparing to become the final act of Italian history, as in a perfect mechanism for “reciting history”. The key to the skein that *Il traditore* takes on.

keywords | Melodramma; mafia; mask; theatre; politics.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio
(v. *Albo dei referee di Engramma*).

Sei domande a Marco Bellocchio

a cura di Marina Pellanda



Marina Pellanda | *Čechov torna spesso nel suo lavoro. Dopo Il gabbiano, in cui sembra abbia cercato tutto ciò che era affine al suo mondo traducendolo nel suo latino, così dice Natalia Ginzburg, lo scrittore torna in Sorelle, Sorelle Mai, Nina, Appunti per un film su Zio Vanja, e nel 2013 al Teatro Quirino di Roma ancora con Zio Vanja. Come mai Čechov ricorre così spesso nel suo cinema? E nel 2013, passando dallo schermo alla scena, poiché si ha l'impressione che sia avvenuto quasi un cambio di focale, in realtà cosa cambia?*

Marco Bellocchio | *Quando nel 2013 ho portato Zio Vanja in teatro, pur restando molto fedele al testo, mi sono trovato a lavorare, quasi a combattere, sul palcoscenico, con una forma che ha le sue leggi. Sono le leggi della parola, le leggi della distanza, le leggi del piano fisso. In teatro, infatti, si lavora su una specie di totale fisso che mi è abbastanza*

innaturale perché io sono abituato ad avvicinarmi con lo sguardo ai personaggi, a stare loro vicino. Esempio di ciò è *Il gabbiano* che, pur forse con qualche piccolo taglio, rispetta il testo originale ma è un vero e proprio film: la macchina da presa mi ha permesso di avvicinarmi ai personaggi e l'avvicinarmi ai personaggi con il primo piano mi permette di suggerire agli attori una interpretazione sussurrata, costruita su tutta una serie di toni, di mezzi toni, sul parlar piano ma anche sull'urlare. E tutto ciò me lo consente proprio l'uso del primo piano mentre, invece, sul palcoscenico, il centro è l'attore, il gioco degli attori che va reso sempre mantenendo una distanza fissa perché, se è pur vero che adesso in teatro gli attori spesso recitano con il microfono, la distanza resta una costante. E, quindi, ogni volta che ho lavorato a teatro, ho dovuto adattare il mio sguardo naturale alle regole fisse, al piano fisso, alla distanza fissa del palcoscenico.

In Čechov tutto un mormorato interiore mi rimanda proprio alla mia vita, alla mia esperienza, alla mia famiglia, ai miei paesi: *Il gabbiano*, *Zio Vanja* non possono non ricordarmi Bobbio, non possono non ricordarmi l'esperienza di *Sorelle*, delle mie sorelle, dei corti girati con *Fare Cinema*. E Čechov mi ricorda Bobbio più de *I pugni in tasca* perché, pur essendo stato girato a Bobbio, *I pugni in tasca* aveva un furore che utilizza Bobbio strumentalmente nel senso che noi abbiamo girato lì utilizzando le case della mia famiglia, però là c'era una ispirazione più brutale e legata a una mia formazione letteraria in fondo diversa da Čechov. Čechov è come qualcosa che io ho recuperato progressivamente: è la disperazione sussurrata, che per esempio c'è anche in *Salto nel vuoto*, di chi, per usare una espressione di Pirandello, "ha la morte addosso" – non dimentichiamo che quest'uomo muore a quarantatré-quarantaquattro anni di tisi. È una disperazione che poi si rappresenta anche negli amori impossibili, nel fallimento, basti pensare ad Andrej nelle *Tre sorelle* ma anche a Vanja o a personaggi de *Il gabbiano* come il vecchio giudice e anche lo stesso Trigorin che vive portando in sé il sentimento di non essere quello che avrebbe voluto essere. È come se, per un periodo, a partire apparentemente ma non casualmente da *Il gabbiano*, il mondo cechoviano rifluisse nel mio lavoro e ne fosse un motore importante.

[MP] | *Nel suo cinema il Melodramma è 'motivo' persistente, un modello, un paradigma a partire dal quale si può misurare o meglio, forse,*

raccontare il suo lavoro. Il Melodramma è refrain che, pur cambiando di segno, ricorre film dopo film da I pugni in tasca a Il traditore e lascia sempre intendere il canto che risiede in ogni grido – si grida molto nei suoi film, di rabbia, d'amore, di follia – e il grido che risiede in ogni canto. Che chiave le offre il Melodramma rispetto alla dimensione di interrogazione identitaria che si evince dai suoi film?

Marco Bellocchio | La mia cultura del Melodramma è legata a qualche decina di opere, le più famose, e anche a frammenti di opere perché magari di un'opera uno ne conosce un paio di romanze ma non la conosce per intero. Il Melodramma era qualcosa che mi piaceva cantare e ascoltare perché, appunto, quando ero ragazzo, avevo una voce tenorile che poi se ne è andata e quindi mi piaceva cantare da solo, in disparte o per gli amici. Poi, dopo, c'è stata come una sparizione, un oblio del Melodramma, che però si è come reimpostato in una forma o grottesca o tragica: in *I pugni in tasca* Lou Castel, imitando o meglio doppiando la voce di Violetta, muore in questo delirio; in *La Cina è vicina* c'è Vittorio, Glauco Mauri, che canta "Dormirò sol" del *Don Carlos*, dopo che è stato respinto dalla ragazza di cui è innamorato. In *Nel nome del padre* il Melodramma è utilizzato in una forma quasi grottesca, parodistica, nel senso che c'è il bambino che canta il credo di Jago nella recita. Con il passare del tempo, però, il Melodramma e le sue profonde radici sono riemerse in modo diverso, come se, da un certo momento in poi, lo prendessi più sul serio anche con i tentativi di regia – e la regia che mi ha più soddisfatto è quella dei *Pagliacci* al Petruzzelli. È come se, da un certo momento in poi, riscoprissi il Melodramma non in forma parodistica, non nella forma dell'irrisione grottesca ma prendendolo sul serio, come se nel Melodramma riconoscessi delle partenze molto originarie della mia vita e del mio lavoro come scrittore di cinema, come regista. Tanto è vero che "...addio del passato..." mi corrisponde sia in senso checoviano che in senso melodrammatico: *La traviata* è raccontata attraverso la generosità di interpreti in parte bravi, in parte dilettanteschi, ma rivissuta con molto sentimento e inserita anche in un contesto piacentino che rimanda alle mie origini; e quindi il Melodramma, in questo caso, è una forma in cui la grande musica, il grande canto è secondario però c'è un sentimento privato, personale, molto profondo.

[MP] | *In “...addio del passato...” torna il Melodramma con le cattive esecuzioni tanto amate da Montale, come il coro del brindisi de La traviata intonato da cooperative locali e anche, nel titolo, come un monito non più e non solo per la Violetta di Verdi ma per tutti noi che guardiamo. Pensa si possa dire che in questo film le immagini di repertorio – un carnevale di molti anni fa in Lambretta, Piazza Cavalli a Piacenza, e persino la giostra di un luna park – lasciando spazio per un attimo ai pensieri del pubblico e del regista, funzionano come nell’Opera Lirica gli ‘a parte’ come voce della coscienza dei personaggi?*

Marco Bellocchio | In questo piccolo film mi separo da un passato che ha rigenerato un sentimento e, quindi, in qualche modo, nel separarmi da quel passato, lo rivivo con molta emozione. Infatti, al di là di quello che pensa la gente, di quello che ha visto, dei successi, degli insuccessi, ci sono magari alcuni film che possiamo chiamare piccoli film perché sono fatti con un piccolissimo budget ma che, come in questo caso, mi rappresentano molto. Un po’ tutto quello che ho fatto mi rappresenta, ma ci sono delle cose, come questo film [*“...addio del passato...”*], che mi rimandano all’origine della mia vita, della mia infanzia, della mia vita in famiglia e, anche, alla campagna che è elemento di nuovo checoviano; basti pensare, ancora una volta, dove si svolgono *Il gabbiano*, *Tre sorelle* e anche a *Zio Vanja*. È quella la misura che evidentemente mi ha toccato profondissimamente.

[MP] | *Nelle sue regie d’opera – il Rigoletto piacentino del 2004; Rigoletto a Mantova nel 2010; Pagliacci a Bari nel 2014; Andrea Chénier a Roma nel 2017 – il cinema è molto presente. La luce usata per ottenere profondità di campo, le telecamere a circuito chiuso in Pagliacci e citazioni d’autore, per esempio quando nel secondo quadro Andrea Chénier interseca persino Psycho di Hitchcock – come fossimo Norman Bates, guardiamo dalle finestre al Terrore e a Robespierre – o quando nel duetto finale di Andrea Chénier e Maddalena, par di essere per un momento – guardando ai balconi che si affacciano sul palcoscenico – in Una giornata particolare di Scola. In questi suoi lavori, cinema e teatro convivono come se si fosse in presenza di una dissolvenza incrociata?*

Marco Bellocchio | Come sempre, nel fare regia, ci si relaziona con quello che si fa e quello che si è. E dunque, in teatro, sul palcoscenico, porto

tutto il patrimonio del mio lavoro cinematografico nell'intento di personalizzare il mio approccio all'Opera mirando, con i miei mezzi e con le mie idee, a coinvolgere il pubblico in un rapporto più ravvicinato. È chiaro che poi, nell'Opera, contano i tenori, i soprano, il bel canto e però, in una necessaria elaborazione, devo sempre trovare il punto di contatto: nel caso per esempio dei *Pagliacci* l'idea di partenza nasce dal fatto che, all'interno del mio laboratorio *Fare Cinema*, a Bobbio, avrei voluto fare un film sui *Pagliacci* ambientandolo nel vecchio carcere di Bobbio creando dei cortocircuiti visivi usando delle tecnologie moderne. È una cosa che in parte sono riuscito a fare proprio nella messa in scena al Petruzzelli. Naturalmente non ho utilizzato una tecnica nuova – anzi, questa tecnica certamente era già stata utilizzata – però, per me, mostrare al pubblico, sul fondale della scena, le immagini delle videocamere posizionate nelle celle e nel cortile del carcere, era il modo per frammentare, avvicinare, sorprendere e rompere quella distanza che di solito c'è tra il teatro e il palcoscenico.

[MP] | *Nel suo cinema i 'traditori' sono da sempre personaggi preziosi, sono tutti uomini in rivolta: sembra che dicano il loro 'no' mentre invece, in realtà, fin dal loro primo muoversi dicono 'sì' affermando il primato della coerenza. Ernesto Picciafuoco, Ida Dalser, Giulia e Andrea in Diavolo in corpo, Chiara in Buongiorno, notte, ben prima del Buscetta di Il traditore affermano il valore del proprio sentire. Lei stesso nel suo fare cinema è un 'traditore' di questo tipo e penso, solo per citare qualche esempio, a La balia, a Buongiorno, notte, a Bella addormentata, a Fai bei sogni – tutti film che prendono le distanze dalla fonte letteraria o di cronaca che pure è il loro punto di partenza. Che chiave le offre la figura del 'traditore' e come funziona il meccanismo del tradire rispetto alla tensione e alla ricerca che connota il suo lavoro e la sua poetica?*

Marco Bellocchio | Senza entrare in un ambito morale e filosofico su chi sia il traditore e sulla necessità di tradire, ho capito che alcuni tradimenti sono giusti. Il tradimento è una affermazione identitaria: tutto ciò che faccio lo faccio solo perché ci credo, anche con la consapevolezza di poter sbagliare. Per esempio ho tradito tante cose che una certa educazione ha cercato di impormi. Nel cinema, invece, cerco di tradire il testo per appropriarmene quando il testo non è mio, ed è accaduto anche in *Il traditore* in cui tutte le scene di processo mi hanno attratto proprio per la

loro teatralità. Queste scene mi hanno consentito di seguire la mia passione per la teatralità, una passione che ho profusa in queste sequenze. Il tema del tradire e la figura del traditore mette in luce una indubbia ambiguità che riguarda, direi, un po' tutta la mia vita nel senso che mi sono esposto in varie situazioni che potremmo dire estreme anche se non totalmente distruttive. Se penso, per esempio, a quando mi sono coinvolto brevemente nella politica e nel rapporto tra marxisti-leninisti e la rivoluzione, anche in questo caso ho tradito nel senso che mi sono esposto ma fino a un certo punto: mai in modo tale da autodistruggermi o da dover scegliere le soluzioni estreme che sono accadute in quegli anni assai spesso. E anche, nel mio grande coinvolgimento con l'analisi collettiva di Massimo Fagioli, pur essendomi molto esposto, è come se avessi tradito un certo tipo di estremismo. E, di nuovo, il mio tirarmi indietro può essere sembrato come un tradimento. La collaborazione per *Diavolo in corpo* è stata il momento di maggiore esposizione, sconvolgente ma anche vitalmente enorme, per tutte le problematiche che ha poi suscitato in me. In *Il sogno della farfalla* c'è stata da parte mia una esposizione addirittura maggiore ma, in questo caso, era un congedo, quasi dovessi fare questo per restituire qualcosa che avevo ricevuto. Tanto è vero che, dopo *Il sogno della farfalla*, poco alla volta, non rendendomi disponibile totalmente all'impresa fagioliana, mi sono fermato. Mi sono ripreso le mie immagini, i miei progetti e, in parte tradendo l'analisi collettiva che sentivo come una storia che pur gradualmente era finita, ho fatto il primo passo della separazione con *Il principe di Homburg* e poi *La balia*. Mi sono fermato prima che le mie immagini e i miei progetti entrassero troppo nell'analisi collettiva. E il fermarmi prima, forse in parte tradendo, ha caratterizzato molti passaggi della mia vita.

[MP] | *Le vere protagoniste del suo cinema e del suo teatro sono sempre le immagini. E, se è vero ciò che dice José Saramago quando in Cecità scrive "Le immagini vedono con gli occhi che le vedono", possiamo affermare che nel suo cinema assumersi la responsabilità di un punto di vista significa costruirlo intersecando 'scene sorelle' piuttosto che 'scene madri'? Queste scene, che pure ci ri/guardano secondo il principio barthesiano della 'distanza amorosa', sono anche atto d'accusa che ci interpella come una chiamata di correo rispetto al nostro continuare a essere complici facendo finta di niente, facendo finta di non vedere di fronte all'orrore del potere, alla sua tracotanza, alla sua annichilente prepotenza?*

Marco Bellocchio | Il potere dei padri è sempre stato qualcosa che mi ha irritato, che mi rende estremamente reattivo. Coloro che si impongono come padri, spesso non avendone l'autorità, ricorrono come una costante di ribellione che si può riconoscere nel mio lavoro. Per quel che invece riguarda il rapporto che c'è tra 'scene sorelle' e 'scene madri', ognuno di noi in qualche modo è attratto dalla 'scena madre' pur sapendo, però, che una 'scena madre' non risolve mai una situazione e può, semmai, essere una conclusione. Per esempio, si può dire che il finale de *I pugni in tasca* è una 'scena madre', una scena che sintetizza e conclude la tragedia di Alessandro. Le 'scene sorelle', invece, le associo alle mie due sorelle: se potessimo fare, diciamo così, un 'tribunale del popolo', essendo nato dopo, non ho alcuna responsabilità sul loro destino però, sicuramente, io come altri miei fratelli sento di non aver fatto molto per evitare il loro sacrificio, la loro rinuncia. Mi sono appassionato a loro quando non erano più giovani, un affetto tardivo, e ho cercato di coinvolgerle, proprio per recuperare qualcosa di loro nel mio lavoro. È un po' lo stesso discorso della tragedia di mio fratello suicida. Che colpa ne ho io? Era il mio gemello e non ho capito, non ho sentito, non sono intervenuto quando si poteva fare. In questo senso, pensando alle 'scene sorelle', le immagini delle mie sorelle, che pure forse non c'entrano con le 'scene sorelle' come le intendi tu, in qualche modo è come se rendessero incancellabili, nei limiti di quello che possiamo ancora fare, questi affetti. E in questo senso è stata molto importante l'esperienza di *Fare Cinema* a Bobbio: sia pur in piccolo, è stato un mettere in pubblico due immagini, le mie sorelle, che erano rimaste totalmente nell'ombra. Questo non ha riscattato la loro vita però, sicuramente, è stata una scelta preziosa, un rimedio parziale, ma utile, proprio perché a muoverlo è stato l'affetto.

English abstract

Six questions to the awarded director Marco Bellocchio. Bellocchio speaks of the close bond between his life and his art.

Keywords | Marco Bellocchio; Čechov; Melodramma; direction; stage.

Le regie di Marco Bellocchio

a cura di Marina Pellanda

Alla base della stesura di questa filmografia c'è la scelta di registrare solo la regia e non gli altri crediti artistici e tecnici. Inoltre abbiamo privilegiato il lavoro di Bellocchio regista e pertanto non sono presenti né le sue interpretazioni né le sue attività di doppiatore.

Regie cinematografiche

1961 *La colpa e la pena*

1961 *Abbasso il zio*

1962 *Ginepro fatto uomo*

1965 *I pugni in tasca*

1967 *La Cina è vicina*

1969 *Discutiamo, discutiamo* (V episodio di *Amore e rabbia*)

1969 *Viva il 1° maggio rosso proletario*

1969 *Paola*

1971 *Nel nome del padre*

1972 *Sbatti il mostro in prima pagina*

1975-76 *Nessuno o tutti - Matti da slegare*

1976 *Marcia trionfale*

- 1977 *Il gabbiano di Anton Čechov*
- 1978 *La macchina cinema*
- 1980 *Vacanze in Valtrebbia*
- 1980 *Salto nel vuoto*
- 1982 *Gli occhi, la bocca*
- 1984 *Enrico IV*
- 1984 *Impressions d'un Italien sur la corrida en France*
- 1986 *Diavolo in corpo*
- 1988 *La visione del sabba*
- 1991 *La condanna*
- 1993 *L'uomo dal fiore in bocca di Luigi Pirandello*
- 1994 *Il sogno della farfalla*
- 1995 *Sogni infranti. Ragionamenti e deliri*
- 1997 *Il principe di Homburg di Heinrich von Kleist*
- 1997 *Elena*
- 1997 *Il gabbiano atto I, scena II*
- 1998 *La religione della storia*
- 1999 *Un filo di passione*
- 1999 *Sorelle*
- 1999 *Nina*

1999 *La balia*

2000 *L'affresco*

2001 *Il maestro di coro*

2002 *Appunti per un film su «Zio Vanja»*

2002 *Oggi è una bella giornata*

2002 *L'ora di religione (Il sorriso di mia madre)*

2002 «...addio del passato...»

2003 *Buongiorno, notte*

2003 *La cavallina storna*

2004 *La famiglia del vampiro*

2004 *Sorelle (Il matrimonio)*

2005 *Il regista di matrimoni*

2009 *Vincere*

2010 *Sorelle Mai*

2012 *Bella addormentata*

2015 *Sangue del mio sangue*

2016 *Fai bei sogni*

2019 *Il traditore*

Regie teatrali

1969 *Timone d'Atene*

2000 *Macbeth*

2004 *Rigoletto*

2010 *Rigoletto a Mantova* (film televisivo in diretta girato nei luoghi e nelle ore previsti dal libretto dell'opera, 4-5 settembre)

2011 *I pugni in tasca* (riduzione e adattamento teatrale dall'omonimo film)

2013 *Zio Vanja*

2014 *Pagliacci*

2017 *Andrea Chénier*



la rivista di **engramma**

marzo/aprile **2020**

172 • Marco Bellocchio. L'arte della messa in scena

Editoriale

Marina Pellanda, Stefania Rimini

Quando le immagini ci guardano

Gianni Canova

“Cinema di prosa” e “cinema di poesia”, tertium datur

Silvia De Laude

Panoramiche di interni: l'unità di luogo nel cinema di Marco Bellocchio

Marina Pellanda

Il melodramma della nazione

Marzia Gandolfi

La parola, lo spazio

Farah Polato, Rosamaria Salvatore

Larus ridibundus. Marco Bellocchio e Il gabbiano di Čechov

Denis Brotto

Tempo e memoria in “... addio del passato...”

Francesco Verona

Pagliacci, sorvegliati speciali, traditori...

Anton Giulio Mancino

Sei domande a Marco Bellocchio

Marina Pellanda

Le regie di Marco Bellocchio

Marina Pellanda