FATA MORGANA

quadrimestrale
di cinema
e visioni

46

BIOGRAFICO

LUIGI
PELLEGRINI
EDITORE

FATA MORGANA

quadrimestrale
di cinema
e visioni

46

BIOGRAFICO

ANNO **XVI**
N. **46**

GENNAIO
APRILE
2022

LUIGI
PELLEGRINI
EDITORE

FATA MORGANA
Quadrimestrale di cinema e visioni

Pellegrini Editore

Direttore Roberto De Gaetano

Comitato scientifico Dudley Andrew, Raymond Bellour,
Sandro Bernardi, Francesco Casetti, Antonio Costa,
Georges Didi-Huberman, Ruggero Eugeni, Massimo Fusillo, Annette Kuhn,
Pietro Montani, Jacques Rancière, David N. Rodowick, Giorgio Tinazzi

Comitato direttivo Marcello W. Bruno, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini (coordinatrice),
Massimiliano Coviello, Daniele Dottorini (coordinatore), Michele Guerra, Angela Maiello,
Bruno Roberti, Antonio Somaini, Salvatore Tedesco, Luca Venzi (coordinatore), Dork Zabunyan

Caporedattore Alessandro Canadè

Redazione Daniela Angelucci, Samuel Antichi, Luca Bandirali, Simona Busni,
Dario Cecchi, Paolo Godani, Andrea Inzerillo, Carmelo Marabello, Pietro Masciullo,
Emiliano Morreale, Alessio Scarlato, Giacomo Tagliani, Christian Uva, Francesco Zucconi

Coordinamento segreteria di redazione Loredana Ciliberto (responsabile), Pietro Renda

Segreteria di redazione Alessandro Calefati, Rosa Alba De Meo, Deborah De Rosa,
Gianfranco Donadio, Alma Mileto, Francesca Pellegrino, Gioia Sili, Nausica Tucci

Direttore Responsabile Walter Pellegrini

Redazione

Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali - Cinema, filosofia e forme di vita
Cubo 17/b, Università della Calabria - 87036 Rende (Cosenza)
E-mail fatamorgana.rivista@gmail.com
Sito internet http://fatamorgana.unical.it

Amministrazione - Distribuzione

GRUPPO PERIODICI PELLEGRINI
Via Luigi Pellegrini editore, 41 - 87100 Cosenza
Tel. 0984 795065 - Fax 0984 792672
E-mail info@pellegrinieditore.it
Sito internet www.pellegrinieditore.com

ISSN 1970-5786 - ISBN 979-12-205-0066-1

Stampato in Italia nel mese di aprile 2022

Abbonamento annuale € 40,00; estero € 50,00; un numero € 18,00
(Gli abbonamenti s'intendono rinnovati automaticamente se non disdetti
30 gg. prima della scadenza) Monte dei Paschi di Siena intestato a
Luigi Pellegrini Editore SRL - IT82S0103088800000001259627
Pellegrini Editore - Via Luigi Pellegrini editore, 41 - 87100 Cosenza
Per l'abbonamento on line consultare il sito www.pellegrinieditore.com

SOMMARIO

INCIDENZE

7 **Il limite della drammatizzazione. Conversazione con Susanna Nicchiarelli**
a cura di Roberto De Gaetano

FOCUS

25 **Proiezioni di una vita. Lenin e il cinema sovietico**
Alessio Scarlato

39 **Bio-graphica**
Nicola Turrini

55 **La vita e l'azione. Sul carattere moderno del biografico italiano**
Giacomo Tagliani

71 **Lutto e biografia nel cinema d'autore italiano contemporaneo**
Stefania Carpiceci

87 **Anti-biopic. Il tempo del racconto fotografico di Roland Barthes**
Caterina Martino

107 **Memorie e biografia di una nazione. Il ciclo di *This is England***
Fabio Alcantara

119 ***Life discomposed*: il genere tra musica(l) e vita**
Simona Busni

RIFRAZIONI

141 **La storia di vita come evento.**
Una riflessione sul *Biografilm Festival*
Roy Menarini

149 **Una vita sotto sorveglianza: *Erasing David* di Bond**
Laura Cesaro

157 **Il corpo dell'eroe e quello della nazione in *American Sniper***
Giuseppe Previtali

165 ***Ibi* di Segre: narrazione biografica e *found footage film***
Roberto Paolo Ormanni

173 ***Varda par Agnès*: la messa in forma di una vita**
Irene Calabrò

179 **Biografia di un sintomo: *Ecstasy* di Moara Passoni**
Clio Nicastro

187 **I film non salvano la vita: *Pugni in faccia* di Fabio Caramaschi**
Ivelise Perniola

195 *Abstract in inglese*

Lutto e biografia nel cinema d'autore italiano contemporaneo

Stefania Carpiceci

Se è vero che «il "voler-dire-la vita"», il volerla raccontare, biografare o autobiografare, perlopiù «ha senso solo se parte dalla fine», se c'è una «contaminazione fra vita e morte» e gli ultimi istanti sono segnati «dall'approssimarsi della propria […] oppure dalla perdita di una persona cara che si vive come distruzione di sé», oltreché rievocazione, sguardo all'indietro, «introspezione e retrospezione», riconquista, *quete* o ricerca dell'Io, il mio intento è qui soffermarmi su tre recenti pellicole del cinema italiano d'autore contemporaneo, *Mia madre* (2011) di Nanni Moretti, *Marx può aspettare* (2021) di Marco Bellocchio ed *È stata la mano di Dio* (2021) di Paolo Sorrentino, incentrate sul tema dell'elaborazione del lutto. Per il quale i richiami alla psicoanalisi che seguono sono da ritenersi funzionali all'analisi filmica, oltreché permeabili alla pratica della «rivelazione di sé», dell'«urgenza confessionale» biografica, tanto distante dalla «retorica religiosa» e cattolica, quanto simile all'«autoanalisi protestante»[1]. A un percorso creativo e terapeutico, tramite il quale aspirando alla verità, poi ci si mescola con la finzione.

Come storicamente e teoricamente accade, in era moderna e postmoderna, sia alla biografia che all'autobiografia. La prima, in quanto «*récit véridique*», racconto vero di personaggi storici davvero esistiti, mentre da un lato ancora sancisce l'«obbligo della referenzialità» rispetto al reale e «bandisce in modo esplicito […] ogni elemento finzionale e/o fittivo», dall'altro evolve, fin dagli anni ottanta-novanta del XX secolo, nell'ibrida *biofiction* da intendersi come «crasi […] di *fiction biographique*» che, se in campo letterario, include finanche «la biografia romanzata e il *biographical novel* o romanzo biografico», in quello cinematografico ha il proprio

[1] Per le citazioni fin qui cfr. L. Fiorella, *Oltre il patto autobiografico. Da Barthes a Coetzee*, Artemide, Roma 2020, pp. 20-21, p. 19 e p. 14.

corrispettivo nel «*biopic* (*biographical picture*)»[2]. La seconda invece, in quanto «*récit retrospectif*», ovvero vicenda «retrospettiva in prosa che una persona fa della sua esistenza» mettendo «l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità»[3], si caratterizza anch'essa ormai per quella sua «perdita progressiva del realismo, a favore della rielaborazione finzionale»[4].

Non solo, se nella «fioritura di una stagione radicalmente nuova» dell'«autobiografismo occidentale contemporaneo», tra ibridazioni e ambiguità dell'autofinzione, al «declino di narratività e letterarietà» fanno eco le vistose commistioni con «l'interdisciplinarietà e l'intermedialità», ecco allora come, cinematograficamente parlando, l'Io disperso e frastagliato nella filmografia di Moretti rivela «una forma di resistenza all'omologazione culturale», oltre a costituire un «laboratorio di costruzione, contestazione, reinvenzione della soggettività», mentre per lui, come per Bellocchio, lo vedremo, il «fenomeno dell'autofinzione […] non si concretizza» in una sola opera o pellicola, bensì tramite «un processo che porta a rintracciare il profilo personale in tutte le tracce testuali» – o in quasi tutte – dei due autori. Diversamente nel caso di Sorrentino invece è l'esigenza di comprendere se stesso, i propri accadimenti autobiografici, a indurlo a uno sdoppiamento tra «il soggetto che vuole comprendere (l'Io)» e «il soggetto che deve essere compreso (l'*altro*)»[5], il suo *alter ego* adolescenziale anche da noi spettatori, fan del suo cinema.

Moretti, l'autobiografia e il lutto

Se c'è una filmografia attraversata dall'autobiografia, questa è indubbiamente quella di Nanni Moretti, il cui Io è sempre esposto e riflesso nei suoi personaggi – a partire dall'*alter ego* Michele Apicella – specchio del suo narcisismo e al contempo scudo dietro il quale fin dal debutto cela e moltiplica se stesso, in una dispersione e frammentazione identitaria sparpagliata in maschere o personaggi che intercedono per l'autore-attore, con il tempo sempre meno autarchico anche se «autocentrico» e «moretticentrico»,

---

[2] R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019, p. 37 e pp. 20-22.

[3] P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1996 (nouvelle édition augmentée, I ed. 1975). Mia la traduzione dal formato Kindle.

[4] L. Fiorella, *Oltre il patto autobiografico*, cit., p. 29.

[5] Per le citazioni fin qui *Ivi*, p. 15, p. 26, p. 8 e p. 42.

sfuggente e imprendibile[6]. Il suo è del resto un andirivieni continuo di azioni e inazioni, giudizi e osservazioni, presenze e assenze, per cui è a latere della sua generazione («Mi si nota di più se vengo e me ne sto in disparte, o se non vengo per niente?», *Ecce bombo*), abdica alle funzioni formative e spirituali che è chiamato a officiare (quelle del professore di *Bianca* e del parroco di *La messa è finita*), si barrica nella propria smemoratezza politica (*Palombella rossa*), salvo poi urlare quanto le parole siano importanti, invocando Massimo D'Alema perché recuperi almeno un vocabolo, se non un intero vocabolario, di sinistra (*Aprile*). Senza mai sottrarsi alla vita che scorre, al confronto tra sé e il mondo, come accade in *Santiago, Italia* quando entrando una sola volta in campo, mentre realizza la maggior parte delle interviste in *voice off*, ribadisce: «Io non sono imparziale». Un movimento incessante e inarrestabile il suo, per poter dare un senso alla propria esistenza che, pur di non girare a vuoto, oscilla tra utopia ed etica, indignazione, partecipazione (i Girotondi) e *j'accuse* (*Il caimano*), combattendo il «non senso» e la minaccia sempre in agguato della «perdita di senso»[7]. Dapprima con l'irruenza giovanile delle proprie dissonanze e intransigenze, poi con la consapevolezza matura e adulta di dover compiere, come tutti noi, un percorso lastricato da una lunga «cerimonia degli addii». Segnato da molte uscite di scena, per esempio dagli spazi della teatralizzazione, siano essi una piscina (*Palombella rossa*), un tribunale (*Il caimano*) o il Vaticano (*Habemus Papam*)[8], nonché da separazioni luttuose, dolorose e dolenti, quelle dai propri affetti, come in *La stanza del figlio* e *Mia madre*. Il primo dei quali costituisce il *turn point*, il punto di svolta e di cesura all'interno di una narrazione cinematografica che potremo definire «*trans*-autobiografica», ricca di «snodi» e «frammenti autobiografici» contaminati tra loro[9], ma soprattutto in transito da uno stato anagrafico, esistenziale e creativo all'altro, mediante mutazioni dello stile ed evoluzioni del suo *touch* d'autore.

«Dopo la fase limpida e diaristica»[10] di *Caro diario* e di *Aprile*, serena,

---

[6] R. De Gaetano, *La sincope dell'identità. Il cinema di Nanni Moretti*, Lindau, Torino 2002, da cui la prima citazione p. 64, mentre per la seconda: G.P. Brunetta, *Moretti nelle mie* Storie, in *Nanni Moretti. Lo sguardo morale*, a cura di V. Zagarrio, Marsilio, Venezia 2012, p. 33.

[7] R. De Gaetano, *Nanni Moretti. Lo smarrimento del presente*, Nuova edizione aggiornata, Pellegrini, Cosenza 2015, p. 27.

[8] Cfr. fin qui, compresa la citazione precedente, P. Sorlin, *Un impegno "postmoderno"* e P. Spila, *Il principio di autorità e la voglia di fuga: padri e figli*, in *Nanni Moretti*, a cura di V. Zagarrio, cit., pp. 45-46 e pp. 114-115.

[9] G.L. Barbieri, *Autobiografie immaginarie. Fiction e cura di sé*, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 63.

[10] R. Lasagna, *Nanni Moretti. Il cinema come cura*, Mimesis, Milano-Udine 2021, p. 83.

leggera e apparentemente compiuta in cui Moretti supera la malattia, al termine della cronaca del suo calvario diagnostico, e si mette in ansiosa felice attesa dell'imminente paternità, parallela alla vittoria del centrosinistra al governo, ecco sopraggiungere inatteso – e spiazzante per lo spettatore-fan fino ad allora del suo cinema – il dolore che, con il tema della morte filiale, «occupa tutto lo spazio della scena» nella *Stanza del figlio*. Non più «di sfondo, di retropiano»[11], il lutto non è del resto solo un malessere, un disagio o una tensione che si può provare a stemperare con un'incursione comica, uno sfogo o una fuga in un campo di pallone (*La messa è finita*, *Caro diario*), dentro un teatro dove sopraggiungere dopo aver girovagato per Roma (*Habemus Papam*). È un dolore tagliente che va attraversato fino in fondo, mentre l'unità familiare si disgrega e ad aumentare sono il silenzio e la solitudine. Perché l'evento non solo è inconcepibile e inaccettabile, ma non è condivisibile, oltre a essere indicibile, deprivato di un termine che lo possa definire, al punto che lo psicoanalista protagonista, Giovanni Sermonti, interpretato da Moretti (neo papà allora da soli tre anni), smarrisce tutte le parole necessarie alla sua professione, alla cura dei pazienti in terapia, come di se stesso[12]. Preda di un'afasia e un analfabetismo, che sono il sintomo di un ennesimo disorientamento morettiano, il trauma della morte per annegamento subacqueo del figlio innesca in lui sensi di colpa, di inadempienza e fragilità, che ne mettono sotto scacco, in cortocircuito, il ruolo paterno, secondo un destino condiviso non solo con Freud, il padre della psicoanalisi del Novecento che qui non è più di nessuno aiuto, dopo essere stato già sconfitto in *Sogni d'oro*[13], ma anche con il vicario della Chiesa che in *Habemus Papam*, all'indomani del Nuovo Millennio, abdica al suo ufficio, lasciando orfano il mondo della cristianità.

Retrocesse le figure paterne, il finale rimane ancora una volta aperto sul futuro e sulla vita di chi resta, così come simbolicamente rappresentato dalla finestra spalancata su Piazza San Pietro di *Habemus Papam*, come dalla spiaggia "deserta" di approdo della famiglia della *Stanza del figlio*: il vuoto, la perdita, il posto lasciato vacante da chi si ritira, rinuncia o scompare, non può essere colmato, ma in qualche modo rinegoziato, reinventato, rielaborato. Come accade, lo vedremo, anche in conclusione di *Mia madre*, altro film sulla morte, stavolta naturale per anzianità della figura materna del titolo, dopo quella temuta per malattia (*Caro diario*), causata da un

---

[11] Per questa e per la citazione precedente cfr. R. De Gaetano, *Nanni Moretti*, cit., p. 17.

[12] Cfr. R. Lasagna, *Nanni Moretti*, cit.

[13] S. Parigi, *L'uomo lupo e il pinguino:* Sogni d'oro, in *Nanni Moretti*, a cura di V. Zagarrio, cit., p. 197.

omicida moralista e seriale (*Bianca*), sopraggiunta per disgrazia (*La stanza del figlio*)[14].

«Mia madre è morta […] mentre stavamo realizzando il montaggio di *Habemus Papam*. Volevo provare a raccontare al mio pubblico questa mia esperienza, dal mio punto di vista». «Mia madre si ammalò […] Mia madre aveva male; stava morendo. Era una cosa che io non sembravo capace di credere»[15]. Sono queste due dichiarazioni, l'una pronunciata da Moretti nel corso di una conferenza stampa, l'altra scritta dal Premio Pulitzer Elizabeth Strout in *Mi chiamo Lucy Barton*, nelle quali l'aggettivo possessivo *mia* è posto al fianco del sostantivo *madre*, come poi nel titolo del film morettiano, proprio per ribadire che l'esperienza del lutto è talmente privata e personale da accettare la declinazione solo al singolare. Anche se poi nella pellicola riguarda due fratelli, Giovanni (Nanni Moretti) e Margherita (Margherita Buy), ed è lui che, all'approssimarsi della scomparsa di Ada (Giulia Lazzarini), un'ex insegnante di latino, dice alla sorella sulle scale dell'ospedale al termine del primo dei due colloqui con la dottoressa: «Margherita, nostra madre sta morendo». Mettendo la donna – e noi spettatori – di fronte a quello che lei, in quanto figlia al pari di Lucy Barton-Elizabeth Strout, non vuole credere stia accadendo per davvero.

Quel *mia madre* del titolo, così autobiografico, assume le potenzialità della traslazione, del *transfer* psicoanalitico e del transito che si verifica, ancora una volta anche in questa pellicola, tra autore, attore e personaggi. Dall'autore-attore Moretti all'attrice-personaggio Margherita[16], *alter ego* femminile del regista che qui interpreta il ruolo di una cineasta alle prese con la realizzazione di un film incentrato sul tema del lavoro e ambientato dentro una fabbrica italiana rilevata da un imprenditore americano, Barry, interpretato da John Turturro. Una transizione, un passaggio del testimone che per la prima volta mette al centro della narrazione morettiana una donna, la cui sostituzione professionale e metafilmica, solo parzialmente già avvenuta con Silvio Orlando e Jasmine Trinca che nel *Caimano* ricoprono i ruoli di produttore di *b-movie* e di un'aspirante regista di un film su Silvio Berlusconi, è tutt'altro che ininfluente. Moretti rompe qui molti schemi del

---

[14] R. De Gaetano, *Nanni Moretti*, cit., p. 38. Ai quali aggiungo la scomparsa del giudice Moretti in *Tre piani*.

[15] Cfr. per la citazione di Moretti, A. Prevedello, *Tra resistenza e resa: storie che curano. L'elaborazione del lutto nel cinema contemporaneo*, in *Oltre la notte. La perdita e il lutto nel cinema*, a cura di T. Vox, Effatà, Cantalupo (TO) 2021, p. 54, mentre per quella di E. Strout, *Mi chiamo Lucy Barton*, tr. it., Einaudi, Torino 2016, pp. 137-138.

[16] Cfr. R. De Gaetano, *Nanni Moretti*, cit.

suo cinema, esattamente come invoca la sua attrice-regista feticcio a farlo. C'è un momento nel film in cui non a caso Giovanni-Moretti fuoriesce dalla fila-serpentone di spettatori, in attesa di entrare in un cinema romano dove proiettano *Il cielo sopra Berlino* di Wim Wenders, per allontanarsi insieme alla sorella, alla quale suggerisce: «Margherita fai qualcosa di nuovo, di diverso. Dai rompi almeno un tuo schema. Uno su duecento». Per poi fermarsi, riprendendo quella posizione di sguardo e osservazione spettatoriale che non è passiva, ma complice, condivisa e attiva.

Tra gli schemi che Moretti rompe e al contempo ripete, rinnovandoli, vi è ancora una volta quello di disperdere l'identità, tanto autoriale quanto attoriale, nei suoi molteplici doppi, di genere e professione. Per quel mestiere di regista-attore che qui diluisce, come detto, in Margherita, ma in fondo anche in Barry, ai quali affida le nevrosi, ossessioni, fragilità, insicurezze, reazioni, tanto violente quanto comiche-grottesche, tipiche del suo personaggio-icona[17]. Stemperando con loro la tensione dell'approssimarsi della fine materna soprattutto sul set (nella sequenza per esempio della *camera-car*, come della mensa o del ballo di Torturro), che rappresenta uno spazio alternativo sia all'ospedale, dove è ricoverata la madre morente, sia alla casa svuotata prima della sua presenza, poi anche dei suoi libri.

La dimora genitoriale che a Lucy Barton-Strout «metteva paura» con «i suoi odori, la sua piccolezza», sia quando suo «padre era […] malato» sia quando, scrive, «mia madre non c'era più»[18], rappresenta invece per Margherita un rifugio necessario, dove trasferirsi con la figlia adolescente Livia (Beatrice Mancini), per provare a placare gli incubi notturni che non riesce ad arginare, esattamente come le accade con l'acqua del bagno che allagandole l'appartamento presagisce il distacco. La casa materna è il suo spazio intimo e interiore dove è accumulata tutta la sua memoria, mentre l'ospedale e il set sono al contrario ambienti esterni, luoghi di transito nei quali la vediamo camminare ora in rettilinei di corridoi stretti e delimitati, ora aggirandosi in cerchi chiusi e concentrici, mentre la macchina da presa la pedina o precede mediante carrelli che ne accompagnano il suo girovagare senza meta. Quel suo falso movimento che ce la restituisce distratta, assorta e silenziosa, in preda a visioni, *flashback*, incubi, allucinazioni, mentre la troupe attende in interminabili istanti sospesi un suo segnale per battere il ciak. Per uno dei quali, prima di pronunciare la fatidica formula, *Pronti! Motore! Azione!*, entra lei stessa in scena, occupa il piano di ripresa, improvvisando un dialogo non previsto, in campo-controcampo, con un ammutolito nonché disorientato

---

[17] Id., *La sincope dell'identità*, cit., p. 5.

[18] E. Strout, *Mi chiamo Lucy Barton*, cit., p. 140.

Turturro, al quale ruba per un istante la ribalta, dichiarando:

> MARGHERITA - Lucrezio. Tacito. Che ne sarà dopo, di tutti questi libri? Riempiono un'intera parete in casa di mia madre. Che fine faranno, tutti quegli anni di studio, tutte quelle ore, ogni giorno, ogni giorno? Io vado da lei, vado a trovarla, ma non so mai cosa fare, non so come aiutarla. Non riesco neanche a distrarla. Io sono solo un peso per lei.

Non so come starle accanto, confessa colei che agli attori e alle attrici che dirige ripete come un mantra di *stare accanto/next the part* ai loro personaggi, di non crederci troppo, di non calarsi fino in fondo nel ruolo, nella parte che per lei è ancora quella di una figlia smarrita, fragile e impotente, dalla quale non riesce a separarsi, a prendere le distanze. Viceversa rimane accanto alla madre, come ai suoi personaggi, rompendo gli schemi come si diceva, proprio Moretti che per sé nella pellicola ritaglia un ruolo più di retroguardia (come in *Tre piani*) che, nel percorso della sua maturazione artistica, si fa più stanziale, fermo, quasi immobile. Quello di Giovanni, il figlio-fratello di Ada e Margherita, che perlopiù si pone in ascolto, in accudimento e nutrimento sia della madre in ospedale, sia della sorella, della nipote e di Barry, ai quali dà da mangiare, cucinando pietanze più gustose degli insipidi piatti del nosocomio, più elaborate delle insalate con frittatina di Margherita. Una cura dell'altro, per la quale decide di mettersi dapprima in aspettativa e poi di licenziarsi dal lavoro, dalla professione di ingegnere qui appena accennata, volutamente sfocata e ininfluente. Che abbandona perché afferma di essere stanco e confuso, anche se certamente appare più lucido di Margherita, mostrando di voler probabilmente assecondare quel processo di elaborazione del lutto, per il quale, ci ricorda Sigmund Freud in *Lutto e melanconia*, dapprincipio vi è un'«avversione ben comprensibile [e] talmente intensa» a distanziarsi dall'oggetto-soggetto amato, che si è perduto o si è prossimi a perdere, «da sfociare in un estraniamento dalla realtà e in una pertinacia adesione all'oggetto», la cui «esistenza […] viene psichicamente prolungata» prima che sia «portato a termine il lavoro del lutto [e] l'Io ridiventa in effetti libero»[19] dal trauma.

In grado di ricominciare a vivere, accogliendo le volontà che Margherita attribuisce ad Ada, facendosene portavoce e lasciando aperto, come si diceva, uno spiraglio sul futuro quando nel finale, in un'ulteriore sovrapposizione

---

[19] S. Freud, *Lutto e melanconia*, in Id., *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti 1911-1933*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1996 (ristampa), p. 193.

di ruoli e legami familiari, alla sua domanda, «A cosa stai pensando?», immagina che sua madre, dalla quale non vuole ancora recidere il cordone ombelicale, le risponda: «A domani!».

Bellocchio e il fantasma del passato

«È possibile convertire l'evento traumatico della perdita», che di per sé «non è una tra le altre, non è una perdita qualunque, ma è una perdita che ci costringe a rivedere il nostro modo di guardare il mondo», in un «evento capace di trasformazione generativa»?[20] È quanto si domanda Massimo Recalcati in *Incontrare l'assenza*, presupponendo che *Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, suggerita dal sottotitolo completo del titolo, possa essere, oltreché frutto del narcisismo freudiano, oggetto di metamorfosi intellettuale, creativa, artistica.

Modificabile per esempio proprio attraverso un film, come fa Marco Bellocchio che, in *Marx può aspettare*, rielabora il lutto del suicidio di suo fratello gemello Camillo, avvenuto a soli 29 anni, il 27 dicembre 1968, assieme ai superstiti fratelli (Piergiorgio[21] e Alberto, l'uno intellettuale, l'altro sindacalista) e sorelle (Maria Luisa e Letizia, entrambe nubili e la seconda sordomuta) della sua originaria numerosa famiglia borghese piacentina. Generando quel «movimento della de-idealizzazione [che] non comporta lo screditamento del morto o il parlarne male», ma semmai, in questo caso, innesca una sorta di «altra faccia […] dell'idealizzazione»: il manifestarsi di forme di «auto-rimprovero […] sensi di colpa» e interrogativi per quel che tutti loro avrebbero allora potuto fare meglio se si fossero «comportati in un altro modo». Un processo di «ri-sensibilizzazione del dolore» che avviene ancora una volta mediante l'attraversamento del ricordo che l'autore ha più volte già innescato nella sua filmografia, non in «un movimento lineare, ma spiraliforme», caratterizzato anch'esso – come abbiamo detto accadere in Moretti – da continui andirivieni, «avanti […] indietro»[22], lungo «binari di scambio»[23], percorsi a ritroso, sguardi retrospettivi che, rivolti al passato, come accade nelle finzioni (auto)biografiche, sono al contempo orientati

[20] M. Recalcati, *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, Asmepa, Bentivoglio (BO) 2016, p. 28 e p. 11.

[21] Poi scomparso nell'aprile 2022, all'età di 89 anni.

[22] Per le riflessioni e citazioni fin qui rinvio a M. Recalcati, *Incontrare l'assenza*, cit., p. 38, p. 23, p. 31 e p. 34.

[23] S. Bernardi, *Marco Bellocchio*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 16.

verso il presente e il futuro.

A Bobbio, borgo natio del regista, ogni volta si torna per fuggirne, esattamente come ritornano spesso, dal primo all'ultimo film di Bellocchio, quelle «strutture familiari […] che imprigionano e opprimono», in quanto «strutture interiorizzate»[24] e fantasmatiche che i suoi testi filmici aiutano a liberare in modo terapeutico, non solo quando entrano in diretto contatto con la psicoanalisi (nei casi della collaborazione di Massimo Fagioli per *La condanna* e *Il sogno della farfalla*), ma anche tutte le volte che contribuiscono a scavare nel profondo, oscuro, inesauribile pozzo della creatività. A bonificare per esempio la *haunted family house*, set del primo lungometraggio di *I pugni in tasca*, all'interno della quale l'*alter ego* adolescenziale del regista, Ale (Lou Castel), stermina la sua famiglia manicomiale (così definita in *Marx può aspettare*), estirpando quelle che ritiene esserne le radici malate: dalla madre cieca al fratello menomato fino a se stesso, nel finale dell'autodistruzione epilettica della *Traviata*. Mentre poi lo stesso personaggio-attore riappare quindici anni dopo in *Gli occhi, la bocca* per fare i conti ancora una volta sia con lo spettro del fratello morto sia con quell'opera prima che da allora etichetta l'autore insieme al suo interprete nel novero degli artisti arrabbiati e inquieti, qui di nuovo stretti in «una sorta di freudiana figura collettiva, condensazione […] onirica dei tratti di più persone (l'attore, l'autore, il personaggio)»[25]. Giovanni, interpretato da Castel, è infatti un'identità doppia e multipla alle prese con realtà e finzione, vita e cinema: è un attore consacrato e condannato dal successo dei *Pugni in tasca* che lo segue come un'ombra ancora proiettata sullo schermo della sala di provincia dove è appena rientrato per il funerale del fratello suicida; è un ex *enfant terrible* e un'icona *maudit* che simbolicamente indossa lo stesso cappotto color cammello di Marlon Brando in *Ultimo tango a Parigi* o di Alain Delon nella *Prima notte di quiete*[26]; è colui che nella vita privata, proprio come Bellocchio, ha vissuto il trauma di un fratello che si è tolto la vita. Dal cui fantasma, come l'autore, il suo attore-personaggio non si separa mai: ne raddoppia l'immagine gemella, indossandone i panni per richiamarne l'attenzione materna; si rispecchia nella sua terrorizzante allucinazione.

Qui la *location* non è comunque quella di Bobbio, bensì di Bologna e Faenza, come anche, qualche anno prima, è a Villa Mantovani a Casale sul Sile nel trevigiano, che Bellocchio realizza la trasposizione di *Il gabbiano* di

---

[24] *Ivi*, p. 16.

[25] A. Costa, *Gli occhi, la bocca*, in *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, a cura di A. Aprà, Marsilio, Venezia 2012, p. 175.

[26] *Ivi*, p. 173.

Anton Čechov. La cui ambientazione viene però confusa perfino da Natalia Ginzburg allora su "La Stampa" con la stessa decadente dimora dei *Pugni in tasca*, descritta come «una casa di provincia, vecchia, disordinata, infernale e ospitale insieme […] immersa nel silenzio, nel tepore e nella penombra […] ripostiglio di angosce espresse e nascoste»[27]. Specchio e riflesso di quei nodi psichici irrisolti, ma mai rimossi, al punto che in *Vacanze in Val di Trebbia* è il regista stesso a simulare di non voler vendere la dimora primaria[28], perché lì ci sono tutte le sue radici. Perché ogni volta ritornare a Bobbio è un modo per lui di «riprendere consapevolmente quello spirito» stesso che è insito nella pellicola d'esordio e al contempo muoversi «nella direzione opposta [a] partire dai dettagli, dai rapporti più intimi fra le persone»[29]. È il luogo dove ogni volta riprende le fila di un ininterrotto racconto di famiglia in forma di novella (*Sorelle, Sorelle mai*), affresco (*L'ora di religione*) o romanzo storico (*Sangue del mio sangue*), dove crea laboratori cinematografici (la scuola "Fare Cinema" fondata negli anni novanta), per poi allontanarsene mediante incursioni politiche (*Buongiorno, notte*, *Vincere*, *Bella addormentata*, *Il traditore*), teatrali e letterarie (*Enrico IV*, *Il principe di Homburg*, *La balia*, *Fai bei sogni*), che però nel caso del *Gabbiano* cechoviano non ne allontanano del tutto la dimensione autobiografica, tanto da indurlo a identificarsi con i personaggi ideati dal drammaturgo russo: Kostantin, lo scrittore giovane ribelle che insegue immagini e chimere; Trigorin, il romanziere adulto compromesso con il successo[30].

L'autobiografia che nel cinema di Bellocchio filtra anche mediante la letteratura, in *Marx può aspettare* si fa diario intimo mediante un documentario-confessione dagli intenti rielaborativi e risarcitori. Per dirla con padre Virgilio Fantuzzi, il gesuita critico cinematografico italiano di area cattolica grande amico del regista che qui intervista[31], questa pellicola è un'ulteriore tappa di una filmografia le cui immagini «sono paragonabili ai quadretti della Via Crucis», durante la quale ad ogni sosta si richiede un balsamo al martirio terreno, trasformando lo schermo cinematografico nella

---

[27] N. Ginzburg, *Con la poesia di Cecov*, in "La Stampa", 29 novembre 1977.

[28] L. Buffoni, *A rebours. I documentari di Bellocchio*, in *Marco Bellocchio*, a cura di A. Aprà, cit., p. 120.

[29] In *Marco Bellocchio. Catalogo ragionato*, a cura di P. Matranga, Olivares, Milano 1998, p. 174.

[30] In merito a quanto fin qui scritto, mi permetto di rinviare al mio *Bellocchio, Malle e Čechov. Dalla nouvelle vague alle trasposizioni del* Gabbiano *e di* Zio Vanja di prossima pubblicazione.

[31] Il che accadeva nel 2016, mentre poi nel 2019 è lo stesso Bellocchio a dare la notizia della sua scomparsa.

«grata di un confessionale». Per il quale proprio questo film costituisce una delle tante confessioni di un autore, sempre, da Fantuzzi definito «penitente» e notoriamente laico, che apertamente riconosce le proprie omissioni e responsabilità di fronte al suicidio di un fratello gemello che, come gli altri componenti della famiglia, non ha saputo aiutare. Confida infatti con sincera ammissione tutte le sue disattenzioni (la lettera prima ignorata e poi rimossa), incomprensioni («Io non ho capito niente»), i vuoti affettivi («Non l'ho amato abbastanza») e le risposte dissonanti date a Camillo nel loro ultimo colloquio avvenuto nel '68, anno della tragedia fraterna e del Maggio delle contestazioni studentesche di piazza. Un momento storico che se per Marco, come per altri autori allora agli albori del successo cinematografico, è la panacea di un'utopica rivoluzione comunista da intraprendere insieme al popolo rinnegando la propria estrazione borghese, per Camillo non è l'antidoto al suo male di vivere, tanto da rispondere al fratello: «Marx può aspettare». Titolo del film, oltreché emblematica frase che, come dall'inserto di montaggio degli *Occhi, la bocca*, Castel riformula allo zio interpretato da Michel Piccoli, così come Bellocchio ripete ora ai figli Pier Giorgio ed Elena, seduti insieme a lui intorno a un tavolo, come a noi spettatori.

Una sorta di mantra che è del resto il punto di rottura e di non ritorno, l'apice del suo calvario, la sua croce e l'approdo al monte Golgota, dove Cristo crocifisso urla inascoltato di essere stato abbandonato dal padre, per riprendere ancora la metafora utilizzata da Fantuzzi e nel documentario accompagnata dal toccante inserimento della sequenza del bestemmiatore dell'*Ora di religione*. Personaggio che in sé contiene la disperazione dell'abbandono divino, oltreché umano, sia di Camillo che di Paolo, il primogenito, il pazzo, l'urlatore notturno e il perturbante curato in casa Bellocchio, come allora si usava ed è rievocato attraverso il personaggio di Leone nei *Pugni in tasca*, ma dal quale scaturisce probabilmente uno dei primi cortocircuiti psichici di Camillo che secondo lo psichiatra Luigi Cancrini – l'unico altro che insieme al gesuita viene intervistato al di fuori della cerchia familiare nonché bobbiese (di cui è parte anche la sorella di Angela, la misteriosa fidanzata di Camillo allora) – deve essersi ritrovato compresso tra fratelli malati (Paolo) oltreché professionalmente realizzati (Piergiorgio, Alberto, Marco).

Vivendo probabilmente quel che Jacques Lacan definisce nei *Complessi familiari* il «complesso d'intrusione», ovvero «l'esperienza realizzata dal soggetto primitivo […] quando vede uno o più suoi simili partecipare con lui alla relazione domestica, in altri termini, quando sa di avere dei fratelli», finanche un gemello, come in questo caso. Con i quali entra in gioco l'identificazione, ma anche, come i Bellocchio ripetono, la conflittualità, il confronto e la rivalità che sfociano nello sviluppo paranoico che, sempre

secondo Lacan, chiama in causa i «temi di filiazione, di usurpazione, di spoliazione, così come […] dell'intrusione, dell'influenza, dello sdoppiamento», rendendo evidentemente il percorso del bel vitellone Camillo, allegro e buontempone, un po' tutto in salita, lastricato da molte fratture interiori. Provocate a partire dalla dislocazione nella stessa stanza condivisa con Paolo, approdando ai mediocri risultati scolastici, come anche alla morte prematura del padre, che solo lui piange al funerale, fino al bisogno profondo di essere ascoltato e visto dalla figura materna, come ribadisce Cancrini, mentre nel frattempo sullo schermo passa l'immagine della madre cieca dei *Pugni in tasca*. Quella *mater dolorosa* dalla quale si cerca un conforto, nonché *Il sorriso della madre*, per citare il titolo completo di sottotitolo dell'*Ora di religione*, mentre corpo e animo vanno in frantumi. Non riuscendo a trovare uno spazio adeguato né in casa né nel mondo, Camillo prova in effetti a tonificare, a rimettere in sesto il corpo, fino a conseguire il diploma ISEF e a divenire insegnante di educazione fisica, ma purtroppo proprio l'involucro esterno tradisce e cela quelle «pulsioni sado-masochistiche e scopofiliche» che in sé racchiudono, come ribadisce ancora Lacan, un urgente «desiderio di vedere e di essere visto»[32].

Un'esigenza che Bellocchio cerca evidentemente di esaudire e risarcire con il suo documentario facendoci vedere, restituendocela, l'immagine del vero Camillo attraverso numerose fotografie e filmini riproposti all'interno di quello spazio filmico e cinematografico che il fratello più volte ha invocato in vita e che, inascoltato, poi il regista ha successivamente evocato nella sua filmografia, come qui rievocato mediante numerosi inserti di montaggio di pellicola (oltre ai citati, anche *Salto nel vuoto*). Pezzi di un puzzle esistenziale ricomposto a partire da quella bellissima iniziale fotografia in bianco e nero dei due gemelli al loro primo anno di vita, i cui occhi spalancati sono l'effetto spaventato forse di un *flash* come anche della *voice over* della dichiarazione di guerra di Mussolini del 10 giugno 1940, mentre la cinepresa scorre sull'immagine in perfetto *recadrage*. Cronologicamente la loro crescita è poi scandita in tappe parallele agli avvenimenti della Storia d'Italia (la liberazione della nazione e di Piacenza del 28 aprile 1945, il referendum del 2 giugno 1946, le elezioni politiche del 18 aprile 1948), fino alla rarefazione, dispersione, frantumazione, nonché finale ricomposizione identitaria. Quell'inquadratura onirica e in bianco e nero che in chiusura del documentario, mentre riprende un anziano Bellocchio che ci viene incontro camminando, al contempo fa sì che ad affiancarlo correndo di spalle con

[32] Per le citazioni fin qui cfr. J. Lacan, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, tr. it., Einaudi, Torino 2005, p. 20, p. 31 e p. 29.

indosso la felpa dell'ISEF sia ancora una volta, su quel simbolico ponte che ricongiunge il terreno con l'ultraterreno, l'ombra e il fantasma giovanile di Camillo.

Sorrentino e la riparazione del lutto

Esiste un *alter ego* letterario il cui nome è Settimio Valori, al quale Paolo Sorrentino attribuisce il suo volto, che è protagonista dell'ultimo omonimo episodio di *Gli aspetti irrilevanti*, una raccolta di ventitré racconti nei quali si narra sempre la storia di un personaggio il cui nome e cognome, assieme al ritratto fotografico in bianco e nero, ne suggerisce e affianca la titolazione. Ivi compresa quella del cineasta scrittore che descrive Settimio come un «regista amatoriale di filmini controversi», il quale «ama raccontare storie», narrare la vita degli altri, anche se in verità poi «l'unica storia che vorrebbe raccontare è la sua, ma non ne ha il coraggio» e «non per pudore, ma perché gli provoca un dolore indicibile»[33]. Gli rievoca presumibilmente il lutto che colpisce l'autore partenopeo quando ancora adolescente perde entrambi i genitori a seguito di un'esalazione da monossido di carbonio nella loro casa di vacanza in Abruzzo, a Roccaraso. Una perdita alla quale Sorrentino non allude mai prima d'ora nelle pellicole pluripremiate, di successo nazionale e internazionale, della sua filmografia. Non lo fa in *Le conseguenze dell'amore* (una decina di riconoscimenti tra David di Donatello e Nastri d'Argento), in *Il divo* (Premio della Giuria di Cannes) o in *La grande bellezza* (Oscar ad Hollywood) ed eccezionalmente lo fa solo in *This Must Be the Place*, dove in effetti il protagonista Cheyenne, una rockstar interpretata da Sean Penn, è un orfano di padre. Viceversa la riparazione del lutto sopraggiunge per Sorrentino solo con *È stata la mano di Dio*, Leone d'Argento al festival di Venezia, nomination agli Oscar nella categoria di Miglior Film Straniero, David di Donatello per Miglior Film e Regia. Una pellicola che in sé racchiude «la funzione riparativa della scrittura autobiografica […] che è abreattiva […] ripetitiva […] e infine correttiva»[34] dal momento in cui lascia rispettivamente sprigionare il trauma del ricordo, lo ripete, rielabora e reinventa, come fin qui abbiamo visto accadere anche in Moretti e Bellocchio.

Dichiara Sorrentino che «non è facile trovare le parole per spiegare gli

---

[33] P. Sorrentino, *Settimio Valori*, in Id., *Gli aspetti irrilevanti*, Mondadori, Milano 2016, p. 265 e p. 271.

[34] G.L. Barbieri, *Autobiografie immaginarie*, cit., p. 46.

appuntamenti con i ricordi», sempre difficili da «verbalizzare»[35], al punto che soltanto nell'istante in cui decide di riaffacciarsi, dopo trentasette anni, nel condominio della sua infanzia e adolescenza traumatizzata – quel Vomero a Napoli che è poi il set del film – poi questi riaffiorano, per essere scaricati dalla memoria non nel limbo dell'inesprimibile, bensì del visivo. Nell'universo cinematografico che per Sorrentino come per Fellini – presenza fantasmatica che approda in città per uno dei suoi leggendari provini, ma che non vediamo mai e del quale udiamo solo l'inconfondibile voce in falsetto in fuori campo – è il solo antidoto che distrae dalla realtà, la reinventa e deforma. Secondo lo stile comico-grottesco dell'autore che, come nelle precedenti pellicole (*L'amico di famiglia*, *Il divo*), qui ritroviamo nella sfilata dei corpi sfatti e delle caricature della cerchia familiare e amicale (nella sequenza del pranzo estivo sotto il porticato con la vecchia impellicciata ingorda di mozzarella di bufala e la giovane affetta da pinguedine), oltreché in molteplici visioni perturbanti ed estasianti. Come quella del monacello, il monaco bambino al quale zia Patrizia (Luisa Ranieri) affida il desiderio di maternità, mentre è la sua nudità che sollecita il turbamento erotico di Fabietto Schisa (Filippo Scotti), un «desiderio così impuro, così impossibile, così immorale»[36] da essere profondamente vivo e vero, come dichiara il regista fin dai tempi di *Youth*. Nella dominante *pop culture* sorrentiniana, che mescola sacro e profano, vi è poi soprattutto l'apparizione divina, catapultata anch'essa nella città partenopea degli anni ottanta, di Diego Armando Maradona, la cui *mano de dios* del titolo non fa riferimento solo alla rete leggendaria che il *pibe de oro* argentino rifila con destrezza all'Inghilterra nei Mondiali in Messico del 1986, ma anche ad una sorta di forcipe che sottrae sano Fabietto – e quindi Sorrentino – dal ventre materno, ribaltandone il destino di una morte che lo avrebbe voluto accanto ai genitori nella dimora montana, se l'impulso vitale, la brama calcistica non lo avesse spinto a non rinunciare per nulla al mondo ad assistere al *match* Napoli-Empoli dagli spalti dello stadio San Paolo.

Il calcio, ma soprattutto il cinema di Fellini e di Antonio Capuano[37] qui continuamente si sovrappongono. Accade per esempio con la visione

---

[35] Dallo *Speciale* È stata la mano di Dio. *Attraverso gli occhi di Paolo Sorrentino*, Netflix, 8'.

[36] V. Gallico, *L'opera di Paolo Sorrentino tra le immagini di Federico Fellini e di Martin Scorsese. Affinità e dissonanze nell'intreccio delle influenze*, Mimesis, Milano-Udine 2021, p. 236.

[37] Come anche quello di Roberto Rossellini (in riferimento all'isola di Stromboli dove Fabietto raggiunge in vacanza il fratello, nella loro prima vacanza da orfani) e di Sergio Leone (quel *C'era una volta il West* mai rivisto, né con i genitori, né da solo, nonostante la videocassetta sempre accanto alla tv ancora priva di telecomando).

dell'acrobata sospeso dentro la Galleria Umberto I che, se per un attimo evoca a Fabietto come a noi spettatori l'incanto della visione del Matto da parte di Gelsomina nella *Strada*, poi in verità costituisce il primo dei due varchi di accesso al cinema (l'altro è nella terma sotterranea) da parte di Sorrentino mediante la scuola vesuviana. Con il regista di *Vito e gli altri* che, nel sollecitare il giovane confuso e affranto dal lutto, lo invita a non disunirsi, a raccogliere i pezzi di un'esistenza lacerata dalla perdita, per rimettersi in movimento. Divenendone il viatico per ricominciare dalla propria «condizione orfana»; riconoscere la «necessità di trovare modelli» e «punti di riferimento» nuovi; provare a imparare da solo in «assenza di figure» genitoriali a «intraprendere autonomamente un viaggio formativo»[38]. Quello che nel finale Fabietto – e quindi Sorrentino – compie, esattamente come Moraldo (Franco Interlenghi) e quindi Fellini in conclusione dei *Vitelloni*, fuggendo da Napoli, così come da Rimini, per poi ritornarvi, ma solo dopo essere rispettivamente approdati in treno a Roma, a Cinecittà, nella Hollywood del Tevere, dove finalmente poter *fare film*[39]. In merito ai quali dichiara ancora Sorrentino: «Faccio film […] perché mi interessano le persone e non c'è nulla che mi diverta nella vita come studiare i comportamenti individuali», provando a «rovistare nelle zone eccessive dell'inconscio»[40]. Di quello altrui, come del proprio, lungo un percorso di finzioni biografiche[41] e autobiografiche, di reinvenzioni cinematografiche per le quali ho provato qui a intrecciare i fili comuni, oltreché a sbrogliare differenze identitarie dei singoli grandi autori italiani contemporanei da me trattati.

---

[38] Per le citazioni fin qui cfr. V. Gallico, *L'opera di Paolo Sorrentino*, cit., p. 249.

[39] In riferimento al titolo del celebre volume di F. Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino 1980.

[40] Dichiarazione di Sorrentino in F. Vigni, *La maschera, il potere, la solitudine. Il cinema di Paolo Sorrentino*, Improgress, Firenze 2014, p. 13.

[41] Per parafrasare ancora, come più volte nel saggio, il titolo di R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit.