Lo sguardo politico nell'ultimo Bellocchio. Impegno e sistema mediale tra storia, cronaca e privato

Gabriele Rigola

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/transalpina/440>

DOI: 10.4000/transalpina.440

ISSN: 2534-5184

Editore

Presses universitaires de Caen

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 octobre 2016

Paginazione: 71-84

ISBN: 978-2-84133-839-9

ISSN: 1278-334X

Notizia bibliografica digitale

Gabriele Rigola, « Lo sguardo politico nell'ultimo Bellocchio. Impegno e sistema mediale tra storia, cronaca e privato », *Transalpina* [Online], 19 | 2016, online dal 19 décembre 2019, consultato il 06 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/440> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.440>

LO SGUARDO POLITICO NELL'ULTIMO BELLOCCHIO. IMPEGNO E SISTEMA MEDIALE TRA STORIA, CRONACA E PRIVATO

Riassunto: Marco Bellocchio è, tra i registi italiani che esordirono alla metà degli anni Sessanta, uno dei pochi ancora in attività, e continua ad esprimersi – attraverso la sua opera – sui temi caldi della politica, della società e della cultura, non solo italiane, come negli ultimi anni ha dimostrato l'interesse per l'omicidio Moro, il fascismo, o il recente caso Englaro e il tema del fine vita. Il contributo si concentra sui film successivi al 2009, mettendo in luce il profondo legame tra l'ultima parte della carriera di Bellocchio e la produzione precedente, soprattutto la fase politica vera e propria del regista, negli anni '60 e '70; in particolare si tratteggiano i caratteri di quello che è uno *sguardo politico* nell'opera del regista, non sempre e per forza militante, ma in grado di interpretare in modo peculiare le diatribe storiche del contesto italiano e della società in genere. Nel presente contesto si avvanzeranno anche alcune ipotesi metodologiche sulla nozione di cinema politico, trattando il cinema di Marco Bellocchio come caso esemplificativo.

Résumé: Parmi les metteurs en scène italiens qui ont débuté dans les années 1960, Marco Bellocchio est l'un de ceux qui sont encore en activité, et qui continue de s'exprimer – à travers son œuvre – sur les sujets brûlants de la politique, de la société et de la culture, comme l'ont démontré, dans ces dernières années, son intérêt pour l'assassinat de Moro, le fascisme ou encore le récent cas d'Eluana Englaro et le débat sur la fin de vie. Notre contribution se concentre sur les films sortis après 2009, et veut mettre en lumière le lien profond entre la dernière partie de la carrière de Bellocchio et sa production précédente, notamment la période politique proprement dite du metteur en scène dans les années 1960-1970. On y étudie plus particulièrement les caractéristiques du regard politique dans l'œuvre du metteur en scène, qui n'est pas toujours, ni obligatoirement, celui d'un militant, mais qui est en mesure d'interpréter d'une façon très particulière les débats historiques du contexte italien et de la société en général. Dans ce cadre, en traitant le cinéma de Marco Bellocchio comme un cas exemplaire, seront avancées des hypothèses méthodologiques sur la notion de cinéma politique.

Il cinema italiano degli ultimi anni è caratterizzato da forme, stili, attitudini differenti, che vanno a comporre un universo complesso e diversificato:

troviamo gli esordi del nuovo millennio¹, le pellicole di autori che hanno già all'attivo diversi lavori, o anche – in alcuni casi – le ultime opere di figure che hanno esordito decenni fa, pilastri del cinema italiano come i fratelli Taviani, Bernardo Bertolucci, Ermanno Olmi. Tra le figure più rappresentative di quest'ultima categoria vi è sicuramente Marco Bellocchio, soprattutto se consideriamo l'attitudine di interrogare i temi dell'impegno e del racconto della società in termini « politici ». Nelle prossime pagine si cercheranno di analizzare le relazioni tra la dimensione politica e l'ultima produzione del cineasta, in particolare in film come *Vincere* (2009), *Sorelle Mai* (2010) e *Bella addormentata* (2012), formulando anche alcune considerazioni sul suo ultimo film, *Sangue del mio sangue* (2015).

È necessario anzitutto sottolineare il profondo legame che il cinema del regista piacentino intrattiene con gli aspetti della politica e dell'impegno fin dalle sue origini, a partire da *I pugni in tasca* (1965), caso paradigmatico di restituzione della temperie socio-culturale dell'epoca, e film simbolico del pre-sessantottismo². È però l'attraversamento di tutte le forme dell'impegno a rendere la sua opera davvero esemplificativa per più stagioni del cinema italiano, dai *Pugni in tasca* in poi: la fase del maoismo con *La Cina è vicina* (1967), le diverse esperienze di militanza (ricordiamo *Discutiamo, discutiamo*, *Il popolo calabrese ha rialzato la testa*, o ancora *Viva il 1° Maggio rosso e proletario*), fino ad arrivare al cinema politico degli anni Settanta, con l'esempio di *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972), interpretato da Gian Maria Volonté³. La politica rappresenta una chiave interpretativa e una costante della poetica bellocchiana, come per esempio la violenza, la religione, la problematica familiare o quella sessuale: fin dagli anni Sessanta la sua opera, in relazione alle tematiche politiche, ha la capacità di entrare nei dibattiti, talvolta inserendoli come elementi tematici dei suoi stessi film (un caso su tutti, *Buongiorno, notte*, 2003), più spesso servendosi per una critica alle istituzioni⁴. È il caso, negli anni,

1. *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, G. Canova, L. Farinotti (dir.), Milano, Garzanti, 2011. Sul cinema degli ultimi anni, v. *Esordi italiani. Gli anni Dieci al cinema (2010-2015)*, P. Armocida (dir.), Venezia, Marsilio, 2015.

2. Sul film d'esordio di Bellocchio, con nuove premesse e prospettive storiche, si veda il capitolo di A. Tovaglieri « Marco Bellocchio, *I pugni in tasca*, 1965 », in *La dirompente illusione. Il cinema italiano e il Sessantotto 1965-1980*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014, p. 19-54. Si rimanda anche all'analisi di A. Costa, *Marco Bellocchio. I pugni in tasca*, Torino, Lindau, 2007.

3. Si veda almeno *Marco Bellocchio. Catalogo ragionato*, P. Malanga (dir.), Milano, Edizioni Olivares – Festival Internazionale del Film di Locarno, 1998.

4. Su questi argomenti, per ulteriori approfondimenti, si prenda visione di: S. Bernardi, *Marco Bellocchio*, Firenze, La Nuova Italia, 1978; T. Masoni, « La virtù adolescenziale. Forme della

dell'interesse verso il clero (*Nel nome del padre*⁵ o *L'ora di religione*), la caserma (*Marcia trionfale*), l'ospedale psichiatrico (*Matti da slegare*), e così via. In questo quadro, riferendoci soprattutto alla filmografia degli ultimi dieci anni⁶, potremmo porci preliminarmente due interrogativi: possiamo forse definire qualche film di Bellocchio privo di una certa dimensione riflessiva intorno alla politica e all'impegno? E, soprattutto, quale nozione di politico, di *engagement*, è più utile per il nostro percorso prendere in considerazione? La tradizione storiografica intorno alla questione è stata recentemente arricchita, attraverso contributi che hanno cercato di allargare i termini della nozione di politico, in particolare per quanto concerne la storiografia del cinema italiano: le ricerche più interessanti si sono mosse tanto nella direzione di uno studio dell'impegno nella cultura italiana contemporanea nel suo insieme⁷, quanto di aspetti e nodi della Storia nostrana in rapporto alla sua rappresentazione mediatica⁸, talvolta approfondendo percorsi autoriali⁹, talvolta invece in un orizzonte specificatamente storico¹⁰.

A nostro avviso è utile seguire una prospettiva nella quale la questione politica negli audiovisivi possa interrogare i contesti sociali di oggi e di ieri, nonché i modelli che si strutturano e ripetono nella storia dello spettacolo in Italia, come gli studi di Maurizio Grande hanno mostrato. Aderendo ad un'ottica di storia culturale del cinema, si suggerisce di prendere in considerazione la dimensione del politico – a partire almeno dagli anni Trenta del Novecento fino ai giorni nostri – come tentativo di rappresentazione dell'italianità, dei suoi caratteri impliciti nei sistemi culturali e identitari¹¹, soprattutto per quanto concerne le manifestazioni della caricatura, del grottesco e dell'esagerazione allegorica, tanto nel cinema politico quanto

politica nell'opera di Bellocchio», in Marco Bellocchio. *Il cinema e i film*, A. Aprà (dir.) Venezia, Marsilio, 2005.

5. Si rimanda a M. Bellocchio, *Nel nome del padre*, Bologna, Cappelli, 1971.
6. Per un resoconto rimandiamo a *Forme della politica nel cinema italiano contemporaneo*, R. Menarini, G. Spagnoletti (dir.), *Close Up*, XII, n° 23, dicembre 2007-marzo 2008.
7. Si rimanda a *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, P. Antonello, F. Musgnug (dir.), Oxford, Peter Lang, 2009.
8. Si vedano i diversi contributi della rivista *Cinema e storia*, Soveria Mannelli, Rubbettino. Si veda C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Milano, Mimesis, 2015.
9. A titolo di esempio citiamo due recenti lavori di ricerca su altrettanti autori del cinema italiano: A. Minuz, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012; C. Uva, *Sergio Leone. Il cinema come favola politica*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2013.
10. Il riferimento va al contributo di A. Tovaglieri, *La dirompente illusione...*
11. S. Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma – Bari, Laterza, 2011.

nella commedia¹². Come scrive Grande, «il *sensu politico* di un film può risiedere nello smascheramento di una situazione, nella critica ad un modo di concepire la vita privata o pubblica, nella messa in questione di equilibri consolidati, nella invalidazione di credenze e saperi comuni»¹³. Questa specificazione dei contesti del politico mostra come nel cinema cosiddetto *engagé* non si tenda soltanto a rappresentare i risvolti della realtà, le lotte sociali o repressive, i fenomeni politici più stringenti, ma soprattutto – a partire dal cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta – le dinamiche del potere e le sue nevrosi. In questo senso la nozione di politico che prendiamo in considerazione si forma come categoria, come insieme di pratiche sociali che (auto)rappresentano una o più epoche¹⁴. Sotto questo profilo, l'opera intera di Marco Bellocchio risulta particolarmente fruttuosa, fino ai titoli più recenti¹⁵.

La politica dello stile

Se dovessimo indicare l'aspetto principale che riassume e organizza le forme del politico nel cinema dell'autore, potremmo dire che si tratta della «politica dello stile». È lo stile ad essere incaricato, insieme agli elementi plurali che lo compongono¹⁶, di esprimere una visione etica e una posizione critica nell'interpretazione della società. Per un regista che ha esordito in seno alla modernità degli anni Sessanta¹⁷, lo stile si fa urgenza di rappresentazione, diviene espressione di un'istanza interpretativa e di un orientamento di per sé già politici. Nella scrittura e nella composizione dell'immagine, anche nei decenni successivi, resiste una modalità operativa che può essere considerata del tutto politica¹⁸; è così che si presenta una messa in scena del politico, alimentata dalle varieghe dinamiche dello stile:

12. R. De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 1999.

13. M. Grande, *Eros e politica. Sul cinema di Bellocchio, Ferreri, Petri, Bertolucci, P. e V. Taviani*, Siena, Protagon, 1995, p. 24.

14. *Ibid.*, da p. 15.

15. Nella gran quantità di studi su Bellocchio, alcuni puntano l'attenzione su questi specifici aspetti: è il caso di G. Martini, «Marco Bellocchio e il '68», in *Una Regione piena di cinema. Marco Bellocchio*, G. Martini (dir.), Regione Emilia Romagna, gennaio 2005, p. 15-28; C.J. Brook, *Marco Bellocchio. The Cinematic I in the Political Sphere*, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 2010.

16. Per un resoconto di un'idea di stile cinematografico plurale ed estesa, si veda V. Buccheri, *Lo stile cinematografico*, Roma, Carocci, 2010.

17. E. Morreale, *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, Milano, il Castoro, 2011.

18. G.A. Nazzaro, «Del primato politico della messinscena», *Filmcritica*, LII, n° 525, maggio 2002.

Si l'on pouvait à l'époque affirmer (sans sourire) que « tout film est politique », c'était parce que [...] toute position de caméra, toute disposition de corps, toute opération de montage, y compris les plus nulle, n'est rien que geste d'écriture; qu'un « degré zéro du cinéma » implique une décision d'inscription, une prise d'écriture, une élaboration signifiante¹⁹.

Il binomio composto da politica dello stile e osservazione critica della società può dunque far da premessa al nostro discorso sul cinema italiano contemporaneo, a partire dal caso di Bellocchio, proprio per accostare all'indagine sui temi della politica un'indagine sulla scrittura filmica, alimentata dalle poetiche d'autore, dagli stili nazionali, dai differenti contesti produttivi. Negli ultimi film del regista piacentino questi aspetti si radicalizzano, lasciando ampio spazio ai temi evocativi di tutta la sua carriera, a partire dall'impegno fino ad arrivare alla critica delle istituzioni, alla follia, alla repressione e alla paralisi sociale, che raffigurano differenti aspetti della società italiana con un filtro grottesco e frequenti elementi di fantasticheria²⁰.

Di una Storia pubblica, di una storia privata

Per considerare più da vicino le ultime pellicole di Marco Bellocchio, si preferisce organizzare un percorso a tappe che prenda in considerazione tre linee direttrici, tre piste tematiche di riflessione sull'impegno, a partire da altrettanti film²¹. La prima linea che prendiamo in esame è rappresentata dalla storia. La Storia con la lettera maiuscola, affrontata dal regista in film del passato come *La visione del sabba* (1988), *Il principe di Homburg* (1997), *Buongiorno, notte*, e ovviamente in *Vincere*. Ma anche, subito dopo, la storia con la minuscola, attraverso le piccole storie narrate in molti film, dai risvolti quotidiani dei terroristi delle Brigate Rosse in *Buongiorno, notte* – sullo sfondo del terrorismo degli anni Settanta²² –,

19. J.-L. Comolli, « Ici et maintenant, d'un cinéma sans maître? », in *Les années pop. Cinéma et politique: 1956-1970*, J.-L. Comolli, G. Leblanc, J. Narboni (dir.) Paris, Bibliothèque d'information publique Centre Pompidou, 2001, p. 36. Si veda l'intero contributo curato da Comolli, Leblanc e Narboni per un resoconto del tema in una prospettiva militante. Il dibattito sulla politica dello stile è parallelo, soprattutto tra anni Settanta e Ottanta, a quello sul rapporto tra cinema, tecnica e ideologia: J.-L. Comolli, *Tecnica e ideologia*, Parma, Pratiche, 1982.

20. Intorno a questi argomenti, ricordiamo le profonde relazioni che il cinema di Bellocchio intrattiene con le altre arti, assorbendone anche modalità espressive. Rispetto al rapporto con il teatro, si rimanda a M. Pellanda, *Marco Bellocchio tra cinema e teatro. L'arte della messa in scena*, Venezia, Marsilio, 2012.

21. Si rimanda a C.J. Brook, « Bellocchio's Political Cinema from the Eighties to the Present », in *Marco Bellocchio. The Cinematic I in the Political Sphere*, p. 104-129.

22. Per alcune considerazioni sull'impegno nella generazione di cineasti italiani tra anni '60 e '70, si rimanda a *Jeune Cinéma*, n° 44, février 1970: *Cinéma et politique: une enquête*

fino alla vicenda privata di Ida Dalser, giovane moglie di Benito Mussolini, che entra nella complessità della Storia – con la maiuscola – del regime fascista. Per Bellocchio, come nel caso in questione, affrontare una vicenda storica del passato serve soprattutto a riflettere sul presente, riservando l'attenzione alle contraddizioni della società – dell'epoca, e di oggi – a partire dal trasformismo italico, filtrato e rappresentato dalla figura di Mussolini. Contraddizioni che si estendono ben presto incorporando aspetti quali l'assenza di critica, la facilità del compromesso, l'ingerenza della Chiesa. Per fare ciò Bellocchio in *Vincere* propone una sintesi personale e allegorica dei fatti e degli avvenimenti storici, rinunciando a una ricostruzione precisa e a spiegazioni dettagliate dei risvolti accertati, per le motivazioni che lui stesso spiega: «Io sentivo che per raccontare in modo inevitabilmente sintetico trent'anni di una storia bisognava procedere per grandissime sintesi e rinunciare a tutta una serie di spiegazioni o di didascalie. O per lo meno curare, trasformare queste didascalie in immagini che fossero espressive, che diventassero stile»²³.

Ecco che l'attenzione per la sintesi della Storia si accompagna ad un uso intenzionale della scrittura stilistica. Inoltre, l'esigenza di tenere insieme la libertà del cineasta, l'uso immaginativo della Storia e l'espressione di uno stile, è ben riassunta in un'altra dichiarazione:

Credo che la libertà sia la cosa più preziosa per un artista. Non parlo delle libertà civili, ma di quella libertà di immaginazione che mi obbliga a rifiutare lo scrupolo morale che è mortale per l'artista e paralizza la fantasia. Il «devo» o «non posso» per non tradire l'idea, per non essere giudicato un reazionario, un venduto o un pazzo²⁴.

Le categorie della storia servono a mostrare l'instabilità del tempo presente, e ogni sguardo sul passato, per Bellocchio, serve a orientarsi nell'epoca in cui il film viene prodotto e si realizza. *Vincere*, in particolare, compie una riflessione inattesa sul tema del potere attraverso un lavoro sul corpo del Duce, a partire dal corpo dell'attore che lo interpreta, Filippo Timi: il giovane Mussolini è contraddistinto dai caratteri della

et les réponses de Zavattini, Orsini, Ferreri, Pontecorvo, Gregoretti, Giannarelli. Sul caso specifico di *Buongiorno, notte*, e in particolare sulle ricorrenze legate al caso Moro nel cinema dell'autore, si veda A.G. Mancino, *La recita della Storia. Il caso Moro nel cinema di Marco Bellocchio*, Milano, Bietti, 2014.

23. F. Betteni-Barnes, «Prendersi dei rischi. Intervista a Marco Bellocchio», *Cineforum*, n° 485, maggio 2009.

24. Marco Bellocchio. *Morality and Beauty – Morale e bellezza*, S. Toffetti (dir.), Roma, Istituto Luce, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2014, p. 19.

forza e del vigore, anche grazie alla recitazione di Timi²⁵; quando diventa il Duce, e si codifica il suo ruolo politico ma anche simbolico, il suo corpo è eliminato dalla rappresentazione, «totemizzato» e consacrato a icona, attraverso l'ausilio finzionale di immagini, busti, filmati di repertorio²⁶. Per Gianni Canova *Vincere* è un «lavoro sul corpo mediale del Capo» che ingloba al contempo «microfisica del potere e antropologia del dominio, semiotica della comunicazione di massa e fenomenologia del machismo italico»²⁷. Questa somma di elementi, questo lavoro sul corpo e sulla sua rappresentazione, sono ben visibili in alcune sequenze del film: una su tutte è quella nella quale Ida Dalser assiste al cinema ad un cinegiornale in cui compare Benito Mussolini (si tratta del Duce, e non la sua trasposizione filmica). Il corpo della Mezzogiorno si sovrappone alle immagini del passato, al corpo di Mussolini feticizzato e reso immagine, «il fascio di luce del proiettore colpisce il suo corpo, le disegna addosso le immagini, la ingravida nuovamente con l'iconizzazione del Duce»²⁸. Sparendo dalla rappresentazione, e rimanendo come pura immagine (o parodia di se stesso, come nell'imitazione che ne fa il medesimo Timi, interpretando il figlio Benito Albino), il corpo del Duce diviene strumento di riflessione sulle nevrosi del potere, sul «turbino di immagini con cui il potere celebra se stesso»²⁹, e sui fenomeni di consumo intrecciati a questa celebrazione³⁰. «Ho visto Mussolini al cinema, sembra un gigante», dirà poco dopo Ida Dalser nel film. Del resto la rappresentazione mediale e la dinamica spettatoriale rappresentano due questioni fortemente intrecciate nel film di Bellocchio. Nel frammento del film che si svolge all'ospedale psichiatrico, e in particolare nel dialogo con lo psichiatra, viene ribadita la posizione suprema che ha la finzione – e in particolare la recitazione – in rapporto alla verità: l'ingiustizia subita dalla Dalser viene poi paragonata a quella sullo schermo, nelle scene proiettate del film *The Kid* (*Il monello*, Charlie

25. Da questo punto di vista *Vincere* è un film sul movimento: da un lato il movimento della modernità futurista che punteggia buona parte della pellicola, dall'altro lato il movimento dello stesso protagonista maschile, dai desideri interventisti o dalla passione politica, fino all'ardore del sentimento amoroso. Per una disamina della recitazione maschile nel cinema contemporaneo, C. O'Rawe, *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*, London, Palgrave MacMillan, 2014.

26. Sul film *Vincere* e il corpo di Mussolini, si veda M. Toscano, «In capo al mondo», *Duellanti*, n° 53, giugno 2009.

27. G. Canova, «Qualcosa che ci riguarda», *Duellanti*, n° 53, giugno 2009.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

30. Sulla rappresentazione del corpo morto di Mussolini e sulle sue vicende storiche riflette S. Luzzatto, *Il corpo del Duce. Un cadavere tra immaginazione, storia, memoria*, Torino, Einaudi, 2011.

Chaplin 1921), che di nuovo sanciscono la necessaria mediazione del cinema, della trasfigurazione della realtà attraverso il filtro di uno schermo. Oltre a ciò l'aspetto dell'impegno si ritrova anche «dietro le immagini», non solo nell'aspetto visuale ma in quello del visibile³¹: le sequenze al cinema, l'insistita dinamica meta-riflessiva, il riferimento agli spettatori³², alla visione, alle trasformazioni dei media e al rapporto tra corpo e immagine³³, non sono altro che ulteriori valutazioni sulla teatralizzazione del fascismo, che rimandano al rapporto tra il Duce e l'immaginario dell'epoca³⁴. Raccontando la vicenda di un personaggio come quello di Ida Dalser, Bellocchio compie una riflessione profondamente antifascista, perché opta per un percorso narrativo pressoché inedito, che prende il via dal racconto della memoria del fascismo attraverso le storie identitarie degli italiani. Il tema del potere, di conseguenza, fin dagli anni del cinema civile di cineasti come Elio Petri, Francesco Rosi, Marco Ferreri, e Marco Bellocchio, si esprime come detto non soltanto attraverso la dimensione militante e fedele alla rappresentazione storica: spesso temi come l'impegno, il terrorismo, la politica, la Storia, sono soprattutto dei mezzi per simbolizzare le convenzioni sociali, i disagi generazionali, le patologie connesse al potere; si tratta di fare dei film «politicamente», con un'attitudine politica, opposto al semplice fare dei film etichettati come politici.

La seconda pista d'approccio che prendiamo in considerazione è quella della dimensione del privato. La filmografia del regista è ricca di film realizzati in una prospettiva familiare e privata, a partire da quelli realizzati con risorse economiche ridotte, prodotti nel contesto dei laboratori che Bellocchio stesso ha diretto negli anni a Bobbio, suo paese natale vicino a Piacenza. Questi gruppi laboratoriali (chiamati «Fare cinema») sono stati una vera e propria scuola cinematografica: Bellocchio e i suoi collaboratori hanno realizzato in tutto sei episodi, tra il 1999 e il 2008, riuniti nell'esperienza denominata *Sorelle*³⁵. Il primo prodotto è stato appunto *Sorelle* (1999), poi *Sorelle – Il matrimonio* (2004), e infine *Sorelle*

31. P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977.

32. Si veda L. Malavasi, «L'immagine di un'immagine di un'immagine» e E. Morreale, «Il Duce e il Luce», *Cineforum*, n° 485, maggio 2009.

33. Per questi argomenti si rimanda a M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere, 2008.

34. In una prospettiva storiografica si veda P. Cavallo, «Theatre Politics of the Mussolini Régime and Their Influence on Fascist Drama», in *Fascism and Theatre. Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe (1925-1945)*, G. Berghaus (dir.), Providence – Oxford, Berghahn Books, 1996, p. 113-132.

35. G. Pardi, *L'esperienza "Sorelle". Autobiografismo e presenze Cechoviane nei film di Marco Bellocchio*, Roma, Albatros, 2011.

Mai (2010); anche l'ultimo film di Bellocchio, *Sangue del mio sangue*, ha diverse caratteristiche in comune con questa esperienza. In questi film troviamo come attori e comparse gli amici e i parenti del regista: il figlio Pier Giorgio, la figlia Elena, le sorelle, le partecipazioni degli amici, come quella dell'attore Gianni Schicchi; in più vi è la forte presenza del luogo d'infanzia di Bellocchio, Bobbio, che rappresenta le origini di uno sguardo, di una geografia sentimentale nata con *I pugni in tasca*, girato a Bobbio nella stessa casa di famiglia utilizzata anche in *Sorelle Mai*, quarantacinque anni dopo. Bellocchio reitera non solo i luoghi, ma anche un contesto rappresentativo mai superato, mai risolto, da *I pugni in tasca* in poi:

La filmografia omnia di Marco Bellocchio sembra reiterare la sua origine, *I pugni in tasca*, e quel suo peccato originale, il matricidio di Ale, riproponendone insistentemente il personaggio o addirittura [...] lo stesso attore³⁶.

Più in generale, per il regista Bobbio rappresenta la piccola realtà cittadina e le tradizioni, il ritorno alle origini (alla Heimat, potremmo dire³⁷), ma su tutto Bobbio ricorda la patria considerata straniera, e al contempo la difficoltà di lasciare quei luoghi, di dimenticare l'origine tormentata del film d'esordio, e di interpretare il mondo rinunciando a Bobbio e alle sue coordinate simboliche.

Nel già citato *Sangue del mio sangue* l'attore Roberto Herlitzka, che interpreta il conte Basta, pronuncia la battuta «Bobbio è il mondo»: si rivela tutta la necessità di un'interpretazione del mondo che abbia come filtro la dimensione individuale, personale, del privato. Bobbio, a partire da *Sorelle Mai*, è l'esperienza di sé come veicolo per mostrare e interpretare le relazioni umane, i rapporti, gli interrogativi. Nella sequenza iniziale di *Sorelle Mai* si vedono i protagonisti riuniti attorno alla tavola, mentre si raccontano e rivelano una condizione pressoché immutabile: vediamo il figlio Pier Giorgio, le zie depositarie del passato e dei racconti della famiglia, e soprattutto la piccola Elena, la figlia del regista, che cresce e matura di fronte alla cinepresa, fino a diventare adulta, vista in *Sangue del mio Sangue* ormai come una donna desiderabile. Il tema del corpo, anche in questa dimensione del privato, attraversa in modi innovativi anche un film come *Sorelle Mai*:

è la vera Elena Bellocchio a crescere e mutare davanti alla macchina da presa: un piccolo atto d'amore, quello di osservare cinematograficamente un corpo

36. M. Gandolfi, «Gli occhi, la bocca», in *Le forme della ribellione. Il cinema di Marco Bellocchio*, L. Ceretto, G. Zappoli (dir.), Torino, Einaudi, 2004, p. 108.

37. A. Morsiani, «L'argine perduto. La poetica dei luoghi e della heimat in Marco Bellocchio», *ibid.*, p. 21-24.

che si trasforma con serenità e dolcezza, in mezzo a tante sopraffazioni pubbliche da parte del corpo della nazione³⁸.

La forma visuale del film sottolinea questo carattere d'intimità, sia nei momenti girati nella grande casa di famiglia, sia all'esterno, nelle sequenze ricche di silenzi e rumori della natura (dove ritorna il motivo visivo del fiume Trebbia, così decisivo nella poetica del regista, dai *Pugni in tasca* fino a *Vacanze in Val Trebbia*, 1980, dove recita lo stesso Bellocchio).

La sfera del quotidiano e del privato ha avuto, per Bellocchio, il ruolo di primaria forma di ribellione, a partire da quella trasfigurazione autobiografica che, nel 1965 dei *Pugni in tasca*, raccoglieva i disagi di un'intera generazione.

Cronaca e poetica dell'anacronismo

Il terzo elemento di riflessione è contraddistinto dalla questione della cronaca. Da un lato, la cronaca simboleggia la necessità di rinnovarsi attraverso gli eventi più prossimi, di ridiscutere continuamente il proprio cinema, di metterne in discussione i termini tematici e stilistici, per un incessante aggiornamento; dall'altro lato, la cronaca rivela un interesse per il presente, come già il regista affermava nel 1976: «Quando mi trovo di fronte a un progetto, c'è sempre il problema dell'attualità. Nel senso che c'è in me un'istanza, una vera preoccupazione [...] di tenere conto del presente»³⁹. Allo stesso modo, come accade con la storia, l'interesse per l'attualità viene egualmente trasfigurato, distorto, orientato verso le proprie ragioni: lo psichiatra Massimo Fagioli, per anni collaboratore del regista, ricordava la sua «capacità [...] di costruire immagini al di là della cronaca, della storia e della fotografia della realtà, pur partendo dalla realtà»⁴⁰. Bellocchio si serve anche della cronaca per costruire un suo personale percorso di analisi della contemporaneità. A partire da queste premesse, vorremmo soffermarci su *Bella addormentata* (2012), film ispirato a un caso pubblico che ha fatto interrogare l'Italia intera, il caso di Eluana Englaro, che a seguito di un incidente ha vissuto in stato vegetativo, immobile e incosciente, per diciassette anni, morendo poi il 9 febbraio 2009 dopo l'interruzione della nutrizione artificiale. Come già detto, il caso pubblico di per sé serve da pretesto più generale a Bellocchio per trattare il tema del fine-vita, della malattia e della laicità, ma più nello specifico per affrontare le reazioni

38. R. Menarini, «Il corpo della nazione», *Duellanti*, n° 78, ottobre 2012, p. 25.

39. A. Cattini, A. Ferrero, «Conversazione con Marco Bellocchio», *Cinema e cinema*, III, n° 7-8, aprile-settembre 1976, p. 162.

40. M. Fagioli, «La sfida», in *Marco Bellocchio. Catalogo ragionato*, P. Malanga (dir.), p. 237.

della politica e dei media alle tematiche trattate. Il film di Bellocchio si serve della dimensione cronachistica almeno a quattro livelli di lettura: il primo è costituito dall'evidente richiamo al caso Englaro, in particolare in riferimento agli ultimi giorni di vita di Eluana; poi, il richiamo alle fasi di declino del berlusconismo e della figura pubblica di Berlusconi; i modi con cui il caso di Eluana è stato raccontato e diffuso dall'opinione pubblica; infine, il film stesso si fa cronaca, s'immerge nel circuito mediale, per la quantità di critiche, commenti e polemiche che suscita prima, durante la lavorazione e dopo la sua uscita⁴¹.

Bella addormentata permette dunque di ragionare su alcuni modelli di società e le sue rappresentazioni: la «bella addormentata» del titolo non è soltanto la giovane Rosa, la giovane immobilizzata nel suo letto, o la figura assente ma sempre evocata di Eluana, bensì l'Italia stessa («La vera bella addormentata è l'Italia»⁴², ammette Bellocchio): sotto questo profilo il caso di cronaca è un filtro per riflettere su un panorama più ampio, quello di un Paese vittima di un incantesimo⁴³ che lo rende immobile e addormentato. Ancora una volta nel film di Bellocchio tutto ciò si presenta attraverso un discorso lucido sull'apparato mediatico, la stampa, la cronaca, e soprattutto sul sistema dei media come strumento di orientamento, di autorappresentazione dei modelli socio-culturali e politici. Da subito il film ci mostra la forte presenza del sistema mediatico – internet, la stampa, e soprattutto la tv – che vive nei vari drammi dei personaggi: quello del senatore Beffardi (Toni Servillo) e sua figlia Maria (Alba Rohrwacher), volontaria pro-life, a loro volta protagonisti di una storia di sofferenza (il senatore ha aiutato la moglie gravemente malata a morire); gli intrecci dei personaggi che presentano vicende di malattia, dalla droga (la tossicomane Rossa, interpretata da Maya Sansa), alle crisi di collera del giovane attivista, fino al sacrificio con il quale la madre di Rosa (Isabelle Huppert) offre la sua vita per assistere la figlia, in stato vegetativo. Sullo sfondo rimane l'immobilità di Eluana, evocata come una presenza fantasmatica e al contempo figura che lega le vicende dei vari personaggi, fino alla sua reale morte.

41. È almeno il caso di ricordare la violenta contestazione da parte dei movimenti cattolici e pro-life che ha accompagnato la presentazione del film alla Mostra Cinematografica di Venezia. Per la stampa specializzata, si veda: «Speciale Marco Bellocchio. *Bella addormentata*», *Duellanti*, n° 78, ottobre 2012; «Speciale *Bella addormentata*», *Cineforum*, n° 518, 2012. Sulla cronaca e la sua reinvenzione nel cinema del regista, si veda P. Caproni, *Lo sguardo inquieto. Marco Bellocchio tra immaginario e realtà*, Recco – Genova, Le Mani, 2009.

42. M. Greco, I. Moliterni, «Convers(az)ioni private», in *Speciale Marco Bellocchio. *Bella addormentata**, p. 7.

43. Sul rapporto fra il film e i modelli archetipici delle fiabe si veda M. Buratti, «C'era una volta...», in *Speciale Marco Bellocchio. *Bella addormentata**.

In *Bella addormentata* ritroviamo nuovamente una dicotomia tra pubblico e privato: in questo caso l'aspetto pubblico riguarda il caso di coscienza nell'opinione pubblica, la politica e i dibattiti, le scelte etiche e la religione; e accanto troviamo il privato, ossia la dimensione della sofferenza, le scelte e il dolore vissuti privatamente, rappresentati dai vari punti di vista dei personaggi. Ma il caso di cronaca è anche motivo per rappresentare il cinismo e la vuotezza della classe politica: i partiti politici sono divisi dal caso Englaro, e in particolare viene mostrata tutta la loro incapacità di offrire un dibattito profondo, laico ed istituzionale su un tema così complesso e decisivo (le dichiarazioni reali degli esponenti politici sulla situazione di Eluana, riprese dal film, lo dimostrano). In una sequenza nella quale il senatore, interpretato da Servillo, esprime al rappresentante del suo partito tutta la difficoltà della scelta, dovendo esprimersi in Parlamento sul caso, questo vuoto della politica è ben messo in scena: viene anteposto il tornaconto personale, la necessaria fedeltà al gruppo dirigente, prima che alla propria coscienza civile. Il problema del caso pubblico viene messo in relazione con la vita personale del senatore, il ricordo della moglie malata, i sentimenti contrastanti che si presentano nell'affrontare una scelta difficile: e ancora una volta il corpo del protagonista viene messo a confronto con l'immagine finzionale, propagandistica, di uno schermo mediatico. I parlamentari sono ripresi in una sovrimpressione tra loro stessi e le immagini dei militanti del Popolo della Libertà, di Berlusconi, delle bandiere politiche e dei tricolori: i corpi sono obbligati a confrontarsi con la finzionalità dell'immagine mediatica che li sovrasta e li ingloba. In *Bella addormentata* il corpo perde la sua specificità, il suo vigore, per diventare un corpo spesso stanco, malato, assopito, immobile: la corporeità diviene veicolo per mostrare la condizione di un Paese che ha la necessità di svincolarsi dall'immagine di se stesso, e risvegliarsi a nuova vita. Per certi aspetti *Bella addormentata* è anche un film dedicato al tema del prendersi cura, come per esempio sottolinea Massimo Causo: «*Bella addormentata* è letteralmente un film sull'assistere, che è prendersi cura ma anche stare svegli mentre gli altri sono assopiti»⁴⁴. Questa nota nel nostro discorso suona nuovamente come un'attenzione alla dimensione spettatoriale, a chi assiste a continue interferenze tra cronaca e irrealtà, tra finzione e documento storico, per tentare di comprendere qual è la sua posizione di spettatore, di cittadino, di persona. In queste interferenze si rivela la contraddizione che sta alla base di una «poetica dell'anacronismo» tutta interna al cinema di Bellocchio: la differenza tra attuale e contemporaneo che permette un racconto del

44. M. Causo, «La bellezza è altrove», in *Speciale Marco Bellocchio. Bella addormentata*, p. 15.

presente a partire dal passato, o un racconto di temi e problemi universali a partire dalla cronaca dell'oggi.

Lo studio condotto in queste pagine su Bellocchio ha voluto essere un tentativo d'analisi per mostrare alcune tendenze del politico nel cinema contemporaneo, a partire dal lavoro di un cineasta che appartiene al sistema cinematografico italiano ormai da svariati decenni. Si potrebbero riassumere gli aspetti della dimensione politica e dell'impegno con l'espressione «cinema della crisi». Si evidenzia l'attitudine a rappresentare una crisi permanente: il cinema italiano è attraversato da un racconto profondo degli stati di crisi. Una crisi implicita tanto nel racconto cinematografico quanto nelle narrazioni dell'italianità, a partire dal Neorealismo⁴⁵ e dal dopoguerra, per arrivare al cinema d'impegno civile degli anni Sessanta e Settanta, via via fino alla produzione contemporanea. Il cinema di Bellocchio si fa ancora oggi latore della necessità di ragionare sull'identità nazionale cominciando dalla rappresentazione del dubbio e della crisi, attraverso uno sguardo politico che interroga le immagini del mondo.

Gabriele RIGOLA
Università di Torino

45. Sul neorealismo si prenda visione dell'aggiornato contributo di S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio, 2014.