



I. ARCIPELAGHI E ISOLE

JEAN A. GILI

Marco Bellocchio cineasta del XXI secolo



**S**e il cinema italiano del XXI secolo ha visto l'emergere di nuovi talenti e se il presente volume mette l'accento sulla nuova generazione (Marco Tullio Giordana, Matteo Garrone, Ferzan Ozpetek, Vincenzo Marra, Mario Martone, Paolo Sorrentino), ci si può rapidamente interrogare sull'evoluzione degli autori appartenenti alle generazioni precedenti.

Certi registi "storici" hanno già posto fine alla loro carriera. Michelangelo Antonioni firma il suo ultimo lungometraggio nel 1995 (*Al di là delle nuvole*) e Francesco Rosi nel 1996 (*La tregua*). Ugualmente, Marco Ferreri termina la sua carriera nel 1997 (*Nitrato d'argento*), per non parlare di Luigi Comencini che, fiaccato dalla malattia, ha cessato tutte le attività dal 1991. Ettore Scola ha dichiarato, dopo *Concorrenza sleale* (2001) e *Gente di Roma* (2003), che non girerà più. Con *Le ragazze di Miss Italia*, realizzato nel 2000 per la televisione, Dino Risi ha chiuso il ciclo delle sue inimitabili commedie. Altri continuano: il veterano Mario Monicelli – uno dei più vecchi cineasti in attività nel mondo – ha dato vita con *Le rose del deserto*, nel 2006, a un piacevole adattamento del libro di Mario Tobino, *Il deserto della Libia*. Dopo *Tu ridi* del 1999, Paolo e Vittorio Taviani hanno girato per la televisione *Resurrezione* (2001) da Tolstoj e *Luisa Sanfelice* (2004) da Alexandre Dumas. Nel 2007, *La masseria delle allodole* sul genocidio degli armeni li ha riportati sul grande schermo. Tuttavia i due fratelli hanno molto perduto del loro sfavillio culturale.

Più giovane, Bernardo Bertolucci continua una carriera a fasi alterne in cui è difficile leggere un progetto artistico coerente. *Io ballo da sola* (1996), girato in Toscana, sembrava segnare il ritorno del regista alle sue radici italiane dopo le grandi coproduzioni internazionali; ma *L'assedio* (1998), benché realizzato a Roma, torna a uno spazio chiuso, quasi astratto. Quanto a *The Dreamers* (2003), girato a Parigi in una prospettiva che cerca di ritrovare la magia di *Ultimo tango a Parigi*, ha messo in evidenza soprattutto le incertezze di un cineasta alla ricerca di nuovi riferimenti.

A parer mio, solo due registi proseguono una riflessione coerente negli anni, Ermanno Olmi (nato nel 1931) e Marco Bellocchio (nato nel 1939). Il primo firma in successione *Il mestiere delle armi* (2001), *Cantando dietro i paraventi* (2004), *Centochiodi* (2007), tre meditazioni sulla violenza e su un necessario messaggio di pace e spiritualità. Il secondo, dopo l'*impasse* in cui era caduto sotto l'influenza troppo esclusiva della psicanalisi, ha ritrovato se stesso con *La balia* (1999), racconto classico improntato a Pirandello, e *L'ora di religione* (2002), meditazione sulla chiusura familiare, prima di affacciarsi sul dramma del rapimento di Aldo Moro con *Buongiorno, notte* (2003), e di firmare, infine, con *Il regista di matrimoni* (2006), un'opera che riassume un po' tutte le esperienze accumulate nel corso di quarant'anni di carriera. In questo breve saggio, ci occuperemo particolarmente di Bellocchio, coscienti che il percorso ideologico e artistico di Olmi meriterebbe molto più che l'esame degli sviluppi recenti della sua opera.

<sup>1</sup> Marco Bellocchio,  
*I pugni in tasca*,  
Garzanti, Milano  
1967, p. 15.

<sup>2</sup> Marco Bellocchio,  
*L'ora di religione*,  
Elleu, Roma 2002,  
p. 7 (prefazione alla  
sceneggiatura).

## L'ORA DI RELIGIONE

Negli anni '60, in quell'epoca felice in cui si mise in luce un'eccezionale generazione di registi che riprendevano alla loro maniera – per prolungarla o sovvertirla – la lezione del Neorealismo, Marco Bellocchio faceva il suo debutto con un film violentemente iconoclasta, *I pugni in tasca* (1965). Dramma esasperato della chiusura e della carica rabbiosa contro l'istituzione familiare, il film rivelava un cineasta di 26 anni capace di miscelare tenerezza poetica e atteggiamento blasfemo. Bellocchio vi denunciava i valori borghesi di cui sottolineava la decrepitezza. Scriveva a Pasolini:

Alessandro non si "arrabbia" contro i valori borghesi – il diritto di proprietà, la famiglia, la patria, la religione, ecc. –, ma li elimina, li liquida come inutili ingombri, utensili che hanno fatto il loro tempo. In realtà tali "valori" non esistono più, sono delle reliquie rispettate per interesse, ma non rappresentano, oggettivamente, più nessun valore, sono dei falsi psicologici e culturali, non sono più capaci di contraddizione reale, di integrazione, di rapporto.<sup>1</sup>

In qualche modo, *L'ora di religione*, trentasette anni dopo, riprende il discorso sugli oggetti inutilmente ingombranti, ma il tono e lo spirito sono cambiati:

Questo film – scrive Bellocchio – è proprio la reazione, il ribaltamento, l'opposto delle idee di allora. Mentre io, tutt'altro che riconciliato, resto un ribelle che però oggi sceglie una lotta senza spargimento di sangue, perché non crede più che la sola rabbia possa portare al cambiamento. Il protagonista de *L'ora di religione*, Ernesto Picciafuoco, non pensa più all'assassinio per regolare i conti con una società materialista e apparente.<sup>2</sup>

Di che si tratta? Scoprendo che la sua famiglia cerca, da tre anni, di far "canonizzare" sua madre, Ernesto Picciafuoco (interpretato da un Sergio Castellitto al sommo della sua arte di interiorizzare sentimenti, emozioni, pensieri), si rende conto che un vero complotto è stato ordito attorno a lui, con la complicità della Chiesa, per fabbricare false prove che assicurino la santificazione della defunta madre e contemporaneamente il prestigio morale e materiale della famiglia. I fratelli e le zie si sono coalizzati per far riconoscere la santità di una donna che invece è stata assassinata da uno dei figli divenuto pazzo: il ragazzo gridava orribili bestemmie che la madre tentava di impedire. La sua follia era forse dovuta a una mancanza d'affetto da parte della madre, i cui modi sorridenti nascondevano una profonda indifferenza.

Tentato per un istante di accettare il tutto – pesa, in questo senso, anche una bella e giovane donna che potrebbe essere un angelo portatore di Grazia che lo aspetta al varco, ma pure una tentazione della carne per condurlo al peccato e al rifiuto del suo agnosticismo, forse una possibilità di liberazione –, Ernesto riafferma i valori che gli sono propri: i valori dell'indipendenza, della laicità, del libero arbitrio, dell'amore non di un prossimo inteso genericamente ma dell'altro in quanto individuo unico e insostituibile. Resiste e non partecipa alla marcia solenne verso il Papa. La famiglia al gran completo – senza Ernesto che si

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 6.

ribella, e senza suo figlio che egli preferisce accompagnare a scuola piuttosto che in Vaticano – si reca all’udienza papale al fine di celebrare il trionfo della propria ostinazione e il riconoscimento dei propri meriti.

In un contesto produttivo dove troppi film italiani si costruiscono attorno a modeste storie familiari e si perdono in conflitti psicologici prevedibili, Bellocchio continua la sua opera non rinunciando affatto né alle proprie esigenze né alla propria austerità. Egli affronta una questione etica se non addirittura metafisica: come conservare la propria integrità e dirittura morale in un contesto di pressioni insopportabili? Come non privarsi dei sensi preservando però la propria autonomia morale e le proprie convinzioni ideologiche? E come affrontare il ricordo di una madre morta, il cui sorriso resta enigmatico e sconvolgente, una donna senza tenerezza, senza affettività, e la cui “santità” non esiste se non nel desiderio dei suoi congiunti e dell’istituzione religiosa di canonizzarla a fini strumentali? Come, infine, accettare la sopravvivenza di questa madre “maledetta” con un sorriso da cui Ernesto non riesce a liberarsi?

Bellocchio pone anche la questione centrale del fenomeno religioso in quanto tale:

Il film non ha come scopo lo smascheramento di quanto di ipocrita, di corrotto vi è nella Chiesa cattolica, ma vuole soprattutto raccontare la lotta, il rifiuto del pensiero religioso da parte di un uomo che non è un eroe ma un uomo “normale”. E il rifiuto del pensiero religioso è qualcosa di più e di diverso dal rifiuto della Chiesa cattolica in quanto tale. Il pensiero religioso infatti è un “pensiero” che investe sia cattolici che laici.<sup>3</sup>

Con *L'ora di religione*, Bellocchio scandaglia i meandri dell’animo umano, disseminando il film d’interrogativi che lascia in sospeso, dando vita a personaggi che sono altrettanti “misteri”: l’editore di libri illustrati che vorrebbe produrre un film d’animazione su Santa Maria Goretti; il conte Bulla che sogna di rifondare la società sulle basi di una monarchia assoluta e che sfida Ernesto a duello; il cardinale incredibilmente giovane e atletico che orchestra le pratiche della famiglia al fine di far riconoscere la santità della madre; la professoressa di religione di cui non si saprà mai fino a che punto sia implicata nel complotto di beatificazione. C’è d’altronde, nel film, una dimensione da poliziesco metafisico in cui si cerca di scoprire se non l’assassino almeno chi ordisce i fili del complotto di canonizzazione e preme su Ernesto per riportarlo nel seno della famiglia.

Sotto l’apparente freddezza del racconto, Bellocchio si ritrova, in questo film, a mettere in scena un personaggio di artista: si tratta di un pittore, ma potrebbe benissimo essere un regista e, segno rivelatore – quasi una dichiarazione –, i quadri prima maniera del pittore che si vedono nel film e nei titoli di coda sono di Bellocchio stesso, che, nella sua giovinezza, esitò a lungo fra pittura e cinema. Girando il film in interni spesso oscuri e in armonia con il rigore delle sue intenzioni, sostenuto dalla ragguardevole fotografia di un giovane operatore scoperto da Mario Martone, Pasquale Mari, Bellocchio ritrova la tensione

della maggior parte delle sue opere precedenti, da *Nel nome del padre* alla *Balia*, passando per *Salto nel vuoto*, *Gli occhi, la bocca*, *Il diavolo in corpo*, *La visione del Sabba*, *La condanna*, *Il principe di Homburg*.

Con *L'ora di religione*, il regista afferma la sua indipendenza, la sua assoluta refrattarietà a mode e ricette; persegue un'idea di opera esigente e coerente nell'approfondimento dei propri temi e della propria ispirazione. Sulla distanza, Bellocchio è uno dei rari registi italiani della sua generazione ad aver conservato una inalterata integrità.

#### **BUONGIORNO, NOTTE**

*Buongiorno, notte* costruisce una specie di racconto immaginario a partire da un fatto reale: il rapimento, la prigionia e l'esecuzione di Aldo Moro, nel 1978. Il film si organizza come una sorta di processo a porte chiuse, con due protagonisti: l'uno con quattro volti – il commando delle Brigate Rosse che sequestra Aldo Moro –; l'altro, il vecchio leader della Democrazia Cristiana chiuso fra le mura di una piccola cella per essere sottoposto a un processo rivoluzionario. Fra i due poli dello scontro si gioca una partita serrata. Il regista oppone la rigidità ideologica dei brigatisti – con il punto debole, tuttavia, che Bellocchio introduce con il personaggio di una giovane donna che crede sempre meno alla legittimità di un'esecuzione programmata (d'altronde è il solo personaggio che vediamo al lavoro, fuori dell'appartamento del sequestro) – all'umiltà di un vecchio politico ripiegato sulla sua umana solitudine. L'Aldo Moro di Bellocchio è toccante per la dimensione dei suoi affetti e la ristrettezza delle sue prospettive di liberazione: si appella alla famiglia, ai compagni di partito, al Papa stesso, sperando sempre che esista un'alternativa alla sua prevedibile condanna. Così il regista ci offre più un'occasione di riflessione che la semplice rilettura di un episodio controverso della storia d'Italia; non fa opera di storico ma dà libero sfogo all'immaginazione nel rivedere un avvenimento vecchio di venticinque anni che la distanza ci fa apparire particolarmente assurdo, tanto più che esistono ancora oggi zone d'ombra attorno a un fatto così singolare. Egli torna anche sull'episodio fondatore della democrazia italiana – la Resistenza –, mettendo in scena il ricordo di un compagno morto, come se le speranze tradite all'indomani della guerra conducessero inevitabilmente all'*impasse* del terrorismo. Gli "anni di piombo" hanno profondamente segnato un Paese per il quale voltar pagina sembra essere più difficile che confrontarsi col ricorrente risorgere del fenomeno.

Il regista, che fu lui stesso attratto dall'estrema sinistra e militò nei ranghi dell'Unione Comunisti Italiani (per cui girò nel 1969 *Viva il primo maggio rosso* e *Paola*), mette in scena un episodio traumatico della vita politica italiana, il rapimento del presidente del partito più potente del Paese, la sua prigionia durata 55 giorni, e la sua esecuzione da parte di brigatisti decisi ad andare fino in fondo nella loro logica di lotta contro lo Stato borghese. Di fronte a una classe politica che rifiuta di negoziare e a un pontefice che si limita a lanciare appelli di clemenza

<sup>4</sup> Marco Bellocchio, *Buongiorno, notte*, Marsilio, Venezia 2003, p. 8 (prefazione alla sceneggiatura).

senza offrire nulla in cambio, i brigatisti, sotto rischio di mostrare la loro mancanza di determinazione di fronte alla "classe operaia" di cui pretendono di essere la punta avanzata, quasi non hanno scelta. Con la retorica del discorso estremista si giustifica l'esecuzione di un uomo i cui appelli non sono capiti o non vogliono esserlo: la ragione di Stato! Sotto questo aspetto, il finale, che vede tutta la classe politica assistere alla messa celebrata da Paolo VI, quando le spoglie mortali di Moro non sono nella basilica di San Giovanni in Laterano, ha qualcosa di surreale. Bellocchio, che ha molto utilizzato nella sua narrazione i telegiornali come recupero temporale, sottolinea la "stranezza" della cerimonia, servendosi di materiale d'archivio della RAI, passando *au ralenti* le immagini di una funebre sfilata di teste. Tutti i responsabili dello Stato e dei partiti sono lì: Moro non era forse stato l'artefice di un riavvicinamento tra democristiani e comunisti? Tutti i dignitari sembrano più schiacciati dalla loro impotenza, dalla mancanza di coraggio e dall'ipocrisia – Leonardo Sciascia, nella sua presa di posizione, non si era affatto ingannato – che non dalla scomparsa del loro leader assassinato. Metaforicamente, nell'ultima immagine del film, Aldo Moro non è un cadavere bensì un uomo libero, che, all'alba, con un mantello gettato sui suoi vestiti di detenuto, percorre le vie del quartiere dove è stato sequestrato.

Bellocchio, dopo *L'ora di religione*, conferma la sua scelta di un cinema ben radicato nei problemi della società e legato all'esperienza contemporanea. *Buongiorno, notte* segna una netta evoluzione verso un cinema di fattura sottilmente classica. Aiutato dal suo operatore Pasquale Mari, già presente nel film precedente e di cui si servirà anche per *Il regista di matrimoni* – dopo la lunga collaborazione con Giuseppe Lanci –, il regista bagna i suoi film in una luce dai colori vellutati in cui dominano i toni dell'ocra e del bronzo, che danno alle immagini una sorta di tonalità funebre adatta a questa storia di una morte annunciata. Egli scruta i suoi personaggi con insistenza, delinea la loro personalità da vicino, in piani ravvicinati, in dettagli che finiscono per diventare soffocanti. Oppone giovani che si aggrappano alle loro certezze – senza alcun margine di manovra, senza il minimo spazio aperto all'immaginazione, resi disumani dalla loro cieca ideologia – a un uomo vecchio, dapprima intravisto nel fondo della sua cella prima di occupare una porzione sempre maggiore dell'inquadratura. A questo proposito, Bellocchio ha spiegato:

Vedere o non vedere Moro è stata una scelta conquistata nel tempo... Pensavo in un primo momento di sentirne solo la voce (Moro c'è ma non si vede), ma mi ricordava troppo la grata del confessionale, temevo che Moro potesse risultare incorporeo, un puro spirito o un fantasma persecutorio (come nelle tragedie di Shakespeare)... E invece no, il personaggio di Moro è un uomo, personaggio in carne e ossa, poco realistico ma ben reale e molto più umano, concreto, sano di mente dei suoi quattro carcerieri, monaci del terrore...<sup>4</sup>

Merito dell'attore – Roberto Herlitzka – ma anche merito del personaggio che a poco a poco impone la sua morale sensibile a individui

malati nella loro aberrazione ideologica. Nel ruolo della brigatista inquieta, Maya Sansa, già protagonista della *Balia*, è notevole: rende credibile il sogno della fuga del prigioniero e fa sentire la profonda schizofrenia di tutti gli estremismi nella perdita del senso della realtà. Dopo *La meglio gioventù*, Luigi Lo Cascio, nei panni del brigatista determinato a portare a termine senza esitazione la missione che gli è stata affidata, conferma il suo immenso talento e la sua capacità di dar vita a personaggi singolari ai quali conferisce sempre un grande spessore di vissuto.

#### IL REGISTA DI MATRIMONI

Con *Il regista di matrimoni*, Marco Bellocchio propone un film seducente ma di difficile approccio, un'opera dagli elementi contestuali poco decifrabili per uno spettatore non italiano. Ad esempio, chi è in grado di apprezzare i sottili riferimenti ai *Promessi sposi* di Manzoni, capolavoro letterario che ha marcato il destino della lingua italiana e in qualche modo anche la nascita della nazione? Al di là di una messa in scena particolarmente brillante – addirittura virtuosistica – che alterna sequenze autentiche, immagini mentali, visioni immaginarie di una camera-video che riproduce in bianco e nero scene come fossero viste attraverso una telecamera di sicurezza, il film srotola un racconto misterioso che ruota attorno a un matrimonio contrastato.

*Il regista di matrimoni* mostra più di un livello di espressione e dunque di lettura. Ci si può vedere la storia romanzesca di un uomo che riscopre l'amore nella persona di una seducente principessa vittima di un imminente matrimonio di convenienza. Ma ci si può anche leggere una riflessione sui poteri di un mito letterario o l'immersione negli splendori barocchi di una civiltà pietrificata; o, ancora, scoprirci una meditazione sul cinema, lo statuto dell'immagine animata, la posizione dominante del regista percepito come manipolatore. Bellocchio imbroglia le piste, dispiega i meccanismi della coscienza e le suggestioni dell'incoscio, cancellando come nella sabbia le tracce dei suoi passi. Così prova un certo godimento nel lasciarsi trasportare dal gioco degli indizi, più o meno espliciti, di assonanze sia visive che cerebrali.

Regista celebre lanciato in un progetto nel quale non crede – un adattamento dei *Promessi sposi* di Manzoni –, Franco Elica (a cui Sergio Castellitto presta il suo *charme* disinvolto) se ne va e, come spesso capita nel cinema italiano, in una sorta di "fototropismo" naturale, fugge al Sud, si ritrova in Sicilia, a Cefalù (una città dominata dalla sua cattedrale, dove Elio Petri aveva ambientato *A ciascuno il suo*, un film che d'altronde finiva con un matrimonio di notabili mafiosi). Preoccupato anche per il recente matrimonio della figlia con un cattolico tradizionalista, Elica vive uno stato di indeterminazione psicologica, pronto a lasciarsi portare dal caso a girare un piccolo film destinato a immortalare le nozze di una principessa del luogo. L'allusione ai *Promessi sposi* prende forza con la trama dell'unione manipolata, proibita qui, combinata là. Bellocchio fa riferimento al romanzo di Manzoni come a una matrice culturale:

<sup>5</sup> Marco Bellocchio, *Il regista di matrimoni*, Marsilio, Venezia 2006, p. 7 (intervista con Fabio Ferzetti).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

È il mondo della mia infanzia cattolica, concentrato in quel romanzo che ha avuto molta importanza non solo nella mia educazione ma in quella di tutta una generazione. Non so come stiano le cose oggi, ma allora la nostra educazione coincideva quasi completamente con quel pensiero, con quelle idee, con quel mondo che poi è quello di cui Pasolini aveva tanta nostalgia, il mondo pre-boom. La fine degli anni quaranta e i primi anni cinquanta segnano la fine di un mondo che ancora resisteva ma poi si è disintegrato, il mondo dell'Italia contadina, cattolica...<sup>5</sup>

E a sostegno dei suoi propositi, Bellocchio introduce alcune sequenze del film di Mario Camerini *I promessi sposi* (1942), mostrando Enrico Glori e Carlo Ninchi, figure dominatrici adatte a impressionare lo spirito di un bambino:

Se ripenso alla mia giovinezza, forse è il film che mi ha più terrorizzato, la peste, gli appestati, quindi la morte, l'inferno. [...] Sintetizzava e amplificava alcune paure fondamentali legate all'educazione cattolica.<sup>6</sup>

Così, ricorrendo alle diverse sollecitazioni del suo immaginario, Bellocchio lascia che il film segua le vie imprevedibili della sorpresa romanzesca, con guardie del corpo inquietanti, molossi aggressivi, ville con decorazioni di mostri deformi, chiese sospese su cripte sotterranee, percorsi iniziatici e giochi di apparenze. È solo con l'apparizione notturna di un regista frustrato che si incominciano a sbrogliare, poco alla volta, le piste: questa doppia caricatura del protagonista non ha altre risorse, per attirare l'attenzione, che farsi passare per morto. I tanto desiderati "David di Donatello" che gli saranno infine assegnati, sono per lui l'occasione per verificare il camosanto mortuario della società italiana: "In Italia comandano i morti".

*Il regista di matrimoni*, dopo film più classicamente strutturati come *La balia*, *L'ora di religione* o *Buongiorno, notte*, segna l'assoluta libertà di un cineasta di seguire la propria ispirazione senza preoccupazioni per la logica o la causalità immediata. L'immagine che appare sullo schermo è libera in quanto tale, e non come rappresentazione obbligata della realtà materiale. Quel colpo d'arma da fuoco è tanto immaginario quanto autentico, quel sentimento tanto sognato quanto vissuto, quell'approccio amoroso è sia il frutto del desiderio che il sogno di un uomo ferito. Così, in questo viaggio al Sud che è, insieme, mitico e geografico, un uomo si perde e si ritrova. Il percorso iniziatico termina, la sposa è libera, il regista ha terminato il suo film del matrimonio, gli orologi del palazzo del principe possono tornare a battere le ore...

Il Bellocchio degli anni 2000 è un regista addolcito ma non sottomesso. Il giovane "arrabbiato" degli anni '60 è diventato un adulto capace di governare con maestria i suoi affetti e le sue idee. Il pensiero si è evoluto e le immagini che lo riflettono si sono anch'esse evolute. Il cosciente e l'incosciente hanno imparato a convivere in un approccio che lascia sempre spazio alle analisi intellettuali e alle folgorazioni del desiderio.

(trad. di Loris Pellegrini)