

Emilio Maggio

Risvegliare, sorvegliare, dormire

Confondiamo il nostro tornaconto con quello della natura. Addormentarsi è il problema, non svegliarsi, stimatissimo signore. (T. Bernhard)¹

Mi avete rotto il cazzo con l'immagine! (in *Bella Addormentata*)²

L'ultimo film di Marco Bellocchio, *Bella Addormentata* – titolo che, con l'elisione dell'articolo determinativo, suggerisce una ricercata ambiguità –, rimanda all'universalità archetipica della fiaba, coniugata però al presente, in un continuo rimando tra realtà e verosimiglianza, in cui ogni spettatore può identificarsi. Il film è ispirato agli ultimi sei giorni di vita di Eluana Englaro che, nel febbraio del 2009, turbarono le coscienze degli italiani. La storia è nota: dopo 17 anni di coma vegetativo la famiglia Englaro decide di interrompere l'alimentazione forzata che mantiene in vita Eluana, in base alle volontà della donna ricostruite dalle testimonianze di coloro che le erano stati più vicini e in concomitanza dell'accoglimento da parte della magistratura dell'istanza giudiziaria inoltrata dal padre Beppino.

Bellocchio costruisce il film intorno a due poli narrativi che, pur non interferendo l'uno con l'altro, ne denotano il senso, condizionando la visione e le riflessioni dello spettatore. Il primo presenta la vicenda Englaro nella versione pubblica e ufficiale che i media trasformarono in "caso". Il secondo, sfuggendo alle strette maglie della pervasività mediatica e dell'*infotainment*, stabilisce con lo spettatore un patto di complicità basato sulla sospensione dell'incredulità che si esplica attraverso il ricorso all'universo fiabesco e alla funzione specifica dello stile grottesco. L'uno rappresenta lo statuto ontologico attraverso cui la sovranità statale tenta, con grande imbarazzo e maldestramente, di fornire risposte sull'assoluto del fine vita – risposte difficilmente trasferibili sul piano giuridico. L'altro, per mezzo della narrazione fiabesca e grazie ad un percorso di immersione nell'inconscio collettivo, rende tangibile e attualizza la paura di morire.

La realtà ridefinita dai media disciplinari, tra i quali la neo-televisione

gioca un ruolo preponderante, ha bisogno dei requisiti dell'autenticità e dell'accettabilità per poter dispiegare tutta la sua forza e poter ridisegnare i confini tra verità e verosimiglianza, per poter esplicitare il dominio pervasivo sulle coscienze individuali e sull'immaginario collettivo. La fiaba, da cui il cinema eredita l'archetipicità e l'universalità tematica, rappresenta invece la possibilità di raccontare l'indicibile, offrendo una molteplicità di interpretazioni, di contro alla verità codificata e a senso unico delle istituzioni.

La pellicola struttura il suo impianto narrativo sulla dicotomia sorvegliare/risvegliare. I due etimi rimandano al tenere d'occhio che le istituzioni pubbliche e sociali si prefiggono, assumendo la funzione di dispositivi attraverso cui il potere istituzionale esercita il proprio controllo sugli individui: o preoccupandosi della sorte dei cittadini affinché svolgano regolarmente il loro ruolo e non contravvengano alle leggi, o arrogandosi il diritto a ridestare, ravvivare quelle stesse esistenze le cui coscienze assopite sono il frutto di una diffusa letargia sociale.

Il film inizia facendo cortocircuitare questi due dispositivi di cui la società dello spettacolo sfrutta la peculiare pervasività. Un ragazzo, ripreso in primo piano da una telecamera digitale, rivolgendosi direttamente allo spettatore esclama: «Svegliati, Eluana!». Nello stacco successivo si vede la prima pagina di un noto quotidiano nazionale che titola: «L'ultimo viaggio di Eluana», alludendo al trasferimento del corpo della donna nella clinica "La Quiete" di Udine dove la nutrizione artificiale verrà interrotta. Il giornale è nelle mani di Uliano Beffardi³, senatore del partito di maggioranza che governa il Paese. Contemporaneamente su uno schermo televisivo scorrono alcune immagini di repertorio che ritraggono Berlusconi, allora primo ministro, mentre sproloquia sulla vicenda, inanellando una serie di *gaffe* che i media useranno per sfamare gli appetiti di un'opinione pubblica morbosamente dipendente dai casi di cronaca nera. Il senatore è visibilmente infastidito e annoiato. Questa è la prima marca attraverso cui Bellocchio ritrae l'insofferenza di Beffardi nei confronti di una classe politica indifferente ai problemi che affliggono il Paese, una classe politica sorda e cieca riguardo ai bisogni e alle aspirazioni della società. La retorica falsa e mistificatoria

3 Sui nomi che Bellocchio assegna ai suoi personaggi si potrebbe scrivere un saggio a parte. Mi limito qui a sottolineare come essi, al pari delle fiabe, rimandino a principi assoluti e universali, evocando densità simboliche o suggeriscano il grottesco. Come afferma lo stesso regista in un'intervista apparsa in «Duellanti», n. 78, ottobre 2012, p. 7: «I nomi sono beffardi, sono degli scherzi. In una sintesi cinematografica quello che normalmente richiederebbe tempi più lunghi lo si ottiene in pochi secondi».

1 Thomas Bernhard, *La partita a carte*, trad. it. di M. Olivetti, Einaudi, Torino 1983, p. 63.

2 Espressione del senatore Uliano Beffardi interpretato da Toni Servillo nel film *Bella Addormentata*, regia di Marco Bellocchio (Italia, 2012).

della mediasfera ha finito per sovrapporsi alla fragile eppure ancora vitale materialità dei corpi. Come corpo del reato, Eluana, sospesa tra la vita e la morte, rappresenta la presenza/assenza (Bellocchio, intelligentemente, non mostra mai il volto della donna in coma, scelta ineccepibile anche dal punto di vista etico) che fa da contraltare visionario e immaginifico alla morbosa oscenità promossa dalle immagini televisive e dalle notizie giornalistiche. Il corpo di Eluana, fantasma reale di tutto quello che non è e dovrebbe essere, è l'eco di una vitalità compromessa dall'illusoria felicità del quieto vivere borghese sostenuto dalle istituzioni disciplinari della società. Ancora una volta Bellocchio rivela lo stretto legame che corre tra ospedali, nuclei familiari, chiese, questure, parlamento – cioè quei dispositivi attraverso cui la biopolitica dispiega il proprio potere di controllo sulla vita – e *il fantasma della libertà*, quella libertà continuamente evocata e mai realizzata dal capitale⁴.

Sorvegliare – risvegliare

Bellocchio articola la sua parabola sul dispositivo della sorveglianza facendo ricorso ad una molteplicità di personaggi e situazioni e sviluppando un punto di vista sfaccettato in continuo divenire in cui l'ufficialità del discorso pubblico slitta continuamente nel privato dei protagonisti che, coralmemente, danno vita ad un racconto morale sulla veglia. Il film, per la gran parte, è strutturato intorno all'antinomia sorvegliare-vegliare e, conseguentemente, sulla polarizzazione degli attori sociali negli spazi fisici e metaforici del pubblico e del privato.

Uliano Beffardi è vittima del controllo esercitato dal suo partito che confina il suo agire politico nei luoghi deputati alla rappresentazione del potere: le sale di riunione, le camere del Parlamento e il bagno turco nei sotterranei del Senato sono metafore della *mise en abyme* dei principi che fondano la democrazia. I due fratelli Roberto e Pipino si fanno anch'essi vettori di questo intreccio tra sorveglianza e veglia: il fratello "normale" sorveglia-assiste

4 L'ossessione per le istituzioni disciplinari è una costante del cinema di Bellocchio: la famiglia in pellicole come *I pugni in tasca* (Italia, 1965) e *Nel nome del padre* (Italia, 1971); la caserma e le istituzioni militari in *Marcia Trionfale* (Italia/Francia/Germania, 1976); gli ospedali e gli istituti psichiatrici in *Matti da slegare* (Italia, 1975); la chiesa in *L'ora di religione* (Italia, 2002); per arrivare ai grandi affreschi sulla storia politica del nostro paese in *Buongiorno, notte* (Italia, 2003) e *Vincere* (Italia/Francia, 2009).

quello *borderline* affinché non faccia male a se stesso e agli altri. E ancora, il dottor Pallido sorveglia-veglia Rossa nel letto dell'ospedale in cui lavora affinché non si suicidi. La Divina Madre, ex diva del cinema sul viale del tramonto (professionale e psicologico), sorveglia-veglia la figlia Rosa in stato di coma, sperando che si risvegli. Se la sorveglianza delle istituzioni disciplinari viene garantita pubblicamente dalle sue protesi mediatiche, la veglia, intesa qui come assistere e prendersi cura dell'altro, è riservata alla sfera privata delle relazioni interpersonali familiari e affettive.

Le immagini televisive di repertorio mostrate da Bellocchio invadono tutti gli spazi in cui si consumano le esistenze dei protagonisti e i loro rapporti sociali e privati. Come sostiene Marineo:

Le forme di sperimentazione del controllo sociale che ormai sono al centro del nostro orizzonte domestico, lavorativo, cittadino e, per accumulo, psicologico, rappresentano al meglio [...] *quello spettacolo integrato* profetizzato da Debord che analizzava le sovrapposizioni tra spazio privato e spazio pubblico: la proliferazione tumorale e pervasiva con cui le videocamere e gli altri occhi artificiali oggi monitorano qualsiasi spazio dell'agire pubblico e parte di quello privato spinge i cittadini a restringere il proprio agire sociale limitandolo spesso al solo momento del consumo (anche questo sorvegliato e tassonomizzato come mai prima d'ora), perché diffidenti rispetto ad una realtà comune – le strade, le piazze, i negozi, gli uffici pubblici – in cui la socialità pare essere regolata da una fortissima istanza poliziesca⁵.

La veglia come accudimento dell'altro, del corpo mortale prossimo a quello degli animali, è allora una concessione dello Stato sovrano ai propri sudditi, che in questo modo si sentono investiti di un potere che in realtà non possiedono e che, invece, è sublimato nella compassione, nell'amore e nell'afflato religioso. L'attenzione di Pallido per la sorte di Rossa è dettata dalla pietà che la vita marginale della tossicodipendente suscita nel medico. L'amore di Roberto per Maria, la figlia bigotta del senatore Beffardi, lo distoglie dal ruolo di tutore della pazzia di Pipino. Infine, la Divina Madre sembra accentrare su di sé le strategie consolatorie dell'istituzione religiosa cattolica. Negli episodi che la riguardano, Bellocchio abbraccia chiaramente il registro grottesco della fiaba accettandone i presupposti archetipici e il rischio di scivolare nell'implausibilità aliturgica del cinema, che invece la televisione inibisce efficacemente grazie alle strategie dei *reality show*.

5 Franco Marineo, «L'al di qua di reality: chi guarda chi e percezione della realtà», in «Segno Cinema», n. 179, febbraio 2013, p. 5.

Per questa ragione, la casa in cui “riposa” Rosa assume le sembianze di un castello, la Divina Madre quelle della regina-strega-matrigna, il marito della Divina Madre e padre dei fratelli Rosa e Federico quelle del re fallito e impotente, Federico quelle del principe azzurro e Rosa quelle della bella addormentata; su tutti, la televisione diventa lo specchio delle brame, in una continua sovrapposizione di scene madri che rimandano alle favole dei fratelli Grimm e alle versioni borghesi che ne fece Perrault.

Ma c'è di più. Bellocchio ci fa vedere attraverso gli occhi di Federico una sequenza tratta dal film di Mauro Bolognini *La storia vera della signora delle camelie*⁶, in cui Isabelle Huppert (l'attrice che recita il ruolo della Divina Maria) interpreta Alphonsine, il personaggio del dramma *La signora delle camelie* (1848) di Alexandre Dumas figlio, da cui Giuseppe Verdi trasse ispirazione per la Traviata. Questa sequenza mostra Alphonsine mentre si sta recando in un mattatoio per sottoporsi a una cura per un'anemia congenita, terapia che consiste nel bere il sangue di un bue appena scannato. La vita dissoluta di Alphonsine ne ha compromessa la già fragile salute e, come tutte le donne, anch'ella soffre di perdite di sangue. Questa sequenza è reale. Non ci sono trucchi o artifici. L'animale ucciso e il mattatoio sono entrambi autentici⁷. Bellocchio utilizza l'espedito del *transfert* per accostare la Divina Maria – cioè la prostituta Alphonsine, e la Divina Madre – l'attrice –, espedito che gli permette di metaforizzare il passaggio tra la vita e la morte e tra stato di veglia e stato onirico, compiendo così un prodigioso ribaltamento di senso rispetto sia al film di Bolognini sia all'oscenità dell'informazione televisiva⁸.

Il sangue e la morte, da esclusivo appannaggio di uno sguardo compiaciuto e morbosamente autoreferenziale, diventano in *Bella Addormentata* motivi di un percorso sonnambolico in cui il desiderio apre squarci di potenzialità

6 *La storia vera della signora delle camelie*, regia di Mauro Bolognini (Italia, 1981).

7 Non mi sembra una forzatura sottolineare che Bellocchio utilizza questa sequenza per stigmatizzare la struttura violenta e coercitiva del dispositivo istituzionale qui letteralmente “incarnato” dal macello. L'equazione tra il sangue dell'animale e il corpo della prostituta postula una riflessione su come lo sfruttamento del capitale, a metà dell'800, venga esercitato direttamente sui corpi, ridotti a merce di scambio: il sangue per la salute, il sesso per l'emancipazione. Questa struttura di oppressione sui corpi vivi si trasformerà in ideologia quando le tecnologie della comunicazione di massa forniranno al sistema capitalista la possibilità di operare un controllo capillare sulla società, legittimandone la discriminazione di specie, di razza, di genere e l'ineguaglianza sociale.

8 Successivamente alla sequenza del film di Bolognini, Bellocchio inserisce, magistralmente, l'infelice dichiarazione di Berlusconi in cui candidamente sosteneva che se Eluana Englaro avesse ancora avuto il ciclo mestruale, ciò avrebbe significato che era in grado di procreare e quindi di essere ancora un corpo vivo e produttivo.

tutte da esplorare. Ecco allora che la “recita” allestita dalla Divina Madre per proteggere-sorvegliare Rosa, la figlia addormentata, finisce per essere la versione rituale che costituisce ogni rapporto di potere. La ritualità della Chiesa cattolica è il modo per risolvere la questione della verità sugli assoluti della vita e della morte:

Il regime di verità istituito dal cristianesimo non può infatti ridursi al dogma e alla credenza. Insieme e oltre al contenuto della credenza, esiste un atto di verità e, oltre e insieme alla professione di fede, esiste l'obbligo per gli individui di stabilire con se stessi un rapporto di verità e insieme di produrre la propria verità con effetti che esorbitano l'ordine della conoscenza⁹.

Nella tenuta della Divina Madre gli specchi sono coperti e la televisione trasmette unicamente immagini tratte da documentari sulla vita degli ippopotami. La possibilità del divenire, tutto da interpretare e privo dei coefficienti della verità e della giustizia attraverso cui il potere organizza il proprio discorso, è riservata da Bellocchio al sogno. Anzi al sonno, che diventa un chiamarsi fuori dalla realtà. Non una resa ma un'astensione, anzi, meglio ancora, una dimissione, come quelle che il senatore Beffardi consegna al suo partito.

Dormire

Abbiamo visto come per Bellocchio la sfera pubblica coincida con quella mediatica-istituzionale e come le forme dell'agire politico non siano più un'emanazione della volontà della cittadinanza. L'effettualità del diritto, un insieme di regole che stabiliscono il contratto sociale, si realizza sollecitando la sensibilità della comunità ad essere parte attiva nelle questioni che riguardano la sfera degli assoluti, servendosi degli apparati mediatici di massa per sedimentare il senso comune nella cosiddetta opinione pubblica. Ai cittadini viene concessa l'indignazione e la possibilità di partecipare – da protagonisti o da semplici comparse – alla recita della democrazia rappresentativa. È solo quando ci si addormenta, ci dice lucidamente Bellocchio, quando cioè la coscienza pubblica e civile si assopisce, che abbiamo la possibilità di sfuggire alle maglie del controllo della società disciplinare e congedarci dalla

9 Michele Spanò, «L'ignota tragedia della soggettività», ne «il manifesto», 15 dicembre 2012, p. 10.

vita pubblica. È nel sonno che ricominciamo a vivere, smarrendoci nella *zoé* comune a tutti gli esseri viventi. Attenzione, però, a non confondere il sonno con il sogno. Non è questione di onirismo, ma della capacità e della volontà di essere inattuale. Di contro alle trame dell'inconscio che la psicologia in gran parte riconduce al principio edipico, in *Bella Addormentata* c'è la possibilità di abbandonarsi al nulla, ad un'estraniamento dal reale come "gesto sublime". I personaggi chiave di *Bella Addormentata* sono, infatti, quelli che tradiscono la vita. Il senatore Beffardi realizza il desiderio di commiato alla vita della moglie in stato terminale e la "uccide", così come "uccide" la sua vita pubblica dimettendosi dal partito. La straordinaria bellezza di Rosa è data dal suo statuto di *addormentata*, dal rilassamento di un corpo che diventa lo schermo su cui viene proiettata la frustrazione dell'agire dei singoli cittadini-personaggi e che fa impazzire la madre che da "diva" si trasforma in "divina", trovando nella fede una nuova dimensione recitativa.

È, tuttavia, su Rossa che convergono le riflessioni del regista e da cui si dipanano i nodi disseminati lungo l'intero svolgimento dell'opera. Rossa, già segnata dalla tossicodipendenza e dunque marginale rispetto alla *res publica*, è l'unico personaggio – ovviamente ancora una donna – che decide volontariamente di abbandonarsi al sonno. E lo fa come presa di coscienza. Dopo essere stata sedata a seguito dell'ennesima crisi d'astinenza e dopo aver tentato il suicidio, viene presa in cura dal dottor Pallido che l'assiste amorevolmente. Ad un certo punto questi, stremato dalla stanchezza, si addormenta sulla sedia posta di fronte al letto della paziente. Rossa si sveglia, apre la finestra, sta per buttarsi di sotto, poi ci ripensa, toglie le scarpe all'uomo che le sta di fronte e sorride. Pallido socchiude gli occhi e vede Rossa, sveglia, che gli dice: «Non te ne sei accorto, ma ero sveglia». Subito dopo Rossa si rimette sotto le lenzuola, si gira e si addormenta. Il film, che iniziava con una profezia «Svegliati, Eluana!» finisce con un invito ad abbandonarsi alla dolcezza e alla bellezza gratuite del sonno.

Buongiorno, notte¹⁰.

10 Il titolo ossimorico del film di Bellocchio esplicita chiaramente lo stato di veglia-sonno continuo a cui fu costretto Aldo Moro durante i giorni della sua prigionia. La reclusione forzata, infatti, non permette un'esatta percezione dello scorrere del tempo, per cui si entra in una sorta di stato sonnambolico in cui è difficile distinguere la realtà della prigionia con il sogno di risvegliarsi liberi.