

Emilio Maggio

Corpi celesti

Esiste, nelle estreme e più lucenti terre del Sud, un ministero nascosto per la difesa della natura dalla ragione; un genio materno, d'illimitata potenza, alla cui cura gelosa e perpetua è affidato il sonno in cui dormono quelle popolazioni. Se solo un attimo quella difesa si allentasse, se le voci dolci e fredde della ragione umana potessero penetrare quella natura, essa ne rimarrebbe fulminata. Anna Maria Ortese¹

Gli uomini hanno perduto l'abitudine di guardare le stelle. Dirò di più: se si esamina la loro vita, si giunge alla conclusione che vivono in due modi. Gli uni falsificano la conoscenza della verità e gli altri schiacciano la verità. Il primo gruppo è composto da artisti, intellettuali. Il gruppo di quelli che schiacciano la verità è formato da commercianti, industriali, militari e uomini politici. Ma cos'è la verità?, mi dirà lei. La Verità è l'Uomo. L'Uomo col suo corpo. Roberto Arlt²

Immagini mosse, traballanti, purezza di una visione che si altera gradualmente nella nitidezza del mondo, il mondo ricostruito per essere visto nella sua totalità cromatica di percorsi obbligati, di muri, sbarre, calce e ferro, contenzione e produzione. È il mondo visto e percepito da un bufalo prima di venire macellato. L'acciaio sotto gli zoccoli e la lucida e inesorabile trasparenza delle mattonelle riflettono lo sgomento del suo sguardo, sostituendosi agli occhi generosi di una madre che avrebbe dovuto accudirlo. Quello sguardo assordato dal rumore intensivo della fabbrica dell'alimentazione, quello sguardo muto, è anche il nostro sguardo di spettatori inconsapevoli di esistenze imposte e di ruoli già assegnati prima di venire alla luce. Luce

1 Anna Maria Ortese, «Il silenzio della ragione», ne *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano 2008, p. 117.

2 Roberto Arlt, *I lanciapiamme*, trad. it. di L. Pellisari, SUR, Roma 2015, pp. 44-45.

artificiale che acceca e abbaglia la miseria dei nostri corpi, trasformandoci in organismi velleitari e sottomessi. Luce netta che ci raffigura come cose e ci configura come persone, privi dell'ombra che ci indistingue dalla corruttibilità e dalla finitezza della vita incarnata nel corpo animale. Luce implacabile dei riflettori sociali che ci rende attori di vite recitate, corpi contabili e funzionali alla "naturale" riconoscibilità identitaria (più disfunzionali che *corpi celesti*) e riconosciuti in quanto *macchine desideranti*. È il *respiro stesso della vita* che, come ci insegna Anna Maria Ortese, sovverte i principi ontologici della realtà effettuale che esige e impone ai corpi *gettati la ragione e la libertà* di cui non sanno. È il fiato caldo di un piccolo bufalo che liquefa l'*intelligenza – preminente caratteristica umana* – della macchina infernale dello sviluppo, nel suo macinare continuo e inesorabile i corpi esclusi dallo statuto di *persona* – colui che possiede cose e beni –, dopo averli allevati e addomesticati³.

Il film *Bella e perduta*⁴ di Pietro Marcello, *film maker* già distintosi nell'asfittico panorama cinematografico italiano con *La bocca del lupo*⁵ e con il documentario dedicato al regista armeno Artavazd Pelesjan⁶, opere degne di competere a livello internazionale con il cinema contemporaneo più interessante per la propensione a rappresentare il fallimento del concetto di *umanismo*⁷, inizia con la destabilizzante soggettiva di un bufalo prossimo alla morte. Dopo questo folgorante prologo, le sequenze che scandiscono l'inizio del film restituiscono il punto di vista di un bufalo appena nato. Quello che il giovane bufalo vede per la prima volta sono immagini di un territorio dove si succede senza soluzione di continuità una lunga teoria di allevamenti dove pascolano centinaia di bufale. Quello che noi spettatori vediamo corrisponde quindi alla *soggettiva* stentata di quel bufalotto, il quale è costretto a guardare il mondo attraverso le fessure che spiragliano luce tra gli assi del rimorchio del camion in cui è imprigionato e che lo condurrà alla morte. La voce fuori campo⁸ – segnata dall'enfasi recitativa di Elio Germano – che commenta queste immagini, nella finzione cinematografica della storia narrata, appartiene al giovane bufalo:

3 A. M. Ortese, «Non da luoghi di esilio», in *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 2011, pp. 139-142.

4 Pietro Marcello, *Bella e perduta* (Italia, 2015).

5 *Id.*, *La bocca del lupo* (Italia, 2009).

6 *Id.*, *Il silenzio di Pelesjan* (Italia, 2011).

7 Al proposito, vale la pena citare il nome di alcuni registi: Lav Diaz, Yorgos Lanthimos, Davide Manuli, Apichatpong Weerasethakul, Miguel Gomes, Rithy Panh e Lisandro Alonso, pur con tutti i limiti e le contraddizioni circa la questione animale.

8 Riferita ad animali reali la voce/umana che viene loro prestata, un espediente cinematografico piuttosto comune, è sempre un *fuori campo* in quanto i non umani verosimilmente *non hanno voce*.

Per quanto mi riguarda avrei voluto nascere sulla luna o in qualsiasi altro pianeta. Altrove non sarebbe andata peggio di come sia andata qui. Non che il nostro pianeta non vada abbastanza bene. Purché si sia nati con un gran nome o una grande fortuna. Ma questo non è il mio caso. Io non sono nato su un albero o dentro una casa. Il mio unico tetto è stato il ventre di mia madre e poi qualche asse vecchio ogni tanto, se ho avuto fortuna. Questa è la mia storia, l'unica cosa che ho e me la tengo cara. Quando avrò smesso di raccontarla è perché sarò di nuovo al sicuro, su una di quelle stelle lontane, ma per ora è ancora troppo presto.

Questa sintesi di poche immagini rubate alla realtà del casertano, l'infamamente celebre Terra dei Fuochi, e la voce *umana* del bufalo ci presentano il volto di un animale eclissatosi allo sguardo dell'uomo nei pertugi di quel labirinto teologico-politico che ha definito la storia del diritto e della filosofia occidentale. Sono le sue parole, così concise eppure così essenziali (la luna, i pianeti, i nomi, la casa, gli alberi, la fortuna), a raccontarne il volto, a produrre quel riconoscimento che gli è dovuto e che noi, spettatori dell'animalità, finalmente gli assegniamo⁹. Il riconoscimento del bufalo e la sua inclusione nel mondo che, come ancora sosteneva Martin Heidegger, è ontologicamente *povero* sono la conseguenza del suo fortuito incontro con Tommaso Cestrono, il pastore che originariamente avrebbe dovuto rappresentare il vero protagonista del film.

Tommaso Cestrono, deceduto durante le riprese, figura assai popolare nel casertano per la spiccata prodigalità nel relazionarsi ai suoi conterranei e per l'empatia che dimostrava verso gli animali, è l'anima *bella e perduta* di questo oggetto non identificabile che è l'opera di Marcello. L'angelo di Carditello, così chiamato per aver dedicato tutta la vita alla salvaguardia volontaria della omonima reggia lasciata per anni a marcire dalle istituzioni e divenuta desolata terra di nessuno, è il San Girolamo che toglie la spina dalla zampa del leone, più volte raffigurato nella pittura del barocco seicentesco e che Ortese cita negli scritti raccolti nel volume *Corpo celeste*¹⁰. Santo sui

9 Cfr. Judith Butler, «Una molteplicità di animali sensuali», in Massimo Filippi e Marco Regio (a cura di), *Corpi che non contano. Judith Butler e gli animali*, Mimesis, Milano 2015, p. 23: «Lévinas ha affermato che anche un suono può esprimere tale comandamento «Non Uccidere» e assumere la funzione del «volto» – il volto non deve per forza essere qualcosa che ci colpisce visivamente; esso può anche agire attraverso gli altri sensi. Gli animali sono esseri sensuali, la cui sofferenza ed esistenza sono percepibili attraverso il suono e il movimento; gli animali, pertanto, possono – e di fatto lo fanno – esprimere una medesima proibizione a uccidere».

10 A. M. Ortese, «La libertà è un respiro», in *Corpo celeste*, cit., p. 137. Sulla relazione tra il cinema di Julio Bressane e il concetto mitizzato di sopravvivenza degli animali non umani, cfr. il mio saggio «Il limite della rappresentazione del sopravvivente e il (dis)limite cinematografico», in «Animal Studies», n. 11, 2015, pp. 11-27.

generis distolto ai suoi studi teologici dalla forza dirompente del corpo di un animale ferito, ma anche – nella visione del regista di Caserta – rappresentazione della *Summa Teologica* di Tommaso, la cui anima razionale si confonde con l'anima sensitiva degli animali, distanziandosene nella capacità di agire indipendentemente dal corpo che abita; anima creatrice a cui è dovuta la sopravvivenza del vivente animale percepito come pura forma del corpo.

Figura ambigua quella di Tommaso, in quanto il suo *dono* di empatia verso gli animali è destinato a scontrarsi con la miseria umana del suo territorio, rendendosi in tal modo garante di un eroismo che finisce per esercitare un accudimento della *natura* ancora dipendente dalle pratiche produttive della zootecnia. Egli vigila sul vivente animale come se fosse un bene prezioso alla stregua della *bella e perduta* Reggia di Carditello, di cui si è autoproclamato guardiano. Quando Tommaso incontra il piccolo bufalo, abbandonato alla sua sorte in aperta campagna in quanto giovane maschio improduttivo¹¹ e pertanto destinato a morire, non solo lo salva da una fine assegnata ma lo recupera nella sfera dell'inclusione civile. Si reca in comune, lo iscrive in un registro anagrafico e lo certifica come animale domestico, animale/persona, scampato alla contabilità della filiera agro-alimentare. Il bufalo d'ora in poi sarà Sarchiapone. Ciò che riluce nelle poche immagini che vedono il pastore, colto nel suo peregrinare quotidiano, intento a ripulire la campagna circostante ridotta a enorme discarica fumante o mentre si prende cura della reggia e dei suoi tesori allontanando intrusi e malintenzionati, è l'azzurro profondo dei suoi occhi e la dolcezza del suo sguardo che sembrano evocare gli occhi lacrimosi di Sarchiapone, inquadrati dal regista in maniera quasi ossessiva.

È questo sovrapporsi di sguardi che dissolve gli statuti ontologici di Tommaso e Sarchiapone, la loro divisione strumentale all'ordine gerarchico del potere giuridico. Le persone sono ritenute tali non solo perché appartenenti ad un ipotetico consesso sociale, ma in quanto possidenti di cose e beni. Sarchiapone non è né cosa né persona ma appartiene a Tommaso e alla comunità. È in affidamento, un espediente atto a risolvere la spinosa questione di definizione giuridica della stessa vita:

Perciò quelle [cose] che si possiedono sono definite “beni”, il cui insieme costituisce ciò che, con un rimando al *pater*, ancora oggi chiamiamo “patrimonio”. Ci sarebbe da riflettere sul fatto che l'idea di “bene” coincida con quella

11 L'allevamento di questi animali seleziona solamente le femmine destinate a produrre grandi quantità di latte per *fabbricare* mozzarelle a denominazione di origine controllata, alimentando così quel mercato di corpi sfruttati fondato sulla bioviolenza.

di cosa posseduta – bene non è una qualche entità positiva, o anche un modo di essere, ma ciò che si possiede¹².

Il nome Sarchiapone rimanda ad un animale immaginario¹³, all'informe bestialità che il dialetto napoletano declina in una molteplicità di significati che hanno a che fare con *qualcosa* di indefinibile e di incommensurabile, a *qualcosa* che non appartiene alla vita popolare di un territorio specifico, ma che è la ricostruzione mitica di un altrove, memoria di un passato di dolore e sofferenza, tramite con l'*aldilà* in cui le esistenze schiacciate dalla Storia rivivono come fantasmi. In questo senso la figura del bufalo Sarchiapone si presta ad una lettura di tipo antropologico. Egli infatti diventa l'attore di un rituale atto a ristabilire performativamente l'equilibrio psico-sociale di una comunità, equilibrio compromesso dalle pratiche spettacolari che riducono la ritualità *metastorica*, che fonda l'identità collettiva, al racconto, debitamente *musealizzato* e *folclorizzato*, narrato dalle istituzioni culturali pubbliche¹⁴. Tommaso Cestroni, l'uomo che si prodiga volontariamente alla salvaguardia del territorio in cui è nato e vissuto, diventa la figura emblematica di tale disagio sociale, secondario al prosaico dominio della Storia sulla *metastoria*, che il film traduce attraverso le immagini di repertorio che rievocano l'inaugurazione della reggia, *finalmente* restaurata, e l'uso propagandistico-espositivo della stessa da parte del Ministero dei Beni Culturali. Queste immagini, insieme a quelle che documentano il casertano come la

12 Roberto Esposito, *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino 2014, p. 4. A questo proposito è interessante la dichiarazione rilasciata dal regista casertano durante la conferenza stampa tenuta al festival cinematografico di Locarno, dove il film è stato presentato in concorso; ad una domanda circa la sua esclusione dal festival di Venezia ha così risposto: «Se fossi andato a Venezia [...] probabilmente mi sarei dovuto presentare con Sarchiapone, il bufalo che ho fatto recitare nel film, quindi alla fine è stato meglio così». Cfr. «Il cinema che fa star bene: Pietro Marcello parla di *Bella e perduta*», in www.ondacinema.it.

13 È celebre lo sketch televisivo in cui Walter Chiari e Carlo Campanini, a bordo di un vagone ferroviario, danno vita ad una situazione da commedia degli equivoci con il fantomatico animale – il sarchiapone americano – rinchiuso in una gabbia e sempre invisibile, progressivamente descritto come ferocissimo e pericoloso.

14 Per un approfondimento sul concetto di *metastoria* – la capacità da parte delle comunità umane di rielaborare il ricordo del passato (lutti, malattie, guerre e migrazioni) in forme condivise attraverso pratiche rituali e culturali – cfr. i fondamentali saggi di Ernesto de Martino: *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 2002; *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano 1961; *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, Argo, Lecce 1995. È chiaro che le innovative interpretazioni etnografiche dell'antropologo vanno riferite alla situazione del meridione italiano post-bellico. I suoi ammonimenti sulla perdita di questa memoria *metastorica*, necessaria all'attualizzazione cerimoniale del vissuto critico di una comunità, sono quanto mai contemporanei. Oggi la pervasività mediatica e il superficiale e anestetizzante interventismo istituzionale rischiano di compromettere e burocratizzare l'orizzonte valoriale delle società umane, fondato su un passato da rammemorare miticamente e le attese per un futuro migliore.

più grande discarica a cielo aperto d'Europa e alle decine di morti causate dai gas velenosi prodotti dagli incendi delle discariche abusive, testimoniano l'autocelebrazione e l'autoassoluzione di uno Stato latitante proprio da quel territorio su cui pretende di esercitare la sua presa governamentale.

Pulcinella

L'improvvisa morte di Tommaso provoca il deragliamento narrativo del film e la contrazione dell'originale impianto documentaristico¹⁵. Sarchiapone rimane di nuovo solo, in balia degli eventi stabiliti dal suo contraltare umano, padrone assoluto di un pianeta dove il bufalo ha avuto la malaugurata sorte di venire alla luce.

La de-generazione dell'umano ha come conseguenza l'incancrenirsi di un lascito spirituale totalmente egemonizzato dall'individualismo borghese. In questa decadenza epocale, il *progetto umano* sembra non possedere più quegli strumenti razionanti che permettevano di fronteggiare il *perturbante*. Gli ecosistemi – costituiti dalla plasticità del vivente e dalla relazione tra specie differenti – sottoposti ad uno sfruttamento capillare senza precedenti, acquistano senso solo se producono performativamente un effetto di realtà, solo se contrassegnati dall'*impronta antropogenica*, cioè dal continuo passaggio dell'uomo nell'ambiente. Mettersi all'ascolto del mondo può diventare allora la modalità per accedere all'*oltre-mondo* dell'animale; dare credito alle parole di Sarchiapone significa rimettere in discussione l'*imprinting antropico* che detta e continua a dettare il corso della storia del nostro pianeta; affidarsi a Pulcinella, come fa Marcello evocandolo dalle viscere della terra, «implica [...] una nuova, diversa esperienza della storia, della vita e del tempo, che vale la pena di provare a comprendere»¹⁶, significa affidarsi all'irruzione del *dionisiaco* che Georges Bataille chiamava *esperienza interiore*; quell'esperienza che permette di dissolvere la nostra umanità e di rinascere come *attori* di una commedia in cui è impossibile distinguere la persona dal suo doppio immaginifico e disumano. L'intento di questo

15 «La morte di Tommaso è l'imprevisto che ha cambiato il film in corso d'opera, che ci ha costretti a porci delle domande dal punto di vista etico. Inizialmente dovevamo seguire lui e il bufalo Sarchiapone, che Tommaso aveva sottratto a morte certa, in un viaggio lungo tutta l'Italia sulle tracce di un libro di Piovene. Poi il protagonista è diventato Sarchiapone, e la vicenda è slittata nella fiaba, nel realismo magico». Dichiarazione rilasciata dal regista a Giovanna Branca, «Viaggio del bufalo Sarchiapone nell'Italia "Bella e perduta"», ne «il Manifesto», 13/11/2015.

16 Giorgio Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, nottetempo, Roma 2015, p. 18.

film imperfetto sarà, allora, proprio quello di svelare questo mistero, questo *segreto* che Pulcinella detiene in quanto maschera funerea, *psicopompo*, traghettatore delle anime dei morti nell'*aldilà*.

Il lascito che Tommaso consegna ai posteri è la vita stessa, anzi una vita non-considerata come quella del bufalo Sarchiapone, che Pulcinella, sdraiato supinamente su un tavolaccio di legno in una postura sguaiata e volgare nella misera stanza di quel *ministero nascosto* – dalla città di Napoli – *per la difesa della natura dalla ragione*, eredita grazie al testamento che l'angelo di Carditello si premura di redigere prima della sua morte precoce. Nel film la ricostruzione fantastica del misterioso *ministero* descritto da Ortese evoca il ventre materno dove alloggiavano le povere anime dei defunti, affidate alle cure di una pluralità di Pulcinella in attesa di riconsegnare i corpi disfatti alla loro originaria sacralità. L'idealizzazione della maschera napoletana, che Marcello riesce ad esplicitare attraverso l'immanente molteplicità preumana del mondo mitico dei Pulcinella, un mondo prima del mondo e un mondo *pre-linguistico*, prende la forma di una preghiera rivolta agli uomini e a noi, spettatori della commedia della vita. La separatezza tra il mondo dei morti, il mondo atavico e divino e l'umano – inteso come cultura dell'umano – ha prodotto quel muro invalicabile che ci impedisce di reagire al dolore degli altri.

Il Pulcinella prestato alla storia narrata da Marcello non appartiene alla sua evoluzione teatrale ottocentesca e borghese né tantomeno agli adattamenti moderni che ne fecero drammaturchi come Eduardo De Filippo o Eduardo Scarpetta, semmai è debitore della *vis comica* dell'attore Silvio Fiorillo, che lo inventò all'inizio del Seicento, se non addirittura alla mitologia delle farse atellane del IV secolo a.C. che avevano luogo tra le popolazioni osche della Campania e in cui gli attori «non erano obbligati, come gli altri istrioni, a togliersi la maschera sulla scena alla fine dello spettacolo»¹⁷. Pulcinella e la maschera che ne cela l'identità sono una cosa sola:

Pulcinella non può togliersi la maschera, perché non vi è alcun volto dietro di essa. Egli revoca, cioè, in questione la falsa dialettica fra la maschera e il volto, che ha compromesso il teatro e, con questo, l'etica occidentale. Interrompendo questa dialettica, Pulcinella liquida ogni "problema" personale, congeda ogni teologia¹⁸.

Pertanto le muse ispiratrici del film sono da ricercare nelle illustrazioni,

17 *Ibidem*, p. 60.

18 *Ibidem*, p. 61.

nei disegni e nelle tele dei Tiepolo, padre e figlio. Non tanto per la resa cromatica e figurativa della pellicola quanto per le situazioni e i temi trattati dai due pittori veneti nei cicli dedicati alla maschera napoletana tra le metà e la fine del Settecento e la loro trasposizione cinematografica atemporale¹⁹.

Due sono, infatti, i tratti salienti che caratterizzano l'incursione del *fiabesco*, inteso qui come emergenza del perturbante nella dimensione *verosimile* del documentario che era all'origine del film: la teleologia della *persona* e l'inesorabilità del *tempo monetizzabile*. Attraverso gli inchiostri, la penna e gli acquarelli dei Tiepolo²⁰, *Bella e perduta* compie un'operazione altamente apprezzabile, insieme scandalosa e destabilizzante: emancipa il *cinema* dall'aura sacralizzante del realismo, dalla sua *natura* mimetica, e lo riconsegna alla ambiguità di macchina immaginifica. Pulcinella e Sarchiapone sono personaggi eponimi di un mondo senza volti e senza tempo in cui la voce di un bufalo e quella di una maschera della commedia dell'arte riacquistano il senso di suono vaticinante e oracolare. Del resto chi può far parlare un animale in modo sublime se non il cinema?²¹

La ragione di Pulcinella, per seguire il bellissimo lavoro sulla maschera napoletana di Giorgio Agamben, è da ricercarsi nell'aspirazione umana a confondersi con il mondo senza linguaggio della *natura* o a quello dell'*indistinzione animale*, liberandosi dalle catene giuridiche della responsabilità e della colpa che definiscono gli orizzonti culturali e politici della società civile. Pulcinella è privo del *carattere* che identifica l'eroe tragico perché il mondo reale, il mondo delle *buone* azioni, gli è indifferente: «Pulcinella non è un sostantivo, è un avverbio: egli non è un che, è soltanto un come²²». Pulcinella, non possedendo il *libero arbitrio* che fonda, mantiene e sostiene la differenza gerarchizzante della specie umana, non sceglie di proteggere il bufalo Sarchiapone, né gli è in qualche modo imposto dal dovere sociale assegnato al cittadino di occuparsi del prossimo. Tutto questo patrimonio

19 Emblematici sono in tal senso l'affresco di Giandomenico Tiepolo *La partenza di Pulcinella* in cui un Pulcinella abbandona il mondo edenico di un gruppo di Pulcinella che ozzano all'ombra di un pino, il disegno di Giambattista che raffigura *Un gruppo di Pulcinella che cucinano* o il prosaico *Pulcinella sdraiato*, sempre di Giambattista in cui un Pulcinella dal ventre gonfio smaltisce una sbornia o un lauto pasto. Tutte queste immagini di corpi deformi e grotteschi colti in momenti di abbandono al piacere vengono rievocati dal Pulcinella interpretato da Sergio Vitolo nel film di Marcello.

20 Soprattutto i disegni di Giandomenico, figlio di Giambattista, che nel 1797 dà vita al ciclo di affreschi conosciuto come *Divertimento per li ragazzi*.

21 È evidente il riferimento all'intellettuale italiano vaticinante per eccellenza, ossia Pier Paolo Pasolini, e alla sua metempsicotica metamorfosi in corvo parlante in *Uccellacci e uccellini* (Italia, 1966). Come le sue profezie gli costeranno la vita, così Sarchiapone pagherà per la propria consapevolezza.

22 G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, cit., p. 53.

valoriale viene semplicemente eluso dal suo essere un semplice foglio di carta bianca su cui sono scritte le mansioni a lui consegnate dall'anima del defunto Tommaso. Quello di Pulcinella non è un rifiuto del patto sociale di convivenza fra umani, semmai è la non considerazione della dimensione teologico-politica in cui l'uomo è costretto a negoziare la propria *animalità* con le pratiche giuridiche, amministrative, economiche e tecniche che lo definiscono come categoria:

Aver abdicato a ogni individualità sostanziale, aver lasciato cadere senza rimpianto ogni personalità per essere integralmente e per sempre soltanto maschera e nome – questa non è davvero per Pulcinella un'impresa superficiale [...]. Egli è così com'è, senza aver mai scelto di esserlo²³.

Per Pulcinella, come per Sarchiapone, il tempo storico non ha un valore precostituito, vale semmai la sua rielaborazione come possibilità di vita inedita. La relazione tra i due è costituita da corpi *paradossali*, l'uno in quanto maschera grottesca, l'altro in quanto animale che parla; entrambi non comunicano ma esprimono la lingua dell'arte: la commedia per Pulcinella e la poesia per Sarchiapone. Non è un caso che Pulcinella sia l'unico in grado di comprendere la voce del bufalo.

L'errare dei due personaggi devia e trasgredisce il percorso che originariamente doveva documentare un viaggio nel Bel Paese contemporaneo e che costituiva il nucleo centrale del film²⁴. Di fatto in qualche modo accade quello che la *parabasi* faceva nella commedia: l'interruzione dello svolgimento dell'azione teatrale ad opera del corifeo, il quale rimaneva solo sul palcoscenico ad intrattenere il pubblico²⁵. Questo procedere a latere dei due personaggi rappresenta una via di fuga dalla prosaica tragedia dell'esistenza. Essi sono corpi che fuggono dalle convenzioni e dalle norme che regolano la società civile e allo stesso tempo da quelle convenzioni finzionali del cosiddetto cinema di impegno civile, trovando rifugio, mentre proseguono nel loro vagabondare, in grotte, stalle abbandonate e case diroccate che diventano vere e proprie tane:

Nella commedia di Pulcinella, malgrado la stereotipa finzione di un intreccio, vi è soltanto parabasi. Pulcinella non recita in un dramma, lo ha già sempre interrotto, ne è sempre già uscito, per una scorciatoia o una via traversa. Egli è

23 *Ibidem*, pp. 58-59.

24 Il film è ispirato, come più volte ha dichiarato lo stesso regista, a *Viaggio in Italia* di Guido Piovene.

25 G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, cit., p. 45.

pura parabasi: uscita dalla scena, dalla storia, dalla fatua, inconsistente vicenda in cui si vorrebbe implicarlo²⁶.

Sarchiapone

Strana convinzione hanno gli uomini. Essere i soli a possedere un'anima. Sono convinto che lassù la pensano diversamente²⁷.

I pensieri di Sarchiapone sono espressi da una voce che solo noi spettatori possiamo udire. Questo dialogo intimo che si instaura tra noi e *quel* bufalo innesca un riconoscimento improduttivo (originato da un animale creato da un sistema zootecnico che, in quanto maschio, sfugge alle regole dello sfruttamento di corpi contabili per la loro differenza sessuale) basato sulla vulnerabilità del corpo – che ci ostiniamo ancora a distinguere da quello degli altri animali – più che su pratiche di soggettivazione identitaria. Nel film questa magnifica intuizione, che funge da sfondo magico alla predisposizione trascendentale della realtà e che rappresenta un superamento dell'ordine sociale, viene a mancare nella sua parte conclusiva.

La missione di Pulcinella finisce nel momento in cui Sarchiapone viene affidato a Gesuino, inquietante pastore della Tuscia che scava la terra circostante alla ricerca di preziosi reperti archeologici e recita versi dannunziani. Questo è il momento in cui la realtà riprende il sopravvento, tornando a dettare le norme che stabiliscono le gerarchie del vivente e la sua messa al lavoro produttivo. Gesuino vuole *allevare* Sarchiapone per poi macellarlo e mangiarlo, magari condividendo il lauto pasto proprio con Pulcinella. A questo punto Pulcinella dismette la maschera e acquista quella soggettività che aveva sempre rifiutato e soprattutto la possibilità di poter scegliere come fanno i *veri* uomini. Di conseguenza, Sarchiapone perde l'aura che ne decretava l'immortalità e va incontro al tragico destino a cui alludeva in modo premonitorio la sequenza iniziale del film.

Quello che lascia perplessi, oltre all'evocazione di una bellezza perduta appartenente ad un mondo rurale reso fantasma dall'intensità con la quale la macchina capitalista produce e alleva i “suoi” animali – pur con tutte le contraddizioni dell'*umana natura*²⁸ –, è proprio l'ineludibile circolarità

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ È sempre Sarchiapone a parlare.

²⁸ Molte sono le immagini di repertorio a cui si affida Marcello per documentare una remota

che nel film sembra congelare l'intensità delle sequenze in cui Pulcinella e Sarchiapone si accompagnano per riconoscersi come esseri incarnati. Nella parte centrale dell'opera essi rimangono infatti estranei, grazie alla loro mutua relazione, a una realtà che li vuole funzionali alla loro *natura* di esseri *divertenti e commestibili*: Pulcinella nutre Sarchiapone, cerca luoghi che possano dare riparo al bufalo, insomma lo protegge e d'altra parte Sarchiapone *sostiene* Pulcinella con la sua *voce*. Tutto questo svanisce nell'ultima sequenza in cui Sarchiapone è costretto a salire sul camion che lo porterà al mattatoio, riportando la memoria dello spettatore alle immagini iniziali che documentavano proprio tale percorso.

Mentre Pulcinella dà il commiato all'indistinzione che la maschera gli conferiva, acquisendo quella *soggettività* che l'orizzonte teologico-politico traduce come *libero arbitrio*, Sarchiapone viene riconsegnato al suo destino di corpo macellabile, di “pezzo”²⁹. Insomma se all'“Umanità” viene concesso il privilegio della scelta, l'“Animalità” viene relegata nella sfera del destino. Ciò nonostante il film di Marcello si pone in quello spazio chiasmatico e permeabile che Bazin definiva *cinema impuro*. Ed è forse proprio questa imperfezione, che si rende evidente nell'uso disinvolto di materiali documentaristici insieme ad immagini dalla grande potenza visionaria ed immaginativa in cui lo straordinario irrompe nell'ordinario, a rendere questa pellicola un magnifico esercizio di verifica sul destino e la natura umani. E pur se il film è contrassegnato da un antropocentrismo di fondo, è innegabile il disagio di Marcello nei confronti di una soggettività umana che prevede un rigoroso assoggettamento del mondo circostante.

Rimane scolpito nella memoria l'ultimo fotogramma della pellicola. Gli occhi imploranti di Sarchiapone, ormai adulto e con il volto rigato dalle lacrime, ci riportano all'incipit del film, a quell'incontro tra lo sguardo del bufalo prossimo alla macellazione e quello inconsapevole di un essere appena venuto al mondo. Forse la contraddizione tra *corpi celesti* e *corpi vivi* rappresenta il vero *segreto* di Pulcinella.

Italia contadina: dalla *Tauromachia*, in cui si pratica un rito propiziatorio atto a celebrare la sopravvivenza della comunità, all'altrettanto commovente, pur con intenti opposti, sequenza delle bufale che si tuffano nel mare che richiamano il cinema anti-naturalistico di Pelesjan, in cui l'armonia della natura viene ricostruita *magicamente* attraverso tecniche cinematografiche pure, quali il montaggio e il rallenti. Cfr., ad es., *Le stagioni* (URSS, 1972).

²⁹ Cfr. a questo proposito il potentissimo film del regista ungherese Lazlo Nemes, *Il figlio di Saul* (Ungheria, 2015), ambientato in un campo di sterminio nazista in Polonia, in cui i corpi degli ebrei uccisi vengono definiti «pezzi».