



Eterotopie, barbarie e apocalissi sugli schermi

Lo spazio e l'Altro

di Franco Pezzini

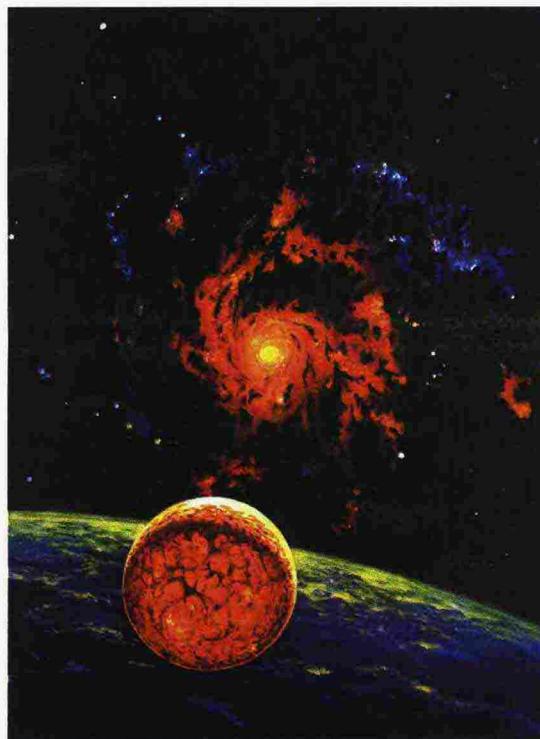
“L’eterotopie inquietano, (...) perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, perché devastano anzi tempo la ‘sintassi’ e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma quella meno manifesta che fa ‘tenere insieme’ (...) le parole e le cose”. Così Michel Foucault, inventore del termine eterotopia, appunto in *Le parole e le cose* (1963; Rizzoli 1967), in riferimento a quegli spazi culturali, istituzionali e discorsivi che nella loro alterità evidenziano contraddizioni, incompatibilità e mutamenti in atto: mondi all’interno dei mondi, tali da rispecchiare e insieme sconvolgere ciò che è fuori. E il cinema stesso può riconoscersi come un’eterotopia.

Del rapporto tra spazi e alterità si occupa da anni Paolo Lago, con studi in tema di letteratura e di cinema mirati principalmente alla comparatistica e alla critica tematica. Merita per esempio ricordare il suo ottimo saggio *La nave, lo spazio e l'altro. L'eterotopia della nave nella letteratura e nel cinema* (Mimesis, 2016, appropriatamente nella collana “Eterotopie”, cfr. “L’Indice online” 24 maggio 2018) dove affronta uno dei più emblematici spazi “altri”. E più recenti, e proprio incentrati sul tema del rapporto con l’alterità, sono due nuovi lavori di Lago sul cinema.

Il vampiro, il mostro, il folle. Tre incontri con l'Altro in Herzog, Lynch, Tarkovskij (nota introduttiva di Paolo Landi, pp. 122, € 11,80, Clinamen, Firenze 2019) offre un’analisi colta, di grande lucidità e spessore nel ricorso a filologia e semiologia, dei film *Nosferatu* (appunto di Werner Herzog, 1979), *The Elephant Man* (di David Lynch, 1980) e *Nostalghia* (di Andrej Tarkovskij, 1983). Tre film eccellenti sviluppati in un arco di tempo ravvicinato ormai abbastanza lontano, ma che vengono a incalzare una categoria dell’Altro oggi particolarmente capace di toccare nervi scoperti. Tre film – ancora – dai contenuti certo differenti, solo il primo “fantastico” nel senso più ovvio e gli altri poeticamente visionari; ma con strutture narrative simili, in cui “un personaggio si stacca dalla ‘normale’ comunità degli esseri umani per compiere un percorso di avvicinamento verso l’Altro, il Diverso, l’emarginato da quella stessa comunità”. Poco importa che il film di Herzog sia un remake del *Nosferatu* di Murnau (1922): la sua autonomia è evidente non solo nel ricorso a peculiari stilemi pittorici, colori, musiche o in alcune non casuali variazioni di trama, ma nel raccordo stesso – evidentissimo nella dialettica tra personaggi – a diverse, epocali crisi d’epoca del mondo tedesco e in generale dell’occidente. Se poi per Herzog l’Altro – il sofferente *nosferatu* Dracula – è uno straniero, in *The Elephant Man* si tratta di un *freak* inglessimo, il povero e deforme John Merrick che il dottor Treves cerca di avvicinare nel dedalo dei bassifondi londinesi come tra le pieghe della sua sofferenza. Ancora uno scarto ma in termini di analogia si ha poi in *Nostalghia*, dove l’Altro è Domenico, emarginato nella stessa Italia in cui vive in esilio il malinconico poeta Gorčakov; e in tutti i film l’epilogo vede quale evento-chiave la morte drammatica dell’Altro. Lago percorre ogni opera commentando inquadrature, decrittando il senso della musica e degli spazi (il castello, le case borghesi, il teatro...), evidenziando la rete dei significati e gli echi di altre opere da arti diverse sotto il velo delle immagini: ma insieme e sottilmente tende fili da ciascuno dei tre film agli altri e in fondo alla nostra realtà. Anche quella italiana, odierna, che tanto fatica a rapportarsi al Diverso, senza rendersi conto che questi offre (anche) una rifrazione speculare di ciò che siamo e del nostro mondo; senza comprendere, troppo spesso, la complessità delle dinamiche innescate da quell’incontro nelle nostre società omologate e massificate. Il risultato è non solo un ottimo saggio di cinema in senso tecnico, ma una sorta di diario di visione letterariamente ricco e convincente.

Ancora più recente, sempre a firma di Lago, è il bellissimo *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini. Edipo re, Teorema, Porcile, Medea* (€ 16, pp. 154, Mimesis, Sesto San Giovanni MI 2020), dove nuovamente la formula dell’itinerario attraverso pellicole lavora sulle dimensioni

di spazio e alterità ma in riferimento a una stagione culturale precedente, fine anni sessanta. In scena nel cinema di Pasolini – e particolarmente in questi esempi emblematici – è una chiara opposizione di spazi, che tendono ad annullarsi a vicenda. Da un lato e anzitutto il deserto, come dimensione “primitiva” e “barbarica”, coi suoi personaggi demoniaci e le sue tinte vivide. Merita ricordare la spiegazione di Pasolini a Jean Duflof (*Il sogno del centauro*, Editori Riuniti, 1983) secondo cui la parola da lui in assoluto più amata è proprio “barbaric”, come “stato che precede la civiltà, la nostra civiltà: quella del buon senso, della previdenza, del senso del futuro”. A questo “barbarico” “quasi sinonimo di ‘mitico’, ‘puro’, ‘primitivo’”, avvicinabile allo “spazio liscio” di Deleuze e Guattari, si contrappone però l’altro spazio, quello “striato” del controllo politico e sociale, la realtà civile di interni di case e palazzi e algidi esterni fortemente geometrici. Con un’analisi puntuale di scene, dialoghi, costumi, movimenti di



macchina Lago insegue tale opposizione duplice e simbolica (l’una ctonia e magmatica, l’altra straniata e allucinatoria) che finisce con lo svelare quella tra due differenti società, l’una popolare, contadina e l’altra di ascendenza borghese, industriale, consumistica.

La contrapposizione è già chiara in *Edipo re* (1967), dai toni a tratti autobiografici, dove il protagonista nasce nello spazio cerco e freddo del Friuli borghese degli anni venti: la stessa rigida simmetria la troveremo negli interni borghesi di *Teorema* e di *Porcile* (e per esempio anche in *Salò*, 1975). A sfondare tale spazio rarefatto e metafisico irrompe però come un sogno spaventante la parte sul mito, girata nel deserto marocchino: è il legato del deserto prosegue persino nel ritorno alla cornice italiana, stavolta la Bologna consumista degli anni sessanta dove un nomade Edipo, mendicante e cieco, vaga accompagnato dall’*angelos* Ninetto Davoli. Come uno degli strani Altri del precedente volume di Lago, Edipo è qui un elemento perturbante, “quasi un sovvertitore dell’ordine costituito e dello spazio geometrico rappresi in stanziali dinamiche di potere”.

Qualcosa del genere vale per l’ospite di *Teorema* (1968) – figura insieme divina e demoniaca, uno pseudo Dioniso che irrompe nello spazio geometrico di una villa borghese recandovi idealmente le istanze del deserto – che attraverso la seduzione dell’eros riporta una deva-

stante sacertà all’interno del desaccralizzato spazio borghese. E gli spazi brulli, dove il capofamiglia contagiato dall’ospite spinge la sua deriva, li ritroviamo l’anno dopo battuti, in *Porcile* (1969), dal cannibale Pierre Clementi dai tratti demoniaci, a ricordare che il deserto è lo spazio del corpo, “lo spazio fisico del piacere e della sofferenza”. Con le sue vicende alternate tra la ricca borghesia tedesca degli anni sessanta dagli scheletri nazisti negli armadi e un brutale Cinquecento siciliano, *Porcile* attribuisce all’antropofagia la stessa funzione semiologica del sesso in *Teorema*, un simbolo della rivolta (“i maiali della sigla di testa sono, in un certo senso, i ‘padri’ borghesi pronti a divorare i figli che non obbediscono ai loro dettami”).

La contrapposizione è poi netta tra mito barbarico – che echeggia Mircea Eliade, Frazer e Lévy-Bruhl – e Grecia protoborghese in *Medea* (1969), che recupera gli spunti di un po’ tutti i film precedenti. Col crescere di Giasone, che diventa uomo razionale e campione prosaico della modernità, sia la figura del centauro che lo spazio attorno acquisiscono un desaccralizzato realismo; e per ritrovare il sacro dobbiamo raggiungere lo spazio rituale barbarico di *Medea*, con un sacrificio umano e il successivo *spanagmós*. Solo che qui, rispetto a *Teorema*, il movimento muove al contrario: invece di una seduzione del sacro avviene l’opposto. La ierofante *Medea* si trasforma dunque “in personaggio sconsecrato, avvolta da uno spazio profano e razionale” fino al consumarsi della tragedia.

Taglio diverso, ma ancora sulle simboliche filmiche dell’alterità e della crisi di uno spazio/tempo è quello di un volume stavolta corale, *Visioni dell’apocalisse. L’immaginario cinematografico della fine del mondo* (pp. 278, € 24, ancora Mimesis, 2018), un mosaico saggistico a cura di Stella Marega, che in ambito accademico ha dedicato alla “parola sulla fine” lunghi studi. Un’opera dove una cornice ricchissima (a partire dal saggio introduttivo, che sgrana una serie di nodi del referente apocalittico: morte e rinascita, rivelazione, rivoluzione, crisi, catastrofe, visioni, fine) offre già una pluralità di itinerari per un’eccellente panoramica in materia; e dove dunque i contributi monografici di otto collaboratori possono a quel punto aprire percorsi anche meno prevedibili, spaziando in una produzione cinematografica dallo spettro estremamente vario.

Le sezioni sono quattro, già con titoli opportunamente richiamati celebri pellicole dagli echi apocalittici. *Armageddon* evoca tra radici religiose e riletture laicizzate il tema del conflitto escatologico; Tommaso Gazzolo (*Apocalypse (is) now?*), indaga il rapporto con la guerra e Diane Langlumé (*La questione dell’egemonia nel discorso apocalittico delle serie televisive fantascientifiche statunitensi*) le ricadute su piccolo schermo del trauma legato all’11 settembre. *The Day After* riflette su scenari distopici e postapocalittici; Alfonso Pinto (*Los Angeles e l’esperienza dello spazio e del tempo. Immaginari di una città senza futuro*) si interroga sulle raffigurazioni filmiche di Los Angeles come teatro del conflitto apocalittico e Davide Mana (*Niente margherite nella Terra Promessa. Ecologia dell’apocalisse*) ragiona sulla storia filmica della catastrofe ambientale. *They Live* analizza invece il tema delle figure mostruose associate alla crisi dell’umano; gli zombie sul cui orizzonte simbolico riflette Zara Zimbaro (*Specchi mostruosi della pandemia zombie*) e i robot e cyborg come elaborati nelle fantasie apocalittiche di un paese quale il Giappone, nell’analisi di Gianluca Di Fratta (*Anime dell’Apocalisse. Visioni di macchine e di corpi mutanti nel cinema di animazione giapponese*). L’ultima sezione, *Apocalypso*, riguarda il sentimento della fine, e in rapporto a due pellicole di grande impatto di maestri del nord vede altrettanti contributi di Fabio Pezzetti Tonion (*Come in una danza di morte. L’attesa della fine ne Il settimo sigillo di Ingmar Bergman*) e Fabio Corigliano (*Il principio e la fine. La “danza pastorale della metafisica” in Melancholia di Lars von Trier*).

franco.pezzini@tin.it

F. Pezzini è saggista e consulente editoriale