

Spettacoli Cultura



Una vignetta sulla censura da un quotidiano del 1915 e Brad Davis, Jeanne Moreau e Hanno Posch in «Querelle»

I film come «Salò», «Ultimo tango» o quello di Fassbinder, vengono proibiti, le pellicole a luci rosse no. Perché? Cos'è che fa paura? Ecco come il censore diventa un «procacciatore di illusioni»



Querelle e lo Spacciatore

1 MI SONO chiesto molte volte quale sia, al di là delle posizioni strumentali, il meccanismo psicologico che porta uomini di buon livello sociale e culturale (quale si suppone siano i componenti delle commissioni di censura) a bocciare un film. Relativamente semplice fino a qualche anno fa, quando la paura del sesso era culturalmente comprensibile, la questione è diventata più sottile e complessa in questi ultimi tempi. Infatti mentre la pornografia diventa industria redditizia e sicura e il costume democratico si fa più maturo e complesso risulta sempre più incomprensibile, agli occhi del più, l'esistenza stessa di luoghi in cui si sonda qualcuno abilitato (in nome di chi? In nome di quale competenza?) a decidere se gli altri, non abilitati, possono vedere o non vedere, ascoltare o non ascoltare. E necessaria una certa forza personale, oggi, per accettare questo tipo di incarico e per sostenere, all'interno della commissione, che «Querelle» non deve passare nel circuito cinematografico normale. Da dove proviene questa forza?

2 L'ANALISI deve partire, inevitabilmente, dal merito e quindi dai meriti del film di Fassbinder. L'attenzione del censore è stata sollecitata, soprattutto, dalle scene relative ad un bacio fra uomini e ad un atto «contro natura»: non per il bacio in sé, o per l'atto, tuttavia, ma per il piacere che gli mette in opera dimostra di provare. Querelle insomma non deve godere. Solo a queste condizioni il film potrebbe circolare nelle sale. Curioso, in sé, il dato è ancora più curioso se lo si confronta ad un altro film, relativo alla tranquillità con cui i censori assistono, invece, alla uccisione, con relativi

dettagli e godimento, di un uomo scelto praticamente a caso. Ce n'è abbastanza per chiedersi, mi pare, che cosa davvero spaventi i censori.

3 L'ELEMENTO relativo al «non si deve godere di ciò che è male» corrisponde alla peggiore tradizione del moralismo cattolico. E richiama, immediatamente, in termini di principio, la polemica sulla libertà con cui il grande Inquisitore rimprovera Gesù colpevole di aver puntato sulla libera scelta dell'uomo. Ha sbagliato tutto, gli dice il grande Inquisitore, credendo che l'uomo avrebbe seguito il tuo messaggio sulla libertà. Non di libertà ha bisogno l'uomo, l'uomo ha bisogno soltanto di ordini precisi e chiari. Noi l'abbiamo capito, abbiamo rimediato al tuo errore parlando alla gente in nome tuo. Ma il problema è ancora più complesso. Se i censori si muovessero ancora all'interno di questo discorso, il numero dei film bloccati sarebbe molto alto: non si accetterebbe l'idea del cinema a luci rossa né quella del cinema peccoreccio, idee ormai largamente radicate nel costume d'una certa Italia con l'aiuto anche delle commissioni di censura. Allora?

4 «QUERELLE», in verità, meglio di «Salò» e più di «Ultimo tango a Parigi», propone il sesso in una dimensione che non ha nulla di ludico. La ricerca del piacere è, nel film, tentativo di riscatto da una sofferenza atroce altrimenti insostenibile. Il peso dei corpi, la fissità pensosa dei volti sono soprattutto in «Querelle» segni di un percorso che finisce «naturalmente» nella morte di chi li ha immaginati. Omosessuali o pedofili, eterosessuali o masochisti, i prota-

gonisti di queste storie propongono un sesso completamente indifferenziato, psicanaliticamente pregenitale, esibiscono il risultato di una regressione dolorosa a stadi molto infantili dello sviluppo. Ripropongono l'osservazione di Freud sulla natura molle e infelice di tante perversioni culturalmente adulate come raffinatezza.

Poche e amaramente violente perversioni di uomini divisi tra la fiducia nelle voci che parlano in loro interno e la sfiducia profonda nella possibilità di trovare per loro e per sé interlocutori possibili. Esce esprimono con disadorna efficacia il mondo vuoto e sporco, abbandonato e inutile dell'esperienza repressiva. Alludono all'impossibilità di ritrovare l'uomo in un mondo dominato dagli oggetti, rivelando la disperazione che si celava nel desiderio più difficile: non in quanto proibito, si badi bene, ma in quanto reso possibile da una critica ridicolizzante delle proibizioni in genere.

5 IL MONDO dei consumi si regge, come ipotesi insieme politica e culturale, su un credo sottilmente stampato attraverso l'opera accorta dei geni culturali ed agito su un fondamentale campionario di questioni, quali i materiali e le loro reciproche interazioni, l'occupazione dello spazio ed una nuova «riscrittura» del medesimo, la messa a punto di insulari metafore e lo spostamento dei più usati codici (primo fra tutti la scultura tradizionalmente intesa), coniugando a un tempo strategica ed utopia, in una sorta di pulsione al nuovo ed al cambiamento che fu in generale una delle caratteristiche di quegli anni.

Il censore diventa, in questo contesto, un procacciatore di illusioni, un tranquillo signore che veglia contro il manifestarsi dell'unica eresia manifestabile oggi, con l'unico strumento a sua disposizione: mantenendo per tutti l'illusione che ci sia ancora, da qualche parte, una porta da cui non si può entrare e da quale, tuttavia, qualcuno (lui) ha originato vedendo cose che è meglio che altri non veda. Spacciatore di lenti come l'ottico di Spoon River, questo censore crea nella fantasia di chi lo ascolta o lo subisce mondi la cui esistenza è condizionata proprio dall'impossibilità di accedervi.

In che modo, tuttavia, l'organizzazione sociale si procaccia dei censori?
6 NON V'È da pensare, ovviamente, ad una volontà consapevole: se vi fosse sarebbe geniale e non si potrebbe ammirarla. C'è da immaginare, invece, un meccanismo nel quale piccole e grandi nevrosi individuali funzionano, nei punti chiave d'ogni sistema sociale, e oggi nel nostro, per assecondare il suo movimento. Allora i censori che bocciarono «Querelle» non sono tanto dei trafficanti o dei prepotenti. Sono persone che sono state semplicemente tentate dal film. Devono aver sofferto molto vendendo e devono aver sognato di cancellare l'intera realtà evocata da Fassbinder con l'atto simbolico del loro voto. La realtà, lo ripeto, di un piacere non «vendibile», di un piacere che non dà felicità.

Così, il bambino e il selvaggio uccidono, con uno spillo o un segno di matita il mostro disegnato, su un foglio o sul muro, dalla fantasia che lo ha evocato.

Luigi Cancrini



Pierre Drieu La Rochelle

Céline e Drieu La Rochelle vengono ristampati: ma che posto hanno nella cultura europea?

Tutti gli autori del tradimento

Definendo il Novecento con la formula «secolo del tradimento» André Chénier e Raymond Aron, nel 1951, sottolineavano gli esiti meno graditi dello scontro fra destra e sinistra in Europa ed accordavano spazio politico ad una prassi del doppio gioco che permetteva di riesaminare criticamente i valori soggettivi, patriottici e ideali. La traslazione di politiche dal socialismo al fascismo, nella Francia degli anni 30, e viceversa le conversioni democratiche di una borghesia autoritaria, prima e dopo la liberazione, ponevano allo storico un compito di discriminazione poco agevole: lo inducevano inoltre a pronunciarsi sulla instabilità dei francesi divisi fra lealtà al paese e lealtà all'ideologia, fra scelta soggettiva e consenso generale, a ripensare i limiti entro i quali si collocava l'area politica destra e, corresponsabilmente, riconoscere una nuova geografia di sinistra.

Si trattava infatti di evitare l'ennesimo tradimento: far coincidere la restaurazione, nella democrazia in Europa, con un atteggiamento schizofrenico verso il passato. A formulare tale tesi, a di-



Louis Ferdinand Céline

batterla, erano ovviamente degli intellettuali. Si è soliti, ancor oggi, identificare l'intellettuale del primo dopoguerra col modello egemone sartraiano ispirato all'impegno e alla «libertà», così come imputare allo scrittore fascista, d'area francese, «opportunistico» e «giusto della sopraffazione», Aron e Thérive, cogliendo il pericolo della schematizzazione, insinuavano l'esistenza di una terza figura, presente nei campi opposti, oscillante, incerta, talora determinata nell'azione ma indefinibile nelle motivazioni. E a tale immagine che meglio risponde lo scrittore francese dell'entre-deux-guerres, incoraggiato sulla strada della passione ideologica, fin nelle sue forme parossistiche, da un mercato elettorale democratico. Ma non è possibile ripensare a

quella cultura di destra senza ricordare anche le censure che ha subito, per così dire, retroattivamente. Con la librazione il nuovo intellettuale gode di una situazione privilegiata, offertagli dal discredito e dalla scomparsa di chi lo ha preceduto nel campo politico; se egli si erge a coscienza morale del proprio paese, è anche perché non deve più spartire il suo ruolo con il contraddittorio tradimento cui spettano solo i titoli dell'infamia adottati dai giornali.

l'«Agent coublé» che Franco Cordelli ripropone all'attenzione («Drieu: impostato, tradimento e il tradimento», «L'illusione italiana» - die. 82-genn. 83), per riscoprire dietro l'immagine del «fascista» un pensiero politico che coinvolge non l'individuo ma il Paese, non una casta intellettuale ma i francesi, gli stessi, dalla Terza Repubblica alla collaborazione, e da questa al rovesciamento delle alleanze. A trentasette anni dal suo suicidio, ritroviamo in Drieu il seme di una tentazione a sfondo nazionale per tutto un secolo: il mito del capo che guida i popoli, l'uomo forte che fa dono della sua persona alla Francia o, meglio ancora, all'Europa. Un mito questo che, per buona parte del secolo, segna profondamente la vita politica francese, ne compromette le istituzioni, ne orienta le scelte nei rapporti internazionali.

In Drieu il capo era a sua volta espressione di una rivolta radicale, destinata a promuovere alla liquidazione l'uomo totalitario sul mondo: nel totalitarismo egli vedeva non la singola reincarnazione di tale o tal altro regime nato da una nuova organizzazione dello stato moderno, egemone non più su un ambito storico-geografico particolare ma su vaste aree sovranazionali, su quelli che, negli anni successivi, verranno definiti «bu-locchi». L'idea di una Europa unita e sovrana aveva ossessionato i fascisti francesi, negli Anni Trenta, e profilò il crollo della Germania e di una divisione più profonda che mai, essa doveva necessariamente riformularsi, tenendo conto di un nuovo assetto che le operazioni militari tracciavano sulle mappe. Negli ultimi mesi di vita Drieu, di fronte alla liquidazione di Hitler, si espone il proprio pensiero: «Con lo sguardo rivolto a Mosca, nel crollo del fascismo, rivolgo i miei ultimi sguardi al comunismo. Mi auguro il suo trionfo...»

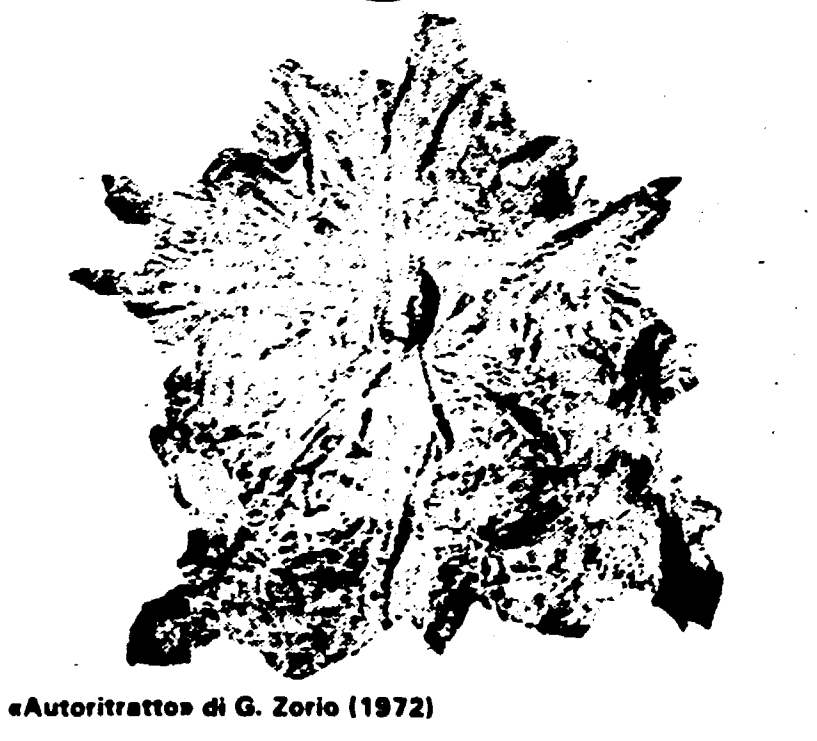
In questa visione nietzschiana della storia, nel suo culto per l'uomo, per lo stato forte, Drieu aveva sempre preceduto i francesi che la recente storiografia mostra più numerosi e più attivi nella collaborazione di quanto non si sia fatto credere. Ma accanto al capo poneva la figura complementare del traditore, del suo doppio negativo. La minaccia del tradimento, la sua presenza sottile in ogni scelta, è indubbiamente una ossessione della letteratura d'ogni colore, negli Anni Trenta.

Una mostra di Gilberto Zorio a Ravenna dimostra quanto l'arte possa ancora colpire e sorprendere. E come possa non essere post-moderna...

Nostro servizio
RAVENNA — La mostra di Gilberto Zorio in corso presso la Loggia Lombardesca (fino al 31 gennaio) attesta una volta di più, nel caso ce ne fosse ancora bisogno, l'eccellenza del lavoro di questo artista; ma attesta anche un'altra cosa, di ordine più generale ma non meno importante, e cioè che, al di là del consenso immediato e del successo di consumo, l'arte resta nella sua sostanza una disciplina fondata sull'eccentricità, lungo territori impervi e di frontiera, attraverso linguaggi percorsi da cariche di tensioni emotive, di intelligenza critica, di corrosiva durezza, fuori dal gruppo sempre più folto dei decoratori, dei raffinati da supermercato, dei troppi grandi parlanti e dei tanti portaborse delle multinazionali del potere culturale oggi sulla cresta dell'onda.

Tutto questo, si noti, per un artista come Zorio, certo non un emarginato, dal momento che appena trentottenne è ormai da molte parti conosciuto ed apprezzato, avendo preso parte a mostre di grande rilievo, tanto in Europa quanto nel Nord America, al punto che il suo curriculum può annoverare per il 1982 presenze in rassegne come «Italian art now» (al Guggenheim di New York) e «Arte italiana 1960-1982» (alla Hayward Gallery di Londra), per fare qualche esempio; e ciò per ribadire quanto affer-

Artisti attenti, c'è ancora l'avanguardia



«Autoritratto» di G. Zorio (1972)

un arco di attività documentato con sobria e pertinente efficacia. Apparsa sull'orizzonte artistico insieme al manipolo dell'«arte povera», già da allora Zorio ha riflettuto ed agito su un fondamentale campionario di questioni, quali i materiali e le loro reciproche interazioni, l'occupazione dello spazio ed una nuova «riscrittura» del medesimo, la messa a punto di insulari metafore e lo spostamento dei più usati codici (primo fra tutti la scultura tradizionalmente intesa), coniugando a un tempo strategica ed utopia, in una sorta di pulsione al nuovo ed al cambiamento che fu in generale una delle caratteristiche di quegli anni.

Restava da aggiungere che, nell'altrettanto generale caduta di tensione che, invece, connota questi ultimi anni, Zorio è restato in complesso fedele agli assunti di allora, e non per un astorico ed ostinato convincimento, quanto a causa di un processo evolutivo affondato nel solco della sua ideologia e della sua instabilità artistica, secondo gli scarti di un'immaginazione che non ha scalato le vette del potere ma quelle ben più impervie e meno immediatamente gratificanti dell'intelligenza della messa in discussione, in rapporto se proprio tempo, con le sale di un palazzo gremito di cortigiani buoni per tutte le stagioni e per tutte le occorrenze.

Sedici i lavori presentati negli spazi della mostra, con un effetto complessivo abbastanza inedito, soprattutto nella sala più grande dove, in prospettiva, le opere si succedono senza soluzione di continuità, invadendo lo spazio al limite della reciproca interazione, forse con una qualche perdita nel segno della singola perentorietà, una perdita compensata da un sicuro guadagno nel segno dell'immagine complessiva, della fisica restituzione di un universo fantasmatico e duro, senza compromessi e senza ammicchi più o meno accattivanti.

L'eliettricità, gli acidi e le loro conseguenti reazioni chimiche, la pelle, le incandescenze, le fosforescenze, le stelle, i giavellotti, gli ordigni atti a spurgare e i risultati di quindici anni di lavoro ci sono tutti, con le loro date e con il loro tessuto di corrosiva acidità, da un lato le scadenze nel calendario della storia dell'arte e dall'altro una intatta carica di violenza, di sconcerante ambiguità.

Nell'insieme una sorprendente tenuta formale, una coerenza stilistica nell'ambito della quale finiscono anche quei movimenti discontinui, quegli scarti di cui si è parlato in precedenza, con esiti anche di inequivocabile fascino poetico come «Autoritratto» (1972) e «Stella incandescente» dell'anno successivo o nelle grandi macchine inventate in periodi più recenti, testimonianze tutte di un fuoco non sopito bensì pronto a divampare a seconda delle diverse sollecitazioni.

Vanni Bramanti