

## ***La madre di Giuda di Orazio Smamma, ovvero Il regista di Matrimoni***

L'ultimo film di Orazio Smamma, *La madre di Giuda*, ha vinto il David di Michelangelo. Questo è un fatto reale almeno quanto l'uscita nelle sale del *Il Regista di Matrimoni*, il film di Marco Bellocchio in cui veniamo informati della vittoria. Il cinema può spingersi verso l'equivalenza tra fatti reali e fatti rappresentati, scavalcando il linguaggio e lasciando che lo spettatore inizi là dove l'immagine svanisce.

Il film di Bellocchio si apre con una panoramica ravvicinata sulle mani battenti dei fedeli, a cui seguono le parole del prete: "Fratelli, ritroviamoci nel silenzio per meditare sulla parola". La stessa frase, pronunciata da un Cristo sifilitico, è presente nella prima inquadratura del film di Smamma, mentre in controcampo il volto astratto di Giuda si trasforma da ritratto a caricatura.

Ogni immagine nel cinema può definirsi reale se si fa paradigma di una successiva lettura della realtà. Soltanto nella misura in cui la realtà rappresentata si trasferisce sulla realtà nuda, trasformandola, ogni sguardo in sala può inserirsi direttamente nel processo di rappresentazione. Bellocchio suggerisce, attraverso precise scelte formali, di vedere al di là del piano narrativo, invitando lo spettatore a guadagnare visioni parallele. In questo senso ho visto entrambi i film in concorso per il David di Michelangelo, quello su Giuda e quello su Togliatti, ad ogni istante in cui Bellocchio mi ha permesso di migrare dallo schermo attraverso ogni piano-sequenza interrotto. Nel secondo interno de *Il Regista di Matrimoni*, lo studio dove Franco Elica manda avanti i provini per I Promessi Sposi, la voce della televisione informa della morte prematura di Orazio Smamma. Ma il defunto immaginario è prossimo alla resurrezione mediatica, come nel primo flash-back della *Madre di Giuda*, dove un Cristo ubriaco esce dal sepolcro lasciandosi alle spalle i soldati assopiti, arriva in bosco disneyano e ordina un hamburger ad un venditore ambulante.

Questo aspetto dissacratorio da b-movie diluito in un registro pop, non è che la prima delle forzature del film di Smamma, che ambisce, attraverso un'impronta neosurrealista, a liquidare in un colpo solo religione cattolica e cultura americana. *La madre di Giuda* risulta però più retorico della pellicola su Togliatti a cui ha sottratto il premio. Quest'ultimo, chiaramente conservatore e antiamericano, è in fondo il trasferimento del gusto del piccolo schermo nel grande schermo, mentre Smamma, più volte censurato in prima serata dopo il telegiornale, cerca la distanza dalla fiction con un prodotto opposto ma non meno banale. Come nell'inquadratura fissa dell'ultima cena, dove gli apostoli entrano in campo latrando come un branco di cani e consumano hot dog con ketchup su delle ciotole a stelle e strisce.

Su un altro versante, *Il regista di Matrimoni* si dà, attraverso una sceneggiatura disarticolata e visionaria, come esorcismo formale che scongiura la convergenza tra cinema e televisione. Questo pericolo, nel film di Bellocchio, sembra affiorare a intermittenze attraverso riprese in digitale di cui non si conosce il regista. Una serie di soggettive senza soggetto irrompono nel girato a colori come dei lampeggianti di soccorso e sembrano invocare la ritirata di tutti i registi di matrimoni, potenziali autori di quelle riprese. Questo sguardo neutro, che si apre dietro l'obiettivo di un telecamera digitale, non è che la tentazione turistica di registrare il quotidiano e assumerlo per intero come rappresentazione prima della fase di montaggio. E il cinema, come ci suggerisce il Principe di Palagonia, è montaggio! Queste riprese in bianco e nero a bassa definizione costituiscono la vera struttura del film nel momento in cui un secondo film in 35 mm può darsi proprio nello spazio tra queste immagini anonime. Il secondo film è quello della crisi di Elica, artista che sospende il giudizio sui modelli consumati del passato, dove i Promessi Sposi rappresentano il livello emotivo di un paese che invoca ancora il sentimentalismo dei banchi di scuola. L'alternativa non è il "pompino preventivo", come suggerisce l'assistente dello stesso Elica, ma una chioma di capelli bruni, che inghiotte, nell'evidenza del suo essere nient'altro che quello, famiglia, chiesa e televisione.

L'uscita di scena di Elica dal set manzoniano e il suo ingresso in quello di un Meridione bigotto, lascia agli sciacalli assistenti l'opportunità di improvvisarsi autori. Perfino l'avvocato di Elica sembra aver trovato una parte nella direzione del film. Il rigurgito dell'arte è ogni Baiocco appena uscito da un negozio di elettronica con una telecamera in mano, che nella registrazione della realtà trova il proprio ambito di specializzazione pseudoartistica. Matrimoni, divorzi, battesimi, comunioni, ricevimenti, compleanni. I nuovi registi della ripresa integrale, tutti i registi di matrimoni che come telecamere a circuito chiuso sorvegliano la realtà dalla fuga nel linguaggio, negando all'arte la possibilità di rimontare la vita per immagini. *La Madre di Giuda* è probabilmente l'ultimo film di Smamma poiché la celebrazione ufficiale è spesso la morte più ambita dagli artisti, anestetica a tal punto da cancellare il dolore di ogni futura messa in crisi.

Nel primo esterno del film, in cui vediamo sulla spiaggia l'incontro tra Elica e Baiocco, Bellocchio ci ricorda che il mestiere del regista è semplicemente "scegliere il punto in cui predisporre la macchina da presa". Poi ce ne dà un esempio attraverso le parole del maestro Elica: gli sposi entrano in campo da sinistra con telecamera fissa sulla spiaggia, il regista insegue gli sposi, gli sposi si baciano, la sposa si spoglia, lo sposo la copre con la giacca, gli sposi escono di campo, la madre della sposa ipotizza il suicidio.

Credo che Smamma abbia letto di nascosto parte della sceneggiatura di Bellocchio, magari entrando travestito da finanziere con un mandato di

perquisizione, come accade nello studio di Elica prima della sua partenza per la Sicilia. Difatti nella *Madre di Giuda* basta sostituire la madre della sposa con quella di Giuda, Giuda con lo sposo e la sposa con l'amante di Giuda. Smamma si è infatti servito di una ipotetica storia d'amore tra Giuda e la Maddalena prima del suicidio dell'apostolo, forse pensando a una sfida estrema tra Cristo e Giuda. In questo modo il suo film raccoglie nel suo pastiche postmoderno anche un frammento di pornografia, che non guasta mai nella mediocrità dell'immaginario medio. La sequenza si chiude con un campo lungo in cui Giuda paga con trenta denari una donna, probabilmente non la stessa con cui ha diviso un rapporto sessuale nella scena precedente. Smamma è piuttosto un ingenuo, ignora che esisterà sempre una rivisitazione dei *Promessi Sposi*, poiché questo è il prezzo che l'arte deve pagare al potere per vivere come altro. Difatti il punto non è più quello di come girare il romanzo di Manzoni, il punto è rifiutarsi di girarlo e rispondere alla crisi di immaginario con gesto di difesa nei confronti della propria poetica. Se non sarà Elica, si troverà sicuramente un altro regista che farà di Renzo e Lucia due nuovi burattini, magari un virtuoso della telecamera che, con acrobazie paesaggistiche e primi piani imbalsamati, strapperà ancora qualche lacrima alle masse, e sarà quasi sicuramente un artista mancato, un regista di matrimoni. Forse un Baiocco con più coscienza, un professionista della telecamera. Un vero professionista, colui che si rapporta al mestiere nell'economia delle possibilità che il mezzo gli offre. Non l'artista, colui che fa del mezzo un punto di partenza per un viaggio formale nel linguaggio.

Per quanto Bellocchio spinga per rifondare una nuova estetica del cinema, il punto è innanzi tutto di natura etica. La non ancora terminata stagione postmoderna ci ha reso dipendenti da rivisitazioni di ogni genere, ma la distanza dai modelli del passato, attraverso la citazione della citazione, si è fatta infinita. Una palude di *Promessi Sposi*, *Amleto* e *Oreste*, che insieme a tutti gli eroi del contemporaneo, Che Guevara, Enzo Ferrari e Padre Pio, hanno, nelle rispettive versioni "colte" e "di massa", intossicato l'immaginario degli spettatori. Funziona più o meno così: in ogni abitazione alle venti e trenta danno in televisione il film su Nassirya in due puntate mentre dietro l'angolo di casa l'ultimo colossal sull'11 settembre in prima visione. Tutti complici, gli artisti stessi prima di ogni istituzione, tutti quelli che aderiscono al cinema televisivo, quello che mira a mettere in scena i fatti del presente poiché sono già parte del vissuto degli spettatori, riducendo le sale a edicole specializzate che vendono quotidiani in 35mm dalla periodicità variabile. E' qui che la crisi di Franco Elica trova significato, nella distanza da tutto questo, a cui reagisce con il rocambolesco inseguimento di una principessa, Bona. Prima ancora delle verità, un chiarimento di intenzioni e l'intenzione è tutto, anche se può non bastare. La verità di contro basta solo ai preti, quelli che Smamma ritrae più volte in atti osceni, ricalcando l'ennesimo luogo comune.

Il film di Smamma è un film immobile, chiuso nella volontà retorica di andare controcorrente senza poter fare a meno di una società che ne attesti l'esplicita intenzione. *La madre di Giuda* è un film senza coraggio, intelligibile quanto basta per vincere attraverso il trucco della sparizione dell'autore, l'artista umiliato dal sistema che non ha neanche la dignità del suicidio e che forse lo trova non appena sono iniziati i lavori per il suo monumento pubblico. La scena in cui la madre di Giuda intuisce il suicidio del figlio, iniziando a correre prima nell'interno di abitazioni di argilla, poi in un bosco scheletrico e infine in un deserto dai colori effettati, ha il ritmo di un film d'azione senza budget, degenerato in un poliziesco a puntate. Qui l'assenza di dialoghi impoverisce il piano visivo e fa del silenzio un vuoto senza mistero. Nel *Regista di Matrimoni* al contrario si misura a tratti, con il contributo intelligente delle musiche, una temperatura da film giallo, dove però la stratificazione dei finali non svelerà allo spettatore nessun assassino, lasciando emergere nel cuore dell'occhio soltanto punti di domanda. Mentre Smamma nel suo manifesto anticlericale finisce per riportare ogni scena alla didascalia, Bellocchio con laicità discreta sceglie la sospensione, riducendo la tentazione del tutto esplicito ad un cumulo di punti interrogativi. Sono immagini non viste direttamente sullo schermo ma indotte dallo stesso schermo sulle facoltà proiettive di chi guarda. Il principio di smarrimento che coglie lo spettatore all'inizio farà successivamente da filtro ad una comprensione più intima dei fatti, dei fatti che non saranno altro che nuove immagini. Così accade nella sequenza di Villa Palagonia dove è data possibilità al protagonista di parlare in tedesco con due cani da guardia, scollegando parole e immagini. All'interno del palazzo Bellocchio sembra anticipare ciò che farà sentenziare subito dopo al principe in casa Baiocco: "L'artista che spesso è una specie di idiota, ma vede quello che gli altri non vedono".

*La madre di Giuda* ha tutto il sapore di quelle forme di protesta che il sistema ha fin da subito la necessità di etichettare come tali per sottrarne tutto il potere eversivo. La scelta del film in costume, il finale esplicitamente blasfemo e senza alcuna ambiguità, le panoramiche di un paesaggio ritoccato al digitale, il montaggio frenetico da video-clip, trasformano il tentativo avanguardistico di Smamma in un prodotto accademico all'ultima moda. Al contrario i registri narrativi e linguistici che *Il Regista di Matrimoni* mescola in una narrazione sincopata, in cui l'aspetto onirico rifluisce di continuo nel residuo di realtà che la storia mantiene, sono una risposta alle confezioni del cinema televisivo e alle sceneggiature malate di comprensibilità a tutti i costi. Non sia mai che qualcuno esca dalla sala chiedendo indietro i soldi del biglietto per poi esporre denuncia per attentato al comune immaginario. Lo stato di emergenza sembra essere dichiarato da Bellocchio attraverso messaggi lanciati da una drammaturgia antinarrativa, in cui il dramma rifiuta di organizzarsi nell'unità di tempo e la chiarezza dei

contenuti abita spazi onirici. Il film in fondo è un condensato formale dove annega a più riprese il tentativo dello spettatore di restare a galla nella comprensibilità del racconto. Lo spettatore guarda il film nella misura in cui si separa dal girato e la costante possibilità di questa migrazione visiva rappresenta la vera prossimità con la pellicola.

Nel finale Smamma tenta di rovesciare il film attraverso il trucco del metalinguaggio. L'obiettivo riprende lo stesso regista di spalle che guarda il suo film, *La madre di Giuda*. Sullo schermo appare il protagonista che, invece di appendersi ad un albero (come vediamo nella scena precedente), getta via la corda e ritorna verso la città. Nell'inquadratura successiva Smamma è sempre nella medesima posizione e sullo schermo in cui guarda si vede il film accelerato. Poi Smamma preme un pulsante sulla consolle e il tempo torna regolare. Si vede il protagonista, Giuda, levarsi la parrucca con cui per tutto il film ha mantenuto le sembianze della madre, entrare in un portone e salire le scale. Dopo aver bussato ad una porta, dall'uscio semiaperto si intravede un corpo femminile nudo e subito dopo la porta si richiude. Intanto nel film reale, quello che stiamo vedendo noi spettatori, la telecamera allarga il campo e nella stanza dove Smamma sta guardando il suo film, appare l'attore protagonista che si toglie il costume. A quel punto mentre sullo schermo filmato scorrono i titoli di coda, Smamma di alza, muove verso l'attore e si mette i suoi stessi indumenti. Il film finisce.

Possiamo ipotizzare che Giuda sia lo stesso Smamma, il comune mortale che ha tradito l'arte per sedersi al banchetto dei premi, mentre l'eroe fiabesco di Bellocchio, possa rappresentare ogni artista vincente sulla sua stessa vita, attraverso slanci sentimentali squisitamente inverosimili. *Il regista di Matrimoni* procede come una favola attraverso un racconto misterioso e in continua approssimazione, ritmato da interruzioni e fuori fuoco, che si fa voce esplicita della resistenza del linguaggio nell'era del pret-a-porter dell'immagine.

Infine bisognerebbe fare a Smamma un'ultima domanda, chiedendo il suo punto di vista sui motivi che spingono ogni individuo ad entrare in sala, chiedendo *che cosa* questo individuo va a cercare una volta pagato il biglietto, in quel luogo di massima socialità e massima individualità. Ma Smamma è seduto sulla spiaggia con una bottiglia di champagne e non gliene frega più niente delle domande. Ormai ha vinto. Qualcuno, una voce fuori campo, forse quella del regista sconosciuto autore delle riprese in digitale nel *Regista di Matrimoni*, risponde: si entra in sala necessariamente per vivere. La necessità del cinema come costruzione di immaginario e il cinema come archetipo di ogni gesto quotidiano a venire. La necessità di abbandonare, la necessità di rifiutare, la necessità di entrare in crisi, la necessità di non avere risposte. Su questa sospensione si regge ogni suggestione che dallo schermo si traduce in verità visiva. Non la verità del

finale, delle giurie, dei matrimoni, dei festival, dei musei, del montaggio lineare, della coerenza linguistica, della realtà. La verità senza finale, la verità di un secchio d'acqua dopo una serenata, di un palazzo barocco fatiscente, del montaggio sincopato, dell'onirismo che sfuma le sagome, della fuga, della fiaba.

Il film di Smamma è il vero cancro, non I promessi Sposi. Smamma è il paradigma del fallimento, apparente figura controcorrente che trova solo nel sociale la verità dell'opera d'arte. Smamma, il vero regista di matrimoni, il regista della *Madre di Giuda*, non è che l'artista autorizzato dal potere a girare un tema religioso in luogo di un matrimonio. Bellocchio, il regista de *// Regista di Matrimoni*, non fa che servirsi di un matrimonio per narrare una storia d'amore, in primo luogo dell'amore di ogni artista verso il linguaggio con cui si è sposato, nelle continue benedizioni che la vita impartisce affinché nuovi modelli possano dare origine a nuove rappresentazioni.

Nell'epilogo non girato si vede Enzo Baiocco che incrocia su un altro treno Franco Elica. Elica sorride perché non sa dove sta andando e anche Baiocco sorride, diretto verso Roma dove andrà a girare i Promessi Sposi al posto di Elica. Baiocco in fondo è un professionista, ma la professione, quasi sempre, è una garanzia troppo reale per permettersi il lusso di fingere.