

Una ragazza piuttosto complicata

Paola Pitagora e *I pugni in tasca*
di Marco Bellocchio

Giulia Fanara

A Complicated Girl: Paola Pitagora and Marco Bellocchio's *Fists in the Pocket*

Scholarly understanding of Bellocchio's debut film has given emphatic importance to his main male protagonist; this essay intends instead to point out that Giulia, the embryonic figure of Bellocchian women, plays an equally important role in relation to gender dynamics that, in this fatherless family, unfold in a disruptive way. A weaver of stories, alliances, destinies, and with a fatal power as the antagonist of the world of the Law, the words used by Maurizio Grande to approach the female figures of tragedy relate her to the Oresteian Electra, to the darkness of the bond with maternal involved in the choice of matricide. She also embodies genre uncertainty, through her virile conduct and in her love for the brother, as feminist scholars as Irigaray, Jacobs, Scott have sought in different ways to comment. However, she also embodies the desires, behaviours, and contradictions of the next generation of women and actresses, among them Pitagora, who only at the end of the sixties will be able to find a more complete expression.

Keywords: Women, Agency, Matricide, Electra, Gender

ELETTRA

Abbracciami, petto contro petto,
fratello carissimo:

l'insanguinata maledizione di nostra madre
ci separa dalle case paterne.

ORESTE

Vieni e stringimi al tuo petto, e piangi, come
sulla tomba di un morto.

(Euripide, *Elettra*)

Tutto comincia con una lettera... È il primo fotogramma di *I pugni in tasca* (M. Bellocchio, 1965) dopo i titoli di testa, a caratteri bianchi su sfondo nero come

Giulia Fanara, Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo, Sapienza Università di Roma,
Via dei Volsci 122, 00185 Roma, giulia.fanara@uniroma1.it

la notte e l'inquietudine di un *Dies Irae* che sembra una ninna nanna sinistra ed estrema, destinata a riapparire come motivo quando il matricidio è compiuto e a tornare a chiusura del cerchio dopo la morte di Ale, sigillata dall'acuto finale, irrealista e «fantasmatico» di Violetta in *Sempre libera degg'io/folleggiare di gioia in gioia* (Scandola 2015, 161). Una voce maschile, che scopriamo appartenere al fratello maggiore, Augusto, colui che ha preso il posto del padre, legge la lettera anonima che la sorella Giulia, com'egli subito indovina, ha scritto a Lucia, la sua fidanzata, per ostacolare i loro progetti di matrimonio. Questa azione sintomatica da parte di Giulia, se da un lato introduce alla complessità delle relazioni familiari sulle quali il film è incentrato, dall'altro induce a riflettere sull'importanza della figura interpretata da Paola Pitagora, misurata e apprezzata dai critici del tempo soprattutto in termini di performance piuttosto che in rapporto al suo ruolo nelle dinamiche di genere che, in questa famiglia senza padre, si dispiegano in modo dirimpente. Non per nulla Bellocchio dirà molti anni dopo: «In fondo, guardando indietro, c'è sì una grande sensualità nella Paola Pitagora de *I pugni in tasca*, lei è sicuramente molto bella, però è come se fosse un personaggio a parte (non a caso è l'unica che sopravvive), ed è come se io non me ne fossi reso conto facendo il film» (Bellocchio in Dottorini e Roberti 2011, 9). Il regista individua invece in *Diavolo in corpo* (1986) una sorta di cesura nella sua filmografia che lo porterebbe, a partire appunto dal lavoro con Maruschka Detmers, una Giulia che ritorna e non solo attraverso il nome, a una scoperta di un'«immagine femminile» che «fino a quel momento aveva abitato in dei personaggi certamente non finti, ma riferiti più in profondità ad un'esperienza che riguardava in parte il mio rapporto con il passato. Erano sorelle, erano amanti, erano prostitute, erano disperate» (Bellocchio in Dottorini e Roberti 2011, 9); e a vedere nelle sue personagge una sorta di guida, una «potenza produttiva» dotata di un senso nuovo e capace di mutare le forme delle sue opere. Interrogandosi su tale senso, sulla messa in scena di questa potenza da parte delle figure femminili nella filmografia del regista, Alessia Cervini ne individua due modalità, potremmo dire entrambe sovversive: l'una in cui essa si manifesta quale «risposta e opposizione alle forme consolidate e istituzionalizzate del potere», l'altra «in termini aristotelici [...], in quanto termine opposto al dato, al necessario, all'attuale» (Cervini 2011, 102). Figure, dunque, capaci di «scardinare dall'interno i meccanismi di potere (impersonati, non a caso, in molte occasioni, da figure maschili repressive e autoritarie), così come di proporre un'alternativa, non data ma immaginabile, a una condizione cui saremmo heideggerianamente assegnati» (Cervini 2011, 102).

Se il riferimento di Cervini sono soprattutto gli ultimi film del regista, questo «personaggio a parte» che è la Giulia dell'opera prima bellocchiana, variamente etichettata come nevrotica, fredda, cinica, diabolica, silenziosa, che il regista sembra tenere a distanza, relegandola non poche volte al ruolo di spettatrice, sottolineandone nelle molteplici inquadrature a lei riservate mutevolezza, smarrimento, euforia, gelosia, ingenuità, è in realtà anche una tessitrice di storie, di alleanze, di

destini: è colei che, appunto, sopravvive non solo ai fratelli – incarnazione (sia pure maldestra) il maggiore della legge paterna, vittima del proprio delirio narcisistico il secondo, figura liminale il terzo, Leone –, ma anche colei che, pur rendendosi complice dell'assassinio della madre, finisce con il rafforzarne il legato. Come tale, rimanda alla tragedia, che, nelle parole di Maurizio Grande, è, a differenza del tragico, «*fenditura del corpo sociale*» attraverso la quale si esplica il potere dell'Altro di dare la morte (Grande 2010, 45, 47). Nei ritratti che lo studioso ha dedicato a dodici donne «figure del destino», ha ben messo in luce, da uomo e da lacaniano, la potenza fatale della donna quale irriducibile antagonista al mondo della Legge. E, nelle pagine dedicate a Elettra, egli scorge nel suo assegnare la morte alla madre la possibilità di «*pensare la propria morte*», di «entrare nel nulla attraversando il corpo della madre, risalendo il cunicolo della generazione» (Grande 2010, 51), in una «costellazione purezza-odio-bellezza» che «rende bella e intoccabile la sua pulsione», che si pone fuori dalla natura, fuori dal femminile e dalla vita, da quanto, cioè, appartiene al «materno, al cruento, all'erinnico» (Grande 2010, 55), da quell'oggetto impossibile da possedere che è la madre, al di là dell'amore per il padre o dell'alleanza con il nuovo ordine patriarcale, dove la morte diviene necessaria come «unica possibilità del senso» al di qua del linguaggio (Grande 2010, 72). Tanto la cornice più propriamente filosofica di un tragico femminile che aprirebbe la via a un nulla destinato a pervadere il pensiero occidentale, tanto quella lacaniana di una dialettica godimento-sapere che vedrebbe Elettra schierarsi dalla parte del potere-sapere maschile sembrano, dunque, a Grande non esaustive rispetto a una fatalità che appare impossibilmente «*esterna* a un regime del senso», «inaccessibile al linguaggio e all'ordine simbolico» (Grande 2010, 66). Tale esternità, che spinge la sua figura «al di là, o al di qua, dei segni che cercano il patteggiamento con la natura» (Grande 2010, 72), nel sancire il passaggio all'ordine simbolico e alla legge paterna solo secondariamente assolverebbe a quest'ultimo compito, svelando sotto la maschera che le rivisitazioni moderne del mito hanno iniziato a sollevare la pulsione di morte, alimento di un odio «assoluto quanto la sua castità» (Grande 201, 72) e di una mancanza di un oblio che cancelli, prima dell'assassinio del padre, una madre che le ha dato la vita e il cui potere di vita le è insopportabile. Tale esternità debordante, più che liminale, coincide con l'eccesso che è Elettra, premendo sulla stessa scrittura dello studioso nel compimento di un medesimo viaggio a ritroso che ci riporta all'origine, al grembo materno (o, come diremo più avanti, all'ombra della madre), dove soltanto, forse, l'enigma sembra sciogliersi attraverso le parole di chiusura del saggio, che tracciano in questo estremo «*mettere al mondo la morte*» un gesto altrettanto estremo di negazione della «*figura umana: immagine di una immagine (la madre) che deve sprofondare nella tenebra perché contiene l'immagine non-madre: la figlia*» (Grande 2010, 72).

Se anche nella lettura di Irigaray il mito di Elettra segna lo scacco del diritto materno di fronte all'imporsi dell'ordine patriarcale («Oreste uccide la madre

perché lo esige l'impero del Dio Padre e lo esige il suo appropriarsi delle potenze arcaiche della madre terra» [Irigaray 1989 (1980), 22]), dove ad Elettra non resta che l'emarginazione e il seppellimento nella follia del matricidio – «Ma dove si trova, per noi, l'immaginario e la simbolica della vita intrauterina e del primo corpo a corpo con la madre? In quale notte, in quale follia vengono lasciati?», domanda Irigaray (1989 [1980], 25) –, è proprio questo corpo a corpo madre-figlia che il patriarcato interdice – e che Grande sembra intuire nel suo aspetto di negazione senza però rilanciarne le potenzialità sovversive –, a rimarcare la necessità, per non farci complici di questa uccisione, di «trovare, ritrovare, inventare le parole, le frasi che dicono il rapporto più arcaico e più attuale con il corpo della madre, con il nostro corpo, le frasi che traducono il legame con il suo corpo, il nostro, quello delle nostre figlie» (Irigaray 1989 [1980], 29), di riaffermare una genealogia femminile. Giulia sopravvive e, a differenza di Elettra, lascia morire il fratello nel quale si è specchiata, come lei donna e uomo al tempo stesso, in uno scambio dei generi che, se ci lascia confusi e ignari del suo destino, ci interroga sulle potenze del femminile, sull'«impensato che è l'ombra della madre» (Zamboni Robotti e Muraro Brunello 2007, 2), su un negativo la cui «magica forza» fa esplodere o implodere il desiderio o aprire all'essere se solo si sappia «soffermarsi presso di lui» (Hegel in Muraro 2005, 4).

È a partire da tale necessità che vorrei pensare questa ragazza degli anni Sessanta, un po' sbandata, misteriosa, innocente, folle e anche strega – «chi non ricorda infatti il lampo di malvagità e di follia che illuminava i suoi occhi in *I pugni in tasca?*», scriverà di lei *Grand Hotel* qualche anno dopo (Anonimo 1969) –, una «ragazza piuttosto complicata» come Damiani definisce la sua ben più crudele e determinata Claudia-Catherine Spaak nell'omonimo film del '69: rinchiusa come un'eroina del gotico tra le pareti, ritornanti nella filmografia del regista, della casa di Bobbio, Giulia, figura pupale delle donne a venire bellocchiane, scopre la sua sessualità nel seguire di un triangolo edipico in cui è Augusto, primo oggetto delle sue attenzioni, ad aver preso il posto del padre, e dove Ale, preda della sua irrefrenabile energia, consunto da pulsioni che affiorano nel balbettio semiotico della lingua e in un corpo elettrificato da marionetta, tra delirio di onnipotenza e bisogno disperato di conferme per cui l'altro non è che un'incarnazione di una parte di se stesso, vede in lei il suo oggetto, il sostituto materno che riuscirà a conquistare prendendo nel suo cuore il posto del fratello maggiore (il momento cruciale è la complicità silenziosa durante la partita a carte truccata, poi rinsaldata dalla «partita» di parole tra Ale e Giulia davanti la bara della madre) (Figg. 1-2-3); almeno finché Giulia non verrà privata anche di Leone, il «suo» bambino, l'ultimo legame con un materno che qui mostra tutto il suo volto abietto e crudele: Giulia e Sandro non a caso, coppia genitoriale surrettizia, soccorrono Leone in preda a una crisi e lo distendono sul tavolo in una posa che ne anticipa (come la falsa chiamata al dottore) la trasfigurazione in cadavere (Fig. 4); nella parte iniziale della sequenza della soffitta, quella nel corso della quale non solo

l'uccisione di Leone ma anche il rapporto sessuale verranno consumati (come si evince più chiaramente dalle immagini del bacio reintegrate nella versione restaurata), Giulia si offre, scherzando, di trasportare Leone in una vecchia carrozzina, cimelio di un'infanzia non poi così lontana. Ma Leone appartiene alla madre, lo sappiamo da subito, quando le parole fuori campo della donna che lo interroga sulle voci degli animali introducono il primo pranzo di famiglia cui ci è dato di assistere all'insegna dell'abiezione: in questo riaffiorare del semiotico, in questa perdita di confini che è di *chora*, cogliamo come la mediazione materna si tenga lontana dal simbolico, dove sono le pulsioni del fonico a «invadere il linguaggio e sconvolgerlo con il tumulto dei loro ritmi» (Cavarero 2003, 148). Così Leone designa il materno, l'abietto dal quale occorre staccarsi per non essere inghiottiti nella relazione duale, il confine oscillante tra proprio e improprio, infanzia ed età adulta, umano e animale (Augusto, dopo la morte della madre, lo rimprovera per aver dormito nella stalla e il ragazzo esprime il desiderio di cambiare casa, ma anche Ale, all'inizio del film, si lancia da un albero ed è in competizione con Leone per la cura dei conigli). Il gatto bianco, alleato delle streghe non meno del nero, che non a caso mangia dal piatto della genitrice, serve a ricordarcelo, come la sua riapparizione dal camino sotto il quale Ale e Giulia, come Hansel e Gretel, hanno trovato riparo da una cattiva madre (e dalla strega cieca, sua proiezione, che è finita nel forno) e alle loro parole (Figg. 5-6), poco prima dell'uccisione di Leone – un camino dal quale Lou Castel, Giovanni e Pippo di *Gli occhi, la bocca* (M. Bellocchio, 1982) riemergerà molti anni dopo, quando l'ombra materna può essere finalmente appressata sia pure vestendo i panni del doppio e del cadavere. Un confine al di là del quale la malattia, l'imperfezione, l'Altro rischiano di farci cadere, cadaveri «al di là del limite», «un limite che ha invaso tutto», dove «io» è espulso», dove non c'è più soggetto né oggetto, ma, appunto, abiezione (Kristeva 1981 [1980], 5-6). «C'è una via delle madri in tutta la mia opera e tanti omicidi e suicidi. In *I pugni in tasca* lui uccide la madre, in *Il gabbiano* c'è un suicidio, in *Gli occhi, la bocca* ancora un suicidio, quello del gemello. Le morti dei figli e delle madri e il rapporto tra figli e madri costituisce il nucleo principale della nostra vita» (Bellocchio 2016). Ale ha espulso la madre abietta attraverso quello stesso movimento di caduta dal quale sarà avvolto nel delirio finale, quando il limite tra orrendo e sublime svapora nelle spire del canto, quando il sublime, appunto, è «bordato di abiezione» e l'ombra della madre è ritornata attraverso la linea femminile della sua discendenza (Kristeva 1981 [1980], 14).

Nel cinema italiano di questa seconda metà degli anni Sessanta, scrive Canova che non per nulla cita il film di Bellocchio, non ci sono parricidi (la figura paterna è sottoposta all'eclisse o diviene fantasma) ma matricidi e fratricidi. «Il padre è già morto e tanti film lavorano a partire dalla sua assenza, dal suo lutto. O dalla messa a fuoco di figure di figli che si trovano a dover gestire *tout court* una condizione – reale o simbolica, ideologica o emotiva, patrimoniale o affettiva – di improvvisa “orfanità”» (Canova 2003, 6-7). In questo «ritrarsi dei padri»

che è anche uno «sciopero del capitale» starebbe la causa del mancato compimento del processo di transizione alla modernità che anche il cinema non cessa di raccontare attraverso strategie di deflessione dello sguardo quali «la fuga, il mascheramento, l'irrisione» (Canova 2003, 10) che in alcuni casi, e il nostro film è una delle eccezioni, lasciano affiorare le lacerazioni del presente (Canova 2003, 20). Nel microcosmo simbolico che è la famiglia bellocchiana, in una provincia che non sembra toccata da un miracolo economico ormai andato (il '64 è l'anno della congiuntura) se non fosse per l'automobile e per le rare visite in città, Giulia rappresenta la parte oscura del femminile, il suo mistero. Non le appartengono i «dolci inganni» della quasi coetanea Spaak, come lei ragazza di quella «prima generazione» (Piccone Stella 1993) per cui l'età assume una «funzione nuova nella configurazione identitaria» (Capussotti 2004), un «ruolo di rottura» che apre spazio, soprattutto per le donne, a nuovi modelli e a nuovi desideri (Capussotti 2002, 418); non le appartengono la disinvoltura nel ballare il twist o nell'indossare il bikini, la noncuranza, la strumentalizzazione o lo sberleffo nei confronti dei maschi adulti e della loro smania di possesso, le illusioni, i capricci, ma anche la ribellione e l'insofferenza di Sassard. Non a caso il cinema italiano negli anni in cui il miracolo economico bussava alle porte aveva scelto attrici e attori stranieri, come appunto Spaak, Sassard o Elke Sommer, e corpi di adolescenti (Detassis 1982) per negoziare in modo più indolore l'emergere di soggettività inedite che sfidano comportamenti sociali e sessuali consolidati e mettono in discussione i confini di genere inaugurando al tempo stesso nuovi e promettenti ambiti di consumo (Maina e Zecca 2014).

Il nostro primo incontro con Giulia avviene sulla strada. Un montaggio serrato ce la presenta dal punto di vista dei due ragazzi in vespa che le girano intorno cantando una nota filastrocca goliardica sulla verginità. Giulia è infastidita e non può fare a meno di ridere quando finiscono a gambe all'aria in uno scivolone non previsto in sceneggiatura (Figg. 7-8). «Sarà mezz'ora che quei due mi girano attorno», dirà ad Augusto che l'ha fatta montare in macchina rimproverandola del suo andare sola per strada. Era quello che voleva, le piace andare in macchina con lui. «Lo sai, Ale mi ha lasciato una poesia, una poesia per me... D'amore», dice al fratello con un intento evidentemente seduttivo; non appena a casa, Ale si fa loro incontro: «Giulia ti ha detto qualcosa su di me, non le crederai mica», e, rivolgendosi a Giulia, «Cosa gli hai detto?». Lei gli risponde cantando le strofe di *La spagnola*, canzone delle sciantose «regine dell'amore». Queste prime sequenze non solo hanno disegnato i rapporti tra i fratelli, dove Leone è immediatamente relegato alla sfera della malattia e dell'animalità (malgrado mostri in più occasioni di essere il solo «puro» della famiglia), ma anche le dinamiche di genere che li governano e la sessualità repressa di Giulia, presentata sulla strada come una donna promiscua nella scena che trova eco più avanti nel film, quando Ale, dopo essere stato con la prostituta con cui Augusto si accompagna settimanalmente, mostra la ragazza a Giulia dall'auto (che fa intorno al suo corpo un movimento

simile a quello dei motociclisti) per farsi bello ed avere la sua approvazione, consumando simbolicamente il rapporto con la sorella che qui, come nella richiamata sequenza, diviene protagonista dello sguardo (Fig. 9). Nel primo pranzo che vede riunita tutta la famiglia, questa tensione sessuale si era evidenziata attraverso il tentativo di Ale, respinto da Giulia, di toccarle le gambe, e il tentativo di Giulia di suscitare l'interesse di Augusto attraverso la poesia di Ale, la cui spalla si troverà a mordere sensualmente poco dopo (Fig. 10), quando entrambi sono gelosi della telefonata dal tono intimo tra Augusto e Lucia, in una sorta di riattivazione della scena primaria sottolineata a inizio sequenza dallo sguardo di Ale che spia fratello e sorella attraverso la smerigliatura della porta chiusa dello studio. «Qui nessuno è malato d'occhi», dirà Sandro esultando mentre si accinge a distruggere quanto appartenuto alla madre, quasi che il suo voyeurismo, replicato per interposta persona quando impone al piccolo allievo di osservare e descrivere in un tema la sorella che prende il sole in terrazza, potesse finalmente liberarsi insieme alla pulsione che lo origina (Fig. 11). Ma la ragazza ha indossato intanto, come nella sequenza della partita a carte, e come Ellen-Gene Tierney in *Femmina folle* (*Leave Her to Heaven*, 1945) di John Stahl quando lascia annegare il fratellino del marito del quale è gelosa, gli occhiali da sole, un cliché e un'immagine, scrive Doane, che agiscono come «condensazione fortemente marcata di motivi riguardanti sessualità repressa, conoscenza, visibilità e visione, intellettualità e desiderio», segno di una minaccia di appropriazione dello sguardo da parte della donna, indicando «non solo una deficienza nel vedere, ma anche uno sguardo attivo, o anche semplicemente il fatto di vedere come opposto all'essere visti» (Doane 1991, 26-27). Una duplicità che marca il posizionamento stesso della protagonista all'interno del film.

Come Elettra, infatti, Giulia è rimasta nell'ombra (nel film, nella critica), come Elettra, è esclusa dalla vita sociale e da una sessualità che rimprovera a quanti la circondano, un'esclusione suggellata dal mancato invito alla festa di compleanno di Lucia, banco di prova dell'impotenza di Ale, unica eco di una modernità che resta fuori dalle mura della villa, insieme all'automobile e alla gita in città, altra occasione in cui si manifesterà la gelosia verso Lucia, quando lei e Sandro siedono penserosi al tavolino del bar mentre a quello accanto a loro il fratello scherza con la fidanzata e con gli amici e Ale tenta di assumere un ruolo maschile all'interno della «coppia» lasciata in disparte (Fig. 12). Se la festa è un momento cruciale e rivelatore rispetto a Sandro, manifestazione estrema della fragilità sottesa al suo narcisismo, sarà il falò degli averi materni la vera festa sua e di Giulia (Fig. 13), entrambi coinvolti da una furia e da una gioia distruttiva che, non meno della sessualità, sono nel mistero stesso del fuoco e che, ancora una volta, cancellano i confini di genere e il limite tra abietto e sublime: Sandro ha indossato la pelliccia della madre e, insieme, lanciano nel cortile mobili e oggetti per poi darsi – nonostante il «solido» Augusto abbia tentato di fermarli suggerendo un possibile valore della collezione di *Pro Familia*, rivista nata nel 1900 e raccomandata alle

famiglie cattoliche (Fig. 14) – a una sorta di danza selvaggia intorno alle fiamme, in quel «folle abbandono» che spesso coglie i due attori durante le riprese (Pitagora 2001, 115) (Fig. 15). Il cadavere della madre che sembra dividerli, stando in mezzo a loro, nella scena del funerale, dove la casa già claustrofobica si trasforma in una cripta, in realtà li ha uniti nella comune consapevolezza del matricidio e confermati nel loro appartenere a una stessa progenie che nega la nascita (Figg. 16-17). Esso è destinato a tornare nei film del regista, come le case e le bare e le madri perché al materno, come scrive Diana Sartori, «si può solamente ritornare, perché è qualcosa che è sempre già stato, dato da prima» e perché è quella del ritornare la forma «in cui si manifesta l'oscuro materno» (Sartori 2007, 33). Forse nel romanzo di Gramellini, e in un commiato tragico eppure affidato alla parola tenera di un *Fai bei sogni* (2016), Bellocchio trova infine la semplicità per raccontare per intero di questo movimento, di un legame non recidibile e di una minaccia al tempo stesso, dell'amore, della delusione e della perdita di fronte a un corpo ancora in caduta contro il cielo stellato di un presepe.

A Bobbio, il cadavere materno non è, come direbbe Blanchot, che «la sua propria immagine» (Blanchot 1967, 225), non è più degli specchi, dei ritratti e delle fotografie, di madri e padri e parenti, che riempiono le stanze accanto ai Marlon Brando o agli almanacchi di Topolino (tracce di una modernità che comunque scalfisce gli antichi equilibri patriarcali di questa famiglia borghese di provincia), oggetti di rispecchiamento dei protagonisti, che letteralmente vi si specchiano o vengono sovrapposti ad essi nelle inquadrature e che divengono oggetto della furia distruttrice di Ale (Fig. 18). Per lui esso non è che la risultante della sua narcisistica onnipotenza, di un'iperattività che lo spinge, in questa che è l'ultima scena ad essere girata, a volteggiare intorno al feretro sul quale non esiterebbe a sdraiarsi, come in effetti Lou fa nel corso delle prove mettendo in crisi Paola (Pitagora 2001, 115). Ma la potenza materna non cessa di abitare col suo perturbante la casa: «l'abietto», scrive Kristeva, «è la violenza del lutto di un "oggetto" sempre già perduto. [...] Riporta l'io agli abominevoli limiti da cui si è staccato per essere e lo riporta al non io, alla pulsione, alla morte» (Kristeva 1981 [1980], 17). La ninna nanna, dicevamo, torna sul nero dopo che Ale ha esalato l'ultimo respiro, e, forse, questo requiem non è altro che l'intraducibile voce di *chora*.

Secondo Amber Jacobs, riconsiderare la questione del matricidio in una prospettiva psicanalitica che vada oltre il simbolico lacaniano, per cui la donna è limite, altro, mancanza, significa ripensare alle «leggi della madre» (di contro alla Legge paterna), a un simbolico non ridicibile all'Edipo, a un secondo matricidio, quello di una Metis letteralmente incorporata nella Legge del padre, cui l'*Oresteia* fa cenno quando Atena rimarca il suo essere nata solo da padre (Jacobs 2007). L'interesse delle studiosi nei confronti della figura di Elettra sta nel suo allontanarsi, come scrive Jill Scott, «dall'universale e dal maschile, dalla *logica* della psiche verso i domini della *finzione* e dell'*immaginazione*» (Scott 2005, 10),

nel suo eccesso dirompente che «sfida le strutture gerarchiche e il fallocentrismo di Argo» (Scott 2005, 59). Una lettura *queer*, pur tenendo conto dell'impossibilità greca di far compiere la vendetta da mani femminili, ha evidenziato come in Eschilo e Sofocle, in una tragedia in cui la confusione di genere si evidenzia attraverso tutti i personaggi, Elettra non sia sposata, come la sua sia una condizione liminale e come il suo lutto si consumi nell'attesa del ritorno del fratello. Ma anche nella versione euripidea, malgrado Egisto l'abbia data in sposa, ella ha mantenuto la condizione di vergine, ponendosi «in contrasto», scrive Rabinowitz, «con la femminilità e l'eterosessualità tradizionali; odia patologicamente le donne della famiglia (la madre e la sorella). E al tempo stesso appare mascolinizzata e apertamente legata al maschile», al punto da rivendicare per sé, in assenza di Oreste, il ruolo maschile di tirannicida (Rabinowitz 2015, 220). Se in Sofocle Elettra è «tra i generi e priva di una sessualità riconosciuta» (Rabinowitz 2015, 221), in Euripide il suo somigliare al fratello (come scrive Schwab, «alienata dagli altri membri della famiglia, vivi o morti, Elettra si è totalmente identificata con il fratello» [2010, 82]), il desiderio di giacere nella tomba con lui esprimono un desiderio incestuoso nei suoi confronti oltre che in quelli del padre, desiderio che Euripide rende esplicito nel momento in cui Oreste al cimitero le si avvicina in incognito facendola temere per la propria integrità. E al tempo stesso assistiamo a una femminilizzazione di Oreste, che si copre gli occhi col mantello mentre sta per infliggere alla madre il colpo mortale portato a segno dalla mano della sorella (come affermano alcune esegesi del testo).

È intorno al rito della visita al cimitero (Fig. 19) che si coagula il progetto delittuoso di Ale ed è al cimitero, al cospetto di Giulia, dopo che insieme hanno provato l'ebbrezza della corsa in auto che lo ha distratto momentaneamente dai suoi propositi, che egli matura, come afferma, la sua definitiva decisione. Mi sembra rilevante allora che nel 2013 Bellocchio metta in scena l'*Oreste* quasi cinquant'anni dopo *I pugni in tasca*, allacciando i personaggi della sua opera prima a quelli di Euripide, benché affermi di non aver letto fino a poco prima il testo della tragedia. Sottolineando le differenze tra Oreste e Ale in un matricidio la cui spinta è etica per il primo, patologica per il secondo, il regista individua anche il loro corrisponderne: «Alcune scene dell'*Oreste*, soprattutto quelle della follia, con la sorella che lo assiste, rimandano ad Ale». E conclude: «per l'eroe greco la fine è una sorta di riabilitazione, mentre nel mio film il protagonista soccombe ai propri delitti» (Bellocchio in Ulivi 2013). Elettra ed Oreste, Giulia ed Ale, due ragazzi, afferma Filippo Gili nelle sue *Note di regia*, «cui un matricidio, l'iniziazione erotica ed un twist, non bastano ad annullare il volto, la voce, la tragica bellezza di una madre che non conosce notte» (Gili 2013). Ed Elettra, come la madre, non cessa di tornare come in *Pagliacci* (M. Bellocchio, 2016), gridando tutto il suo odio per Clitemnestra.

Se la morte di Ale è l'immagine che chiude il film, la sequenza della sua crisi letale è un montaggio alternato tra le immagini del suo delirio euforico e poi della

sua agonia e quelle di Giulia che più volte sta per alzarsi dal letto per rispondere alle invocazioni di aiuto e che infine decide che il destino si compia (Figg. 20-21), doppiando l'immobilità, e diremmo, il genere di Ale che rimane in soffitta mentre lei urla e poi precipita per le scale – luogo di despecularizzazione in quello che Doane (1987, 136) chiama *gothic paranoid film* –, dopo aver scoperto la morte di Leone, un Leone restituito al fluido materno, l'acqua della vasca da bagno nella quale Ale ha inutilmente tentato di rigenerarsi. Giulia sopravviverà, dice Bellocchio, forse guarirà, ha detto il dottore, e forse per questo Ale non l'ha uccisa malgrado abbia tentato di farlo, quando il film vira decisamente verso il gotico, quando la trama incestuosa della madre e del figlio abbraccia adesso fratello e sorella e «dietro il castello infestato si trova la segreta: il grembo dalla cui oscurità l'io è emerso in origine, la tomba a cui sa di dovere infine tornare» (Fiedler 1963 [1960], 132). Ma l'identità di genere di Giulia è ancora incerta. Ella scompare alla nostra vista prima che, come scrive Žižek a proposito della Karin di *Stromboli*, il soggetto abbia «preso posto in una nuova identità simbolica (o che abbia riassunto la precedente)», in questo momento dell'eccesso che è «l'incontro con il Reale, con l'abisso della "libertà astratta"» (Žižek 2001, 51-52); Giulia scompare appunto al momento dell'atto in senso lacaniano, un atto che il soggetto attraversa piuttosto che agire, in una sorta di eclissi temporanea, un crimine o trasgressione che lo pone al limite della comunità simbolica e dove la donna diviene protagonista «rompendo» con la natura. Forse scivolerà nella follia, o forse si sposerà, come sta per fare Lucia, Crisotemi della tragedia, che se fossimo in un noir starebbe per la *good girl* che sa fare il caffè e tiene alla sua illibatezza, ma che è una ragazza di città e, malgrado voglia questo matrimonio fino a sognare, come le dice Augusto, la morte di tutti, non è disposta a rinunciare a una casa, a un'auto e a un comportamento come si deve. Forse prenderà il posto della madre onnipotente e castratrice, della Regina madre – «ma c'è la regina», risponde la madre ad Ale che ha finto di leggerle la notizia della morte del re d'Inghilterra –, della madre mostruosa, custode di un regno animale qui evocato dal suo rapporto con Leone, dalla presenza del gatto e da tutto quanto gira intorno a topi, conigli e cincillà. Se il film gioca tra i registri del noir, dell'horror e del gotico, regno, quest'ultimo, come la magione, degli specchi e delle «matri morte o dislocate» (Kahane 1985, 335), lo fa, come notava Moravia (1966, 23), connotando in modo del tutto nuovo il protagonista, che non si sforza di nascondere i suoi delitti «dietro la facciata di un contegno corretto e normale bensì dietro una sistematica e ironica stravaganza» e mostrando tutto il suo distacco da quei valori che vorrebbe dissacrare; così uno stesso filo allaccia in questa storia di adolescenti le figure della tragedia a quelle della fiaba, questa casa infestata e la stessa casa che tornerà, come il regista afferma, ormai sgombra di fantasmi, in *Sorelle Mai* (2010) e dove tuttavia essi provano a ritornare nel solo modo possibile nell'epoca della tecnica: immagini «sopravvivenenti» (Didi-Huberman 2006) e intermediali (bianco e nero e colore) (Montani 2010), prelievi dello stesso *I pugni*

in tasca, perché il cinema non è che «l'arte di lasciar ritornare i fantasmi», come afferma Jacques Derrida nel film *Ghost Dance* (K. McMullen, 1983). Giulia non si spenderà per la salvezza del fratello, come invece Gretel, che al pari di Elettra progetta per entrambi l'uccisione della strega-madre cattiva e divorante. Se il gotico femminile, come scrive Kahane, «spesso indulge sulle componenti più masochiste della fantasia femminile, rappresentando il piacere della sottomissione, incoraggia anche un'esplorazione attiva dei confini dell'identità» (Kahane 1985, 342). Giulia, allora, torna come Giulia in *Il diavolo in corpo*, «versione moderna», scrive Vighi, «dell'antica, diabolica, strega, privata dei suoi immensi poteri e tuttavia capace di risvegliare, anche se in una sola persona, una messe di desideri inconsci sovversivi», un sacro che, per Fagioli e Bellocchio, sopravviverebbe in questo mondo «attraverso il femminile» (Vighi 2006, 149); per poi divenire Sara Mai, una donna che cerca la sua strada sia pure tra incertezze, sia pure nella difficoltà di costruire una genealogia con la piccola Elena, sua figlia, e che, a differenza del fratello Giorgio, che vi farà ritorno, riuscirà a lasciare la casa (e le zie che ne sono custodi), il fiume, Bobbio. Una giovane donna, parte di quelle nuove soggette delle quali le straniere Sassard e Spaak erano state le antesignane e che, tra la fine degli anni Cinquanta e per tutti i Sessanta, metteranno in scena bisogni, aspirazioni, desideri sempre più in conflitto con una società che nella sua corsa verso la modernizzazione pretende di tenere in sella i valori patriarcali. Forse solo le donne di Pietrangeli sono un passo più in là, pronte a pagare in prima persona il prezzo delle loro scelte. In questo senso l'Adriana di Stefania Sandrelli in *Io la conosco bene* (1965) segna una cesura definitiva all'interno del cinema del decennio. Se solo con gli anni Settanta arriveranno le leggi sul divorzio e sull'aborto – Paola Pitagora sarà protagonista di uno dei fotoromanzi di De Marchi sulla contraccezione (*Il segreto*, 1975) –, sono gli anni Sessanta a vedere i cambiamenti sociali e culturali che apriranno la via alle riforme e al movimento femminista della seconda ondata. Nel suo *Fiato d'artista* (Pitagora 2001), Paola evoca con molta intelligenza e partecipazione le sue, di allora, aspirazioni di giovane attrice, compagna di Mambor, attore e pittore di quell'avanguardia romana con cui condivideva serate e speranze e, tra le altre cose, i suoi ricordi di *I pugni in tasca* (prima di allora aveva coperto solo piccoli ruoli in film di genere) e la lapidaria frase di Bellocchio «non farai mai più una cosa così bella». In chiusura, vorrei ricordare un brano che propone dei punti di domanda ai quali, almeno in piccola parte, spero di avere provato a dare una risposta:

L'incapacità di adeguamento, l'egocentrismo, l'ambizione dell'adolescente protagonista del film erano affini alle furie della nostra giovinezza, si voleva fare piazza pulita di qualcosa, in questo vi era analogia tra il regista piacentino e i pittori romani. E io fra di loro? Quanto conta un'attrice in un film d'autore? Gli allori erano tanti per Bellocchio e per Lou Castel [...], ma potevo dirmi ugualmente soddisfatta. Attrice, dunque, finalmente. Già, ma quale attrice? (Pitagora 2001, 125).

Le parole che seguono sono parole di solitudine e intanto Paola volava sulle copertine delle riviste prima di diventare, due anni dopo, la «fidanzata d'Italia» con *I promessi sposi* (S. Bolchi, 1967).

Riferimenti bibliografici

- Anonimo. 13-3-1969. «Ha dato un colpo di timone alla sua vita». *Grand Hotel*.
- Dottorini, Daniele, e Bruno Roberti. 2011. «Il femminile o della potenza creativa del cinema. Conversazione con Marco Bellocchio». *Fata Morgana* 13: 7-16.
- Bellocchio, Marco. 2016. «Alla ricerca della madre.» http://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/cinema/2016/11/07/bellocchio-ecco-la-mia-via-delle-madri_35e7cc98-477a-4539-ae33-f4592f10d3ab.html.
- Blanchot, Maurice. 1967. *Lo spazio letterario*. Torino: Einaudi.
- Canova, Gianni. 2002. «La perdita della trasparenza. Cinema e società nell'Italia della seconda metà degli anni '60». In *Storia del cinema italiano, vol. XI, 1965/1969*, a cura di Gianni Canova, 3-29. Roma-Venezia: Fondazione Scuola Nazionale di Cinema-Marsilio.
- Capussotti, Enrica. 2002. «Modelli femminili e giovani spettatrici: donne e cinema in Italia durante gli anni cinquanta». In *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, a cura di Nadia Maria Filippini, Tiziana Plebani, e Anna Scattino, 417-434. Roma: Viella.
- Capussotti, Enrica. 2004. *Gioventù perduta. Gli anni cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*. Firenze: Giunti.
- Cavarero, Adriana. 2003. *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.
- Cervini, Alessia. 2011. «La potenza del femminile nel cinema di Marco Bellocchio». *Fata Morgana* 13: 101-108.
- Maina, Giovanna, e Federico Zecca (a cura di). 2014. «Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi». *Cinergie* (www.cinergie.it) 5.
- Detassis, Piera. 1982. «Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario negli anni '50». *Memoria* 6: 24-31.
- Didi-Huberman, Georges. 2006. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Doane, Mary Ann. 1987. *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Doane, Mary Ann. 1995 [1991]. *Donne fatali. Cinema, femminismo, psicoanalisi*. Parma: Pratiche.
- Fiedler, Leslie A. 1963 [1960]. *Amore e morte nel romanzo americano*. Milano: Longanesi.
- Gili, Filippo. 2013. «Note di regia». https://www.teatrovascello.it/2012_13/schede/oreste.htm.
- Grande, Maurizio. 2010. *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*. Roma: Bulzoni.
- Irigaray, Luce. 1989 (1980). «Il corpo a corpo con la madre». In *Sessi e genealogie*, 17-32. Milano: La Tartaruga.
- Kahane, Claire. 1985. «The Gothic Mirror». In *The (M)Other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, a cura di Shirley Nelson Garner, Claire Kahane, e Madelon Sprengnether, 334-351. Ithaca: Cornell University Press.
- Kristeva, Julia. 1981 (1980). *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*. Milano: Spirali.
- Jacobs, Amber. 2007. *On Matricide: Myth, Psychoanalysis, and the Law of the Mother*. New York: Columbia University Press.

- Montani, Pietro. 2010. *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*. Bari: Laterza.
- Moravia, Alberto. 2-1-1966. «Il mite giustiziere dell'Appennino». *L'Espresso*.
- Muraro, Luisa. 2005. «Introduzione». In *La magica forza del negativo*, a cura di Diotima, 1-8. Napoli: Liguori.
- Piccone Stella, Simonetta. 1993. *La prima generazione. Ragazzi e ragazze nel miracolo economico*. Milano: Franco Angeli.
- Pitagora, Paola. 2001. *Fiato d'artista. Dieci anni a Piazza del Popolo*. Palermo: Sellerio.
- Sartori Ghirardini, Diana. 2007. «Con lo spirito materno». In *L'ombra della madre*, a cura di Diotima, 33-46. Napoli: Liguori.
- Scandola, Alberto. 2015. «Violetta sullo schermo: dialettica tra canto e performance in tre adattamenti audiovisivi di *Traviata*». In *Attori all'opera*, a cura di Nicola Pasqualicchio e Simona Brunetti, 159-173. Bari: Edizioni di Pagina.
- Schwab, Gail M. 2010. «Mothers, Sisters, and Daughters. Luce Irigaray and the Female Genealogical Line in the Stories of the Greeks». In *Rewriting Difference: Luce Irigaray and 'the Greeks'*, a cura di Elena Tzelepis e Athena Athanasiou, 79-92. New York: State University of New York.
- Scott, Jill. 2005. *Electra After Freud: Myth and Culture*. Ithaca: Cornell University Press.
- Rabinowitz, Nancy. 2015. «Melancholy Becomes Electra». In *Sex in Antiquity. Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World*, a cura di Nancy Rabinowitz, Mark Masterson, e James Robson, 214-230. New York: Routledge.
- Ulivi, Stefania. 12-3-2013. «Bellocchio: nel mio Oreste le famiglie distrutte dall'odio. L'eroe greco come il protagonista de *I pugni in tasca*». *Corriere della Sera*.
- Vighi, Fabio. 2006. *Traumatic Encounters in Italian Film. Locating the Cinematic Inconscious*. Bristol: Intellect Books.
- Zamboni Robotti, Chiara, e Luisa Muraro Brunello. 2007. «Prefazione». In *L'ombra della madre*, a cura di Diotima, 1-4. Napoli: Liguori.
- Žižek, Slavoj. 2001. *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York: Routledge.



Fig. 1.



Fig. 2.

Tutte le immagini di corredo sono fotogrammi del film *I pugni in tasca* (1965) di Marco Bellocchio.



Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.



Fig. 11.



Fig. 12.



Fig. 13.



Fig. 14.



Fig. 15.



Fig. 16.



Fig. 17.



Fig. 18.



Fig. 19.



Fig. 20.



Fig. 21.

