

Bruno Roberti
Un viaggio in Italia. L'Odore del sangue

Se il lavoro filmico di Mario Martone congettura sempre uno spazio *inquieto*, da Napoli (città porosa e immaginaria) all'Italia intera attraversando quello che una scrittrice cara al regista come Annamaria Ortese chiamò «un paese sconosciuto», il senso del *paesaggio* nei suoi film si sposta da una rifrazione spaziale a un trattamento del *tempo* giocato su coordinate asimmetriche, compostibili, anacroniche. *Noi credevamo* (2010), lungo il cui itinerario risorgimentale si trovano disseminati brandelli concreti del presente o il nuovo film *Capri-Revolution* (2018), dove risalendo all'inizio del Secolo Breve si rintracciano le pulsioni e le radicali spinte che muoveranno le avanguardie artistiche fin dentro i nostri anni, sono esempi di questo 'movimento di tempo' sempre obliquo. E' però in un film a suo modo incompreso come *L'odore del sangue* (2004) che il sentimento perturbante del tempo e del suo refluire emerge continuamente. Ed è quanto mai attuale questa incertezza e sospensione temporale, questo 'ritorno' di pulsioni oscure, di presagi e di disagi, di montante *intolleranza e violenza*, e lo è nella misura in cui l'età della scrittura del romanzo si interseca con un 'oscuro presente'. *L'odore del sangue* riprende in mano un romanzo di Parisè come segno dell'inquietudine e dello smarrimento in un'Italia che ancora non ha rimarginato le ferite di anni ansiosi di riscatti e liberazioni, e insieme percorsi da un 'buio' e da una 'cappa di piombo' montante, dalle trame di un potere inafferrabile, come gli anni Settanta. Film-incrocio, stigma, lucidissima individuazione dei *segni*, come incisioni e tagli sanguinanti. Nel film tutto ciò si *imprime* in una 'messa in spazio e tempo' dello sguardo, o degli sguardi che dispongono e sfaldano relazioni.

Scrivendo Jean-Luc Nancy «lo sguardo mette in gioco, con il volto e con tutto il suo tendersi in avanti, l'insieme del senso, della capacità di essere

colpito e di lasciarsi toccare»¹. Ciò che Guattari definiva *tension narrative*², è una narrazione che si estende creando una attesa e che si rilancia nella parola stessa che fa corpo, sospesa in una astrazione, un *parler-chanter* che installa e fa andare-venire materie di risonanza differenti, concretate in una interrogazione continua. La domanda holderliniana «come continuare ad abitare questa terra?» si sospende mentre precipita nella sua materia, si fa insomma astratta-concreta. E' un movimento di chiarificazione-coagulo, qualcosa che libera *odore* e linfa mentre fa scorrere *sangue*, come densità del 'colore della parola'.

Ne *L'odore del sangue* sono questi i termini in cui si gioca lo sguardo, il suo movimento lungo le estremità-estremismi. L'oscuro sottofondo dell'estremismo di destra degli anni Settanta, che scorre nel romanzo di Parise, è nel film *prelevato* e inscritto come una oscura minaccia che fa parte di un tempo sospeso, anacronico, in cui le pulsioni razziste, fasciste, violente funzionano come una anomalia *fallica* sottesa da un lato al disilluso e scettico *carattere* degli italiani, dall'altro nel fondo disgregante di una insicurezza identitaria. Tale incertezza d'identità sfuma vuoi nella deformazione *melodrammatica*, vuoi nella deformazione *tragica* (come per primo mostrò Leopardi, e come è stato percorso nel Gadda di *Eros e Priapo*, o nel Pasolini di *Petrolio*, entrambi riferimenti ben presenti a Martone), lungo il filo del *pericolo*, lungo la linea muta dell'azzardo e del coraggio, e quella parlante della *depense*, della dissipazione nuda. Sfocia in un corpo-a-corpo estremo e insieme rattenuto nel 'reclamare del desiderio', che, diceva Serge Daney, misura, come fa il cinema e dentro il cinema, la distanza che inter-corre tra me e l'altro, dove finisce l'io e dove comincia l'altro. *Distanza* che presuppone coalescenza e promiscuità, e apre e permette la fusione proprio mentre segna una separazione, apre la ferita di un dolore, *voce che canta dalla ferita*³, voce che parla e canta in bilico tra vita e morte, nel solco di un tempo che si rende continuamente presente, che apre ogni volta falde di tempo presente, doloroso e sessuale, enfiato e ferito, tragico e carezzevole, serio e ludico, *parlante*.

Il sesso, l'essere sessuato *parla*, e colui che parla è essere sessuato, e in questa parola sessuale si coniuga l'immaginario, l'emergenza di uno *schermo*, la fatticità del filmare e del filmarsi. Categoria irriducibile, l'alterità

¹ J.L. NANCY, *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina, Milano 2002.

² Cfr. F. GUATTARI, *Les agents de l'aliénation et du désir: la tension énonciative*, in «CinémAction», n. 50, gennaio 1989.

³ In questo senso si può leggere nel film la citazione di De Andrè, del suo canzoniere 'dell'amore perduto', che attraversa il film, non a caso in-cantando col «va e vieni» amoroso, e con esso della canzone *italiana*, e della sua *lingua*, lingua del cinema, direbbe Godard, sulla scorta di Dante, una lingua-cantante «dove l'is suona».

come aporia, il coniugarsi di differente e di somigliante, in altri termini il posto del sesso, si fa figurazione della *rassomiglianza*, direbbe Klossowski, gioco del simulacro che diventa corpo del pensiero col movimento filmico, col farsi corpo del pensiero come possibilità di *sentirlo* «pensare l'alterità consisterebbe nel vedere le opposizioni ma soprattutto nel pensare dai due lati, dall'uno e dall'altro lato»⁴. In tal senso nel film c'è una sorta di 'matematica del desiderio', nel gioco dei generi, delle coppie, dei sessi, che tende a un 'principio di indeterminazione', che, come sempre in Martone, si attaglia alla psicofisicità degli attori scelti e al loro abitate il set come persone, prima ancora che come personaggi. Carlo (Michele Placido) trova in Silvia (Giovanna Giuliani), la giovanissima amante dal corpo mascolino e androgino, fasciato di muscolature e insieme intriso di sensualità selvatica, uno specchio oscuro del proprio lato femminile, intrattenendo con lei un rapporto di passività. Così come Silvia (Fanny Ardant) trova nel 'ragazzo di vita', nel giovane fascista, un rovescio sadomasochistico su cui esercita una 'attività' negata, una presa di iniziativa' che si pone radicalmente di fronte al proprio essere 'non-tutta' giocando il fantasma fallico. Insomma l'indiscriminazione tra maschile e femminile, addirittura la 'metamorfosi' in atto del proprio corpo in cui scavare ferite e vuoti e da cui estroiettare surrogati fallici è come sottesa al film, e lo è in modo sensuoso, animale, pulsionale, ma anche in modo *strutturale*, raffreddata com'è nel *design* degli spazi, nella divaricazione tra un entroterra selvatico e gli interni razionali e borghesi. Divaricazione anche tra le emersioni del sostrato arcaico dell'Italia (il viaggio a Sud di Silvia e Carlo, che echeggia *Viaggio in Italia* di Rossellini, 1954) e il 'congelamento' del melodramma che però fa *ribollire* la pulsione scopica (in questo il lato 'antonioniano' del film, indagine sull'*eclisse* e il *deserto* dei sentimenti, e progressiva, fallace, *identificazione* di una donna). La 'volontà' di guardare, la pulsione a vedere un impossibile da vedere, la schisi lacaniana tra occhio e sguardo, viene non per caso messa in forma (e resa 'informe' proprio nella separazione tra buio amorfo e luce occidua che la fotografia di Cesare Accetta enuclea). Martone sembra partire da una introiezione filmica dell'incipit del romanzo di Parise: «Ho guardato, anzi visto, Silvia per la prima volta quando ho avuto la sensazione che mi tradisse»⁵. Come *vedere* dentro il buio, proprio e di un intero paese, e insieme distinguere tale *vedere* dall'indifferente *guardare*, senza discriminazione? Come fissare la luce occidua di un sole accecante che esalta il desiderio e l'indistinzione

⁴ G. FRAISSE *La differenza tra i sessi*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

⁵ G. PARISE, *L'odore del sangue*, Rizzoli, Milano 1997.

dei corpi, senza ‘portare la colpa’ di aver fissato troppo a lungo quel sole bruciante e saettante? Del resto di questo doppio registro luce/buio sono esemplificative due sequenze: quella di apertura del corpo nudo di Lù, che porta l’etimo della luce fin nel nome, immerso nell’acqua, nel sole, sulla roccia, sotto il cielo, e quella del locale notturno, della *dark room* in cui il sesso assume dionisiacamente una valenza promiscua, mistericamente iniziatica, come in un mistero fallico, immettendo in tale radicale condizione erotica l’intero corpo psichico e fisico di Silvia. E ancora non è un caso se il protagonista (che nel romanzo si chiama Filippo) venga ribattezzato Carlo, come il corpo-vettore del *Petrolio* pasoliniano, corpo ‘intramato’ dei misteri e delle incoffessabili connivenze dell’Italia stragista che prelude agli anni di piombo. In Pasolini corpo biunivoco, giocato sulla ferita duale, sul sesso maschile fagocitato e moltiplicato e sottratto nella fessura che si apre tra le gambe del doppio Carlo, Carlo Testis e Carlo Polis. Infatti nel romanzo pasoliniano è nel ‘vedersi allo specchio’ che il corpo di Carlo, come quello di un essere mitologico, si scopre femminilmente sessuato. Ciò che Lacan, sulla scorta di Valery, definisce un ‘vedere vedersi’ sembra essere alla radice delle scelte visuali di Martone.

Così in *L’odore del sangue* la punteggiatura e l’asse desiderante e matematico dello sguardo scisso dalla vista, e del ‘voler vedere-sapere’ al di là dello sguardo, le intercessioni dei campi visivi, le sonorità dei fuoricampo, le insenature dove si disallinea uno *spiare* e un *attendere* il/al desiderio improprio, si ripercuotono nei segni filmici. Nella scena in cui Carlo da una obliquità fessurata, il ‘quadro’ distorto della porta di una camera da letto, assiste a una fellatio della moglie, quasi fosse un’‘interdizione’ misterica. Nel finale dove gli occhi-serrati-spalancati, nella *morgue* kubrickiana, introducono il nero fondo che precede i titoli di coda⁶. Insistito è poi

⁶ La sequenza finale della *morgue* è così ben descritta da Alessandro Canadè: «Carlo (il protagonista) e il suo amico Sergio, scendono i gradini di una scala a chiocciola per proseguire poi lungo un corridoio. Uno stacco ci porta dentro una stanza, all’interno della quale entra Carlo, preceduto da un infermiere. La porta si chiude alle sue spalle e dai vetri appannati intravediamo la sagoma di Sergio, che resta fuori. Stacco. Siamo in una *morgue*. Da uno dei cassetti che ricoprono la parete, l’infermiere fa scivolare verso di sé un carrello con dentro un corpo ricoperto da un lenzuolo bianco. Scopre il volto del cadavere. È Silvia, la moglie di Carlo. Carlo scopre ulteriormente il lenzuolo fino al ventre della donna. Le sue labbra sono di un colore violaceo, il suo corpo è ricoperto di tagli di lamette intorno ai seni e su tutto il busto. Carlo le poggia per un momento la mano sul ventre e poi indietreggia lentamente. Allontanandosi urta contro il cassetto di acciaio vicino a quella della moglie; lo apre e tira fuori un carrello vuoto. Con lo sguardo ritorna su Silvia. Un totale della stanza, immersa in una luce gelida, al neon, ci mostra Carlo che sta per abbandonare la donna ma arrivato quasi ai margini dell’inquadratura,

nel film l'aprire-chiudere gli occhi e il vedere-vedersi, travalicando le voci disappropriate tra lei-lui, ancora dis-*tesi* in un talamo che ha una valenza mitica, da edipiche nozze maledette, lasciando in tensione l'enunciazione-desiderio. In questo senso il *residuo* dello sguardo, il fondo che in-sorge 'in evidenza' dal/col nulla, immette il sottofondo *perturbante* del film.

A proposito di una scissione tra guardare e vedere, che si estende al soggetto, scrive Nancy

il vedere si conforma al campo degli oggetti. Il guardare porta il soggetto in evidenza. *Guardare* significa anzitutto 'custodire', fare attenzione. Avere cura e preoccuparsi. Guardando veglio e [mi] sorveglio: sono in rapporto con il mondo, non con l'oggetto. Ed è così che io [...] *nello sguardo sono messo in gioco*⁷.

Allora quel «ho guardato, *anzi visto*», con cui si apre il romanzo di Parise, viene assunto da Martone *sui due lati*, in un film *duale*, scandito e divaricato nella *barra* tra i generi, i corpi, le coppie, gli ambienti, ma soprattutto nel 'tra' che si apre al doppio passo del desiderio *interiormente* alle immagini, e insieme sul lato estroflesso dell'*evidenza* (del corpo, del sesso). Per cui se il 'guardare' come cura e attenzione, spostato sul lato del soggetto e di una sua evidenza, significa un 'credere' nel mondo come popolato da soggetti, investito dalla soggettività fino all'immanenza impersonale, significa 'credenza' romanzesca, il 'vedere' che introietta l'occhio, non lo protende sul mondo, ma ne fa una pulsione ad affondare nel buco del reale, mette in gioco non tanto la tensione dell'altro, quanto un campo intensivo della 'mancanza' in sé, della tensione dell'*oggetto-piccolosa*, come lo definisce Lacan. Questo movimento dà accesso, nella schisi, nel divergere tra guardare e vedere, a un tendere errante-estremo che il punto di presa del cinema è messo in grado di filmare nel suo va e vieni, nell'intervallo, sospeso e terribile, tra le immagini. Ancora una volta il procedere soggettivo-oggettivo del filmare è in Martone decisivo, ed è ciò che chiama in causa lo spettatore. Tanto quanto accadeva nei precedenti film, con il continuo *scarto* tra l'occhio della macchina, il soggetto 'veggen-*te*' e

si gira ancora una volta e in un ultimo, definitivo, campo-controcampo si ferma davanti al suo corpo, come Romeo ormai solo che dice addio alla sua Giulietta. Prosegue quindi verso la porta, che gli viene chiusa alle spalle. Nero. Titoli di coda». A. CANADÈ, *Tempo. Su L'odore del sangue*, in Mario Martone. *La scena e lo schermo*, a cura di R. De Gaetano, B. Roberti, Donzelli, Roma 2013, p. 141. Nel film Martone sceglie di far risuonare il *Romeo e Giulietta* di Berlioz in questa scena, che precipita in un nero, intervallo abissale 'tra' le immagini.

⁷ NANCY, *Il ritratto e il suo sguardo*, cit.

l'interpellazione tra nascondimento ed evidenza, implicazione e allontanamento, distanza e ravvicinamento dello spettatore rispetto al film: Renato 'trafitto' dallo sguardo dell'Altro, Delia spostata dall'occhio interno, Leo posto in condizione di *restituire* uno sguardo a un punto cieco lontano da sé. Ancora una volta il punto di vista, è come se risuonasse obliquamente nella *voce* interna al film, che si pone concretamente nell'*evidenza* dell'immagine, come il suo punto di attrazione tra oscurità e lucidità⁸.

Nel senso di un tragitto dal buio alla luce, per riprecipitare nel buio del lungo 'nero' finale, abbiamo visto, si dipana *L'odore del sangue*. Film dove la scissione tra guardare e vedere, la relazione tra l'impianto romanzesco e i prelievi reali vanno in una direzione rosselliniana nella *deriva* della coppia incastonata nell'anacronia dello sfaldarsi del rapporto tra i coniugi, come un *Viaggio in Italia* che trova nella luce del Sud e della Sicilia della sequenza-parentesi del viaggio, l'incedere di una progressiva estraneità. E quella 'deriva' rimanda chiaramente al modello rosselliniano, non soltanto nel viaggio alla città fantasma di Gibellina (come Pompei in *Viaggio in Italia*), ma anche nella costruzione dei dialoghi prelevati da Parise e ripensati con il ricordo di *Viaggio in Italia* (connesso all'altro evidente riferimento a un film che è quasi a suo modo un 'ritorno' al film di Rossellini, *Eyes Wide Shut* di Kubrick, 1999), in particolare nella scena del racconto sui propri turbamenti erotici di Silvia a Carlo (che riecheggia il dialogo sulla terrazza in Rossellini, quello dell' 'amore mancato' e turbato dal presentimento di morte tra Katherine e il poeta, ma anche la lunga confessione notturna del tradimento di Alice nel doppio sogno kubrickiano).

Tutto parte da questo incipit, quasi un processo di iniziazione al dubbio, al delirio, alla simulazione, che presente la crisi. Il piacere che increspa il volto della donna (Fanny Ardant) mentre racconta al compagno (Michele Placido) un incontro casuale con un giovane violento e selvaggio,

⁸ «Quello spettatore che nell'*Odore del sangue* è chiamato in causa a più riprese: pensiamo soprattutto alle due evidenti interpellazioni che punteggiano la messa in scena: la sequenza della 'presentazione' di Silvia (siamo all'inizio, subito dopo la comparsa del titolo del film sull'immagine, notturna, del Colosseo): qualcuno chiama il suo nome, lei si gira fermando lo sguardo sullo spettatore; quella dell'escursione di Carlo nel bosco, con la sua voce off che legge brani dal suo libro in scrittura, sequenza che si chiude, ancora una volta, con lo sguardo fisso del protagonista verso l'obiettivo della macchina da presa. E poi ancora, è la scelta estetica, e narrativa, di lasciare fuori campo il giovane 'fascistello' di cui Silvia è fatalmente attratta e che la trascina inesorabilmente verso l'abisso, a rivolgersi ancora allo spettatore, chiamato a pronunciarsi sull'esistenza o meno del ragazzo. Nessuno è fuori dalla rappresentazione: né chi fa il film né chi lo guarda». CANADÈ, *Tempo. Su L'odore del sangue*, cit., p. 143.

distruggono la convenzione, turbano la psicologia, creano nell'uomo fantasmi di desideri e al tempo stesso terrore di perdersi, e sovvertono un rapporto complesso, fatto di reciproche tolleranze, ma, sino a quel momento, possibile⁹.

La congettura del tradimento, i recessi della gelosia, l'«ossessione immaginaria delle tensioni estreme tra i due»¹⁰ sono scissi tra la 'parola buia' e i silenzi luminosi, tra l'invedibile promiscuità sessuale, e l'abbagliante parvenza di un 'fallo' (filmato da Martone in una prossimità amorfa) che lo assorbe nel gioco lacaniano dei significanti (ma se nel romanzo il marito fa lo psicoanalista, la scelta di trasformarlo in scrittore, e di porre fuoricampo un flusso joyciano di parole, accentua paradossalmente il lato analitico di quello che Lacan chiamerebbe «campo della parola», nell'assimilazione strutturale dell'inconscio e del linguaggio). Scissione che prende figura tra i primissimi piani, le approssimazioni fisiche e le lontananze geometriche dei campi lunghi, dove «lo stile è asciutto, i primi piani *guardano* da una luminosità moderna, irreal»¹¹.

La divaricazione luce-buio è come l'epitome, nel film, di un trattamento del tempo ancora una volta fantasmatico, in cui lontananza e avvicinamento corrispondono allo strano includere il clima tipico dell'Italia anni Settanta, con i rivoli violenti, in una sorta di 'stupefazione', di indifferenza torbida, di ottundimento che appartengono ai nostri anni, transitando in una specie di non-tempo e non-spazio, eppure precisando in modo lucido ambienti e avvenimenti, arredi interni psicologizzati ma anche raffreddati, ed esterni avvalorati da atmosfere italiane insieme riconoscibilmente presenti e riconfluite in un tempo mentale. Tutto ciò rende il film

sempre più misterioso nel trovare luoghi d'ombra proprio nella schiettezza della luce, quasi abbagliante, talvolta, schiacciante prova che qualcosa si vorrebbe/dovrebbe nascondere. Il mistero che non c'è, che si inventa, che si insinua nelle parole, tra le parole, che diventa immagine, anzi proiezione del pensiero, di un'ossessione del pensare, e fa a gara con l'immagine del reale, fino a prenderne il posto, a farsi corpo incorporeo, ingombrante, eppure invisibile. È questo il percorso tracciato dai movimenti disordinati, confusi di un uomo che improvvisamente mette in discussione il suo vedere e, per non vedere davvero, lo sostituisce con il desiderio di sapere, di dire e di sentire

⁹ Cfr. E. BRUNO, *Le dépli*, in «Filmcritica», n. 546-547, giugno-luglio 2004, p. 286.

¹⁰ *Ivi*, p. 287.

¹¹ *Ibidem*. «Sembra proprio che l'incontro tra il *dottore severo* (Freud) e il *dottore barocco* (Lacan), come li chiama Sollers, siano alla base di questa improvvisa *jouissance* del recente cinema italiano». *Ibid.*

parole. Non importa quali, purché abbiano una fisicità da opporre al vuoto, purché sia possibile vederle, seguirle anche per le strade notturne, filmarle per sostituirle ad un'assenza che divora e lacera¹².

Ritorna nel film l'aporia di cui parlava Caccioppoli in *Morte di un matematico napoletano* (1992), quella tra vita e parola, e nell'interstizio si insinua l'*immagine* che si fa, nel cammino, immagine dell'Italia, del suo star sospesa tra scetticismo e credenza, dissolvimento delle verità e radicale 'resistere' del mondo. E ritorna di *Teatro di guerra* (1998) la disillusione e la distanza tra grumi e pulsioni a vedere e capire il mondo (là attraverso il teatro, e qui con l'arte e le sue 'gallerie') nei confronti di *conflitti* più lontani e sempre più introiettati (là le lettere dalla guerra distante e qui le guerre che ha visto Carlo come inviato speciale). Ritorna da *L'amore molesto* (1995) l'*assedio* del corpo e del sesso come irrisolta identificazione con il proprio eros (nelle pulsioni tra *Eros* e *Thanatos* di Silvia). Come scrive Lodoli «C'è una strada incisa con cura nel paesaggio, e c'è una scaletta viscida che cala nel buio di una cantina privata e universale»¹³. L'atmosfera del film interseca gli echi rosselliniani (il rimando a *Viaggio in Italia* nella parentesi del viaggio a Sud e nell'anatomia della crisi coniugale) a un'aura pasoliniana che non si esaurisce nel richiamo del dionisiaco che 'sfalda' i falsi equilibri della convivenza borghese (come in *Teorema* 1968) attivando una sorta di 'contagio' sessuale e il significante fallico, ma si riversa anche nell'attraversamento contemporaneo e anacronico di una radice tragica e della sua *impossibilità* nell'orizzonte del moderno.

Come è stato notato da Alessandro Canadè, a proposito dell'*Odore del sangue* «questa influenza pasoliniana infatti non si esaurisce nell'idea di 'incompiutezza' ma chiama in causa anche un'altra importante nozione, che lascia emergere un ulteriore punto di incrocio con Pasolini, quella di una temporalità intesa come sopravvivenza del tragico e del mitico nel contemporaneo»¹⁴.

Si tratta di un anacronismo delle immagini su cui uno studioso warburghiano come Georges Didi-Huberman va lavorando da anni e che, proprio rispetto a Pasolini, ha rielaborato il concetto di *survivance*, di *nachleben* nell'orizzonte della modernità e nel pathos della forza di vita rispetto all'elaborazione delle forme. La solcatura infra-temporale ricorrente nel lavoro di Martone, così come il suo mettersi in ascolto, con un

¹² G. PAGANELLI *Tra realtà... e realtà*, in «Filmcritica», n. 546-547, cit., p. 306.

¹³ M. LODOLI, *Sirene fatali*, in *Chiaroscuri. Scritti tra cinema e teatro*, a cura di M. Martone, A. D'Adamo, Bompiani, Milano 2004.

¹⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 140-141.

punto di visuale fuori da ogni ideologismo o retorica, delle radici profonde dell'Italia, oscure eppure impregnate della *vita* che ogni volta mette in moto la *forma*, trova quindi affratellamenti pasoliniani. E anche quel suo peculiare intersecare i *codici formali* della tradizione italiana (in rapporto alla modernità europea). Il barocco che ha solcato in modo obliquo senza enfasi e senza ridondanze nell'avvicinare, col teatro e col cinema, le atmosfere di Caravaggio e di Luca Giordano, così come la stratificazione 'nella città barocca' di Napoli. Il romanzesco e il melodrammatico nell'incontrare e ripensare il Risorgimento e Leopardi, ma anche nell'impostazione da *bildungsroman*, nei racconti e nelle anamnesi di apprendistato dei percorsi di Caccioppoli e dei suoi allievi o del gruppo teatrale di *Teatro di guerra*. Il tragico e il cinema di poesia nell'adozione delle 'soggettive libere indirette' della Delia di Elena Ferrante o del Carlo di *L'odore del sangue*. In qualche modo intuendo ciò che in *L'odore del sangue* si difonde come un 'sentimento dell'Italia' (dalla Roma urbana e dalle sue campagne percorse da 'pale d'altare', a Venezia, al Sud) e insieme come una premonizione del tragitto 'poliziesco' di Carlo verso una dis-identificazione *edipica* di indagatore e colpevole¹⁵, Martone spiega in maniera lucida e accorata il suo rapporto con Pasolini, e con una Italia 'parallela'. Vale la pena citarlo per esteso:

Pasolini ha rotto tutti gli argini, ha costellato il cammino del suo spettatore-lettore di indicazioni contraddittorie (come le frecce di *Uccellacci e Uccellini*), e ciascuno può incamminarsi nel suo territorio, può perdersi, irritarsi, o mostrarsi, avere delle rivelazioni. E' come se fosse un mondo parallelo, sicuramente è una Italia parallela. Quando ho immaginato di mettere in scena *Edipo Re* al Teatro Argentina di Roma cercavo una strada da cui partire. Una strada in senso letterale, la strada dove si trova, gettato ai margini, quel coro di immigrati sofferente, incerto, impaurito, arcaicamente religioso che per me oggi richiama il coro di Sofocle sfiancato dalla peste, atterrito dai presagi, impietrito dalla violenza dello scontro politico. Mi sono reso conto che partivo dalla strada con cui si concludeva l'*Edipo Re* di Pasolini. Nemmeno ricordavo con precisione il film, ma quelle strade percorse da Franco e Ninetto erano ormai dei luoghi che appartenevano alla geografia del mio immaginario, e io le percorrevo sovrapponendole alle strade della Roma di oggi e della nostra Italia così irrisolta e contraddittoria. Pasolini ha fatto come i

¹⁵ «Se nel romanzo il percorso del protagonista, la sua 'indagine poliziesca' alla ricerca di un colpevole della morte della moglie lo porta ad accusare se stesso, il film rende al contrario sfuggente l'assegnabilità della colpa». *Ivi*, p. 147.

grandi pittori da lui amati e citati, ha trasformato i paesaggi italiani in luoghi dell'anima¹⁶.

In questo senso la predisposizione 'fraterna' di Pasolini messa in luce dal regista sta proprio, come in uno specchio oscuro, dentro l'Italia che spesso è stata teatro di lotte fratricide, di una Italia semmai dominata da una fagocitante e archetipica *mater mediterranea*, di una Italia che ha invocato i padri con la loro ingombrante figura retorica e impositiva, come fantocci da appendere per i piedi, da eliminare, sommuovendo quella pulsionalità arcaica dell' 'orda' e del 'padre selvaggio' di cui parla Freud. Una tale contraddittoria 'indole' italiana divaricata tra forza e forma, tra inattingibile identità storica e anarchica spinta vitale, trovava in Pasolini una specie di 'figlio infedele', di 'umile fratello' capace di vederne la luminosità estatica, la grazia di un paesaggio dell'anima, insieme, quasi amalgamata, al fondo oscuro e terribile, alla scissione tra tradimento e assolvimento, tra 'forze' senza nomi e forme 'senza uniformi'. Una *lingua Volgare*, col suo fondo oscuro e infernale, che Dante per primo ha portato all'altezza sublime, alla 'somma luce' delle stelle. Ed è di questo stesso amalgama di luce e buio, di 'diafano' e 'viscerale' che parla Pasolini in *Le ceneri di Gramsci*: «Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere / con te e contro te; con te nel cuore, / in luce, contro te nelle buie viscere». Così come è a questa indole 'chiaroscurale' di Martone, questa coalescenza di onirismo e cosalità, di sogno e vita, di concretezza e accensione visionaria che si riferisce Lodoli, abbiamo visto, parlando di volontà di sapere e precipizio nel lato 'torbido e limaccioso', a proposito di *Odore del sangue*. Quella limacciosità e quell'orizzonte oscuro che ci attanaglia oggi in Italia, ma anche, per converso, quel 'sogno di una cosa' e quella utopia civile e concreta cui non cessiamo di fare appello e che si ritrova negli esiti recenti di uno dei cineasti più significativi della nostra contemporaneità.

¹⁶ Cfr. M. MARTONE, *Non padre, ma umile fratello*, in *Chiaroscuro*, a cura di Id., A. D'Adamo, Bompiani, Milano 2004, pp. 172-173.