

Andrea Rabbito  
*L'immagine del dissenso.*  
*La rivoluzione artistica di Pippo Delbono*  
*nell'Italia della crisi contemporanea*

Con questo saggio si intende analizzare l'opera filmica di Pippo Delbono, focalizzando, in particolare, l'attenzione sull'importante contributo che apporta il regista ligure nella nuova ridefinizione del cinema italiano contemporaneo. Una ridefinizione che determina il nascere di una ricerca di una nuova tipologia di immagine che sappia dare voce e rappresentazione all'Italia contemporanea, immersa in una crisi di valori, di ideologie, di rapporti, di certezze, e che rende vivo un generale stato di smarrimento, confusione, chiusura, inasprimento e conflittualità. Dario Zonta, nel suo volume *L'invenzione del reale*, indaga, attraverso un dialogo con 10 registi contemporanei (fra questi Rosi, Frammartino, Garrone), le specificità di questa nuova immagine che si viene a delinearci nel cinema italiano contemporaneo, e scrive come una delle sue caratteristiche principali sia l'«ibridazione tra realtà e finzione, tra documentario e drammaturgia, tra documento e narrazione» che danno vita ad un «impasto linguistico dallo statuto ambiguo»<sup>1</sup>.

Proprio questo tratto caratteristico, messo in evidenza da Zonta, risulta come non riguardi solo i lavori dei 10 autori intervistati dal critico cinematografico, ma interessa anche le diverse opere filmiche realizzate da Pippo Delbono; va aggiunto, però, che a questo carattere messo in evidenza, manca un insieme di elementi che invece costituisce la peculiarità specifica dell'opera filmica dell'artista e regista ligure, la quale se da un lato ha una certa influenza su tutto il cinema italiano contemporaneo più sofisticato e indipendente, dall'altro lato però dà vita a qualcosa di completamente unico e specifico solo delle opere di Delbono, proponendo

---

<sup>1</sup> D. ZONTA, *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, Contrasto, Roma 2017, p. 7.

qualcosa di inedito non solo nel panorama nostrano, ma anche all'interno del più vasto piano internazionale.

Tale insieme di elementi aggiuntivi, che caratterizza l'opera di Delbono, determina la creazione di quella che possiamo definire come l'immagine del dissenso; un'immagine, cioè, che si fa portavoce di un malessere, di un disagio, e che esprime, con vibrante forza, una forma di protesta, di ribellione, di attacco, che, come vedremo, riguarda non solo gli aspetti sociali che hanno dato vita alla attuale crisi, ma riguarda anche quegli specifici aspetti artistici che risultano contraddistinguere la prassi più consueta del cinema e anche del teatro.

L'immagine del dissenso che Pippo Delbono propone ha insita in sé una forza che tende a una decisa opposizione ribelle e propositiva, che necessariamente conduce l'opera e il regista a collocarsi all'interno di una posizione scomoda e complessa, mai scontata e mai facilmente accettabile perché destinata all'eresia, alla sovversione e anche allo scandalo; un'immagine scomoda, insomma, che coinvolge lo spettatore, lo colpisce, lo urta e lo sprona a reagire.

Ma vediamo più attentamente quei caratteri specifici dell'immagine del dissenso di Pippo Delbono, individuando in primo luogo la 'tradizione' – riprendendo il sottotitolo di questo volume – su cui essa poggia.

Sicuramente l'immagine delboniana pone le sue radici nel terreno fertile coltivato da Pasolini, dal suo pensiero, dalle sue azioni, dalle sue opere; un terreno che si è offerto e continua a offrirsi come modello di eresia e di lotta, di sovversione e scandalo che Delbono fa proprio, così come fa proprio il credo dell'artista friuliano, ovvero: «credo che nessuno in nessuna società sia libero e che quindi l'opera di ogni artista sia per forza un'opera di contestazione»<sup>2</sup>. Ma è anche vero che Delbono apporta a questo pensiero modifiche sostanziali che daranno vita ad un teatro e a un cinema del tutto inedito, unico e proprio per questo anche diverso da quello realizzato da Pasolini.

Certo, la vicinanza a Pasolini Delbono l'ha sempre dichiarata esplicitamente a partire dal suo spettacolo teatrale del 1995 *La rabbia* (uno dei primi, il quinto per la precisione), in cui vengono ripresi e fusi assieme due altri autori scomodi quali Rimbaud e Genet, creando un'opera teatrale che, come scrive lo stesso Delbono, «si rifà a sue parole, a sue immagini che hanno toccato me nella vita e le persone che lavorano con me»<sup>3</sup>; realizza in

<sup>2</sup> P.P. PASOLINI, *Polemica Potere Politica. Conversazioni con Gideon Bachmann*, a cura di R. Costantini, Chiarelettere, Milano 2015, p. 52.

<sup>3</sup> P. DELBONO, *Un omaggio a Pier Paolo Pasolini "...ricominciare daccapo, da dove non v'è certezza". Pier Paolo Pasolini, 'La Rabbia'*, [www.pippodelbono.com](http://www.pippodelbono.com), <[www.pippodelbono.it/](http://www.pippodelbono.it/)>

questo modo quello che Delbono definisce «un evento che forse non è teatro», proponendo al suo pubblico «suggestioni che possono richiamare momenti della [...] vita [di Pasolini], ma soprattutto della nostra»<sup>4</sup>.

Ed è sempre Pasolini a essere esplicitamente richiamato da Delbono nel film *Guerra*, del 2003, – tratto dall'omonima opera teatrale di Delbono – nell'introduzione all'opera filmica, nella quale vengono recitati i versi del poeta friuliano proposti nel suo docufilm *La rabbia* del 1963, firmato assieme a Guareschi: «Sui miei stracci sporchi/ Sulla mia nudità scheletrica/ Su mia madre zingara/ Su mio padre pecoraio/ Scrivo il tuo nome».

In questo modo si crea, con l'uso di quei versi, uno scenario di rimandi alla dimensione del teatro di guerra, dove se da un lato Pasolini focalizza l'attenzione verso la lotta di liberazione dell'Algeria, la resistenza arabo-africana e l'invasione dell'Ungheria nel 1956, dall'altro lato Delbono si concentra sullo scontro tra Palestina e Israele, registrando personalmente con la sua macchina digitale, assieme ad alcuni protagonisti della sua compagnia teatrale, all'interno dei territori feriti dalla guerra.

Il legame fra i due artisti, inoltre, viene rimarcato da Delbono anche nella sua operazione di recupero e antologizzazione di alcuni scritti del poeta friulano, proposti nel volume *Urlare la libertà*, curata dall'artista ligure, un testo, questo, che si offre come una doppia testimonianza: ovvero, testimonianza, da un lato, dell'animo di Pier Paolo Pasolini – «uno dei rari esempi», come scrive Delbono, «di persona coerente proprio nella sua incoerenza, un essere umano che cambia nelle idee, nei pensieri, nei giudizi, nelle opinioni, ma rimane coerente nel profondo dell'anima»<sup>5</sup>; e dall'altro lato, testimonianza di ciò che Delbono intende recuperare, di ciò che decide far proprio e portare avanti, attraverso la sua poetica, di quell'azione contestativa e artistica di Pasolini. *Urlare la libertà* tende così a metter in luce quello spirito di ribellione e di denuncia, di sovversione e di scandalo che animava l'artista friulano, che lo faceva stare «con i comunisti contro i comunisti, contro il papa con il papa, con i rivoluzionari del Sessantotto e contro di loro»<sup>6</sup>; ma nello stesso tempo, questa messa in luce, si offre come una personale confessione di intenti dell'artista ligure, che intende recuperare l'operato di Pasolini e denunciare, come faceva il regista friulano, «il fascismo dietro la democrazia, il perbenismo dietro il

teatro-spettacoli-teatrali-compagnia-pippo-del-bono/item/18-la-rabbia.html> (ultimo accesso, 23.11.2018).

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> P. DELBONO, *Urlare la libertà*, in *Urlare la libertà*, P.P. Pasolini, a cura di P. Delbono, Clichy, Firenze 2014, p. 23.

<sup>6</sup> *Ibid.*

comunismo, la rigidità morale dietro l'apparente libertà»<sup>7</sup> (parole quest'ultime, già espresse da Delbono in *Un canto per Pasolini*, presente nel suo volume *Dopo la battaglia. Scritti poetico-politici*<sup>8</sup>).

Delbono si rivede dunque in Pasolini, e intende farsi carico di quella stessa protesta che connotava l'operato artistico e politico del regista. Ed è un rivedersi nella figura di Pasolini, quello di Delbono, che emerge chiaramente nelle parole di quest'ultimo quando descrive il poeta friulano come colui che «danzava contro il triste cammino di un mondo verso la normalità come accettazione della menzogna»<sup>9</sup>; un'immagine questa in cui l'atto artistico della danza, che è una delle cifre stilistiche di Delbono, formatosi con Pina Bausch, viene colta nell'azione di Pasolini e viene riproposta in termini plastici attraverso il corpo del regista ligure nelle sue opere teatrali e cinematografiche, mostrandosi nell'atto di 'danzare', anche lui, in opposizione al dilagarsi della menzogna e di quel conformismo che intende cancellare e stigmatizzare le differenze. Come scrive infatti Delbono nel volume di Bentivoglio: «il corpo [nel teatro] diventa un fatto politico»<sup>10</sup>; e aggiunge, in merito alla danza: «c'è qualcosa di autentico nell'attore che danza: il corpo dell'attore che recita un personaggio è di solito un corpo retorico che commenta col corpo il ruolo che sta interpretando. Quando danza spezza quel confine»<sup>11</sup>, e si offre, possiamo dire, riprendendo il titolo sia di un suo spettacolo teatrale (*Dopo la battaglia*, 2011) sia di un suo volume<sup>12</sup>, come corpo 'poetico e politico in battaglia'. Un particolare danzatore dunque, concepito attraverso una specifica concezione di danza; quella stessa concezione con la quale rivede la figura di Pasolini. Ed è lo stesso Delbono a mettere in luce le specificità della sua concezione di danzatore e di prassi artistica, e di conseguenza di Pasolini e della sua opera, quando osserva che, nello spettacolo teatrale *Questo buio feroce* (2006), il regista ligure stesso si offre come «uno strano danzatore»<sup>13</sup> che compie quanto qui di seguito descritto:

ad un certo punto io entro e sono vivo, sto bene; il mio corpo vibra, pulsa, respira, esiste. Balla. Non ho più parole da dire, posso solo parlare con il movimento. E questo movimento libero da stereotipi e sganciato dalle parole può andare veramente dove vuole<sup>14</sup>.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Cfr. ID., *Dopo la battaglia. Scritti poetico-politici*, Barbès, Firenze 2011.

<sup>9</sup> ID., *Urlare la libertà*, cit. p. 23.

<sup>10</sup> L. BENTIVOGLIO, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Barbès, Firenze 2009, p. 91.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>12</sup> Cfr. DELBONO, *Dopo la battaglia. Scritti poetico-politici*, cit.

<sup>13</sup> BENTIVOGLIO, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, cit., p. 90.

<sup>14</sup> *Ibid.*

Ora, come dicevamo, questo recupero, da parte di Delbono, del pensiero e dell'azione critica di Pasolini, viene fuso con una concezione e una prassi artistica che dà vita a qualcosa di completamente nuovo, sviluppa un tipo di ricerca che giunge alla resa di una rappresentazione e di un *corpus* artistico inedito che può essere racchiuso nel concetto di 'immagine del dissenso'.

Colte una delle principali radici su cui poggia tale immagine, necessita ora comprendere nello specifico come sia caratterizzata questa immagine e da quali insiemi di immagini sia questa composta.

Possiamo dire che proprio in virtù del recupero di Pasolini, ciò che Delbono realizza si dimostra la messa in luce dell'oscurità, ovvero la rappresentazione di ciò che viene oscurato, celato, proibito, per mostrare l'ipocrisia e la menzogna dell'omologazione, la ferocia e il cinismo della società dell'ideologia edonistica del consumo e dello spettacolo; tutti aspetti di una società che, come osserva Pasolini nel 1975 – in uno degli articoli che compongono le *Lettere luterane* – «nutre e coltiva espressioni del fascismo, del conformismo, del qualunquismo»<sup>15</sup>, e che portano al degrado, e ancora peggio all'«accettazione del degrado». Osserva infatti Pasolini: «non credo in questa storia e in questo progresso. Non è vero che *comunque* si vada avanti. Assai spesso sia l'individuo che la società regrediscono o peggiorano»<sup>16</sup>; evidenziando anche, dall'altro verso, che è lo stesso regista friulano a tendere ad «adatta[rsi] alla degradazione» e ad «accetta[re] l'inaccettabile»<sup>17</sup>.

Mettere in luce ciò che viene collocato nell'oscurità, questo è dunque il primo tratto distintivo dell'opera di Delbono, decidendo di mettere in rappresentazione il mondo del diverso, dello straniero, del malato, della morte, per colpire lo spettatore e mostrare, come dice Pasolini nei suoi *Scritti corsari*, che «mai [come ora] la diversità è stata [vista e reputata] una colpa così spaventosa»<sup>18</sup>. Proprio per questo Delbono dichiara la necessità avvertita di «farlo vedere questo dolore, [di] mostrare la violenza»<sup>19</sup>. Ma aggiunge e precisa che lui «non [è] un regista che ha voglia di scioccare tanto per scioccare», ma considera «inevitabile passare attraverso certe

<sup>15</sup> P.P. PASOLINI, *Come devi immaginarmi*, in *Lettere luterane*, Id., Garzanti, Milano 2010, p. 32.

<sup>16</sup> ID., *Come parleremo*, in *Lettere luterane*, Id. cit., p. 39.

<sup>17</sup> ID., *Abiura della «Trilogia della vita»*, in *Lettere luterane*, Id. cit., p. 88.

<sup>18</sup> ID., *Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in *Scritti corsari*, Id., Garzanti, Milano 2000, p. 60.

<sup>19</sup> BENTIVOGLIO, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, cit., p. 99.

zone buie per ricominciare»<sup>20</sup>. Quello di Delbono è dunque un colpire lo spettatore attraverso la messa in luce dell'oscurità, ma col fine etico di sensibilizzare il proprio pubblico e migliorare la nostra società.

Ma così posto, questo primo tratto distintivo dell'immagine del dissenso di Delbono potrebbe essere individuato all'interno di diverse opere del cinema italiano contemporaneo, basti pensare alle opere di Rosi, Gaglianone, De Angelis, Garrone, e al primo Sorrentino.

Quello che Delbono invece compie è qualcosa di diverso che Pasolini aveva già inizialmente annunciato, ma mai fino in fondo reso nella sua opera cinematografica. Delbono infatti si cala interamente nel mondo dell'Altro, fa divenire l'artista stesso l'Altro, con la particolarità, cioè, di offrirsi esplicitamente egli stesso, senza censure e timore, come Altro; egli infatti vive in prima persona ciò che la società oscura (tossicodipendenza, omosessualità, malattia fisica e psichica, sofferenza, violenza, clandestinità, povertà), si cala completamente in questa dimensione oscura, per registrarla in maniera autentica, con sguardo profondo e cosciente. Un aspetto, questo, che porta conseguentemente Delbono ad assumere sempre il ruolo di protagonista delle sue opere, in compagnia di quegli Altri con cui stabilisce un dialogo; ma questa centralità che assume Delbono nelle sue opere sia teatrali che filmiche non va letta come una forma di protagonismo dell'artista, ma semmai come dichiarazione della necessità che il regista si 'esponga' in prima persona, che non si nasconda mai dietro la macchina da presa, e che abbia il coraggio di mettersi a nudo e a repentaglio, se davvero il suo intento è di conoscere e far conoscere la realtà Altra.

Una caratteristica, quest'ultima, specifica dell'opera di Pippo Delbono che è messa attentamente in luce da Uva, il quale scrive:

l'ombelicalità della sua pratica artistica non è mai sinonimo di pura autoreferenzialità o di sterile sperimentalismo, bensì è costantemente posta in relazione con una realtà fenomenica in cui il regista si immerge, si sporca, si contamina rischiando in prima persona. Si potrebbe anzi affermare che è proprio quell'esibita, a tratti disturbante, ombelicalità a costituire la porta d'accesso ad una realtà mai guardata dalla finestra, ma sempre esperita in prima persona<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>21</sup> C. UVA, *Per un'osservazione poetico-politica della realtà. L'alt(r)a definizione dell'immagine nella produzione audiovisiva di Pippo Delbono*, in «Parol», n. 29, a cura di A. Bisaccia, Mimesis, Milano-Udine, 2018, p. 40.

«Niente come fare un film costringe a guardare le cose»<sup>22</sup> dice Pasolini. In virtù di tale possibilità offerta dal linguaggio audiovisivo, Delbono dunque filma e costringe lo spettatore a vedere ciò che spaventa e lo induce a prendere atto e analizzare attentamente questi aspetti destabilizzanti e rimossi per meglio comprenderli. Ma a questa operazione di obbligo alla visione del rimosso, Delbono attua una scelta che lo differenzia sostanzialmente dagli altri artisti: ovvero si pone alla pari con ciò che vede, perché stabilisce un profondo legame intimo con l'altro. Ed è questa operazione che, ad esempio, lo porta a realizzare con *Vangelo* (2016) qualcosa di completamente differente e notevolmente più profondo rispetto *Fuocoammare* (2016) di Rosi, sebbene entrambi prendano come oggetto di analisi il fenomeno dell'immigrazione clandestina (si rimanda alla critica a Rosi e alla contrapposizione con il modello documentaristico proposto dal regista ligure, pubblicate sulla rivista «Scenari»<sup>23</sup>).

Delbono dunque mette a nudo in primo luogo se stesso, al fine di poter stabilire uno scambio con l'altro, è lui stesso il primo a confessare e mostrare la sua oscurità, il suo malessere, la sua malattia, la sua diversità. È un'azione coraggiosa, ma necessaria, proprio perché questa gli permette di entrare più in profondità dentro ciò che analizza; è un'azione che permette a Delbono di stabilire un rapporto più sincero, più vero con l'Altro, proprio perché è lo stesso Delbono che si dichiara appartenente al mondo dell'Altro, che vive in prima persona il disagio, il dolore, mostrando senza riserve tutte le sue ferite.

Grazie a questo operato, l'Altro si apre a Delbono, e a quest'ultimo, e a noi spettatori, è concesso entrare nell'intimità più oscura e dolorosa che è custodita nell'uomo e nel fenomeno che il regista ligure prende in analisi. A riguardo è emblematica la scena della confessione di Senzani in *Sangue* (2013) registrata alla macchina da presa di Delbono; l'apertura che manifesta l'ex brigatista all'obiettivo di Delbono, la sua disponibilità a raccontare una vicenda terribile e dolorosa che conservava in sé, sono state possibili solo tramite la confessione del dolore che Delbono stava vivendo, dolore causato principalmente dalla recente morte di sua madre.

<sup>22</sup> P.P. PASOLINI, *Impotenza contro il linguaggio pedagogico delle cose*, *Lettere luterane*, Id., cit., p. 50.

<sup>23</sup> Cfr. A. RABBITO, *Critica a Fuocoammare di Rosi*, in «Scenari – Il settimanale di approfondimento culturale di Mimesis», <<http://mimesis-scenari.it/2017/02/26/critica-a-fuocoammare-di-rosi/>> (ultimo accesso: 13.12.2018); ID., *Vangelo di Delbono: viaggio nell'intimità dell'Altro*, in «Scenari – Il settimanale di approfondimento culturale di Mimesis», <<http://mimesis-scenari.it/2017/03/24/vangelo-di-delbono-viaggio-nellintimita-dellaltro/>> (ultimo accesso: 13.12.2018).

E qualcosa di simile si ripropone in *Vangelo* (2016) con la confessione, anch'essa toccante, di Safi Zakria che dichiara al regista, a conclusione della suo racconto privato, «Voglio dirti una cosa: ho fiducia in te»; ed è un attestato di fiducia quella di Safi e di conseguente sua apertura, che è stato possibile solo grazie alla volontà di Delbono di condividere gli stessi spazi del profugo, e di confidare egli stesso il suo dolore, il suo malessere, il suo disagio, mostrando senza reticenze la sua fragilità all'Altro.

Se prendiamo il sesto volume de *Il metodo* di Morin, intitolato *Etica*, comprendiamo meglio il tipo di azione che compie Delbono. Morin scrive che esiste una forma di comprensione del reale che si realizza in termini «oggettivi»<sup>24</sup>, ovvero attraverso l'acquisizione di dati di quella realtà alla quale ci si vuole avvicinare e che si vuole comprendere. Ed è proprio questa una prassi che risulta individuabile in una vasta produzione del cinema documentaristico (ma non solo) italiano contemporaneo.

Ma è la seconda forma di comprensione descritta da Morin che risulta più vicina a quella che Delbono mette in pratica, ovvero quella «sogettiva», che si realizza, come scrive il filosofo francese, attraverso il vivere «nell'altro», e che permette di capire quali sono «i suoi sentimenti, le sue motivazioni interiori, le sue sofferenze, le sue sfortune»<sup>25</sup>.

E questa 'visione soggettiva' è permessa da Delbono per il fatto che si immerge nell'intimità dell'Altro attraverso uno scambio, una condizione tra pari; ma si realizza anche per una emersione di «amore», riprendendo il termine usato da Morin, nei confronti di ciò su cui si rivolge lo sguardo, 'amore' che viene però fuso con una prospettiva «intellettuale»<sup>26</sup>, mediante la quale la *ratio* riflette sulle informazioni acquisite e le emozioni provate; ed è proprio con questo secondo passaggio, in cui è richiamata anche la sfera razionale, che la comprensione soggettiva, proposta da Delbono, si dimostra essere, più correttamente, quella «comprensione complessa dell'essere umano»<sup>27</sup> di cui tratta Morin. Una 'comprensione complessa dell'essere' che viene espressa chiaramente da Delbono, quando osserva che per lui «nello scandalo [c'è] una verità, e il percorso che [egli fa] va verso l'amore», un elemento quest'ultimo che Delbono dichiara di «sent[ire] profondamente»<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> Cfr. E. MORIN, *Il metodo 6. Etica*, Raffaello Cortina, Milano 2004, p. 106.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> BENTIVOGLIO, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, cit., p. 98.

Prendendo in considerazione quanto scritto da Jullien nel suo saggio *Sull'intimità*, possiamo allora dire che la comprensione dell'Altro e l'avvicinamento all'Altro, sono resi da Delbono attraverso quello che il filosofo francese definisce come «il gesto intimo», un gesto cioè che «apre una breccia in quella frontiera invisibile attraverso ciascuno si conserva e appartiene»<sup>29</sup>.

Tale gesto non può dunque non offrirsi se non come «qualcosa di audace»<sup>30</sup>, aggiunge Jullien, ed è un gesto che è permesso solo a chi si pone in quella condizione scomoda, difficile, ma così importante, in cui Delbono decide di porsi: ovvero nell'oscurità dell'Altro.

«Io mi permetto di fare, con il solo spostamento discreto della mano, quello che altri [...] non hanno e non avranno il diritto di fare nella loro vita, non immaginano né possono arrischiarsi a fare, e che solo io mi autorizzo»<sup>31</sup>. Tali parole, espresse da Jullien, si sposano perfettamente con il pensiero e l'opera di Delbono, a quale infatti è concesso quel gesto intimo, di cui scrive il filosofo francese, in virtù del percorso che l'artista ha compiuto e compie con il soggetto che ha dinnanzi.

E la prassi artistica che Delbono compie gli consente di creare qualcosa di inedito, non solo per la posizione da cui sceglie di riprendere l'oscurità dell'Altro, e per l'amore moriniano verso quest'ultimo, ma anche perché la condizione in cui si cala sviluppa in lui una sensibilità che gli fa toccare e mettere in rappresentazione quello che Kundera definisce come l'«io' sepolto», o, ancora meglio, il «tesoro», la «pepita d'oro, il diamante nascosto»<sup>32</sup> insito in ciascuno di noi (e permette, inoltre, a Delbono di evitare quell'«oggettività» moriniana particolarmente usuale nell'ambito del documentario).

Va aggiunto che la scelta artistica compiuta da Delbono consente a quest'ultimo di avvicinarsi anche, con più facilità, alla resa di quel «visuale»<sup>33</sup> di cui parla Didi-Hubermann; ovvero quel visuale che, come scrive il filosofo francese, va oltre il visibile – «non è *visibile* nel senso di un oggetto esibito o ritagliato» – ma che non può essere nemmeno considerato invisibile, in quanto è carne e materia quella che viene catturata dal regista e offerta allo sguardo dello spettatore – «non è nemmeno *invisibile*,

<sup>29</sup> F. JULLIEN, *Sull'intimità. Lontano dal frastuono dell'Amore*, Raffaello Cortina, Milano 2014, p. 40.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> M. KUNDERA, *Il gesto brutale del pittore. Su Francis Bacon*, in *L'incontro*, Id., Adelphi, Milano 2009, p. 18.

<sup>33</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, a cura di M. Spadoni, Mimesis, Milano 2016, p. 41.

poiché impressiona il nostro occhio, e possiede anche altri effetti. Esso è materia. [...] Lo chiamiamo *visuale*»<sup>34</sup>.

Ed è proprio in questa luce che va vista la scelta di Delbono di usare sempre più in maniera incisiva lo smartphone o una piccola macchina fotografica digitale; l'uso di questi dispositivi permette, infatti, a Delbono di azzerare le distanze e creare un rapporto intimo con l'Altro, con il fine di rintracciare il 'visuale' insito in esso.

In questo modo Delbono crea un'immagine nuova, nella quale va inoltre riconosciuta un'altra peculiarità: la resa di un rapporto intimo non solo con l'Altro ripreso, ma anche un rapporto intimo con lo spettatore stesso.

Quell'azione di avvicinamento e di confessione, di lotta e di eresia che contraddistingue l'opera di Delbono, si pone infatti anche il fine di rompere la quarta parete e di mettere in crisi una forma consolidata del cinema; intende cioè coinvolgere lo spettatore e toccarlo, così come emerge dalle prime immagini di *Vangelo* (2016), in cui la mano dell'artista tende ad andare oltre quella parete di vetro che lo separa dall'Altro, Altro che in questo caso va inteso come lo spettatore posto dinnanzi allo schermo.

Il gesto intimo dice Jullien «conserva sempre [...] qualcosa dell'evento inaudito, del miracolo»<sup>35</sup>. E questo aspetto inaudito e laicamente miracoloso, si esprime in pieno nella vibrante forza di protesta, di ribellione, di attacco di cui Delbono si fa carico con la sua opera filmica e teatrale; una forza inaudita, miracolosa e intima che si pone il fine di rovesciare attitudini, vizi, pensieri che hanno condotto la nostra società in quello stato di crisi in cui versa; e che intende anche rovesciare quelle pratiche più consuete di realizzazione e di fruizione dell'opera artistica.

Ecco allora perché quella di Delbono può essere considerata appieno come una 'immagine del dissenso'; un dissenso che mira al cambiamento, verso una comunione con l'Altro.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> JULLIEN, *Sull'intimità. Lontano dal frastuono dell'Amore*, cit., p. 41.