

N.S. Anno XIV (2005) N. 1-2 (Gennaio-Dicembre)

L'IMMAGINE RIFLESSA

TESTI, SOCIETÀ, CULTURE

Esibire il nascosto Testi e immagini dell'osceno



Edizioni dell'Orso
Alessandria

L'IMMAGINE RIFLESSA
Pubblicazione periodica semestrale
Registrazione presso il Tribunale di Alessandria
n° 430 del I Aprile 1992

Direttore responsabile: Lorenzo Massobrio

Stampato da DigitalPrint Service s.r.l. in Segrate (Mi)
per conto delle Edizioni dell'Orso
Impaginazione a cura di Barbara Sancin

© Edizioni dell'Orso S.r.l.
Via U. Rattazzi 47 - 15100 Alessandria (Italy)

Maria Dolores Pesce

RAINER WERNER FASSBINDER DRAMMATURGO.
OVVERO: IL MELODRAMMA DELL'OSCENO

‘Osceno’ è uno di quei termini di cui si fa un uso ripetuto, quasi un abuso, e di cui, per questo motivo, si presuppone, dondola per scontata, una conoscenza se non esaustiva quantomeno esauriente. In realtà la stessa incertezza, ovvero oscurità, di etimologia fa sì che questo termine sia così utilizzabile, ed abusabile, proprio per una intrinseca incertezza non solo nella definizione, ma altresì, credo, nella stessa individuazione di un ambito prevalente. Per questo motivo può risultare, per chi, come me, opera al di fuori di una stretta specifica specializzazione filologica o linguistica, un termine potenzialmente assai produttivo, una sorta di chiave per aprire e penetrare significati, espressioni e comunicazioni che altrimenti rischiano di perdersi in una terra di nessuno o ‘di nessun senso’.

In sostanza appare un termine in grado di sondare e recuperare all’interno della comunicazione e della espressione, valori e significati nascosti, in quanto custoditi nel luogo forse più intimo della conoscenza di noi stessi, e che altrimenti sarebbero persi perché rifiutati o inaccettati/inaccettabili.

Una tale considerazione, mi sembra, vale ancor più se riferita alle forme di espressione artistica e in particolar modo, per restare al campo che più mi riguarda, alla drammaturgia e al teatro in genere.

In effetti la più semplice definizione del termine ‘osceno’, e per tale semplicità gli studiosi più esperti scuseranno una non specialista, contiene innanzitutto i moduli di una rappresentazione o di una rappresentabilità che del ‘turpe’ e dell’‘immondo’ appaiono enfatizzare non la natura intrinseca del fatto o dell’evento bensì la sua ostentazione, cioè in buona sostanza la sua messa in mostra o ‘messa in scena’¹.

1. Devoto-Oli, *Dizionario della Lingua Italiana*, Firenze, Le Monnier, voce «Osceno».

Da qui l'accentuazione dell'aspetto dinamico e dell'effetto quasi catartico della esibizione stessa con approdi da una parte non necessariamente negativi nel gergale 'sbalorditivo, indescrivibile', ovvero più ferali ed oscuri nel subordinato utilizzo latino di 'infausto, malaugurato, sinistro' (discendente per alcuni dalla primitiva seppur molto incerta etimologia di *obsceus* come di 'cattivo augurio')².

Tra l'altro una siffatta considerazione ha una declinazione assai attuale nella discussione sorta intorno alla opportunità o meno di mostrare, e fino a che punto farlo, le foto inerenti le torture perpetrate dagli occupanti in Iraq, non senza rilevare il fatto che, invece, circa la maggiore efficacia di quelle immagini anche rispetto all'evento stesso nessuno sembra avere dubbi.

Questa piccola digressione non vuole ovviamente essere una incursione in un campo che non mi appartiene, bensì vuole richiamare alcune suggestioni legate al termine intorno al quale discutiamo, che, portate alla luce proprio in ossequio all'oggetto della discussione medesima, consentono di aprire una investigazione condivisa intorno alla drammaturgia di Rainer Werner Fassbinder, drammaturgia che, come la filmografia e la stessa vita del drammaturgo, ha provocato un tale spettro di reazioni, dal rifiuto più totale alla sbalordita esaltazione, da costituire una sorta di peripecia intellettuale e sentimentale intorno alla parola, 'osceno' appunto, che più l'ha caratterizzata.

Innanzitutto va segnalato come il contesto di esordio di Rainer Werner Fassbinder è quello della nuova avanguardia degli anni '60-'70, caratterizzati dalla scoperta e dalla esplicitazione della caduta di senso del discorso, sclerotizzato ed ormai incapace di rappresentarci.

In questo contesto però, e ciò costituisce la specificità se non l'eccezionalità dell'attività del nostro, Fassbinder abbandona quasi immediatamente ogni discorso astrattamente linguistico, per concentrarsi su una interessante scoperta.

Fassbinder pare, infatti, rendersi conto del fatto che, se sono venuti meno gli strumenti (linguistici) per esprimere e rappresentare le nostre pulsioni e i nostri sentimenti, non per questo sono venuti meno i nostri sentimenti e le nostre pulsioni.

Questi continuano a premere al nostro interno ma sembrano, a suo di-

2. F. Calonghi, *Dizionario Latino-Italiano*, Torino, Rosenberg e Sellier, voce «Obsceus».

re, privi di ogni strumento o forma di mediazione che li renda trasmissibili e comunicabili, quindi accettabili, sia dal punto di vista più immediatamente interpersonale che da quello sociale, politico e storico.

Quindi se nella comunicazione sclerotizzata dell'universo borghese qualcuno tentava o decadeva in *una conoscenza senza sentimento*, Fassbinder ha provato, in un certo senso ha sopportato e sofferto io credo, la percezione di *un sentimento senza conoscenza*.

'Oscena' appare dunque l'esibizione della intimità psicologica e sentimentale (l'amore che ciascuno di noi e come ciascuno di noi vive nella solitudine non comunicata del subconscio e del preconscious) senza alcuna mediazione linguistica.

L'esibizione è dunque sbalorditiva ed insieme turpe, nonché, per i tutori del pudore pubblico, foriera di cattivi auguri.

Quale senso ha, dunque, in questo contesto, il richiamo al melodramma (soprattutto nella versione hollywoodiana di Douglas Sirk), che è esplicito ed esplicitato dallo stesso Fassbinder e riconosciuto da gran parte dei critici?

Io credo che il richiamo sia determinato dal fatto che il melodramma, in una tale articolazione, sia percepito come la forma riconosciuta attraverso la quale si può rappresentare il sentimento (l'amore).

Peraltro, nella percezione fassbinderiana, che apprezza la lezione sirkiana, ne è attratto, ed insieme ne soffre l'impossibilità attuale, anche tale forma è, nel suo contesto personale e culturale, in un qualche modo insufficiente.

Pertanto il contrasto tra l'esibizione dell'intimo e l'insufficienza della forma melodramma porta ad accentuare ed enfatizzare l'aspetto 'osceno' oltre, credo, la stessa volontà dell'autore, impegnato, come vedremo nel prosieguo del mio saggio, a recuperare una ingenuità rousseauianamente attribuita all'uomo, ma dispersa e degradata in un contesto sociale dominato dal denaro e quindi da prevalenti moduli e modelli di sopraffazione.

La stessa ripetuta esibizione di relazioni omosessuali può rappresentare la disperata ed inutile ricerca di moduli sentimentali sottratti alle esigenze sociali, che però, disperatamente e ineludibilmente, li ripetono, oltretutto privi di qualsiasi capacità o spunto di mediazione.

In questo senso il contenuto delle drammaturgie fassbinderiane ne rispecchia la struttura formale, ove ciò che è necessario per l'autenticità del sentimento (la forma melodramma o la fuga dalle convenzioni) è anche l'elemento che infine ne porta l'annullamento (la forma è insufficiente e

l'assenza di mediazioni sociali determina il degrado del sentimento, anche omosessuale, in una spietata e disperata logica di sopraffazione che scimmiotta in peggio ciò che si voleva evitare).

Osceno dunque non è il sentimento esibito, bensì la sua esibizione senza mediazione linguistica (quindi storica e sociale), mediazione linguistica disperatamente ricercata da Fassbinder e che il cinema americano, da lui così apprezzato, aveva saputo creare attraverso un linguaggio di 'genere' accettato e per questo, in senso lato, popolare.

Dunque la disperata ricerca di autenticità, una sorta di adesione *ingenua* al sentimento, impone l'esclusione della mediazione formale (linguistica nel melodramma e sociale nelle forme dei rapporti storicamente dati) che però sembra essere l'elemento indispensabile, ineludibile, per la rappresentazione, l'articolazione, la comprensione del sentimento stesso.

Da ciò l'osceno come ribaltamento tragico del melodramma, ovvero come riproposizione di un tragico, ormai non compreso e non tollerato/tollerabile, nel melodramma e, dal punto di vista esistenziale, come contrasto/attrazione (inconscia?) rispetto ai rapporti di coppia socialmente accettati, che vengono continuamente riproposti ma insieme ribaltati in una sorta di mascheramento grottesco e grandguignolesco.

Inoltre, come già accennato in precedenza, tale *esibizione* di sentimenti, che solo raramente e, a volte, proprio nelle opere meno riuscite, è attuata mediante la rappresentazione *pornografica* esplicita di atti sessuali, si avvale prevalentemente di una specifica, magari non originale ma interpretata con notevole originalità, modalità linguistica, non esclusivamente formale, che costituisce una vera e propria cifra stilistica nella scrittura drammaturgica di Fassbinder.

Mi riferisco alla categoria dell'ingenuo, nell'accezione che ingenuo ha in riferimento a moduli espressivi infantili e/o onirici, o anche a modalità relazionali proprie della psicoanalisi, cioè di adesione *immediata* alla pulsione e, più romanticamente, al sentimento, ovvero, più fassbinderianamente, all'amore, adesione che diventa altrettanto *immediata* espressione e rappresentazione, fino alla esibizione diretta del corpo (anche dell'autore) come portatore del sentimento stesso.

Va detto altresì che tale modalità non solo non ha reso più accettate o accettabili le esibizioni, ma anzi le ha rese più difficilmente *digeribili*, anche rispetto ad una modalità più spiccatamente pornografica.

Ne consegue una conferma che ciò che appare 'osceno' in Fassbinder, non è ciò che è esibito, ma l'esibizione stessa che salta ogni mediazione,

anche quella del melodramma che pure appariva essere l'unica *lingua* possibile, e impone allo spettatore quella scelta che lo stesso autore consapevolmente non fa, perché ritiene che l'arte non debba insegnare o indicare soluzioni ma solo mostrare. A noi l'elaborazione delle soluzioni (mediazioni?).

Dunque l'arte drammatica di Fassbinder mi appare disperata, perché non anticipa soluzioni, ma non pessimista, ovvero ottimista poiché affida con fiducia a noi la risoluzione (spostando così la mediazione dalla struttura del dramma alla relazione con lo spettatore).

Credo sia ora opportuno verificare e rintracciare nel corpus drammaturgico di Rainer Werner Fassbinder, cercando di limitarci a quello pur non potendo prescindere, per l'inestricabilità dei legami, da occasionali incursioni anche nelle opere cinematografiche, gli elementi utili a sostanziare le ipotesi interpretative di questa lunga, ma, credo, necessaria, premessa.

La parabola esistenziale di Rainer Werner Fassbinder è stata, come a tutti noto, molto breve (è morto a soli 37 anni nel 1982) ma, all'interno di questo sostanzialmente breve arco di tempo, la produzione artistica, sostenuta da una creatività tumultuosa e quasi incontenibile, è stata intensissima: in meno di tre lustri quaranta film, una dozzina di commedie, trenta regie teatrali ivi comprese le riscritture, nonché vari adattamenti radiofonici e alcuni libri.

D'altra parte se, quantitativamente, questa vede una prevalenza di lavori cinematografici, dal punto di vista qualitativo è da ritenersi al contrario prevalente, nel complesso e nelle singole opere, una sintassi eminentemente teatrale, rilevabile nella decisa prevalenza degli interni e nella evidente rilevanza data ai dialoghi per la costruzione dell'azione, quasi che Fassbinder avesse inteso utilizzare il cinema (e anche la televisione), che tra l'altro gli ha dato fama mondiale, come medium più adatto alla più larga diffusione delle proprie opere, in ossequio a quella finalità ed intenzionalità *popolare* già accennata e da lui spesso ribadita.

Pertanto, il nostro programmatico circoscrivere la presente peripezia ai lavori drammaturgici, credo sia lungi dal costituire un limite, al contrario mi sembra sufficiente e necessario per una comprensione complessiva della vulcanica attività di Rainer Werner Fassbinder.

La ricezione in Italia dell'opera di Fassbinder è stata purtroppo tardiva e, sull'onda del successo cinematografico che in un certo senso imponeva un affrettato recupero di opere inedite e dimenticate, piuttosto disorganica.

Solo recentemente, e al riguardo va citato il libro curato da Lia Secci e Hermann Dorowin³, si è iniziata una revisione di giudizio, puntata a superare la finora prevalente logica di critica giornalistica legata all'attualità, in direzione di una considerazione complessiva e più unitaria dell'attività creativa di Fassbinder, alla quale considerazione anche questo piccolo intervento vuole dare un suo modesto contributo.

In effetti già i due primi lavori teatrali di Fassbinder (la specifica primogenitura è incerta essendo entrambi riferibili al periodo '65-'66), cioè *Per un pezzo di pane* e *Come gocce su pietre roventi*, offrono primi riscontri a sostegno della ipotesi intorno alla quale mi sto muovendo.

Il primo lavoro è ambientato su un set cinematografico, nel quale un giovane regista al primo lungometraggio (qualunque riferimento autobiografico è anche in questo caso del tutto *causale*) sta girando un film sui campi di sterminio.

Emerge qui evidente il distacco tra il linguaggio utilizzabile, consentito e condiviso, ed il suo oggetto, che risulta così *inesprimibile*.

Il linguaggio, la sintassi sociale emersa nella Germania post bellica, si dimostra dunque insufficiente e l'unica soluzione appare, al regista e quindi all'autore, quella della immersione nel sentimento dell'olocausto, e dunque quella della condivisione, che però è anche condivisione della colpa.

L'unica via possibile per descrivere lo sterminio è, pertanto, anche quella che inevitabilmente ne impedisce la comprensione perché innesca il rifiuto collettivo (il tema ritornerà anche nel più tardo *I rifiuti, la città e la morte*).

Sono sintomatiche al riguardo le due seguenti battute di Hans Fricke (il regista), l'una rivolta all'attrice Vera:

A me invece può rendermi infelice mostrare qualcosa come il lager nel mio film. La mia regia, in fondo, è la stessa delle SS di allora. Certo, con tutt'altro significato, è un'operazione che ha un senso o dovrebbe averne uno, comunque devo essere un po' come loro per dare verità alla rappresentazione. Non so come dire; a me sembra che non si possa rappresentare nessuna realtà senza che una parte di essa, anche solo una minima parte, ricada su chi la rappresenta. E trovo che nel mio film tutto questo sia assolutamente raccapricciante.⁴

3. Lia Secci e Hermann Dorowin (a cura di), *Il Teatro contemporaneo di lingua tedesca in Italia*, Napoli, E.S.I., 2002.

4. R. W. Fassbinder, *Per un pezzo di pane*, in Id., *Antiteatro II*, Ubulibri, Milano, 2002, p. 32.

l'altra dialogando con la fidanzata: «Non ho diritto di girare questo film . . . Non si può formulare qualcosa che appartiene all'incomprensibile»; la quale fidanzata risponde con uno spiazzante : «Ti amo»⁵.

Nel secondo lavoro, che rappresenta la nascita e la conclusione di una educazione e relazione omosessuale tra il maturo Leopold ed il giovane Franz, una tale consapevolezza porta Fassbinder a ribaltare il suo punto di vista, e anziché partire dal linguaggio per andare al suo oggetto, decide e tenta di mettere in scena direttamente il sentimento nella sua purezza e ingenuità, ma alla fine egualmente sperimentando l'impossibilità del linguaggio, di questo linguaggio, del nostro linguaggio, di accogliere e articolare una mediazione condivisa del sentimento stesso.

Al contrario, questa impossibilità, ne causa la degenerazione, innanzitutto attraverso la riproposizione *oscena* di quelle modalità di sopraffazione che, a livello sociale, sono dalla mediazione stessa nascoste e insieme organizzate, fino a consentirne non solo una sopportazione ma, e credo che Fassbinder ne fosse convinto, una possibilità di positiva evoluzione e risoluzione.

Vengono alla luce così gli elementi dell'osceno, nell'interpretazione che ritengo ne dia l'opera di Fassbinder, come esposizione dell'intimo incapace di articolarsi nella mediazione linguistica, cui solo l'ingenuità offre una possibilità di sintesi, in un certo qual modo salvifica, anche attraverso la morte.

L'incapacità di comprendere, di articolare in linguaggio, il sentimento, è incapacità di accettare, è rifiuto di ciò che diviene, proprio per questo, *osceno*, ed è, alla fine, violenta sopraffazione di questa stessa struttura linguistica sul sentimento, ricacciato nel silenzio della morte, mentre la falsità delle forme continua a macinare le esistenze.

È di ciò rivelazione e conferma, nella sua ribadita agghiacciante ricerca e enfaticizzazione di una qualunque normalità, l'ultimo dialogo della pièce che coinvolge tutti i personaggi:

FRANZ (*al telefono*) : Mamma! Mi sono avvelenato. No, mamma, non c'è più niente da fare.

No, mamma, non ha neanche senso venire. Ciao, mamma, forse vado in cielo, perché sono così giovane. Sì. Grazie. (*aggancia*)

VERA: E cosa dice sua madre?

FRANZ: Buon viaggio.

VERA: Quella donna non ha cuore.

5. Ivi, p. 23.

FRANZ: E invece sì, soltanto che ce l'ha nel punto giusto. E ora mi lasci morire in pace. Questo almeno me lo si concederà o no?

VERA: Lei parla come Leopold.

FRANZ si siede in una poltrona e muore al suono di *Allelujah* di Handel

VERA: È morto davvero. Chi l'avrebbe mai pensato. Questa gioventù. Leopold!

LEOPOLD: Sì?

VERA: Per favore, vieni un attimo

LEOPOLD: Appena un momento (*compare in pigiama*) E ora che c'è di nuovo?

VERA: Guarda qui, il tuo amico è morto.

LEOPOLD: Franz? Ma no, sta facendo solo la scena.

VERA: No, veramente no.

LEOPOLD: È vero. Ma è terribile. E ora che facciamo?

VERA: Non c'è più niente da fare.

LEOPOLD: L'hai ucciso tu?

VERA: Io? E come?

LEOPOLD: Non l'hai lasciato in pace. Questo povero ragazzo avrebbe potuto vivere fino a ottant'anni, ma no, forse fino a settanta, però fino a settanta di sicuro.

ANNA (*seminuda*): Che c'è insomma?

LEOPOLD: È morto.

ANNA: Chi?

LEOPOLD: Franz

ANNA: Oddio Oddio! I miei bambini! E ora che me li fa i miei bambini? Si sarebbero chiamati Leopold, Leopold e Franz.

LEOPOLD: Vieni, bella, rimettiti a letto. Calmati, rilassati. È importante. (*va al telefono*) Dio mio (*Componi un numero*) Signora, qui parla Bluhm, mi scusi se la chiamo. Suo figlio è morto. Come, prego? Ah, va bene. Allora lo sa già. Sì, allora. Oh, ma no, non mi disturba affatto, no, veramente no. Mi scusi per il disturbo, a risentirci.

VERA: Vorrei andarmene di qui, qui c'è un morto.

LEOPOLD: Lo so

VERA: Ma insomma, bisogna chiamare la polizia.

LEOPOLD: La chiamiamo più tardi. Spogliati, va' di là a letto con Anna, tra l'altro è una ragazza deliziosa, mi do ancora una sciacquatina rapida ai denti e arrivo.

VERA: D'accordo.⁶

Con *Katzelmacher*, lavoro del 1968, Fassbinder affronta un tema più spiccatamente politico e attuale, quello della xenofobia, visto nel contesto di un gruppo di giovani (*vitelloni o basilischi*) della provincia bavarese, e lo fa constatando la fine del *politico* o della politica (e della storia), o meglio la sua *insufficienza*.

I sentimenti, privi di codici dialettici condivisi che ne consentano una articolazione sociale progressiva e produttiva, sono esibiti tanto ingenua-

6. R. W. Fassbinder, *Come gocce su pietre roventi*, in Id., *Antiteatro II*, pp. 1968-69.

mente e disperatamente, quanto direttamente ed oscenamente. ed il dramma politico vira in dramma psicologico, avvitanesi tra invidie falliche e esauste fantasie sessuali, per ribaltarsi infine in melodramma, essendo ormai incapace anche di accogliere o prevedere il tragico.

Intorno a una sorta di feticcio-totem simbolicamente invidiato:

ERICH: E che aspetto ha? (*parla dell'immigrato greco Jorgos*)

BRUNO: Meglio del nostro.

ERICH: Meglio in che senso?

BRUNO: È messo meglio.

ERICH: Dove?

BRUNO: Ha un cazzo così⁷

si articolano infatti fantasie impotenti alla ricerca di una impossibile autoaffermazione:

ERICH: Ci vuole una pistola, si potrebbe farlo ballare: sai che salti farebbe.

FRANZ: Come un pollo.

PAUL: Meglio castrarlo, così impara e ci pensa su.

ERICH: Poi gli mettiamo l'uccello sotto spirito e lo regaliamo a Marie per il suo compleanno.

PAUL: Sai che spettacolo.⁸

e che mascherano in fondo solo la ricerca di oblio e di quella tranquillità persa nella solitudine di fronte ai propri fantasmi:

GUNDA: Quello ha portato solo casino e noi vogliamo stare in pace.

HELGA: Noi ci teniamo alla nostra tranquillità.⁹

A questo riguardo è opportuno riferire alcune interessanti notazioni, in presentazione di altri testi pubblicati da Ubu Libri, di Roberto Menin che scrive: «Fassbinder mirava a farci subire la forza della seduzione simbolica, aiutarci a soccombere all'urgenza dell'artificio perché la storia ci ha abbandonati, lasciando il posto all'anarchia dell'anima, al dominio degli interni . . . Il melodramma è la risposta allo sgretolamento delle utopie politiche, alla dimensione esterna dell'uomo»¹⁰.

7. R. W. Fassbinder, *Katzelmacher*, in Id., *Antiteatro II*, p. 78.

8. Ivi, p. 82.

9. Ivi, p. 85.

10. Roberto Menin, «Introduzione», in R. W. Fassbinder, *Antiteatro I*, Milano, Ubulibri, 1992, p. 10.

Analoga intenzionalità si può individuare anche in *La bottega del Caffè*, rilettura e riscrittura dell'omonimo goldoniano datata 1969, e attuata sostanzialmente mettendo tra parentesi tutti gli elementi sociali e storici che costituivano il quadro entro il quale il gioco dei sentimenti acquisiva comprensibilità, comunicabilità e, quindi, tollerabilità.

Privi di una tale struttura, che non è mero contenimento, ma induzione e movimento di conoscenza e di dialettica, il confronto dei moti d'animo e delle pulsioni dei personaggi decade verso articolazioni elementari, inevitabilmente riproducenti dinamiche di potere e sopraffazione che, comunque, cultura e società, finché sono state in grado di farlo, hanno mediato.

Emerge dunque anche qui l'osceno nella forma del dire direttamente ciò che è da tutti conosciuto, in sé e negli altri, ma che *necessariamente* deve essere nascosto/negato nella mediazione, per diventare accettabile ed utilizzabile.

Il melodramma fornisce a questo osceno una giusta distanza, grazie alla quale, giocatori e bari, prostitute e ruffiani, traditi e traditori possono esibirsi come gli ineludibili legami con un profondo, quello dell'amore, che ci appartiene oltre ogni consapevolezza, ed infine così trascinarci verso un ennesimo (?) lieto fine:

LEANDRO: Non scapperò mai più da te. Voglio vivere con te una vita matrimoniale in fedeltà e purezza. Placida, cara, mi potrai perdonare?

PLACIDA: Ti ho già perdonato, amore mio, da molto tempo. Di notte non riesco a dormire senza di te, di giorno non ce la faccio a respirare. Ho bisogno dei tuoi muscoli, della tua mano, dei capelli da scompigliare con le mie dita delicate. Della tua spalla sulla quale appoggiare la testa. Del tuo petto che mi faccia da scudo contro ogni male. E tutto di te mi è necessario. Tutto.¹¹

Seguono altri interessanti lavori, quali *Il soldato americano* (1969), breve schizzo sulla assoluta normalità del delitto, *Pre-paradise sorry now* (1970) sorta di educazione sentimentale all'osceno con reminiscenze del sacerdote per eccellenza dell'osceno, il Marchese De Sade, e *Sangue sul collo del gatto* (1971) che ripropone il tema dell'insufficienza del linguaggio rispetto ai sentimenti.

Questi lavori aprono dunque la stagione dei tre grandi melodrammi fassbinderiani, *Le lacrime amare di Petra Von Kant*, *Libertà a Brema* e *I rifiuti la città e la morte* che meritano, credo, una maggiore attenzione.

11. R. W. Fassbinder, *Das Kaffeehaus*, Roma, Gremese Editore, 1989, p. 93.

Con questi lavori, usando la (o forse abusando della) forma 'melodramma', Fassbinder elabora un meccanismo drammaturgico all'interno del quale la dinamica dell'osceno si dipana fino a sovvertire ed infrangere ogni schema articolato e condiviso di conoscenza e comunicazione.

Pertanto il sentimento esibito e nudo, necessitato comunque a definirsi ed in qualche modo dichiararsi e rappresentarsi, si appropria paradossalmente della forma più primitiva, o forse di quella più *naturalmente* intrinseca al sistema sociale dato, la forma cioè della dipendenza e della sopraffazione.

A questa i singoli individui, preda della conseguente incomunicabilità e solitudine, sembrano potersi sottrarre solo con l'annullamento e la morte, attraverso le quali peraltro riescono, una tale forma, *a smascherarla*.

Infatti la morte o l'insufficienza del linguaggio è anche, per Rainer Werner Fassbinder, perdita di identità (soggettiva) e di identificazione (collettiva).

Lo nota acutamente ancora Roberto Menin che scrive: «dietro alla crisi del linguaggio contemporaneo c'è l'assoluto vuoto di orientamenti e criteri che attanaglia i singoli, vuoto che li sospinge in continui gorgi sentimentali»¹², e più oltre, riferendosi a *Sangue sul collo del Gatto*, «lo spettacolo prende la china del gran pandemonio e festeggia la presenza del disordine, quel disordine delle pulsioni che le barriere comportamentali impongono sempre, prudentemente, di rimuovere»¹³.

Così l'agiata e realizzata borghese Petra Von Kant, messa in contatto, da un improvviso e *inattuale* innamoramento lesbico, con gli strati profondi della propria coscienza, cade preda di una passione incontrollata, indicibile e quindi autodistruttiva (nel senso di distruttiva della propria identità *sociale*), che la porta ad esibire sfrenatamente il proprio amore, contro tutto ciò che fino a quel momento la legava al suo ruolo nella famiglia e nella società.

Questa esibizione è dunque oscena perché infrange quelle barriere comportamentali di cui parla Menin, oscena dunque ben al di là del linguaggio triviale o delle situazioni violente.

Significativi al riguardo sono i dialoghi che chiudono il quarto dei cinque brevi atti di questa pièce, dialoghi che credo interessante riproporre almeno in parte:

12. Menin, «Introduzione», p. 14.

13. Ivi, pp. 14-15.

VALERIE: Calmatevi, ragazze. Cerchiamo di andare d'amore e d'accordo.

Petra scaraventa il suo bicchiere contro la parete. Arriva di corsa Marlene.
poi raccoglie i frantumi.

VALERIE: Petra!

PETRA: mi fate tutte schifo.

SIDONIE (*Si alza*): Ti prego!

VALERIE: Siediti per cortesia. Che ti succede, bambina?

PETRA: Siete tutte così false, piccole misere false stronze. Voi non avete idea.

...

SIDONIE: Ma lo sanno tutti che Petra è pazza di Karin.

PETRA: Pazza? Io non sono pazza. Sidonie. Io la amo. Io la amo come non ho mai amato nessuno in questa vita.

Questo finché non prevale il desiderio di oblio.

PETRA: Io vorrei morire, mamma, Vorrei veramente morire. Per me non c'è più niente per me su questa terra che valga la pena di vivere. La morte... è così calma, così bella. La pace, mamma. Tanta pace.¹⁴

Un'ulteriore notazione riguarda il personaggio di Marlene, testimone passivo della vicenda, che pare avere assunto, nell'economia del melodramma, il ruolo di chi ha accettato quell'ineludibile rapporto di sottomissione che parrebbe, in realtà ingannando, costituire e fondare l'autenticità dei sentimenti.

Marlene paga questo ruolo con il silenzio, visto che l'autentico in senso sentimentale è, in questo contesto, sia linguisticamente che socialmente, inesprimibile, fino al momento in cui Petra riconosce in lei questa autenticità:

PETRA: Io devo chiederti scusa, Marlene, di molte cose. D'ora in poi lavoreremo davvero assieme, tu devi avere le gratificazioni che ti spettano. Devi poter essere felice (*Marlene si alza, va verso Petra, le si inginocchia di fronte, vuole baciarle la mano*). Non così. Sediamoci. (*Si siedono*). Raccontami della tua vita.¹⁵

Il testo teatrale si chiude così, ma il film omonimo e anche varie successive messe in scena, sviluppano e, rappresentando il successivo allontanamento di Marlene, esplicitano il tema ivi nascosto, quello dell'annullamento, poiché con quel gesto è stato infranto il codice dell'amore autenti-

14. R. W. Fassbinder, *Le lacrime amare di Petra von Kant*, in Id., *Antiteatro I*, pp. 75-76.

15. Ivi, p. 78.

co, la dipendenza-sottomissione, che è però anche, tragicamente e paradossalmente, ciò che ne impedisce la speranza e la realizzazione.

Con *Libertà a Brema* l'eversione delle regole e delle convenzioni si fa più esplicita, esercitandosi direttamente attraverso l'assassinio.

Ispirato ad una vicenda realmente accaduta, il dramma-melodramma racconta la vicenda di Geesche Gottfried che tenta di affermare la propria soggettività psicologica e affettiva, attraverso l'esplicitazione-esibizione dei propri sentimenti e pulsioni, e la ricerca di una loro legittimazione anche al di fuori di sé, nel confronto con gli altri:

GEESCHE (*parla a voce sempre più alta, con crescente intensità*): Io lo amo, mamma, e quello che dice la gente non m'importa. Io voglio essere montata da quell'uomo.

La madre continua a gridare «Geesche, smettila», corre verso la porta, ma Geesche le sbarra la strada.

GEESCHE: Adesso no, adesso rimani qui e mi stai ad ascoltare. Io voglio un uomo nel mio letto, io non faccio l'amore con un sacramento, faccio l'amore con le braccia, le spalle, le gambe, faccio l'amore con . . .

MADRE: Geesche!

GEESCHE: No, mamma, quello che dite tutti voi non mi riguarda. Io ho la mia volontà, mamma, la conosco e so farla valere. Che ci posso fare io, se tu hai buttato via la tua vita per principi che non sono i tuoi.¹⁶

A quei sentimenti e a quelle pulsioni riconosce, infatti, l'ultima capacità di identificazione e rappresentazione, e allo scopo sopprime con il veleno tutti coloro che ostacolano o negano questa possibilità.

L'intero testo è giocato nel rimando tra figure storiche e icone di ruolo (il padre, la madre, il marito, l'amante e via dicendo), con una scrittura che, come in una sala di specchi, rimbalza dal surreale al naturalistico, attingendo un effetto di straniamento che consente e autorizza i movimenti dell'osceno, tra esplosioni di violenza e sensualità, e il rifugio in una litanìa regressiva e pseudo-religiosa.

In effetti ogni omicidio è seguito dalla reiterata recitazione, da parte di Geesche, della medesima filastrocca-preghiera :

Addio mondo, stanco sono
vado in cielo a riposar.
Pace eterna, oh dolce dono!,
lassù mai potrà mancar.

16. R. W. Fassbinder, *Libertà a Brema*, in Id., *Antiteatro II*, p. 111.

Mondo tu mi dai dolore,
 guerra lutto e vanità.
 Solo in cielo sono amore,
 pace, ben felicità!¹⁷

All'interno della dinamica di questa scrittura duplice, la vicenda subisce una progressiva accelerazione, quasi puntando ad indurre, infine, una trance liberatoria, fino all'inevitabile epilogo durante il quale Geesche si dà la morte allo stesso modo delle sue vittime, con il veleno.

Infatti per l'amore è necessaria una relazione, una comunicazione, ma poiché per comunicare l'amore nella sua autenticità bisogna, secondo Fassbinder, superare ed infrangere quelle stesse barriere (il linguaggio i legami sociali ed interpersonali) necessarie, pur se ormai riconosciute esauste ed insufficienti, per articolarlo insieme agli altri, alla fine resta solo l'annullamento nella morte.

L'aspetto surreale e simbolizzante prevale, invece, decisamente nella scrittura de *I Rifiuti, la città e la morte*, ultimo grande testo teatrale di Fassbinder, probabilmente tra i suoi più maturi, ma certamente il più discusso e contrastato, tanto da vedersi spesso rifiutata, sin dalla sua elaborazione, la possibilità di una messa in scena in Germania.

In effetti Fassbinder, con questo melodramma senza *riscatto*, osa esibire il tabù più nascosto e negato della Germania postbellica, il tabù inerente l'olocausto e gli ebrei.

Da qui l'immediata e acerba accusa e condanna per oscenità, accusa però in questo caso mascherata da quella per un antisemitismo in realtà inesistente e facilmente confutabile, come lo stesso autore può e fa immediatamente.

La mia pièce *I rifiuti, la città e la morte* – scrive Fassbinder in un nota al testo datata 28/3/'76 – è stata accusata di essere antisemita. Col pretesto di questa accusa vengono avanzate da una certa parte tesi e interpretazioni che nulla hanno a che vedere con la mia opera. Venendo al dramma, è vero che tra o personaggi c'è un ebreo . . . [che] non fa che eseguire i piani messi a punto da altri, che affidano a lui l'esecuzione perché, protetto da un tabù, è inattaccabile . . . Detto altrimenti, più esattamente: coloro che si oppongono alla rappresentazione dei fatti narrati sono i veri antisemiti, e sono proprio i loro argomenti che andrebbero analizzati con maggiore attenzione; essi imputano all'autore proprio le frasi che lui, per renderne trasparenti le implicazioni, ha affidato ai suoi personaggi . . . ed è altrettanto ovvio che questi personaggi –

17. Ivi, p. 107.

in realtà ritengo superfluo dirlo – non esprimono l'opinione dell'autore, la cui posizione rispetto alle minoranze dovrebbe essere nota da altre sue opere.¹⁸

In realtà ciò che feriva e ferisce è lo smascheramento di un sistema di sfruttamento e dominazione, smascheramento attuato non attraverso una pièce politica e di denuncia, cosa in fondo ben più tollerabile e accettata, ma attraverso l'osceno, cioè l'esibizione delle ferite e delle lacerazioni che un tale sistema ha provocato nell'intimo delle persone, nella percezione che queste hanno dei loro sentimenti, e nella perduta capacità di esprimerli, rappresentarli ed articularli in maniera positiva, in direzione di quella felicità possibile e mancata che, credo, Fassbinder intravedesse e volesse farci intravedere, ma in altri sistemi e con altri linguaggi.

Così la prostituta Roma B., sorta di angelo puro e annunciatore di purezza, preferisce farsi dare la morte dall'Ebreo Ricco, che pure l'aveva portata dalla povertà e disperazione alla agiatezza, piuttosto che accettare l'inautentico in un ruolo sociale in qualche modo *ricosciuto*.

La sua personale peripezia è una sorta di transito che parte da uno stato, parossisticamente ribadito in ogni momento relazionale o sentimentale, di sottomissione e sfruttamento che è però anche fonte di potere e dominio sullo sfruttatore/dominatore:

FRANZ B. (il protettore): Allora?

ROMA B.: Non picchiare.

FRANZ B.: Chi ti picchia? Rispondi. Chi ti ama. Quindi? Chi ti picchia?

ROMA B.: Tu . . . mi ami, quindi . . .

FRANZ B.: Quindi ti picchio, dato che ti amo. Ma io non posso amarti tutto il santo giorno, e tutta la notte. E poi ricominciare il giorno dopo. Quanto? (*Roma B. si alza*). Allora? Quanto?! Capisco. Anche oggi niente. È già la terza volta questa settimana.

ROMA B.: Faceva così freddo, Franz, che mi sono stretta le gambe al petto. Ho fatto ginnastica, respiravo profondamente. Alla fine ho pregato. Sapessi che ore sono state. Non veniva nessuno. Una maledizione.

FRANZ B.: E ora? Io che figura ci faccio? Con che coraggio mi faccio vedere tra gli altri, che hanno tanto successo? Posso forse bermi una birra come se niente fosse? Non si accorgeranno che ho il fallimento stampato in fronte?¹⁹

Quando infatti tale meccanismo è interrotto e ribaltato dall'intervento dell'Ebreo Ricco i due membri della relazione scivolano l'uno, il domina-

18. R. W. Fassbinder, *I rifiuti, la città e la morte*, in Id., *Antiteatro I*, p. 109.

19. Ivi, p. 84.

tore/dominato, nell'abiezione autodistruttiva, triviale e oscenamente proclamata in una sorta di sanguinoso autodafè:

KRAUSS, PETER: Tiragli giù i pantaloni, a quel porco. È quello che vuole.

ACHFELD: Castratelo! Adesso gli tagliamo i coglioni!

...

MULLER II: Com'è finita la storia con la battona? Lei ti ama?

FRANZ B.: Lei mi ama, sì!

ACHFELD: E tu?

FRANZ B.: Io amo voi! Ficcate mi il pugno nel culo, squarciate mi, fatemi sentire il canto degli angeli.

...

HELLFRITZ, TENORE: Fate attenzione, non deve morire.

FRANZ B.: Grazie! Io vi ringrazio. Umiliate mi ancora di più. Fatemi sentire la mortificazione.²⁰

L'altra invece, l'ingenua cercatrice dell'amore autentico, la prostituta Roma B. procede nella sua peripezia alla scoperta della verità nel colloquio con il padre-travestito e ex nazista:

ROMA B.: Papà?

MÜLLER: Sì?

ROMA B.: Per che ragione l'ebreo approfitta di me per combatterti?

MÜLLER: Lui porta te alle stelle per far passare me alle stalle. L'idea è semplice.

ROMA B.: Ma che gli hai fatto di tanto grave?

MÜLLER: Mi ritiene colpevole della morte dei suoi genitori.

ROMA B.: E è la verità?

MÜLLER: Io non stavo a curarmi dei singoli che ammazzavo. Non sono un individualista. Sono un tecnocrate. Comunque è possibile che sia l'assassino dei suoi genitori, e non mi dispiacerebbe. Quindi lo sono.²¹

fino a preferire, dopo un duro atto di accusa contro uno stato delle cose inadeguato ed insieme violento, la morte fisica per evitarne una ancora peggiore:

Io non voglio più vivere questa vita, Dio. Voglio donarla, voglio offrire me stessa in sacrificio, a questa città che ha bisogno di vittime per darsi un'atmosfera vitale; ma non da meno anche per salvare me stessa, per salvarmi da una morte in questa vita, che mi renderebbe uguale a coloro che hanno dimenticato cos'è la vita, ormai muti, ottusi; si credono felici, dimenticando che in realtà non sono.²²

20. Ivi, pp. 100-101.

21. Ivi, p. 103.

22. Ivi, p. 104.

Roma B. chiederà e avrà la morte dal Ricco Ebreo simbolo non certo di un popolo perseguitato, ma simbolo forte e irritante di chi in questa vita si nasconde sopprimendo ogni sentimento:

ROMA B.: Noi, tutti. Abbiamo bisogno di canzoni che parlino d'amore.

IL RICCO EBREO: Lei è disperata. Ma la sua disperazione non vale niente. Non è un genere di disperazione commerciabile.

ROMA B.: Non avevo intenzione di fare affari.

...

ROMA B.: Sì. Voglio morire.

IL RICCO EBREO: È la soluzione migliore. Su questo siamo d'accordo.

...

ROMA B.: Vuole farlo lei per me? Potrebbe perfino trovarci una soddisfazione. E poi . . . non le ruberebbe troppo tempo.

...

ROMA B.: La ringrazio. Sono stanca e troverò presto il mio riposo. Sappiamo entrambi che è ben poca cosa, ma è l'unica. Uno struggimento pratico. Ma qual è lo struggimento che viene soddisfatto? Non mi faccia aspettare oltre.²³

La morte dunque preserva la purezza di Roma B., in attesa che questa purezza e ingenuità torni ad essere declinabile anche nei rapporti interpersonali ed in quelli collettivi.

Una tale purezza o ingenuità riscatta la trivialità e la violenza delle situazioni, qui particolarmente spiccata proprio grazie al processo di traslazione simbolica e simbolizzatrice attuata da Fassbinder, ma proprio per questo, l'ingenuità, costituisce motivo di scandalo, è oscena nella sua imbarazzante esibizione.

Incidentalmente vi è *anche* un personaggio ebreo, ma la scelta penso riguardasse l'intuizione che la natura di un tale personaggio poteva scuotere più efficacemente il velo di oblio che la società tedesca nel dopo guerra aveva steso, non soltanto sugli ebrei, quanto sul senso della intimità, dei sentimenti e dell'amore in una collettività, come appunto quella tedesca, spossata, proprio a causa della colpa legata all'olocausto, di prospettive storiche, etiche, sociali, al di là dell'imperativo dell'arricchimento.

Ma, nota Fassbinder, il nascondere non risolve la colpa ma la fa degenerare e marcire nell'oscurità con il pericolo di produrre veleni e lutti peggiori (scrive nella già citata nota al testo: «perché il tabù, ciò che è reso ta-

23. Ivi, p. 106.

le, e mantenuto oscuro, misterioso, fa paura e finisce per fomentare odio»²⁴).

Quindi oggetto di esibizione e oscenità non era l'Ebreo Ricco bensì la coscienza del popolo tedesco.

Certamente, va notato, il dibattito di allora su questa pièce non è lontano da più attuali dibattiti, che percorrono la Società europea, circa l'atteggiamento da tenere rispetto alle azioni e alle intenzioni dello stato di Israele. Ma lascio questo argomento ad altri contesti.

Ciò che mi preme sottolineare è il modello drammaturgico qui, in un certo senso, perfezionato, che fa dell'osceno uno strumento di rappresentazione e disvelamento, rispetto alla crisi del linguaggio e dei modelli sociali e storici, ed utilizza trivialità esplicita e violenza, a volte difficilmente tollerabile anche al solo livello linguistico, attraverso un accentuato trasferimento simbolico e straniante che induce alla conoscenza e, quindi, nello spettatore, all'analisi e, perché no, alla scoperta di una evoluzione e di una risoluzione.

Mi sia infine permessa una, peraltro preannunciata, digressione sull'ultimo film di Rainer Werner Fassbinder, che, in particolare, elabora in maniera originale la citata modalità simbolica e che è da molti ritenuto, se non altro per coincidenza con la morte, il vero testamento artistico dell'autore.

Se ciò sia vero o meno è, credo, ormai superfluo considerare, visto comunque che pare avere ricevuto, per l'ultima volta, le stesse contrastate e divergenti reazioni, dall'entusiasmo alla riprovazione, che hanno contraddistinto l'intera vita artistica di Fassbinder.

È interessante invece notare che, al di là degli aspetti scenografici e di una certa durezza dei contenuti espliciti, *Querelle de Brest* sembra rappresentare il trionfo dell'ingenuo nel suo senso infantile e primitivo, ingenuo capace di ricondurre l'osceno nell'alveo del melodramma ad happy end.

In effetti dopo una girandola di situazioni di violenza e sopraffazioni, in un contesto di degrado personale e sociale, l'intera vicenda si risolve positivamente, come nei sogni o nei giochi di infanzia, grazie ad una rivelazione dei 'tarocchi' che ripristina una comprensione condivisa degli eventi, ed un ordine relazionale che accoglie il sentimento, appunto, in un happy end inaspettato.

24. Ivi, p. 109.

Paradossalmente dunque forse l'opera più violenta e oscena è anche quella che vede trionfare l'ingenuità.

A conclusione di questo *excursus* intorno all'opera di Fassbinder, va detto che il mio intervento ha voluto portare l'attenzione e porre l'accento sull'osceno come elemento per così dire formale della scrittura drammaturgica dell'autore tedesco, e di questa in un certo qual modo costitutivo, elemento che, insieme e per il tramite della categoria dell'ingenuo, come modalità infantile o primitiva di esprimere esponendo senza mediazioni, è andato a sostanziare il melodramma nella forma e, soprattutto, nella scrittura scenica fassbinderiana.

Pertanto ho, consapevolmente, in buona parte tralasciato una maggiore attenzione ad aspetti contenutistici, riferibili ad una diretta esposizione in scena di oggetti o situazioni 'triviali', aspetti che peraltro fanno più parte della mitologia fassbinderiana, piuttosto che essere elemento prevalente della sua drammaturgia anzi, come abbiamo visto, essendone aspetto sostanzialmente occasionale o contingente.

Nel contempo, ho inteso affidare al pubblico ogni considerazione circa ricadute sociali o storiche o morali, se non moralistiche, che pure tanta parte hanno avuto nel modo con cui è stato percepito questo autore precocemente scomparso, così come Fassbinder stesso affidava, fidandosi forse irragionevolmente, al pubblico una soluzione ed una risposta alle domande da lui poste ed esposte sulla scena.