

FRANCO DI GIORGI

## *Della finzione o della realtà*

Osservazioni su *Magnifica presenza* di Ferzan Özpetek (2012)

### I.

**S**in da subito la musica di Pasquale Catalano libera un sapore dolciastro che seduce, trascina e penetra nell'alloggio di via Cavalcanti 37, a Roma. Qui la nuova proprietaria dice a Pietro e a sua cugina che la vecchia proprietaria, la contessa Casanova (presso cui la madre era stata dama di compagnia), aveva aiutato molte persone durante la guerra. La comparsa fugace della sinagoga, sullo sfondo, all'esterno e la presenza di un basso ripostiglio in una stanza dell'alloggio, all'interno, aggiungono ulteriori elementi per riconoscere meglio il retrogusto di quella melodia.

Con la morte dell'amore nell'anima, perché l'amante l'ha appena lasciato, Pietro, che aveva deciso di prendere in affitto l'alloggio, ora accetta anche gli spettri che da tempo abitano quella casa e che da 69 anni attendevano la sua *magnifica presenza*. Sì, ora egli non ha più paura delle vivide presenze di morte. La morte gli pare immediatamente più familiare, più intima: se la sente nell'anima. Quello che prova è un sentimento sublime, perché rhizomatico, perché ora il simile si incontra col simile, la morte si incontra con la morte. Ora, direbbe Blanchot, accade *la rencontre de la mort et de la mort*.

In quanto omosessuale, Pietro incarna la duplicità di Hermes: da un lato si fa interprete degli spiriti, confonde, e dall'altra fa da psicopompo, consente il passaggio, il contatto, il collegamento, la fusione tra realtà e irrealtà, tra cielo e terra, tra l'aldilà e l'al di qua, tra l'uomo e la donna.

Questa fusione, questa profonda affinità tra gli opposti (amore-odio, vita-morte, *éros-thánatos*, cielo-terra, io-altro, maschio-femmina, uomo-spettro, corpo-spirito, verità-menzogna, realtà-immaginazione, finzione, apparenza, etc.), questa *philia* rimanda all'*in-dividuo*, ossia all'*endiadi* eraclitea, ai viventi la propria morte e ai morienti la propria vita. Come pure al sacro caduceo che è simbolo del due-in-uno, di ciò che in sé è due pur apparendo uno; alla *metessi* (partecipazione) propria dell'*icona* platonica, al *synolon* aristotelico, a qualcosa di duplice le cui parti sono tenute insieme da una tensione polemica inestinguibile e impercettibile, come quella che c'è tra il conscio e l'inconscio. Rimanda all'*essenza cristiana*, fatta contemporaneamente e indivisibilmente di divinità e di umanità, all'*uomo plotiniano*, che è ad un tempo spirito e materia, la cui unità indissolubile viene vissuta in termini di possibilità), al *phainomenon* kantiano che resta pur sempre il prodotto di una *Wahrnehmung*, di una percezione, di un 'prendere trascendentalmente per vero', di un prendere per dato qualcosa, un *Was*, che invece non si dà né può mai darsi nella sua inseità.

La vita è commistione, inestricabile osmosi di realtà e finzione. E l'intero film di Özpetek gioca sull'endiadi oppositiva finzione-realtà ed è strutturato su una molteplicità di *piani finzionali* e di *piani reali* che inevitabilmente si intersecano e si confondono. Il primo piano finzionale è quello della finzione propria del cinema, che è finzionalizzazione o rappresentazione, cioè costruzione artefatta di scene. Poi c'è quello relativo alla storia raccontata, che, pur prendendo spunto dalla realtà (anch'essa, peraltro, come vedremo, travagliata nel proprio seno da voltafaccia e tradimenti: apparire veri mentre si è falsi), è frutto dell'immaginazione o del genio del regista. c) Vi è inoltre la finzione relativa ai personaggi della storia raccontata e ricostruita meravigliosamente da Özpetek, ossia le magnifiche presenze degli spiriti che si lasciano vedere solo da Pietro, cioè da un essere a sua

volta ambiguo. d) Si può infine cogliere un ulteriore piano finzionale nelle scene dei provini, in cui la finzializzazione del cinema rappresenta a sua volta la finzione del provino, in cui l'aspirante attore (che è e non è ciò che sembra essere, che pur essendo ha contatti col non essere, con un non essere che tuttavia si lascia vedere) deve recitare, cioè deve fingere di aver timore, di ridere, di temere, etc. Alla fine, consigliato da uno dei fantasmi, lo stesso Pietro canterà per superare un disagio reale. È la vecchia formula del cinema nel cinema. È il cinema che mette a nudo se stesso attraverso la figura dell'attore o della persona che deve atteggiarsi da ciò che non è e che deve quindi negare se stessa. Come a dire che per mostrare veramente se stessi occorre negarsi, cioè recitare.

I piani della realtà sono sostanzialmente quelli temporali: uno è quello relativo al 2012, ossia al tempo in cui si svolge effettivamente la vicenda raccontata dal film. Un altro è quello risalente a 69 anni addietro, al 1943, all'ottobre del '43, al 16 ottobre '43, giorno in cui i Tedeschi ripulirono il ghetto di Roma da tutti gli Ebrei.

«È il 16 ottobre del 1943, il “sabato nero” del ghetto di Roma. Alle 5.15 del mattino le SS invadono le strade del Portico d'Ottavia e rastrellano 1024 persone, tra cui oltre 200 bambini. Due giorni dopo, alle 14.05 del 18 ottobre, diciotto vagoni piombati partiranno dalla stazione Tiburtina. Dopo sei giorni arriveranno al campo di concentramento di Auschwitz in territorio polacco. Solo quindici uomini e una donna (Settimia Spizzichino) ritorneranno a casa dalla Polonia. Nessuno dei duecento bambini è mai tornato... Prima di allora, il nazismo aveva emanato una serie di provvedimenti utilizzati, a partire dagli anni Trenta, principalmente, ma non solo, contro soggetti di religione ebraica, minoranze Rom e nomadi, soggetti disabili e omosessuali. Questi provvedimenti furono la premessa all'Olocausto. Sulla stessa scia, in Italia, il regime fascista mise in atto un insieme di provvedimenti legislativi e amministrativi (leggi, ordinanze, circolari, ecc.) che vennero varati fra il 1938 e il primo quinquennio degli anni Quaranta, e che furono ripresi dalla Repubblica Sociale Italiana, contro gli Ebrei»<sup>1</sup>.

## II.

Livia Morosini è uno pseudonimo. La parte di questo personaggio femminile è affidata a un'immensa attrice di teatro, ad Anna Proclemer (alias Anna Vivaldi), di Trento, morta a 90 anni, il 25 aprile 2013. Il film con Özpetek è stato l'ultimo suo impegno. Il regista l'avrebbe voluta in un altro film, ma lei ha declinato l'invito. Moglie di Vitaliano Brancati e compagna di Giorgio Albertazzi, era atea. In una scena del film, dove interpreta un'attrice, la Morosini schiaccia con violenza inaudita un insetto, una coccinella. *Ungeziefer* (*das*, neutro) è il termine tedesco per indicare l'insetto. Così in effetti Kafka, nella *Metamorfosi*, chiama l'insetto in cui il giovane Gregor Samsa si vede trasformato. Vediamo meglio, però. Letteralmente *Ungeziefer* significa “piccolo animale dannoso” (*schädliches Kleininsekt*). Nel 1400 è *Ungezifer*, nel 1500 *Ungezieffer*, ma anche *unzibel* o *untziber*, come pure *Unzifer*. Nell'alto medioevo (VIII sec.) con il termine *zebar* si intendeva il sacrificio (*Opfer*) o la vittima, l'animale sacrificale (*Opfertier*). *Zebar* è una parola derivante dal linguaggio scritto dei culti pagani, che nella lingua parlata si conservò come *ungezibere*, vale a dire *nicht zum Opfer geeignetes Tier*, ‘animale non degno di essere sacrificato’ (agli dèi, evidentemente). Questo è quanto troviamo nell'*Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (Dtv, München 1992). Ma il termine *Zieffer* (*der*) vuol dire *cifra*, e *un* svolge la funzione di negazione (come l'alfa privativo), nega il valore di ogni cifra. Sicché, in definitiva *Unzieffer* o *Ungeziefer* significa ‘senza numero’, ‘innumerevole’, e riguarda innumerevoli cose di nessun conto. *Ungeziefer* è dunque un a-

---

<sup>1</sup> Nota storica a cura dell'Anpi, Sezione di Ivrea e Basso Canavese. Ringrazio Mario Beiletti, Presidente di questa sezione dell'Anpi, per essere venuto a offrire il suo contributo storico durante una mia lezione al liceo su questo film di Özpetek. Un ringraziamento particolare vada inoltre a Caterina (mia moglie) che mi ha suggerito con entusiasmo di porre attenzione a quest'opera dell'artista istanbulense.

nimale, di cui ce ne sono molti, innumerevoli, ma che non è degno di essere sacrificato agli dèi. Non ha alcun valore. Nessuna dignità.

### III.

Gli spiriti che abitano l'alloggio di Pietro dicono che quanto accade non è una commedia, ma una realtà tragica. Quale contraddizione! La finzione dice di essere una realtà. Quando Pietro – l'essere sensibile e fantasioso che vive tra le sue illusioni: *medium* tra realtà e immaginazione (si innamorava persino di un fantasma) – viene *truccato* dai fantasmi, la realtà collide con la finzione, ma non per eliderla o eluderla. Anzi: sfuma, diventa sfumatura indefinibile, cede e si presta ai giochi infiniti e caleidoscopici della finzione. Gli attori, ad esempio, non sanno di essere morti: pensano ancora di vivere nel loro presente, che non è il 2012, ma il 1943. E soprattutto non sanno che la loro compagna Morosini li ha traditi al nemico, li ha cioè denunciati ai Tedeschi. In particolare, mentre gli attori (già morti) credono di essere vivi ma sono defunti, per Pietro (che è ancora vivo) essi sono morti ma gli appaiono vivi.

Il *trucco* è a sua volta segno, traccia dell'intera opera di Özpetek. Anzi un segno molteplice. E svolge a sua volta anch'esso una *duplice* funzione. Esso serve da un lato per creare una maschera e per recitare una parte – è quello che fanno normalmente gli attori: far diventare la finzione realtà. E serve, dall'altro, per far diventare la realtà finzione – è il caso di Pietro che viene truccato dagli attori-fantasma. Da questa oscillante prospettiva, l'occhio *truccato* che si vede all'inizio del film (anzi, nel pre-film), non è altro che quello dell'artista che osserva la realtà. Un occhio, però, che per poter cogliere la transitorietà e la duplicità dell'esistenza deve necessariamente truccarsi. Perché la realtà, o meglio la vita, è transizione. L'esistenza è transistenza. Gli attori, in quanto personaggi recitanti, non sono solo dei *simulanti*, sono anche dei *simulacri*, ossia ombre di morti, spettri, immagini di morti che imitano i vivi. Ma anche Pietro a questo punto è un simulacro al contrario, perché è una presenza viva che imita gli attori estinti. *Simulacro*, in ogni caso, è «ciò che mette in contatto il regno dei vivi e quello dei morti»<sup>2</sup>.

Il figlio di uno dei fantasmi è ancora vivo. Ha anche un figlio, a sua volta. Vive a Buenos Aires, in Argentina, con un'altra identità. Il tema dell'identità o della nuova identità vale sia per i carnefici che per le vittime<sup>3</sup>. E non è affatto casuale, nel film, che il tram n. 8 congiunga Largo Argentina e Piazza Venezia. Così come il tram, in quanto mezzo o *medium*, serve a congiungere l'idea dell'Argentina con quella di Piazza Venezia, così il computer, in quanto mezzo tecnologico, serve a congiungere la finzione con la realtà e la realtà con la finzione, il presente con il passato e il passato con il presente, la vita dei morti con quella dei vivi. Grazie alla fertile immaginazione dell'autore, attraverso il pc gli attori già morti riescono a vedere il loro futuro nel presente di Pietro. Non dimenticando tuttavia che la realtà del computer è una realtà *virtuale*. Anch'esso è infatti costituito cartesianamente da una duplice materia, da una duplice *res*, da una doppia *substantia*, insomma da una doppia *ware*: da un *soft-ware* e da un *hard-ware*. Come il *synolon* aristotelico, le due componenti sono coesistenziali e possono funzionare in atto solo se formano un tutt'uno, un *to pan*, un *to hólon*, un *tutto*.

### IV.

Il motivo che intona la Compagnia 'Apollonio', ballando, è *Perfidia*. È una canzone composta dallo spagnolo Alberto Domínguez nel 1939 e resa famosa da Nat King Cole nel 1959. Il 'per' in

---

<sup>2</sup> Umberto Curi, a proposito dell'*Alceste* di Euripide, in *Via di qua. Imparare a morire*, Bollati Boringhieri, Torino 2012<sup>1</sup>, p. 64.

<sup>3</sup> Cfr. Joseph Roth, *Juden auf Wanderschaft*, trad. it. di Flaminia Bussotti, *Ebrei erranti*, Adelphi, Milano, 1992; Claudio Magris, *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebreo-orientale*, Einaudi, Torino, 1989; le opere di Kaczynski 135633 (alias Yechiel De Nur, alias Yechiel Finer).

questo caso sta ancora una volta come l'alfa privativo dinanzi alla *fides*, alla fede. E la dif-fidenza non era forse quella che dal '400 in poi i cristiani provavano verso i per-fidi convertiti ebrei e musulmani? Non era quella che si provava per i rinnegati? Perfidia, cioè slealtà, tradimento. E da dove nasce, qual è l'idea originaria del film se non, appunto, il tradimento? Livia Morosini (nota col nome di Alice Tempesta) faceva parte della compagnia teatrale, ma, per salvare se stessa, ha consegnato i suoi compagni ai Tedeschi in quanto Ebrei. Questi attori collaboravano con la Resistenza romana. La loro parola d'ordine era "*Finzione! Finzione!*". La controparola d'ordine: "*Macché finzione! È realtà!*". Come sappiamo, la storia della Resistenza è fatta anche di delazioni. Si pensi al Comando della 76 Brigata Garibaldi (e la figurina di Garibaldi, di cui Pietro è alla ricerca per completare il suo album, non è forse il simbolo dell'anima comunista dei Partigiani?), i cui uomini, nascosti in un albergo di Lince (vicino a Donato, nei pressi di Biella), furono catturati la notte del 29 gennaio 1945 e in seguito uccisi dai nazifascisti, proprio a causa di una delazione di uno di loro. Un certo Pinco (nome da partigiano).

Anche il nome della compagnia dei teatranti, 'Apollonio', ha a che fare con l'essenza del film. Apollo era infatti «icona divina della duplicità»<sup>4</sup>. Apollo è un'endiadi, un in-dividuo. Non è molte cose. È una cosa sola che contiene e mantiene insieme i molti. È *A-pollón*, negazione dei molti nella loro molteplicità, ma è unità dei molti. In questa possibilità di contenere le molte differenze in una identità risiede la radice etica dell'artista e dell'arte in generale.

Per salvarsi, gli attori fuggono dal teatro, dove si stavano preparando per lo spettacolo. Era il 16 ottobre 1943. Si rifugiano in una casa di via Cavalcanti 37, dove una signora di buon cuore e coraggiosa li ospita e li nasconde in un basso sgabuzzino ricavato in una parete, contro cui venne sistemato un grosso mobile. L'alloggio era riscaldato da una vecchia e malfunzionante stufa a gas. In mancanza di aria, gli occupanti morirono dopo poco tempo. Le loro anime spaventate continuarono a vagare per quella casa, in attesa di qualche essere sensibile che fosse capace di spiegare loro che la guerra era finita e che potevano finalmente uscire e andar via.

Ci sono tante presenze nel mondo, ma poche sono quelle *magnifiche*. Pietro è una di queste. Lui è la *magnifica presenza*. Lui è quell'essere spirituale con cui gli spiriti sono entrati in sintonia. Non gli altri. Non la prima ragazza che aveva affittato l'alloggio, che non aveva resistito e che era fuggita terrorizzata. D'altronde tutti sapevano (anche le bariste) che quella era casa degli spettri.

## V.

Nella scena conclusiva la fine, il *télos*, coincide con l'inizio, con l'*arché*. L'inizio era la fine, la fine era l'inizio. Anche perché *all is always now*, tutto è sempre ora, ripete nel primo dei suoi *Four Quartets* Eliot. Che cosa guarda infatti, su cosa è fissato lo sguardo di Pietro nel finale? Questo sguardo non sintetizza forse tutto quello che il film avrebbe voluto dire? Non esprime forse l'idea stessa del cinema e dell'arte in senso universale? E poiché *Magnifica presenza* di Özpetek riesce a trasmetterci questa magia, non si deve forse dire che questo suo film è un vero capolavoro? E ogni capolavoro degno di questo valore non ha mai la pretesa di dare delle risposte assolute a un'esistenza che è domanda aperta su tutto e sempre.

In questo film Özpetek presenta una sua ontologia, propone cioè una sua *theoría*, un suo punto vista sulla vita e sull'essere – che è ovviamente continuo divenire, un *panta rhei*, perenne transizione, incessante trasformazione, sfumatura indefinibile. E in uno dei suoi meravigliosi *Sonetti a Orfeo* Rilke invitava ad amare la mutazione, *Wolle die Wandlung*.

Si tratta della prospettiva di un essere duplice sulla duplicità della vita e dell'esistenza. Perché il simile si comprende e si completa con il simile. Il tal modo l'esistenza onnimutante può essere meglio espressa da un essere mutevole. La transistenza riesce ad esprimersi meglio attraverso la fin-

---

<sup>4</sup> U. Curi, *Via di qua*, cit., p. 37.

zione dell'arte che propone una storia a sua volta di esseri e di non-esseri, di essere-non essere, raccontata da un magnifico regista, da un vero artista, che vive personalmente questa duplicità.

In questo film di Özpetek *tutto è duplice perché l'essere per lui è duplice*. Persino il comportamento del giovane regista, Massimo, è duplice. Da questo breve incontro si capisce infatti che egli dapprima aveva acconsentito alle *avances* del protagonista, e ora invece le rifiutava recisamente. In virtù di questo rifiuto egli aveva prodotto nell'animo di Pietro non solo la morte, ma anche la forza di affrontare i morti, gli spettri. Anche il tono che Massimo usa per comunicargli questa disdetta è duplice: dapprima è dolce e garbato, ma poi diviene vieppiù aspro e minaccioso.

Soprattutto la *verità* da questo punto di vista si presenta sempre sfaccettata e caleidoscopica e quindi essenzialmente sfuggente. È per questo motivo, cioè per esplicitarne per quanto possibile tutti gli aspetti incalcolabili, che Proust scrive la sua lunga *Recherche*. Proust, essere duale anche lui. Dove si può trovare allora una simile verità? Probabilmente non in ciò che è puro e cristallino – non esiste una verità pura né tanto meno una razza pura – ma in un luogo ambiguo in cui vivono esseri ambigui. E dove e con chi Pietro va a cercare la 'verità' – cioè la persona che gli attori cercano per uscire dalla casa, dal limbo in cui sono imprigionati da 69 anni? Una persona, la Morosini (nome d'arte), che si nascondeva dietro uno pseudonimo, un nome falso. Ebbene, per trovarla Pietro si reca insieme a un *trans* in un nascondiglio in cui lavora e vive una comunità di *trans*. La verità infatti non è assoluta, ma relativa e si può quindi trovare solo nella transizione, nella transistenza. D'altronde, per vedere all'opera un tentativo di conciliazione degli inconciliabili, del dogmatico e del relativo, basterebbe rifarsi ai film di Almodóvar, in alcuni dei quali è possibile trovare quella *leggerezza* capace di affrontare la contraddizione tragica che è alla base di ogni dramma umano.

Il film di Özpetek, si potrebbe infine dire, è paragonabile al dramma di Euripide, perché «lavora sul confine, mobile e cedevole, che separa – ma in realtà *connette* – vita e morte»<sup>5</sup>. E in effetti, a pensarci bene, vedendo e rivedendo questo magnifico lavoro, è come se il regista turco ci invitasse a incamminarci lungo quella piccola strada che passa attraverso la necropoli di Hierapolis<sup>6</sup>, la quale, nella sua sinuosa bellezza, congiunge il regno dei non più vivi con quello dei non ancora morti.

---

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>6</sup> Si trova in Turchia, nella regione della Frigia, presso Pamukkale, nella provincia dell'odierna Denizli (l'antica Laodicea), a qualche decina di chilometri da Afrodiasias.