

■ CINEMA ■ RUIZ, IL REGISTA APOLIDE, BENE E KLOSSOWSKI ■

Rituale segreto di luci e sguardi

Pierre Klossowski e Raul Ruiz sono accomunati dal gusto per l'«anagramma narrativo», per quel rebus costruito entro il linguaggio filmico e filosofico a cui «perchè si chiuda, manca sempre qualcosa, o c'è sempre qualcosa in più»

di Elisa Veronica Zucchi

Sono i ricordi di Raul Ruiz a porci, repentinamente, in un particolare clima spirituale. Tra le righe delle sue interviste e annotazioni (Ruiz Faber, Minimum Fax, a cura di Edoardo Bruno € 16), il regista rammenta Jorge Arriagada intonare la melodia di *L'Hypothèse du tableau volé*, mentre cerca di trasmettere la complessità armonica della partitura, e sua moglie Valeria opera il montaggio de *La vocation suspendue* ascoltando, attenta e seria, le elucubrazioni di Pierre Klossowski sul tema della reincarnazione.

Secondo queste elucubrazioni, sarebbe proprio lei la reincarnazione sia di Gil Blas de Santillana (figura che non è mai esistita), sia di una fidanzata che lo stesso Klossowski avrebbe avuto nella sua lontana adolescenza. Ruiz sembra qui ritrovare il significato originario della stessa parola thesis, intesa come «porre», mettere davanti a sé un limite come scelta. Questa idea del limite diventa la cornice plastica dell'inquadratura «barocca», che sovrappone quadro e paesaggio di cui cerca di contenere la forza centru-

ga. «L'inquadratura – racconta Ruiz – è come un'isola, vista attraverso gli occhi di un bambino che isola l'oggetto»: per un bambino, tutto il mondo è l'oggetto con cui gioca.

Il connubio fra Raul Ruiz e Pierre

Klossowski nasce da una profonda affinità di sguardo o, meglio, di sguardi. Dopo il golpe dell'undici settembre 1973 Ruiz lascia la sua terra, il Cile, e parte in esilio per Parigi, con alle spalle una filmografia di diciotto film ed una censura per *La colonia penal*.

Regista apolide, nato nel 1941, Ruiz setaccia il mondo o – come egli non manca mai di ribadire – slitta sul mondo e Pierre Klossowski (Parigi, 1905-2001) il filosofo francese «costruttore di simulacri» sono entrambi magistrali affabulatori del gioco fra luce ed ombra, audaci interpreti di sogni («se non ci fosse la possibilità d'interpretare, il sogno si confonderebbe con la vita» e le parole perderebbero il loro nerbo che è quello dell'ombra), uniscono le loro forze: sono, infatti, co-sceneggiatori de *La vocation suspendue* (1977, per la regia di Ruiz, tratto dall'opera omonima di Klossowski, 1950) e de *L'hypothèse du tableau volé* (1978, regia di Ruiz, tratto da *Le Baphomet* di Klossowski, 1965, con dedica a M.Foucault).

Nel '78 un altro romanzo di Pier-

re Klossowski, *Roberta ce soir* (1953), viene adattato per il film *Roberte interdite* di Pierre Zucca, che nel '70 aveva collaborato con sessantacinque fotografie all'edizione illustrata de *La monnaie vivante* del filosofo. Basato su uno scritto di Klossowski è anche un film di Jan Kerkhof, *Les sequences des barres paralleles* (1993), che tratta il sadomasochismo come strategia di controllo del potere.

Pierre Klossowski e Raul Ruiz sono accomunati dal gusto per l'«anagramma narrativo», ovvero per quel rebus costruito entro il linguaggio filmico e filosofico a cui «perchè si chiuda, manca sempre qualcosa, o c'è sempre qualcosa in più». È proprio a partire da questo *manque*, da questo «qualcosa che c'è, ma in quel che c'è non c'è» – come affermava Carmelo Bene, amico di Klossowski, almeno fino alla rottura, per cause imprecisate, alla biennale di Venezia dell'89. Insomma dal quadro mancante e decisivo per lo scioglimento del rebus, che può aver luogo quella Ricerca Impossibile tanto evocata da Bene: la ricerca impossibile dell'imgo incompiuta e del punto di vista impossibile e, pertanto, frammentario, cieco, che soli sono in grado di dar voce ad una «muta testimonianza» di un «vizio inconfessabile» e di

alludere ad una «cerimonia». Ma di che cerimonia si tratta? Quale «regola tacita» dobbiamo superare per prendervi parte?

Come afferma il personaggio del collezionista ne *L'Hypothèse du tableau volé*, «sembra quasi che ciascun personaggio sia intento a spiare e che con la sua franca riprovazione generi il desiderio di compiere l'azione proibita. Una riprovazione che esibisce agli spettatori ma che nasconde ai personaggi, forse per proteggersi da possibili accuse di complicità; quale azione proibita è stata o sta per essere compiuta?

«Dicono che la messa in scena sia teatrale. Ma cosa significa teatrale? La sua teatralità deriva da un semplice dettaglio: la luce». Vediamo il raggio riflesso dallo specchio del terzo personaggio del quadro di Diana cacciatrice (quadro mirabilmente reso da Ruiz con un rovesciamento de *Las meninas* di Velasquez) indicare la finestra sotterranea della stanza che pare illuminata da due soli (un raggio entra da destra, un altro da sinistra) ove due templari giocano a scacchi (ricordano, non a caso, *I giocatori di carte* di Balthus), sorpresi e forse disturbati dall'arrivo di un nuovo personaggio, il Gran Maestro, il quale segnala uno specchio che indica la finestra di prima. Speculazioni ovvero mero gioco di specchi?

Il pittore Tonnerre (forse il pittore Balthus, fratello di Pierre) dichiara, rovesciando abilmente le regole del gioco, che la cerimonia non esiste. La successione dei sette quadri (sei più uno, quello rubato), reputati scandalosi, messi in scena secondo la tecnica dei tableaux vivants, è narrata da una pista: inizialmente indicata dalla luce (e dall'ombra), poi dalla forma (la mezzaluna di uno specchio), infine, ma non per ultima, dalla voce di un romanzo senza titolo. Nel quadro mancante si sa solo - e non è poco - che appare una maschera.

Klossowski avverte: «la messa in scena irrecuperabile è anteriore al testo definitivo» (cfr. *Cosa mi suggerisce il gioco ludico* di Carmelo Bene, in *Otello o la deficienza della donna*, 1981). Ma quale azione proibita è irrecuperabile? Quale delitto è irrimediabile? Nel romanzo, il giovane efebo L. viene rapito dal Marchese di H. e trovato impiccato. Il suo suicidio viene giudicato un crimine (Chi è il vero autore della sua morte?).

Appare infine il Bafometto («termine di origine incerta; dal gr. Baphe e metis potrebbe significare «battesimo di sapienza». Qualcuno vi ha visto una versione latinizzata di Mahomet, cioè un'evocazione del profeta dell'Islam. Dall'arabo potrebbe derivare un'espressione che lo designa come «padre dell'ignoto». Poiché fu l'idolo che i templari venerarono come proprio portatore di saggezza, si potrebbe anche pensare che il nome sia un'abbreviazione di «abate del tempio della pace dell'umanità»); «demone

androgino, dalla testa deforme e dagli occhi fiammeggianti, principio della non definizione, sfida il tempo; è accarezzato dalla brezza delle anime erranti, incorporee, dalle quali è tormentato senza sosta. Esse sono in cerca della loro reincarnazione e disperano del giorno della resurrezione».

Scorrono davanti agli occhi i dipinti di Pierre Klossowski de *Le Baphomet*, che con Carmelo Bene voleva portarlo in scena, ma poi non si fece più nulla. Diciassette quadri e quattro studi sono stati esposti l'anno scorso a Venezia, grazie alla Fondazione Bevilacqua La Masa, testimoniando la forte affinità fra i due artisti; in particolare, *Ogier-L. impiccato dai templari* e *Apparizione di Ogier-L. davanti a una porta murata*.

Il Bafometto non è dunque il tema centrale dei quadri, il tema nascosto, la vera ragione dello scandalo? Questo è quello che indica la messa in scena. Ma non quello che è, non lo sappiamo, è irrecuperabile, un quadro rubato: ci viene resti-

tuita solo una visione manchevole e frammentaria. È palpabile l'affinità con la riflessione sul ruolo dell'arte e sui suoi rapporti con la realtà di *F for fake* di O. Welles e alla sua *Storia*

immortale, film a cui Ruiz è particolarmente legato perché «il concetto di storia immortale sta dietro al paradigma narrativo del realismo magico, che non è altro che dire che il mondo è un insieme di storie immortali. Queste storie sono accadute già e sempre accadranno, il piacere consiste nello scoprire come si ripeteranno».

Il cinema di Raoul Ruiz va oltre il criterio dialettico di vero e falso («è il falso ricordo - falso ricordo, atto mancato, oblio - il vero labirinto del cinema»; quel che Carmelo Bene chiama «attorialità» come gesto di un controttempo), al di là della distinzione fra ordine temporale e ordine della grazia.

Nella mancanza d'unità del giudizio estetico, tacciano tutte le cerimonie, affinché accada un superamento, un rinnovato approccio nei confronti di un mistero insondabile, come se non potesse essere che un'inquadratura impossibile, nel contempo sogno e teatro originario, «immagine di sogno simbolica» come sostiene Nietzsche ne *La nascita della tragedia*.

Ne *La vocation suspendue*, dove un prete vede la propria vocazione travagliata dalle dispute ideologiche che agitano la sua comunità religiosa, il regista analizza il rapporto fra la disputa e l'istituzione, fra la libertà che assume la forma di una disputa e l'arte, il loro equilibrio apparente e ci chiede come possa esserci unità di stile se non c'è uniformità d'opinione. E ancora, che cosa conferisce unità a questa lotta? Forse una maschera, il teatro: il gesto teatrale di un controttempo, inattuale; e poi il sogno, l'immaginazione: «in un certo senso i sogni garantiscono l'unità di un fenomeno: dormiamo durante il sonno, dormiamo durante la veglia, o volenti o nolenti noi gli cediamo».



ATLANTIDE, ANNO 1

Il nuovo festival intitolato «Atlantide» si tiene a Pescara dal 28 maggio al 1 giugno, nei cinema Massimo ed Ex Aurum. Ideato da Enrico Ghezzi ed ideato con il gruppo di «fuori orario cose (mai) viste», organizzato dall'associazione Il Vento del cinema, ha come sottotitolo «Naufragio con spettatore» e come punti cardinali: «mito, mediterraneo, metamorfosi, penultime spiagge». Nel primo anno ci si muove attorno al mito della Catastrofe («il mito come catastrofe e la catastrofe del e nel mito»). Le sezioni: i Beach Movies, l'omaggio a Vittorio Cottafavi (di cui si vedranno 6 peplum, grazie alla collaborazione con la Cineteca Nazionale e la Cineteca di Bologna, due inediti televisivi, e una mostra di fotografie totalmente inedite scattate da Cottafavi stesso, la personale Alexis Damianos (con un incontro) e rari rushes dell'*Othello* di Orson Welles grazie a un progetto di restauro della Cineteca Nazionale. In anteprima *Il ginocchio di Artemide* di Straub, Ruiz, Battiato, Romero, Bressane, De Bernardi, Abel Ferrara, Marc'O. Sabato 31 incontro sul mito dei festival con alcuni organizzatori e critici: Franco Battiato (*Il violino e la selce*, Ancona), Alessandro De Francesco (Lucca Film Festival), Michel Demopoulos, Antonio Gnoli, Sergio Grmek Germani (*I Mille occhi*, Trieste), Olaf Moeller (*Oberausen*), Mario Sesti (*Festa del cinema*, Roma), Roberto Silvestri (*Sulmonacine*), Roberto Turigliatto. (s.s.)

A sinistra: Asia Argento e Abel Ferrara, fotografia di Cottafavi, una scena di «Go go Tales» con Dafne e un'altra con Hoskins e Scamarcio

