

Una dialettica sincopata.

Una riflessione su *Un anno con 13 lune* di R.W. Fassbinder

di Manuele Bellini
manuele.bellini@gmail.com

Fassbinder's *In a Year of Thirteen Moons* is not only a reflection, inspired by Schopenhauer's philosophy, about suicide and its legacy, but it's also a *mise en scène* of the short circuit of the dialectic struggle between the opposites, expressed by the transsexual main character of the movie *Elvira*, who shows in parallel, with her irreprehensible transitional body from a sex to another, the radical impossibility of social integration undermining the organization of the aedipical family, upon which bourgeois hierarchy of patriarchal society is based. Her diversity is not related to the capitalistic society's dual logic and to its Manichaeian dialectic of values, exposed by Fassbinder's melodramas, which are similar to Verdi's operas, loved by him.

1.

Non v'è mai stata, a quanto mi consta, un'attenzione non episodica della critica italiana alla cinematografia di Fassbinder, vuoi per la distribuzione limitata dei suoi film vuoi per il voluto effetto di straniamento che di norma suscitano nello spettatore¹: la completa rassegna di Davide Ferrario², pubblicata nella collana dell'editrice Il Castoro dedicata ai maestri del cinema mondiale, i testi di Paolo Vernaglione³ e di Mario Sesti⁴, nonché le curatele di Giovanni Spagnoletti⁵ sono quasi tutto ciò che offre il panorama culturale nostrano. C'è dell'altro, ovviamente⁶, ma, essendo spesso occasionato dalle

¹ Uno straniamento che ricorda apparentemente quello brechtiano, anche se Fassbinder ne specifica l'incomparabilità, cfr. A. Tassone, J. Grant, "Niente Brecht nei miei film", *Il Mondo*, 6 febbraio 1975, p. 14.

² Cfr. D. Ferrario, *Rainer Werner Fassbinder*, Il Castoro, Roma 1995.

³ Cfr. P. Vernaglione, *Rainer Werner Fassbinder*, Gremese, Roma 1999.

⁴ Cfr. M. Sesti, *Fisica delle passioni. Introduzione al cinema di Fassbinder*, Scuola di Tecniche dello Spettacolo di Claretta R. Carotenuto, Roma 1984.

⁵ Cfr. G. Spagnoletti, *R.W. Fassbinder TV*, Edizioni del Grifo, Montepulciano 1983; E. Magrelli, G. Spagnoletti (a cura di), *Tutti i film di Fassbinder*, Ubulibri, Milano 1983.

⁶ Si tratta soprattutto di recensioni, di cui ho dato conto in parte in M. Bellini, "Il melodramma di Fassbinder e la dialettica dell'indicibile", *Materiali di Estetica*, 10, 2004, pp. 165-190; ma basta scorrere le bibliografie dei testi citati per rendersi conto della scarsità di materiale critico italiano su Fassbinder.

ricorrenze della scomparsa del regista, assume per lo più un carattere commemorativo, comunque privo di un ampio respiro monografico⁷.

A maggior ragione, verso la sua opera neppure si ravvisa un interesse filosofico, ancorché su autori del Nuovo Cinema Tedesco, di cui Fassbinder fu uno dei più illustri esponenti⁸, non manchino riflessioni in questa direzione, per esempio su Wenders⁹.

Di questa lacuna si possono soltanto ipotizzare le ragioni: senza dubbio vi contribuisce la mancanza di scritti di poetica redatti dal regista, utili a comprendere il senso ultimo dei suoi film oltre che a isolarne la cifra stilistica e a chiarirne le scelte estetiche; d'altronde le interviste rilasciate non riescono che in parte a compensare questa assenza, e non solo per l'ovvia dimensione colloquiale che inevitabilmente le caratterizza, ma anche per la tendenza di Fassbinder a motivare il proprio lavoro richiamando esperienze biografiche o vissuti emotivi, non certo rifacendosi a scuole di pensiero o a posizioni teoriche in qualche modo condivise.

È, questo, senz'altro un motivo plausibile per capire il silenzio della filosofia sull'opera fassbinderiana, ma non può essere certo una ragione esaustiva. Dopotutto, nemmeno Fellini, per esempio, ha mai elaborato una poetica, eppure non mancano riflessioni filosofiche sul suo lavoro¹⁰. D'altronde un artista di rado si sente in obbligo, o è in grado, di formulare i principi del proprio operare: è noto che l'azione creativa non necessiti affatto di una preliminare consapevolezza dei propri metodi, tantomeno una calcolo previsionale dei propri esiti; spesso è un'inqualificabile precomprensione intuitiva, coniugata alla messa in atto di una tecnica e all'esercizio del controllo formale, a dare origine a un'opera d'arte, il cui significato, nonostante le intenzioni della sua paternità, è tanto più ambiguo quanto più

⁷ Cfr., per esempio, G. Spagnoletti (a cura di), *Rainer Werner Fassbinder, Carte Segrete*, Roma 1992; AA.VV., *L'anarchia dell'immaginazione. Vent'anni dopo R.W. Fassbinder*, Ferro Edizioni, Milano 2002.

⁸ Cfr. B. Eisenschitz, *Breve storia del cinema tedesco* (1999), tr. it. di F. Sorba, Lindau, Torino 2001, in particolare pp. 133-151; J. Sandford, *The New German Cinema*, Oswald Wolff, London 1980, in particolare pp. 9-16 (per una generale contestualizzazione) e pp. 63-106 (su Fassbinder in particolare); M. Fontana, *Film und Drang. Nuovo cinema tedesco*, Vallecchi, Firenze 1978, pp. 15-34.

⁹ Per esempio, cfr. U. Curi, *L'immagine-pensiero. Tra Fellini, Wilder e Wenders: un viaggio filosofico*, Mimesis, Milano 2009.

¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 133-149.

il risultato è carico di valore simbolico, anche aprendo problematicamente a una dimensione assiologica universale.

Oltre, dunque, alla mancanza di una poetica illustrativa, l'indifferenza della filosofia al lavoro di Fassbinder può essere ascritta, forse, al genere melodrammatico che lo caratterizza, un genere adatto, proprio nella prospettiva fassbinderiana, a una fruibilità immediata che non richiede interpretazioni né, in quest'ottica, un lavoro ermeneutico a posteriori: anzi, *i film liberano la testa*, come recita il titolo della raccolta dei suoi brevissimi scritti¹¹, e i dialoghi dei film, tanto stringati quanto banali e a tratti didascalici fino all'esasperazione manichea delle parti in causa, ne sono la prova. Non è quindi sorprendente rilevare riguardo al suo cinema critiche spesso analoghe a quelle che investono per solito il melodramma, verso cui non mancano, come noto, accuse di elementarismo, accompagnate da facili sarcasmi, stroncature snobistiche, dissensi non privi di accenti intellettualistici.

Di qui probabilmente il disinteresse della filosofia¹², e pure della teoria cinematografica¹³, per i suoi lavori dietro la macchina da presa; maggiore attenzione è stata finora riservata al suo teatro (comunque considerato *d'élite*), ma per lo più a causa degli impulsi censori che negli anni ha sollecitato, soprattutto in Germania¹⁴.

2.

Per addentrarsi nella lettura di *Un anno con 13 lune*, tenendo conto delle osservazioni finora svolte, va innanzitutto esplicitata la modalità di approccio all'opera, non da ultimo considerando il quadro di alcune delle differenti prospettive di interpretazione del testo filmico privilegiate dalla filosofia

¹¹ Cfr. R.W. Fassbinder, *I film liberano la testa* (1984), tr. it. di R. Menin, Ubulibri, Milano 1988.

¹² Nemmeno Deleuze nei suoi volumi sul cinema ne tratta, limitandosi a norminarlo incidentalmente, sia pure in modo significativo, nella nostra ottica, come più oltre segnaliamo, cfr. G. Deleuze, *Cinema 1. L'immagine-movimento* (1983), tr. it. di J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 2000, p. 145.

¹³ Il classico di D. Bordwell e K. Thompson (*Cinema come arte: teoria e prassi del film*, tr. it. di P. Bonini, Il Castoro, Roma 2003) lo cita soltanto, come anche Th. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, tr. it. di F. De Colle e R. Censi, Einaudi, Torino 2009.

¹⁴ Per esempio, all'inizio del 1976 Fassbinder venne accusato di antisemitismo per la *pièce* teatrale dal titolo *I rifiuti, la città e la morte*.

(rispetto, per esempio, alla critica, alla storia e alla teoria, con le quali, comunque, esse spesso si intersecano). Pertanto si rende opportuno premettere una generale notazione metodologica.

L'attenzione della filosofia per il cinema ha assunto più forme, per lo più dipendenti dagli obiettivi che gli studiosi si sono posti via via: l'approccio più comune a tutt'oggi si delinea nello studio, talvolta funzionale a una conferma, di concetti filosofici tramite la mediazione immaginativa propria della forma filmica¹⁵; non si iscrive in un filone secondario, per converso, l'atteggiamento consistente nel sollecitare l'emergenza di concetti a partire dalle esperienze vissute attraverso le opere cinematografiche, come auspicava già Bergson in un articolo del 1914 dove affermava che «il cinema può suggerire idee nuove al filosofo»¹⁶, modificandone il consueto modo di pensare e arricchendone il corredo concettuale.

Tale approccio è talvolta integrato da una prospettiva estetica in senso ampio, che per solito riflette, nel suo versante oggettivo, ora sul cinema come arte (sconfinando nell'indagine teorica in senso stretto, cioè relativa all'elaborazione di concetti che permettono di analizzare le singole opere) ora, nel suo versante soggettivo, sui vari modi della fruizione cinematografica in generale¹⁷. Sulla scorta di queste considerazioni, è possibile tentare una riflessione per così dire in presa diretta sul film in questione, quanto meno in parte, del resto scarseggiando, al riguardo, una letteratura critica che

¹⁵ Lo sosteneva già Enzo Paci (cfr. “Nota su Robbe-Grillet, Butor e la fenomenologia”, in *Filosofia e fenomenologia della cultura*, Lampugnani Nigri, Milano 1965, p. 199). Ne sono esempi i volumi ormai classici di J. Cabrera, *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*, Mondadori, Milano 2000 e di T.E. Wartenberg, *Pensare sullo schermo. Cinema come filosofia*, a cura di R. Mordacci, Mimesis, Milano-Udine 2011. Da segnalarsi, in ambito italiano, gli studi di U. Curi (di cui ci limitiamo a indicare soltanto *Lo schermo del pensiero. Cinema e filosofia*, R. Cortina, Milano 2000) e di A. Sani, *Ciak, si pensa! Come scoprire la filosofia al cinema*, Carocci, Roma 2016. Ma il panorama al riguardo è vastissimo, ormai, e comprende testi estremamente differenti tra loro per finalità e approcci metodologici.

¹⁶ H. Bergson, “Sul cinematografo”, in L. Termine (a cura di), *La visione e lo spettacolo*, Testo & Immagine, Torino 1998, p. 72.

¹⁷ Cfr. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Estetica del film* (1994), tr. it. di D. Buzolan, Lindau, Torino 1999, in particolare pp. 9-13; D. Chateau, *Introduzione all'estetica del cinema*, tr. it. di V. Pasquali, Lindau, Torino 2007; L. Termine, “Estetica dello spettacolo filmico”, in L. Termine, C. Simonigh, *Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed estetica*, UTET, Torino 2003, pp. 179-258, oltre ai classici di Benjamin e Deleuze. Un testo-cerniera tra le due prospettive, filosofica in senso ampio ed estetica nello specifico, è quello di M. Carbone, *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Mimesis, Milano-Udine 2009.

esorbiti, sia chiaro, dal mero intento valutativo proprio della forma della recensione.

Non ci si può limitare, tuttavia, in questo, a una lettura “immanente” dell’opera, forse inopportuna nel caso di un film: postulare l’idea che la teoria del film possa provenire solo dal film stesso vuol dire, infatti, come ha scritto Jacques Aumont, «ostacolare la possibilità di sviluppo di ipotesi la cui fecondità va messa alla prova dell’analisi», oltre che non tenere conto che il cinema è terreno di incontro di molti elementi oggetto di studio di discipline estranee al suo ambito¹⁸; peraltro un’interpretazione contenutistica non terrebbe conto della sostanza sensibile, o, come ha scritto Dominique Chateau, della «logica estetica» propria dell’opera filmica¹⁹, una logica irriducibile sia alla dimensione del racconto cinematografico sia alla sua concettualizzazione.

D’altronde, non sarebbe esaustiva neppure una mera storicizzazione dei significati del film, perché ne inibirebbe la comprensione nelle sue dimensioni altre, culturali, linguistiche, estetiche, per esempio; semmai, va fatta agire una loro apertura problematica all’oggi, non solo in riferimento, nello specifico di *Un anno con 13 lune*, ad alcune questioni dell’identità di genere discusse nell’ambito dei *Gender Studies*, ma anche in generale al senso della diversità, intesa dal punto di vista antropologico, e della sua radicale estraneità alla logica binaria e alla dialettica manichea dei valori propri della civiltà del capitale, una logica che il melodramma fassbinderiano denuncia (forse in questo più tributario a Verdi che a Sirk).

3.

A questo proposito, va fatto notare che quasi tutta la critica riconduce i temi fassbinderiani al genere melodrammatico, ma, se è vero che la principale fonte di ispirazione in tale senso è il cinema di Douglas Sirk²⁰, meno immediato è il richiamo a Verdi, cui pure non mancano riferimenti nell’opera

¹⁸ J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Estetica del film*, cit., p. 11.

¹⁹ D. Chateau, *Introduzione all’estetica del cinema*, cit., p. 22.

²⁰ È peraltro dal rapporto con Sirk che Fassbinder imprime al proprio cinema la svolta, se di svolta si può parlare, melodrammatica, cfr. R.W. Fassbinder, “Imitation of life”. Sul cinema di Douglas Sirk”, in *I film liberano la testa*, cit., pp. 9-20. Cfr. J. Trimborn, *Un giorno è un anno è una vita. Rainer Werner Fassbinder. La biografia*, tr. it. di S. Albesano, A. Luise e A. Ruchat, Il Saggiatore, Milano 2014, in particolare pp. 145-149.

di Fassbinder. Ne *Le lacrime amare di Petra von Kant*, per esempio, l'amore di Petra rifiutato dalla giovane Karin richiama quello di Alfredo respinto da Violetta: l'aria verdiana *Di quell'amor* accompagna le urla, i bicchieri mandati in frantumi, l'attesa spasmodica di uno squillo del telefono²¹; nel dramma teatrale *I rifiuti, la città e la morte*, la protagonista Roma B. è stata definita da più parti una «Traviata da marciapiede»²².

Del resto, più volte Fassbinder esibisce per Verdi il suo amore incondizionato e senza riserve, per *La Traviata* soprattutto: in una classifica delle Opere migliori, compilata forse nel 1979, la mette al primo posto²³, e, in un'intervista quasi coeva, afferma con perentorietà che «dopo *La Traviata* di Verdi non ci sarebbe più bisogno di altre opere d'arte, perché non è possibile farne una più perfetta: *La Traviata* è il massimo che la cultura occidentale possa offrire»²⁴.

Non essendo rese note le ragioni di questa preferenza, peraltro espressa in modo occasionale, si possono solo azzardare ipotesi: per quel che ci riguarda, forse l'amore per Verdi si radica nell'intuizione, affatto comune all'epoca e ancora poco condivisa oggi, di uno spirito rivoluzionario che ne anima i drammi; certo uno spirito poco esplicitato nelle letture della sua opera, non solo, come ovvio dai suoi detrattori, ma spesso neppure riconosciuto dai suoi estimatori (che, anzi, in taluni casi la concepiscono come speculare all'ideologia borghese)²⁵, ma predominante nell'interpretazione, ancora poco nota, che Luciano Parinetto, filosofo formatosi alla scuola milanese al seguito dell'insegnamento di Dal Pra e della collaborazione con Cantoni soprattutto,

²¹ Cfr. G.R. Rausa, «Trasgressione e gioco nel cinema di R.W. Fassbinder», *Gli Argomenti di Schermo*, 2-3, febbraio 1983, p. 7.

²² F. Bruni, E. De Capitani, «La paura mangia l'anima», in AA.VV., *L'anarchia dell'immaginazione*, cit., p. 83, nota 3; cfr. Anche L. Grossi, «Traviata alla Fassbinder», *Il Corriere della sera*, 31 maggio 2002.

²³ Lo scrive in una lista, compilata forse nel 1979 insieme ad altre, sui migliori attori, attrici, calciatori, libri, *pièces* teatrali e musicisti pop (cfr. «Fassbinder's Favorites», *Text + Kritik*, 103, luglio 1989, ora in AA.VV., *L'anarchia dell'immaginazione*, cit., p. 24; già in G. Spagnoletti (a cura di), *Rainer Werner Fassbinder*, cit., p. 19).

²⁴ W. Limmer, F. Rumpler, «'Tutto ciò che è ragionevole non mi interessa'. Conversazione con Rainer Werner Fassbinder», in G. Spagnoletti (a cura di), *R.W. Fassbinder TV*, cit., p. 73.

²⁵ Mi riferisco in particolare a Baldacci, per il quale Verdi attualizza l'ideologia conservatrice della società patriarcale difesa dalla cultura borghese; non contesta l'ordine esistente, ma anzi lo conserva e persino lo promuove (cfr. G. Scaramuzza, *Il brutto all'Opera. L'emancipazione del negativo nel teatro di Giuseppe Verdi*, Mimesis, Milano-Udine 2013, in particolare pp. 121-143).

ne fece negli anni '60 recensendone le numerose rappresentazioni tenutesi in particolare al Teatro Grande di Brescia²⁶.

Verdi è, per Parinetto, un «rivoluzionario»²⁷ che denuncia le forme storiche dell'alienazione esortando, nel contempo, alla rivolta: «per il Verdi risorgimentale uomo libero non è colui che rispetta la “legge”, ma, anzi, colui che vi si ribella»²⁸. Per fare un esempio su tutti, ha notato Renzo Baldo, commentando i saggi-recensioni parinettiani, che «i protagonisti de *I Masnadieri*, che, nel finale schilleriano, letti in una chiave di etica kantiana appaiono come dei fuorilegge che debbono pentirsi, nell'opera di Verdi si trasformano in “popolo insorto”»²⁹. Gabriele Scaramuzza, apprezzando la lettura parinettiana, afferma che il riscatto del negativo, ovvero quella che nella sua ottica chiama «l'emancipazione del brutto», avvenga esibendo la scissione, che è peraltro la via maestra per condurre all'utopia e che dopotutto è uno degli aspetti del brutto e di Verdi, «il cui mondo è segnato da conflitti esasperati, tensioni irrisolte, climi, caratteri, oggetti facilmente riconducibili all'universo del brutto»³⁰.

D'altronde, l'alienazione, il brutto e sue varianti come la morte priva di utopia, la città, sono temi propri anche del melodramma fassbinderiano. Ha scritto Deleuze che Fassbinder, e in generale la «scuola tedesca della paura», «elaborava i propri esterni come città-deserti, i propri interni sdoppiati negli specchi, con pochissimi punti di riferimento e una moltiplicazione di punti di vista senza raccordo»³¹. Un cinema della scissione, dunque, della sua denuncia solo a tratti disperata.

Non diversamente mette in scena l'alienazione, e la sua connessione con la categoria dialettica dell'utopia, il teatro verdiano, come scrive a più riprese Parinetto. Se si considera, per esempio, la *Traviata*, Verdi «ha narrato musicalmente, con geniale realismo critico, la reale storia di una traviata, cioè

²⁶ Cfr. L. Parinetto, *Verdi e la rivoluzione. Alienazione e utopia nella musica verdiana*, a cura di M. Bellini e G. Scaramuzza, Mimesis, Milano 2013.

²⁷ Ivi, p. 42.

²⁸ Ivi, p. 37.

²⁹ R. Baldo, “Luciano Parinetto e la musica”, in L. Parinetto, *Verdi e la rivoluzione*, cit., p. 10.

³⁰ Cfr. G. Scaramuzza, *Il brutto all'Opera. L'emancipazione del negativo nel teatro di Giuseppe Verdi*, cit., p. 160.

³¹ G. Deleuze, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, cit., p. 145.

di una prostituta, dell'ambiguo ambiente nel quale si muove, della sua rinascita morale e del suo inutile tentativo di uscire dal ruolo che una società corrotta e ipocrita le ha imposto»³².

4.

La storia di Violetta ha non poche analogie con la vicenda di Elvira, la protagonista di *Un anno con 13 lune* che Davide Ferrario ha definito «un'eroina da melodramma», ben interpretata «dalla svagata isteria» esibita da Volker Spengler³³. Fassbinder ne scrive il soggetto e la sceneggiatura (oltre a curarne la regia, la scenografia, il montaggio e a dirigerne la fotografia)³⁴ sull'onda emotiva del suicidio presunto del compagno Armin Meier avvenuto il 31 maggio 1978³⁵.

In parte diversamente da quanto talvolta è stato scritto³⁶, non è un film che riflette soltanto sulla legittimità o meno del suicidio; senz'altro non manca, e in modo preponderante, anche questa tematica ed è lo stesso regista a lasciar intendere il nucleo centrale del film: «*Un anno con tredici lune* (*In*

³² L. Parinetto, *Verdi e la rivoluzione*, cit., p. 19.

³³ D. Ferrario, *Rainer Werner Fassbinder*, Il Castoro, Roma 1995, pp. 84, 85.

³⁴ È anche per questo senz'altro il suo film più personale, il più sentito, forse, le cui riprese durano dal 24 luglio al 28 agosto 1978 (cfr. E. Magrelli, G. Spagnoletti (a cura di), *Tutti i film di Fassbinder*, cit., p. 148).

³⁵ Nel giorno del trentatreesimo compleanno di Fassbinder. Trimborn ha ricostruito gli antecedenti del suicidio, ipotizzandone, sulla base di interviste dell'epoca, le ragioni: quando Meier «capì che Rainer lo voleva definitivamente lasciare, gli cadde il mondo addosso, quel mondo al quale Armin non era mai appartenuto veramente. Nella sua ingenua semplicità era stato fin dall'inizio un outsider nell'universo di Fassbinder, diventando col tempo sempre più remissivo. Anche se all'inizio il cineasta gli aveva affidato delle piccole parti nella speranza di integrarlo nella propria vita e nel proprio lavoro, tra i due amanti non poteva esserci uno scambio intellettuale, in quanto Armin, un macellaio di umile estrazione, non era certo l'interlocutore adatto per Fassbinder e per il suo ambiente». Era dunque «facile immaginare che cosa avesse significato quella separazione per l'ex compagno. Non solo le sue speranze in un futuro assicurato erano state tradite, ma si era anche scontrato con la prospettiva di ricadere in un'esistenza mediocre senza il famoso regista al suo fianco» (J. Trimborn, *Un giorno è un anno è una vita. Rainer Werner Fassbinder. La biografia*, cit., pp. 248-249, 250). Tuttavia, non venne mai chiarito se si trattò davvero di suicidio o invece di incidente, legato comunque all'assunzione eccessiva di farmaci (cfr. ivi, p. 250), e lo stesso Fassbinder, anni dopo, rispondendo alla domanda sulle ragioni del gesto, dichiarerà: «non credo affatto che sia stato un suicidio», ma, precisa, «se lo fosse stato, e allora lo credevo, direi che non mi mancherebbero dei sensi di colpa, perché penserei che ho vissuto tre anni con qualcuno senza riuscire a procurargli la gioia necessaria» (W. Limmer, F. Rumpler, «Tutto ciò che è ragionevole non mi interessa». Conversazione con Rainer Werner Fassbinder», p. 76). È peraltro nel tentativo di fare i conti con questi sensi di colpa che Fassbinder gira il film.

³⁶ Per esempio da D. Ferrario, *Rainer Werner Fassbinder*, cit., p. 83.

einem Jahr mit dreizehn Monden, 1978) è la storia degli incontri avuti da una persona negli ultimi cinque giorni della sua vita e tenta, alla luce di questi incontri, di verificare se la decisione presa da quella persona di non permettere che al suo ultimo giorno, il quinto, ne segua il sesto, sia da rifiutare o piuttosto da capire, se non addirittura da accettare»³⁷.

La pur centralità dell'argomento non esaurisce lo spettro delle tematiche accostate o suggerite: ci sembra, infatti, che il film offra spunti per riflettere soprattutto sul senso dell'esistenza da parte di chi, rivendicando un'identità in divenire, "fluida", si potrebbe dire, fino ai limiti dell'indefinibile³⁸, non si conforma, spesso suo malgrado, ai valori costituiti della società borghese.

Protagonista del film è infatti la transessuale Elvira, che vive gli ultimi giorni di vita a Francoforte nell'impossibilità, come del resto è iscritto nella sua natura sfuggibile (sempre nell'ottica della dualità borghese, beninteso, dei ruoli sessuali), di trovare una qualunque collocazione sociale e una risposta affettiva alla sua diversità inaccalappiabile, al di là delle identità maschile e femminile che la morale condivisa esige.

La ribellione alla convenzione normativa accomuna Elvira a Violetta e, soprattutto, il desiderio di un riscatto sociale che possa sfociare in prima istanza nel riconoscimento della propria umanità; è proprio la riammissione a pieno titolo nel consorzio umano che entrambe pretendono, ed entrambe senza ammettere a se stesse la propria diversità, senza rivendicare un rispetto incondizionato, e non solo accettando una tolleranza imbarazzata o interessata, delle proprie scelte di vita, le quali, ancorché possano aver lasciato amarezze, sollevato dubbi, forse persino suscitato pentimenti, fanno comunque parte della loro storia personale, sedimentandosi in vissuti che vanno a formare caratteri, modi d'essere, atteggiamenti verso il mondo.

Sia Elvira sia Violetta provano a integrarsi, a farsi accettare in nuove vesti: Elvira diventa donna, cercando quell'armonia tra sesso e identità di genere che spera possa garantirle, oltre che una serenità con se stessa, anche un ruolo sociale definito, sulla cui base articolare rapporti migliori con gli altri

³⁷ R.W. Fassbinder, "Un anno con tredici lune", in *I film liberano la testa*, cit., p. 42.

³⁸ *Queer* si direbbe oggi, pur con le resistenze del cinema di Fassbinder a incasellarsi in un genere specifico che non sia, in senso ampio, quello del melodramma.

e con il compagno Christoph soprattutto; Violetta cerca di superare gli ostacoli per condividere l'amore con Germont. Ma i loro tentativi sono destinati a fallire: Christoph interrompe la relazione con Elvira in modo drammatico, al punto che, quando lei prova a fermarlo mentre lascia il loro appartamento, viene investita dalla sua auto; Violetta rinuncia, come noto, all'amore per Germont.

Tuttavia, la diversità di Violetta è innocente e la sua morte sembra, forse di conseguenza, assumere, per l'aura che la circonda, i connotati del bel morire proprio di certi modelli classici delineati da Ariès³⁹; al contrario, la diversità di Elvira, che peraltro non suscita stupore nemmeno nella figlia che ebbe quand'era un uomo e che continua a chiamarla "papà", è il frutto di un'oscura colpa originaria dal sapore vagamente kafkiano (Kafka è peraltro l'autore che la figlia preferisce) che converte la sua esistenza in una sorta di *via crucis* attraverso la quale tale colpa possa essere espiata: «non potrebbe essere altrimenti in un personaggio condannato all'ambiguità anche dal punto di vista fisiologico. Per quanto possiamo compatire la sua infelice condizione, non ci può sfuggire il suo autocompiacimento nella sofferenza, la sua incapacità di scegliere un'identità», scrive Ferrario⁴⁰.

Dopotutto, gli ambienti nei quali esse si muovono non sono certo sfondi neutrali: anzi, l'ambiguo universo borghese in Verdi, le grigie architetture modulari in Fassbinder, con i loro interni semi-bui e deserti, i non-luoghi delle sale da gioco popolate da personaggi ambivalenti e piatti, contribuiscono, con loro asetticità, a lasciare le due donne ai margini delle relazioni comunitarie organizzate, forse persino assegnando loro delle vite di scarto, come per sottrarre a entrambe la possibilità di una qualche forma di redenzione e, correlativamente, come se la società borghese avesse bisogno delle loro esistenze ridotte all'immondizia per affermare il proprio ordine, fondato sulla differenza di classe.

³⁹ Lo rileva G. Scaramuzza, *Il brutto all'Opera. L'emancipazione del negativo nel teatro di Giuseppe Verdi*, cit., p. 21.

⁴⁰ D. Ferrario, "Un anno con 13 lune", *Cineforum*, 224, 5, 1983, p. 69.

5.

L'invettiva contro la società, pur non essendo in primo piano, non è di scarso rilievo. Nel film suor Gudrun afferma che «nessuno da solo distrugge la propria vita; la distrugge l'ordine, il sistema che gli uomini si sono creati»⁴¹. La dimensione metropolitana, in particolare, è bersaglio dell'accusa; la cosa è peraltro un *topos* del genere melodrammatico. Francoforte vi figura tra gli imputati ed è lo stesso Fassbinder a segnalarlo nel trattamento del film quando scrive che «a Francoforte non regna una cordiale mediocrità, l'appiattimento delle contraddizioni, non è un luogo sereno, alla moda o divertente. Francoforte è una città in cui a ogni angolo di strada, sempre e ovunque, si scoprono se non addirittura ci si scontra apertamente con quelle contraddizioni sociali che in altre città ci si sforza con innegabile successo di mascherare»⁴². Puntualizzano Magrelli e Spagnoletti che qui «all'uniformità della nostra architettura contemporanea corrisponde una ricerca della felicità anonima che non incontra altro che surrogati, nelle birrerie come nelle sale da gioco»⁴³.

La città delle contraddizioni palesi partorisce individui ambigui come Anton Saitz, un sopravvissuto del campo di Bergen-Belsen ora titolare di un bordello arredato come un lager; per lui Erwin è diventato Elvira, ma la passione non è affatto ricambiata, come d'altronde non lo era prima del cambio di sesso, nonostante Fassbinder suggerisca anche l'eventualità contraria⁴⁴. Ma quel che più conta in quest'ottica è la sua attività di speculatore edilizio, che di per sé denuncia un livello di abiezione tale da aver potuto convertire un uomo da vittima in un campo di concentramento a carnefice in una società civile.

Saitz ricorda in questo la figura del Ricco Ebreo ne *I rifiuti, la città e la morte*, un personaggio doppiamente mostruoso perché, oltre a essere anch'egli

⁴¹ Come per tutti i richiami che seguono, si cita direttamente dal film.

⁴² R.W. Fassbinder, "Un anno con tredici lune", in *I film liberano la testa*, cit., p. 42.

⁴³ E. Magrelli, G. Spagnoletti (a cura di), *Tutti i film di Fassbinder*, cit., p. 148.

⁴⁴ E lo scrive nel trattamento: «Quando un giorno Anton gli chiese perché Erwin lo guardasse sempre in quel modo, Erwin rispose di botto, senza rifletterci punto, che lo amava. Anton annuì con un'espressione cordiale, scrollò le spalle e gli disse soltanto che, se fosse stato una ragazza, magari l'avrebbe anche corrisposto» (R.W. Fassbinder, "Un anno con tredici lune", in *I film liberano la testa*, cit., p. 52).

uno speculatore edilizio nella Germania della ricostruzione post-bellica (approfittando dell'intoccabilità degli ebrei per le colpe commesse a loro danno), costruisce una città mostruosa essa stessa, come fosse uno Shylock moderno che concentra il denaro nelle proprie mani perché ad altri non è (o forse affinché non sia) consentito di farlo.

Entrambi, Saitz e il Ricco Ebreo, sono mostri prodotti dall'orrore dei lager e, a loro volta, creano città mostruose, portando disperazione con le espropriazioni e le demolizioni arbitrarie messe in atto per i loro fini; la consapevolezza di essere divenuti carnefici da cui tutti dipendono si nutre del risentimento di essere stati delle vittime innocenti di un sistema altrettanto mostruoso.

6.

La circolarità del rapporto carnefice/vittima, onnipresente nel cinema di Fassbinder, è il sintomo di una dialettica sincopata, ridotta a un gioco delle parti fino alla morte di uno dei due contendenti. La scena del mattatoio illustra, tra l'altro, proprio il cortocircuito di questa relazione: Elvira, quando era un uomo, faceva il macellaio (come lo stesso Meier, del resto)⁴⁵, provava un certo piacere nell'uccidere e forse era un po' sadicamente attratta dallo scorrere del sangue. La camera inquadra, con un'estesa carrellata, animali che vengono uccisi, appesi, sgozzati, squartati, macellati; la solenne e delicatissima quinta sinfonia di Mahler accompagna, in un superlativo contrappunto dialettico, queste azioni truculente come se filmasse una sorta di «natura morta cinematografica», mentre «il delirio emozionale della voce»⁴⁶ diventa isterico quando Elvira recita a memoria un lungo passo del *Torquato Tasso* di Goethe.

⁴⁵ Le allusioni biografiche a Armin Meier incarnate dal personaggio di Elvira sono evidenti: prima di diventare macellaio, Meier aveva avuto un'infanzia e un'adolescenza traumatiche: era stato, infatti, affidato dalla madre, alla fine della guerra (era nato nel 1943), alle cure delle suore di un convento e, in seguito (ma questo non figura in Elvira), fu abusato sessualmente da un medico di provincia per il quale lavorava come domestico (cfr. W. S. Watson, *Understanding Rainer Werner Fassbinder. Film as private and public art*, University of South Carolina Press, South Carolina 1996, p. 175).

⁴⁶ R. Burgoyne, "Narrative and Sexual Excess", *October*, 21, 1982, p. 60. Per un inquadramento del personaggio di Elvira nell'opera fassbinderiana, cfr. D. Crimp, "Fassbinder, Franz, Fox, Elvira, Erwin, Armin, and all the others", *October*, 21, 1982, pp. 62-81.

D'altra parte, gli animali non sono compianti quali vittime innocenti di un massacro indebito: dopotutto, dice Elvira, «macellare le bestie non è affatto contro la vita: è la vita stessa», perché è «la morte la sola che dà un senso alla vita della bestia», al punto che gli stessi buoi «sanno che lei arriva», che «è bella e l'aspettano». Ha osservato Robert Burgoyne, in un'acuta analisi del film, che «il parallelo con la sua vita è ovvio, e le scene seguenti spingono la narrazione verso i conflitti tra due forze: il desiderio della propria identità, dell'auto-adequazione, e l'impulso nirvanico verso l'autodistruzione»⁴⁷.

La vita e la morte sembrano due facce di una stessa medaglia, due opposti che non possono sussistere l'uno senza l'altro al punto da convertirsi reciprocamente e dialetticamente in modo incessante. Allo stesso modo in Elvira il piacere masochistico del dolore che ora prova a seguito dell'abbandono di tutti coloro che hanno segnato la sua esistenza è il contrappunto dialettico del godimento sadico che provava quando sgozzava le bestie: la *coincidentia oppositorum*, il rovesciamento dei contrari l'uno nell'altro segna il limite di un processo dialettico che non può compiersi in un'*Aufhebung*.

Siro Ferrone ha scritto che «vittima e oppressore si scambiano le parti che convivono in ciascuno di essi, senza effettiva possibilità di scelta. Una condizione che è ossessivamente incarnata da Effi Briest (dominata e corruttrice), da Maria Braun (l'amante e la sposa), da Dirk Bogarde in *Despair*. Esemplare è infine Volker Spengler, protagonista di *In einem Jahr mit 13 Monden*, diventato, dopo un'operazione, la sintesi innaturale di maschio e di femmina. È lui l'entità fisica in cui si addensa l'atto impossibile per eccellenza, l'impossibilità radicale della scelta: l'operazione dialettica atrofizzata, la distruzione dell'altare della verità di ricambio. Ermafrodito come punto di arrivo mostruoso di una spietata critica della ragione dialettica»; «ogni vittoria di una metà sull'altra non ricompone mai un io diviso non essendo garantito un luogo (o una metà della coscienza) più veritiero dell'altro»⁴⁸.

⁴⁷ Ivi, p. 60.

⁴⁸ S. Ferrone, «La critica della ragion dialettica», *Scena*, 2, 1980, p. 49.

Anche per questo «i personaggi non possono che essere immobili, ripetitivi; illusoria è l'idea del progresso interiore»: in generale tutti i personaggi fassbinderiani sono messi «nella condizione di esibire apertamente e direttamente la propria natura, la propria classe, il guardaroba della coscienza»; «le forme senza ombra dello schermo di Fassbinder escludono la rappresentazione del non detto in quanto inconscio che accompagna in segreta dialettica le azioni. Il segreto è rivelato, la dialettica si arresta, ciò che si fa corrisponde a ciò che si pensa e così capita per quello che si dice, anche se naturalmente si possono pensare pensieri tra loro opposti, pronunciare concetti incompatibili tra loro e compiere azioni suicide e incoerenti»⁴⁹.

Il melodramma fassbinderiano non assume così una funzione pacificante, tutt'altro: Fassbinder compie una specie di «rivoluzione copernicana», mostrando «il coraggio di rifiutare l'uso indebito dell'inconscio e della dialettica come alibi consolatori e giustificativi delle arti liberali e plastiche. Riporta le contraddizioni alla loro elementare e nitida durezza, si libera delle contorsioni della dialettica che consente a ogni contrario di essere giustificato e funzionale»; «né l'inconscio né il delirio né l'ideologia possono spiegare il caos. La contraddizione esiste in quanto vita»⁵⁰.

7.

Il corpo di Elvira è la sede degli eccessi, del conflitto insolubile tra gli opposti; la sua transizione da un sesso all'altro la rende inafferrabile, priva di un'essenza, di un'identità stabile e definibile: nemmeno il desiderio erotico ha un'orientamento precisabile. Sintomatica è la conversazione tra Zora e Frieda la Mistica:

Zora:	Sai, Elvira era una gran bella donna nei primi anni dopo fatta l'operazione.
Frieda la Mistica:	Cancro?
Zora:	No, nessuna malattia. Si è soltanto fatta tagliare tutto quanto di sotto.
Frieda la Mistica:	E allora? Non è per questo che è infelice. Probabilmente nell'anima era da sempre una donna.
Zora:	No, per niente. È questa la cosa. Lei l'ha fatto così. Una vera ragione per farlo non l'ha neanche avuta, per

⁴⁹ Ivi, pp. 49, 48-49.

⁵⁰ Ivi, p. 49.

l'anima o cose simili. Non era neanche finocchio, credo.
È vero o no, piccola? Tu non eri neanche finocchia quando sei
andata a Casablanca.

La confusione dei generi è illustrata fin dall'inizio: nella scena di apertura Elvira, vestita da uomo, è respinta, picchiata e spogliata, lasciata seminuda da un gruppo di uomini, uno dei quali è il prostituto da lei pagato che ha scoperto la sua identità femminile e che per questo non solo rifiuta il rapporto sessuale con lei, ma le aizza contro, per vendicarsi dell'inganno subito, i suoi compagni/collegi. Vediamo quindi «una donna, che era un uomo, vestita da uomo, per attrarre uomini cui piacciono altri uomini. La ragione di questo comportamento paradossale conferma la totale dislocazione del personaggio nell'ordine sociale»⁵¹: «Se pago vestita da uomo non mi vergogno come quando l'ho fatto a volte vestita da donna», afferma, infatti, Elvira, che mantiene saldo in questo modo lo stereotipo secondo cui le donne non dovrebbero pagare per intrattenere rapporti sessuali. Un'osservazione curiosa, la sua, se si pensa che, del tutto indifferente alle convenzioni sociali, si è sottoposta all'operazione per cambiare sesso, pur non essendo omosessuale, senza un vero motivo. «Per ogni persona che incontra ella è uno specchio deformante, una grottesca conferma dello stereotipo di genere, invariabilmente deviante. Elvira affronta una cultura materialistica nel suo regime più concentrato: quello della sessualità. Sebbene normalmente la sessualità nel melodramma si collochi sullo sfondo, dove è uguagliata alla verità repressa, qui è messa in primo piano sottoforma di identità sessuale, come esibizione della verità. In *Tredici lune* l'identità sessuale non può servire per indicare l'io naturale»⁵².

Elvira fonde i tratti dei generi sessuali (l'aspetto femminile e l'origine maschile), rifiutandone la differenziazione su cui si edifica la società, la cui cellula, secondo Freud, è la famiglia tradizionale edipica. L'assunzione di un punto di vista diverso da quello maschile la rende dunque illeggibile e nel melodramma fassbinderiano le donne, anziché relegate nel ruolo passivo che l'ordine borghese assegna loro di norma, rivendicano una loro autonomia nel diritto e nell'esercizio del pensiero, della contestazione delle regole condivise ancorché non scritte, delle tradizioni consumate ma imperanti, delle

⁵¹ R. Burgoyne, "Narrative and Sexual Excess", cit., p. 54.

⁵² Ivi, p. 55.

apparenze ipocrite ma autorevoli. Peter Brooks ne *L'immaginazione melodrammatica*, non rende conto della diversità sessuale, ma, secondo R. Burgoyne, «non la rifiuta in modo specifico. Al contrario, Brooks sovrappone l'opposizione attivo/passivo a quella società/individuo. Egli evidenzia che la natura privata e individuale del punto di vista del protagonista è in contrasto con il punto di vista della società», che «tenta di liberarsi da questa individualità inquietante che minaccia di sbrogliare il tessuto sociale»⁵³.

8.

La colpa di Elvira, come del resto quella di Violetta, è dunque quella di aver trasgredito l'ordine patriarcale della società borghese, che non lascia impunita questa ribellione. Violare la legge del padre non è tanto un'offesa a un qualche dio, ma è un reato che rischia di sovvertire lo *status quo* del potere costituito e dei suoi privilegi, che sono sempre privilegi di classe. Tuttavia, se fosse solo così, si capirebbe la riprovazione collettiva ma non la condanna fatale cui Fassbinder sembra alludere nella didascalia di apertura del film, secondo cui l'anno con tredici lune porterebbe a catastrofi personali.

V'è dunque dell'altro, una colpa ancestrale, di cui si viene a sapere nella splendida scena in cui Elvira, accompagnata da Zora, si reca presso il convento-orfanotrofio nel quale, come Erwin, è cresciuta, allo scopo di ricostruire il proprio passato di cui non riesce ad avere memoria. Suor Gudrun si cimenta in un lungo racconto che val la pena riportare per intero.

Un giorno, durante l'ultima guerra, la signora Anita Weishaupt ebbe un figlio: lo mise al mondo di nascosto e subito dopo lo lasciò qui, nel nostro convento, e diede l'autorizzazione affinché potesse essere adottato. Il bambino fu battezzato Erwin e tutte le suore gli volevano bene perché era un bambino silenzioso, cosa gradita alle suore: dicevano che era bravo. Anche nei giorni più brutti, poco dopo la fine della guerra, gli davano tanto da mangiare che era sempre sazio: meglio troppo che troppo poco. In cambio il bambino avrebbe dovuto amare le suore, ognuna, e ognuna di loro più delle altre. Così, presto dovette imparare a dire bugie, perché naturalmente il bambino aveva scoperto che era meglio per lui se diceva ad ognuna di loro ciò che ognuna desiderava sentirsi dire. Imparò talmente bene a usare il sistema delle bugie ricompensate, che nessuno si accorse che il bambino silenzioso era diventato un bambino triste. Poi Erwin andò a scuola, ed era, senza doversi sforzare troppo, un bravo scolaro. Per un anno e mezzo; dopo cambiarono molte cose per Erwin. Tutto iniziò il giorno in cui una coppia, che voleva adottare

⁵³ Ivi, p. 53.

un bambino, fece amicizia con Erwin. Lo invitavano ad andare a casa loro, si occupavano molto di lui, e lui credette di toccare il cielo con un dito. Poi, dopo aver riflettuto a lungo, decisero di adottare Erwin. C'era qualcosa tra di loro, forse fiducia e pazienza, qualcosa che somigliava all'amore. Il bambino stava tutto raccolto nella sua felicità, ma il suo cuore era come inebriato da una gioia sovrumana così grande che gli uomini non hanno mai trovato una parola per esprimere questa sensazione, questo tremore dell'anima di fronte a un sacrosanto desiderio che si avverava. Secondo la prassi legale, la madre di Erwin aveva diritto di rivedere ancora una volta la sua decisione di lasciare il bambino in adozione. Io mi incaricai di andare da Anita Weishaupt a parlarle. Già nel momento in cui venne ad aprire la porta e mi vide, c'era una strana espressione di paura sul suo viso, e quando le parlai di Erwin la paura continuò ad aumentare e capii improvvisamente che quella donna era davvero riuscita a dimenticarsi di suo figlio e questo doveva essere stato tremendo per lei. Mi portò subito dentro una stanza e chiuse svelta la porta dietro di sé. In casa c'erano voci di bambini; suo marito era ritornato dalla prigionia dopo che per anni non ne aveva saputo più niente. Da allora aveva già avuto da lui altri tre bambini, però lui la maltrattava, le faceva paura. Mentre Anita Weishaupt stava lì col fiato corto, pallida e tremante, mi venne un pensiero terribile: era già sposata con quest'uomo quando aveva messo al mondo suo figlio Erwin. Negli occhi di Anita Weishaupt la paura adesso era diventata così grande che pensai che le scoppiasse la testa. Il suo respiro diventò più affannoso e si afferrò il cuore quando fece segno di sì. Forse immaginava, più che saperla, la vera portata di questo sì, l'errore di base, fondamentale, con cui la sua mente aveva costruito questa bugia. Poiché il piccolo Erwin, chiunque fosse stato il suo vero padre, era stato messo al mondo da una donna sposata, era un figlio legittimo, e in questo caso la disponibilità all'adozione doveva essere firmata anche dal marito di sua madre. Quando Anita Weishaupt riuscì a riprendersi, chiuse gli occhi, sospirò profondamente, scosse molto lentamente il capo e disse con una voce così chiara che mi fece male e così decisa che mi fece perdere tutto il coraggio: "se è così, questo bambino non verrà adottato. Mio marito ignora e deve continuare a ignorare la sua esistenza". Anita Weishaupt aveva detto veramente "questo bambino" e "mio marito". Non c'era più niente da fare. Suo figlio Erwin ora non riceveva più visite il finesettimana e non veniva più invitato. Ma aspettava. Aspettò settimane senza fare domande per paura della risposta. Il desiderio del bambino era così grande, che la speranza rimaneva fissa nella sua testa, più forte del ragionamento. Finché qualcosa cominciò a bruciare nella sua mente. Erwin fu colto da un inspiegabile attacco di febbre che i medici non sapevano dominare e il bambino sarebbe morto veramente senza un miracolo. Qualunque cosa possa essere, essa avvenne: la febbre scomparve come era venuta, apparentemente senza causa. Ormai, però, qualcosa nella sua testa continuava come a bruciare. Erwin divenne un altro. Niente lo interessava più. Il suo carattere si trasformò; per esempio, cominciò a rubare, ma quello che rubava erano cose che senz'altro avrebbe potuto avere facilmente lo stesso. Così suscitò la diffidenza, non più la fiducia delle suore. Nella stessa maniera sconsiderata in cui prima avevano preteso di amarlo, adesso cominciarono a temere il bambino e infine ad odiarlo. Così il piccolo Erwin visse per lunghi anni praticamente in un inferno, disprezzato, per giunta, perché aveva imparato non a soccombere in questo inferno, ma a goderne le orribili conseguenze fino in fondo.

Il ripudio del piccolo Erwin è quindi legato all'epoca nazista; la sua colpa, di cui non è responsabile (una kafkiana colpa senza colpa), è quella di essere un

figlio illegittimo, che, se la Germania non avesse dato avvio alla guerra, non sarebbe mai nato.

Mentre ascolta la narrazione della sua infanzia, Elvira figura come testimone passiva della sua storia; il modo in cui la scena è ripresa merita attenzione, e il commento di R. Burgoyne è assai puntuale: «Il cortile chiuso, il giardino interno del convento, è un *topos* caratteristico del melodrammatico: sia nella scena sia altrove, il film sospinge i personaggi verso spazi che inizialmente sembrano protetti, per poi diventare claustrali. La forza invasiva in questa sequenza, il principio malvagio che entra dall'esterno è il passato. Ciò che è più evidente nella sequenza, a parte le sue *dramatis personae* che consistono in una prostituta, una suora e una transessuale - due delle quali hanno sacrificato la loro sessualità naturale per un amore "impossibile" - è la separazione tra la storia vera e propria e il suo soggetto focale. Elvira è "dimenticata" dalla camera mentre segue suor Gudrun nei suoi movimenti processionali. Occasionalmente riscopre Elvira, appoggiata come una grottesca cariatide contro il pilastro del chiostro. Più frequentemente la camera indugia su Zora, la prostituta compassionevole, che piange per l'ingiustizia del racconto. Quando finalmente la camera nota Elvira alla fine della storia, essa è svenuta: giace prona e incosciente per la quarta volta nel film. È come se il decentramento del personaggio rappresentasse alla lettera lo status di emarginazione assegnatole in vita [...]»⁵⁴.

9.

Nella discesa all'inferno di Elvira, senz'altro corresponsabili sono la struttura patriarcale della società borghese, i meccanismi oscuri e perversi del potere costituito, gli spazi anonimi e alienanti della città; ma non v'è solo questo. Si diceva poc'anzi che il tessuto comunitario agisce sullo sfondo delle vicende personali dei personaggi fassbinderiani, ne condiziona i gesti, ne inibisce le scelte, ne accentua la solitudine, ma non è il giudice che nei loro confronti emette la sentenza definitiva di condanna. Fassbinder sa che l'ospitalità dell'ambiente può emarginare un uomo sgretolandone le speranze (in questo

⁵⁴ Ivi, pp. 56-57.

senso *Berlin Alexanderplatz* è esemplare), ma, in *Un anno con tredici lune*, sembra non voler ricondurre il destino tragico di Elvira, la sua inesorabile parabola verso l'abiezione, alla dimensione straniante della città e in generale all'oggettivazione indotta dalla società capitalista.

V'è certamente il riconoscimento e la denuncia dell'ingiustizia della società borghese, ma Fassbinder non può riconoscere la colpevolezza unilaterale del contesto socio-economico e culturale. Confrontandosi con il gesto del suicidio, si rende conto di non riuscire a tematizzarlo: non si spiega le ragioni intime che ne stanno alla base (il personaggio che si impicca nel palazzo di Saitz espone, con la sicura competenza di chi deve tenere una lezione accademica, la teoria di Schopenhauer, ma non dice perché, *nel suo caso*, si sta togliendo la vita), non è in grado di penetrare nelle dimensioni del vuoto interiore di chi vuol farla finita, non sa capacitarsi di non poter razionalizzarne in qualche modo le intenzioni; né l'angoscia più asfissiante né la disperazione più cupa bastano a capire. C'è un non so che di assolutamente inqualificabile, oltre che spesso imprevedibile, tra le cause dell'atto suicida, al punto da spingere Fassbinder a domandarsi se non sia forse l'effetto imperscrutabile di un fato, di fronte al quale l'uomo non può che rassegnarsi con amarezza al non sapere.

Il suicidio «non è analizzato razionalmente né trattato secondo categorie sociologiche»⁵⁵; «il dramma di Elvira diventa irriducibile alla reale brutalità dei meccanismi sociali»⁵⁶. Fin dall'inizio del film Fassbinder lascia intendere che il destino degli uomini, particolarmente di quelli più sensibili e forse per questo più soggetti a perdere l'entusiasmo per la vita, possa essere, se non determinato, almeno influenzato da una congiuntura astrale, comunque da qualcosa verso il quale si è del tutto impotenti. Così recita la didascalia di apertura: «ogni sette anni c'è un anno lunare. Gli individui la cui esistenza risente in modo particolare delle loro emozioni sono soggetti in questi anni lunari a depressioni, il che succede, anche se non in maniera così rilevante, negli anni con 13 lune nuove. E se un anno lunare è contemporaneamente un anno con 13 lune, i risultati sono spesso catastrofici. Ci sono sei anni nel ventesimo secolo in cui questa pericolosa coincidenza si verifica. Uno di questi

⁵⁵ E. Magrelli, G. Spagnoletti, *Tutti i film di Fassbinder*, cit., p. 148.

⁵⁶ D. Ferrario, *Rainer Werner Fassbinder*, cit., p. 85.

è il 1978. Prima di questo sono stati gli anni 1908, 1929, 1943 e 1957. Dopo il 1978, il 1992 minaccerà di nuovo la vita di molti».

Il dramma di Elvira pare sfociare in un destino tragico, irrimediabile, a prescindere dalla tenacia del suo impegno. Ha osservato George Steiner che «il personaggio tragico è soggiogato da forze che la prudenza razionale non vale a spiegare completamente né a vincere»: «le cose stanno come stanno, inesorabili e assurde. La punzione è sempre più grave della colpa»⁵⁷. Per Elvira il lume della speranza si affievolisce a ogni suo incontro fino a spegnersi; Christoph, Marie-Anne e la figlia, Saitz, il giornalista, suor Gudrun, infine Zora, o la umiliano o comunque non ne intercettano la soffocata richiesta di aiuto.

Nella scena del convento, nella quale Elvira, va ricordato, non viene quasi mai inquadrata mentre suor Gudrun ricostruisce il suo passato, la distanza interposta «tra la protagonista e la storia delle sue origini è ciò che la separa dalla consapevolezza di sé. Dove la sofferenza del personaggio tragico conduce alla consapevolezza, qui porta soltanto a una sofferenza maggiore»⁵⁸ e da ultimo alla morte.

10.

La morte di Elvira, come in generale in Fassbinder, è una specie di morte “sporca”, sempre per richiamare Ariès, una fine assurda, ancorché spesso annunciata, priva non solo di aperture utopiche ma anche di un valore redentivo; nessun riscatto morale o sociale vi è implicato, anzi, il fatto fisiologico in sé, per come avviene, sembra certificare il brutto dell’esistenza, la sua deriva irrimediabile, persino un decesso di fatto già avvenuto nell’anima. Elvira, nello specifico, si toglie la vita nella sua camera da letto, dove Zora sta facendo l’amore con Anton Saitz, ma nessuno dei due ospiti improvvisati si accorge del suicidio.

Il suo è un congedo che tuttavia, anche se non salva alcunché e non riscatta colpe ancestrali, pare voler affermare il desiderio di vivere, benché in altro

⁵⁷ G. Steiner, *La morte della tragedia* (1961), tr. it. di G. Scudder, Garzanti, Milano 2005, pp. 11, 12.

⁵⁸ R. Burgoyne, “Narrative and Sexual Excess”, cit., p. 57.

modo. Sullo sfondo si dipana il pensiero di Schopenhauer e l'ultimo, razionale discorso dell'ignoto suicida, alla cui impiccagione assiste per caso Elvira, conferma la concezione del gesto estremo da lui formulata. Mentre sta lucidamente annodando la corda, il singolare personaggio senza nome non concepisce, come egli dichiara, il «suicidio come semplice azione negatrice. Lungi da ciò, il fatto di negare la volontà è invece un fenomeno di forte affermazione della volontà, perché la caratteristica della negazione non sta nel detestare le sofferenze, ma piuttosto i piaceri della vita. Il suicida vuole la vita ed è scontento solo delle condizioni che gliel'hanno resa assolutamente insostenibile, perciò non rinuncia affatto alla volontà di vivere, ma solo alla vita, nella quale distrugge la propria immagine della vita».

Per Schopenhauer, è noto, l'atto suicida non annienta, infatti, la volontà di vivere, che, sempre insoddisfatta, genera la sofferenza universale, ma anzi la afferma con determinazione, lanciando un grido angoscioso e disperato (giacché rivolto al deserto metropolitano popolato da esseri alienati essi stessi), ed è questa la ragione per cui non è annoverato tra le vie di liberazione dal dolore, che è un tratto ontologico dell'esistenza di tutte le cose.

Il libro di Schopenhauer *Il mondo come volontà e rappresentazione* è peraltro il testo che suor Gudrun tiene in mano nella camminata quasi processionale nel chiostro del convento-orfanotrofio durante la lunga rievocazione dell'infanzia di Erwin, come se fosse un sigillo che dell'allora bambino avesse marchiato l'esistenza segnandone in qualche modo il destino; e non è forse casuale che il filosofo sia originario di Francoforte, «una città che», come scrive Fassbinder nel trattamento del film, «con la sua specifica struttura sembra sfidare biografie come questa, o per lo meno non le fa sembrare scandalose»⁵⁹.

La sua presenza nel film è dunque ben più che un richiamo circoscritto alla tematica della sofferenza radicale degli uomini e alla riflessione sul suicidio e sulla sua legittimità. V'è anche questo senz'altro, ma il racconto cinematografico si serve del pensiero di Schopenhauer soprattutto per denunciare la solitudine umana nella metropoli: nel *Mondo*, infatti, si legge che «ciò che tutto conosce, senza essere conosciuto da alcuno, è il soggetto. Il

⁵⁹ R.W. Fassbinder, "Un anno con tredici lune", in *I film liberano la testa*, cit., p. 42.

soggetto è dunque il sostegno del mondo, la condizione universale, sempre sottintesa, di ogni fenomeno, di ogni oggetto: infatti tutto ciò che esiste, non esiste che in funzione del soggetto»⁶⁰. Ha scritto Ferrario che Fassbinder sembra interpretare queste parole come se significassero l'incomunicabilità radicale tra gli uomini⁶¹, testimoniando la loro condizione alienata nella società capitalistica dei consumi.

Un'incomunicabilità che viene delineata tra l'altro dalla presenza pervasiva dei mass media (nella lunga sequenza in cui Zora è a casa di Elvira, scorrono, sullo schermo televisivo inquadrato sullo sfondo, immagini di una parata militare capeggiata da Pinochet, sequenze di *Le Boucher* di Chabrol e frammenti di un'intervista allo stesso Fassbinder; nell'andirivieni del finale al capezzale di Elvira fa da colonna sonora la registrazione del suo commiato delirante); ma negli ambienti già di per sé asfittici troneggiano pure dispositivi elettronici in generale, anche quelli, come i flipper delle sale da gioco, che surrogano relazioni con gli altri. Aveva scritto Fassbinder in una brevissima riflessione del marzo 1971 che, «se si ha l'amore in corpo, non serve giocare al flipper. L'amore esige una tensione tale che non c'è più bisogno di rivaleggiare con una macchina, con la quale del resto non si può che perdere»⁶².

Il mondo è però anche volontà, per Schopenhauer, il vero noumeno della realtà, la sua più intima essenza, responsabile della sofferenza universale da cui deriva una forma di pessimismo cosmico. Diversamente da Kant, per il quale il noumeno era inaccessibile all'intelletto, trascendendo le condizioni dell'esperienza gnoseologica, per Schopenhauer, non solo è raggiungibile, ma è pure doveroso scoprirlo per estirpare la radice del dolore che ne deriva, e la via privilegiata per arrivare a esso è il corpo, che permette all'uomo di vedersi anche dall'interno: se infatti la conoscenza è rappresentazione dei fenomeni, la percezione del proprio corpo porta a scoprire l'essenza dell'uomo come volontà di vivere che accomuna le sfumature del suo sentire interiore. Frieda la Mistica, da cui Zora accompagna Elvira, lo dice espressamente: «Lo chiamo

⁶⁰ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1818), tr. it. di N. Palanga riv. da A. Vigliani, "Introduzione" di G. Vattimo, Mondadori, Milano 2008, p. 33.

⁶¹ Cfr. D. Ferrario, "Un anno con 13 lune", cit., p. 72.

⁶² R.W. Fassbinder, "Se si ha l'amore in corpo", in *I film liberano la testa*, cit., p. 21.

pura rappresentazione il mio corpo, per quanto io ne prenda coscienza in tutt'altro modo. Lo considero mia volontà, cioè il mio corpo oggettiva la mia volontà oppure, in altre parole, c'è il fatto che il mio corpo e la mia immagine rappresentano la mia volontà».

Ora, per Schopenhauer la conoscenza del corpo non richiede un atto rappresentativo a parte, ma è implicata in ogni rappresentazione stessa, essendo il soggetto nel contempo oggetto di rappresentazione per sé in modo immediato; tuttavia «il peccato originale di Elvira è di non saper capire il proprio corpo, di negarlo prima e rimpiangerlo poi, fraintendendo così anche il principio vitale del resto del mondo. La sua sofferenza non può perciò trasformarsi in esperienza, il suo dolore rimane un sacrificio senza significato»⁶³, una morte priva di senso. Il suo corpo, in transito da un sesso all'altro, oltre che offendere la legge del padre e sfuggire alle categorie dei ruoli borghesi, è inafferrabile anche per lei stessa.

⁶³ D. Ferrario, "Un anno con 13 lune", cit., p. 73.