

## La regia come operatore dello stile

Marina Pellanda

### *Alcune premesse*

Per certo il XXI secolo sembra ridefinire in modo radicale il ruolo del regista all'interno delle arti dello spettacolo. Tuttavia, e lo evidenzieremo usando come caso di studio il fare cinema di Marco Bellocchio dal 2003 ad oggi, da *Buongiorno, notte* (2003) a *Il traditore* (2019), a fare la differenza è l'indiscutibile legame dell'occhio e della mano. Infatti, fatta l'imprescindibile intersezione di *tecnica e materia*, alla base di ogni prodotto registico di valore è il saper fare di mani e occhi pensanti mai reciprocamente ancillari.

A partire dai testi filmici che abbiamo scelto di esaminare, la nostra ricognizione intende far significare il nucleo teorico più originale e unitario che a nostro avviso scorre nel lavoro di Marco Bellocchio evidenziando come i modi e le forme in cui questo regista si esprime contengano una attitudine autoriale originale e poco diffusa nel panorama della regia del XXI secolo.

Il taglio analitico di questa nostra proposta arriverà alla fine a rintracciare un'idea di cinema che, se per certo non intende per forza cogliere in fallo il modo radicale in cui il XXI secolo sta ridefinendo la regia, propone il «caso Bellocchio» come operatore attivo per ritrovare, senza scale di valore o paradigmi, quelle costanti forse in parte dimenticate per l'integrazione ormai imperante tra media tradizionali e digitali ma che pure, se bene usate, non finiscono mai di dire quello che hanno da dire.

Il cinema di Bellocchio è un cinema combattente ma, se visto con la lente del XXI secolo – una lente poliedrica dal vetro tagliato e che, come la lente sugli occhiali degli avari, sembra costruita apposta per moltiplicare, tante volte quante sono le sue sfaccettature, una pratica registica in cui domina una forte integrazione tra informatica e pensiero visivo – sembra invece, per dirla con John Berger, una «sacca di resistenza»<sup>1</sup>. E se il termine «resistenza» in qualsiasi epoca sembra per lo più sottendere qualcosa di fatalmente inadeguato ai tempi, nel caso di Bellocchio, invece, è nella creazione dell'immagine cinematografica la valorizzazione della *mano*.

### *Elogio della mano*

È una mano quella di Marco Bellocchio che, reintroducendo nel cinema i valori tattili, sembra cambiare di segno il *digit*, la cifra numerica del digitale, in favore del *digitus*, il dito alla latina. Infatti, le strategie con cui la mano di Bellocchio declina lo sguardo si articolano in una dimensione discontinua ed eterogenea in cui la procedura di costruzione del visivo, combinando tecnica e materia sotto la forma dell'opera d'arte senza lasciarsi avvolgere dall'ombra lunga e unificante dei media digitali, origina un cinema

---

<sup>1</sup> J. Berger, *Sacche di resistenza*, tr. it., Giannozzi Editore, Milano 2003.

che, «come una lettera scritta a mano»<sup>2</sup> – così parlerebbe Truffaut –, forse non sarà perfetto, ma per certo ci *riguarda*. E ci *riguarda* non solo perché dalla azione artistica di questo regista si origina una memoria figurale che, soprattutto nei suoi ultimi film, da personale si fa collettiva ma anche, e forse soprattutto, perché davanti alle sue opere guardare è un'ipnosi ovvero il suo cinema è talmente bello da riuscire a illuderti che, in ogni momento, tutto ciò che accade stia per *riguardare* te.

Il 30 marzo 1948 Alexandre Astruc scrivendo *Nascita di una nuova avanguardia: la caméra-stylo*<sup>3</sup> invita i registi ad usare la macchina da presa come si usa la penna. Egli intende che il cinema si debba fare con la stessa libertà con cui si usa la penna ovvero la macchina da presa dovrà muoversi libera come la penna lo fa su un foglio. Tornare ad Alexandre Astruc, tornare alla *caméra-stylo*, potrà sembrare tendenza ormai sorpassata ma pure, questa metafora, soprattutto se applicata come operatore d'analisi sul cinema di Marco Bellocchio, è in realtà attiva. Infatti, legare indissolubilmente mano e occhio – non sarà un caso che l'occhio nel seguire la forma delle cose e valutarne la densità relativa compia lo stesso gesto della mano – diventa una ragione di ordine teorico per fondare la specificità del cinema in termini di linguaggio.

Ernesto Picciafuoco, il protagonista dell'*Ora di religione* (2002), è nella filmografia del regista il primo personaggio cui egli affidi completamente il suo sguardo narrante. E allora non sarà un caso che qualche anno prima di mettere in scena occhi – Chiara in *Buongiorno, notte* (2003) e Ida Dalser in *Vincere* (2009) – Bellocchio veicoli la coerenza di sguardo del suo Picciafuoco anche attraverso le mani: una sequenza ce lo mostra nel buio mentre dapprima allarga le braccia e poi, per non vacillare, le protende in avanti quasi a voler superare il flashback acustico che lo avvolge delle suppliche e dei rimproveri della madre alle bestemmie del fratello Egidio.

### *Poesia dell'azione*

Intersecando occhio e mano Marco Bellocchio origina quella che Henri Focillon, in polemica contro ogni mano paralizzata in atti puramente formali e astratti, attraverso il suo *Elogio della mano* che si prolunga nella materia, tesse come poesia dell'azione<sup>4</sup>. Questa poesia si origina quando, rinunciando a elevare come principio costitutivo del cinema la sua natura di apparato riproduttivo, allontanandosi dal *digit* ovvero dalla cifra numerica del digitale e tornando al dito al *digitus*, si determina la condizione essenziale perché il cinema possa dispiegare al massimo la sua reale funzione: una funzione conoscitiva che, al di là delle apparenze del reale, ne riveli invece la verità.

Il termine *rivelare* è da intendersi, per dirla con Bazin, come un «dare a vedere» che consente allo sguardo cinematografico di Bellocchio di cogliere, ancora con Bazin, «l'aldilà delle cose»<sup>5</sup> – basti pensare a *Buongiorno, notte*, *Vincere*

---

<sup>2</sup> A. Gillain (a cura di), *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, tr. it., Gremese Editore, Roma 1990, p. 240.

<sup>3</sup> A. Astruc, *Nascita di una nuova avanguardia: la caméra stylo*, in "Ecran Français", n. 144 (1948); G. Grignaffini (a cura di), *La pelle e l'anima*, tr. it., La Casa Usher, Firenze 1984, pp. 49-51.

<sup>4</sup> H. Focillon, *Vita delle forme: seguito da Elogio della mano*, tr. it., Einaudi, Torino 1990.

<sup>5</sup> G. Grignaffini (a cura di), *La pelle e l'anima*, cit., p. xxiv.

e *Bella addormentata* (2012) –, offrendolo allo sguardo dello spettatore. E in ciò Bellocchio è baziniano proprio perché, esattamente come il teorico francese, sembra attribuire al cinema una funzione se non proprio pedagogica, senz'altro di scoperta e di disvelamento.

Siamo davanti a un disvelare che definisce lo stile cinematografico di questo regista proprio perché, ciò che vale, ciò che definisce la poesia dell'azione di questo Maestro del cinema italiano, è proprio il modo particolare che egli possiede per far significare la realtà. E, infatti, nei film in cui ciò accade, Bellocchio coinvolge lo spettatore visivamente, con un linguaggio dei sensi che è universale e non solo descrittivo.

Chiara in *Buongiorno, notte* sogna Moro libero per le vie di Roma: i suoi occhi, grandi come specchi ingranditi a dismisura, sono nelle mani del regista memoria desiderante che, attivandosi come un congegno ottico, obbligano lo spettatore a discorrere intorno ad azioni umane che non sono avvenute ma è come se lo fossero e, così facendo, creano un supplemento di senso. Infatti, il guardare di Chiara, che pure è reinterpretazione bellocchiana dall'inizio alla fine, ha una grande funzione poiché la forza dei suoi occhi, introducendo un correttivo al formalismo della *legge* che vige nel *tribunale del popolo* istituito dalle Brigate Rosse, permette di giudicare più esattamente i fatti compiuti.

Solo Chiara, dalle pareti buie dell'appartamento sprofondato nell'incubo del sequestro Moro, incollando l'occhio allo spioncino che le permette di osservare i movimenti e le azioni del presidente della Democrazia Cristiana prigioniero, ci regala una soggettiva che sembra far emergere l'invisibile. E dunque Moro, che mosso dagli occhi di Chiara emana una luce opaca che lo distingue dai suoi carcerieri sempre immersi nel buio e nella penombra, rende evidente come nelle mani di Bellocchio la regia sia un operatore dello stile seguendo il quale ogni film diventa una *questione di sguardi* più che di storie, soggetti e generi.

### *Tecnica e materia*

Stando alla regia di Bellocchio, ogni analisi critica deve essere innanzitutto analisi dei procedimenti e infatti, gli occhi di Chiara in *Buongiorno, notte* racchiudono una concezione del mondo che, attraverso la rimediazione di materiale di repertorio e dunque combinando tecnica e materia, diventa ovviamente una poetica ed è una poetica che, per dirla con Godard, «dipingere l'anima delle cose»<sup>6</sup>.

Infatti, come nota Enrico Ghezzi, «il film si dà letteralmente da risognare»<sup>7</sup> nel momento in cui la sua protagonista femminile «vede» nelle immagini dell'ultimo episodio di *Paisà* (1946) di Rossellini la messa a morte dei partigiani a opera dei tedeschi (idea ribadita dalla citazione delle *Lettere di condannati a morte della Resistenza* sulla voce di Herlitzka che legge l'ultima lettera scritta da Moro alla moglie), «vede» da *Tre canti su Lenin* (1934) di Dziga Vertov la panchina su cui Lenin è morto o, ancora, sequenze di repertorio delle celebrazioni sovietiche. Queste immagini, raccontando la Storia come un contrappunto, sono ambivalenti: da una parte sono lo scoglio contro cui si

<sup>6</sup> A. Aprà (a cura di), *Jean Luc Godard, il cinema è il cinema*, tr. it., Garzanti, Milano 1989, p.42.

<sup>7</sup> Enrico Ghezzi, *Memento (a)mori*, in "L'Unità", 6 settembre 2003, p. 21.

infrangono le variabili della finzione e dall'altra sono occasione – così infatti le leggerà Chiara lasciando Moro libero per le strade di Roma – per superare le rigidità ideologiche e recuperare l'umanità del gesto.

Chiara e, qualche anno dopo, Ida Dalser di *Vincere* hanno negli occhi un fotogramma in più: l'una vedendo Moro libero porta in tribunale la Storia e l'altra, dopo poche sequenze dall'inizio del film, fin da quando si trova la mano insanguinata nel momento in cui nasconde, baciandolo, il giovane Mussolini inseguito durante una manifestazione socialista, «vede» in anticipo e ha uno scatto di fantasia che sembra già farle capire qualcosa di più di quelle dinamiche che il fascismo instaurerà tra gli esseri umani.

Accade dunque che, usando come mediatori gli occhi di Chiara e Ida Dalser ma anche quelli dei personaggi di *Bella addormentata*, la regia di Marco Bellocchio, nella creazione che è il film, ben prima che la precisione delle nuove tecnologie digitali origini una riproduzione tecnica, seppure inevitabilmente soggettiva, di qualcosa che potrebbe non essere mai avvenuto, diventa artefice di un mondo che utilizza una materia che, pur non creata dal regista – la realtà delle immagini che Ida Dalser vede al cinema o quella che i personaggi di *Bella addormentata* sentono attraverso televisori sempre accesi –, è pulsante, proprio in relazione alla regia come mediatore dello stile, di una bellezza che una volta raggiunta sembrerà per un momento lo splendore del vero.

Tutta la struttura narrativa di *Vincere* si dipana attraverso visioni cinematografiche: Ida Dalser vi assiste nell'ombra, si schiera lasciandosi travolgere non tanto per la linea ideologica quanto piuttosto per la fisicità, per l'opaca pesantezza di un uomo il cui potere la ridurrà in miseria.

«Ho visto Mussolini al cinema», dirà la Dalser al cognato dopo aver assistito al cinegiornale, «è molto diverso, sembra più grande, sembra un gigante»<sup>8</sup>. Sono parole che sottolineano sia il potere del Duce nella vita politica di ogni italiano, sia una presenza gigantesca, massmediale e moderna che con la sua voce e la sua immagine sembra dominare una donna dal grido impotente.

Anche l'inconscio di Mussolini è rappresentato da Bellocchio attraverso immagini di repertorio che, montate eisensteinianamente sul primo piano dell'attore, costruiscono una sequenza profetica perché violenza e isterismo sono le dominanti anche delle citazioni.

Per Bellocchio, però, gli occhi di Ida Dalser sono gli unici a brillare di lucida consapevolezza ed ecco allora che, nelle sequenze ambientate o avvolte dal cinema, sembrano sempre soli: come quelli del regista guardano, costruiscono, soffrono senza lasciarsi mai accecare.

Con *Bella addormentata*, invece, e ancora una volta intersecando tecnica registica e materia, Marco Bellocchio racconta la realtà sfruttando contemporaneamente il cinema come dispositivo e il film come prodotto estetico. Si tratta di una scelta stilistica che, in relazione alla nozione di «creazione» secondo Deleuze, plasma un'opera d'arte che «è un atto di resistenza»<sup>9</sup>. E, infatti, a partire dalla riproducibilità tecnica che il cinema accoglie come caratteristica primaria, senza voler definire uno sguardo che, come accade con gli universi generativi del digitale, si sottrae all'uomo

---

<sup>8</sup> M. Bellocchio, *Vincere*, Italia 2009, dai dialoghi del film.

<sup>9</sup> G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?*, tr. it., Cronopio, Napoli 2013, p. 23.

togliendo egemonia antropocentrica al visivo, con *Bella addormentata* Marco Bellocchio compie una scelta stilistica con la quale plasma un'opera d'arte che *resiste* e, usando il montaggio, si allontana dalla schiacciante prossimità della vicenda raccontata dalla cronaca italiana durante gli ultimi giorni di vita in stato vegetativo di Eluana Englaro.

In questo film, infatti, proprio il montaggio, evocando e riorganizzando la realtà con immagini dolci e intense in cui la natura archetipica della fiaba torna a essere un valore, ci libera come per incanto dal triste e impudente teatro dell'assurdo messo in scena dall'Italia durante quella settimana che a febbraio 2009 si è conclusa con lo spegnimento della vita artificiale della Englaro.

*Bella addormentata* racconta di personaggi che si ridestano: insieme a Maria che apre gli occhi all'amore, a suo padre il senatore Beffardi che li apre alla propria coscienza e a Rossa che li apre alla vita, anche chi guarda si risveglia. Aiuta ad aprire gli occhi una macchina da presa che, come l'aiutante numinoso di ascendenza proppiana<sup>10</sup>, compone una partitura complessa in cui il montaggio – lungi dall'illustrare verità preconfezionate – è una detonazione che, producendo suggestioni visive, va al di là dell'oggettività del reale e verso il livello dell'astrazione.

Bellocchio quindi, con una *pietas* che ci coinvolge tutti e che è la stessa di cui brillano sia gli occhi di Chiara sia quelli di Ida Dalser, sembra voler fare un tentativo per svegliare quell'Italia cui pare alludere la dormiente del titolo del film. E lo fa sia con le parole che Maria rivolge al padre senatore dimissionario: «l'amore non acceca papà: l'amore cambia il modo di vedere»<sup>11</sup> – ed è un amore da intendersi come cifra di un progetto artistico e non come banale ideologia –, sia con il montaggio che punteggia i luoghi di questo film confrontandoli tra loro per metterli in discussione. L'intento è di giungere ad una possibile redenzione del reale dell'evento – il corpo di Eluana Englaro che raggiunge la clinica *La Quiete* di Udine, dove sarebbe stata spenta la sua vita artificiale –, a favore di una quasi realtà con forti elementi favolistici che, nel concreto, propongono altre possibilità.

*Bella addormentata* va così incontro al reale non tanto perché ne sfrutta immagini ed eventi ma, soprattutto, in ragione di ciò che crea. Infatti, se seguendo Bazin il cinema in primo luogo è il rivelatore dell'esistente<sup>12</sup>, è anche vero che il modo in cui la realtà viene mostrata può positivamente costringere lo spettatore a un'inedita attenzione allo schermo cinematografico. E, infatti, accade proprio così quando, dagli schermi televisivi presenti in una delle sequenze del film, sentiamo Emma Bonino opporsi a una legge che regola la fine vita: il pronome personale che usa per rivolgersi ai senatori quando dice loro: «ciò che sta accadendo dovrebbe terrorizzare innanzitutto voi», quasi ferisce l'orecchio dello spettatore e, come un baluardo di difesa, dallo schermo diventa rivelatore effettivo del concreto e del vero opponendosi dal fuori campo, all'incantesimo che sembra sottostare all'attesa con cui la Divina Madre, forse non a caso una ex attrice, interpretata da Isabelle Huppert, aspetta il risveglio dal coma della bellissima figlia, trasformandola nella protagonista di un lugubre show.

<sup>10</sup> V. Propp, *Morfologia della fiaba*, tr. it., Einaudi, Torino 2009.

<sup>11</sup> M. Bellocchio, *Bella addormentata*, Italia 2012, dai dialoghi del film.

<sup>12</sup> A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, tr. it., Garzanti, Milano 1999.

Accade dunque che, se nella pratica registica di Marco Bellocchio tecnica e materia non possono prescindere dal saper fare di mani e occhi pensanti, la regia bellocchiana è azione poetica interessante proprio perché rifiuta sia il concetto dell'*art pur l'art* che a nostro avviso, almeno per ora, inibisce il digitale, sia, pur non rinunciando alla rimediazione, i diktat che sembrano essere oggi i luoghi di elezione della pratica registica che voglia dialogare con la vista potenziale e potenziata di quello che Simone Arcagni ha chiamato *L'occhio della macchina*<sup>13</sup>.

Con *Bella addormentata*, quindi, proprio combinando tecnica e materia Marco Bellocchio, che pure sembra baziniano nel suo tentativo di far significare di più il reale, disponendo il mondo con gli strumenti del sogno e dunque del cinema, realizza anche uno spettacolo escapistico proprio perché, rispetto al reale, *Bella addormentata* è, come direbbe Roland Barthes, immagine che, pur includendoci, è altresì «tutto ciò da cui siamo esclusi»<sup>14</sup>.

### *Marco Bellocchio è un classico?*

Se nel suo fare cinema Marco Bellocchio crea immagini che, pur spettacolo escapistico, sono anche tutto ciò da cui siamo esclusi, allora forse, nel momento in cui il XXI secolo, per dirla con il Ruggero Eugeni di *La condizione postmediale*: «costituisce tecno ambienti ibridi e complessi, inventa forme visibili e invisibili di interazione con i soggetti, si installa nelle strutture anatomiche e biologiche dei viventi»<sup>15</sup>, allora i film del regista sono un *classico* sia nel senso che a questo termine e in tutt'altro contesto attribuisce Italo Calvino nel suo *Perché leggere i classici* affermando che «un classico è un libro che non ha mai finito di dire quello che ha da dire»<sup>16</sup>, sia perché, non pretendendo di sostituirsi alla natura, vi partecipano. E vi partecipano costruendo un guardare che, assai diverso da quello che lavora per integrare le funzioni dell'occhio umano alla macchina e viceversa, è vivificato da un uso creativo e consapevole della cinepresa.

Per esempio, la macchina da presa del protagonista di *Il regista di matrimoni* (2006), proprio per il coraggio di avvicinarsi senza pudori a ciò che filma, crea immagini fragili e pulsanti: Franco Elica, che in casa del regista di matrimoni che lo ospita in Sicilia ci viene mostrato tra due vetri – viene inquadrato il mare e poi Elica e il mare attraverso due finestre che si trasformano in uno specchio invisibile contro cui lo spettatore può sbattere –, è proprio come Bellocchio: parla della realtà attraverso lo specchio. A tal proposito dice Sergio Castellitto: «È il modo che ha Bellocchio di parlare della realtà passando attraverso lo specchio. Tu vai verso un'immagine che ti sembra reale e poi sbatti nello specchio, ti accorgi che era solo un'immagine, appunto, l'unica cosa reale è il rumore che fai sbattendo»<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> S. Arcagni, *L'occhio della macchina*, Einaudi, Torino 2018.

<sup>14</sup> R. Barthes, *Uscendo dal cinema*, in Id., *Sul cinema*, tr. it., Il melangolo, Genova 1994, p. 149.

<sup>15</sup> R. Eugeni, *La condizione postmediale*, La Scuola, Brescia 2015, p. 45.

<sup>16</sup> I. Calvino, *Perché leggere i classici*, in Id., *Saggi*, I Meridiani, Mondadori, Milano 1995, Vol. 2, p. 1818.

<sup>17</sup> S. Castellitto, *Marco Bellocchio, Il regista di matrimoni*, Marsilio, Venezia 2006, p. 29.

Marco Bellocchio dunque è un *classico* proprio perché, mentre l'occhio del XXI secolo cerca in tutti i modi di diventare matematica pura connettendo media e dispositivi dell'informatica con il pensiero visivo, proprio come il suo Franco Elica, sa ancora evocare intorno a sé una realtà che, tutta simmetrica e dialettica, assume profondità proprio in ragione dell'occhio che guarda.

Franco Elica sa muovere la telecamera. Si pensi sia all'emozione improvvisa provocata dal film, con gli sposini in riva al mare, che egli gira sostituendosi a Baiocco il regista di matrimoni, sia a ciò che riprende nel giorno del matrimonio di sua figlia quando – avvicinandosi al suo volto solo un po' più di quanto gli altri sentano o siano in permesso di fare – guardandola da vicino sostituisce, al magma informe di pixel che la ragazza diventa riprendendola a questa distanza, qualcosa che silenziosamente si sottrae al gioco della visione imposta.

Marco Bellocchio, nel momento in cui il digitale sembra voler instaurare una manipolazione genetica dell'immagine, esattamente come Franco Elica, accantona «l'abecedario e la matematica e intraprende il sentiero della mente»<sup>18</sup>. Così facendo, scrive film che, se a un occhio distratto possono sembrare alla John Berger «sacche di resistenza», sono in realtà dei *classici*. E lo sono perché, come scrive ancora una volta Calvino a proposito dei classici in letteratura, persistono «come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona»<sup>19</sup>.

Marco Bellocchio, in un'epoca che «non saprebbe mai redigere un catalogo della classicità che fa al caso nostro»<sup>20</sup>, è un *classico* perché, anche nei film da qualcuno ritenuti meno riusciti – *Sangue del mio sangue* (2015), *Fai bei sogni* (2016) –, concepisce la sua idea narrativa costruendo un cinema che, di autodifesa ma anche combattente, è per certo un momento di disvelamento. Ma per capirlo, e ce lo insegna il Massimo di *Fai bei sogni* mentre respira davanti a uno specchio cercando di ritrovare i battiti giusti del cuore dopo un attacco di panico, bisogna riuscire a cogliere l'importanza di riconoscere sé stessi al di là del simulacro. Ed è un riconoscersi che, nelle mani di Bellocchio, è un *classico* proprio perché in un mondo nel quale matematica e algoritmi sembrano farla da padrone – si va come scrive Simone Arcagni «dagli algoritmi di Netflix a quelli di Siri, da Facebook alle app fino ai Bitcoin e Uber»<sup>21</sup> –, il regista costruisce con la macchina da presa *A heap of language*. E, come accade nel disegno omonimo del 1966 di Robert Smithson<sup>22</sup>, origina una forma simile a un terrapieno o, forse, per dirla nel linguaggio del Buscetta di *Il traditore* (2019), simile a una cupola in cui a farla da padrone è, come nel disegno, il linguaggio.

Infatti, così come *language* in *A heap of language* è apice del cumulo, anche nel *Traditore* il linguaggio, ma nella sua declinazione visiva, è chiave di lettura fondamentale: Tommaso Buscetta, pur traditore, è un mafioso e la regia, che pure di quest'uomo costruisce un ritratto dolente, non lo dimentica. Non lo dimentica né quando nel giorno di Santa Rosalia mentre si sancisce l'accordo di facciata tra la vecchia Cosa Nostra e i Corleonesi, Tommaso Buscetta è già un escluso – a separarlo da ciò che avviene che egli vede ma non sente i vetri delle

<sup>18</sup> P. M. Bocchi, *Via dalla pazza folla*, in "Cineforum", n. 455 (giugno 2006), p. 13.

<sup>19</sup> I. Calvino, *Perché leggere i classici*, in Id., *Saggi*, cit., p. 1823.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> S. Arcagni, *L'occhio della macchina*, cit., p. 12.

<sup>22</sup> <https://www.moma.org/collection/works/149054>

finestre –, né quando e in questo caso però con l'intento di distanziarsi dal personaggio, Bellocchio proprio come accade nel disegno di Smithson costruisce *A heap of language* ponendo all'apice del cumulo, nel momento in cui Buscetta, nel ricordo, compie il delitto che lo affilierà definitivamente alla cosca mafiosa, uno sparo. Ed è uno sparo che indirizzato soprattutto allo spettatore – citando il Porter di *La grande rapina al treno* (1903) ma anche, nelle nuvole che tagliano la luna poco prima dello sparo, il Buñuel di *Un cane andaluso* (1929) in cui la stessa scena precede il taglio di un occhio – lo rende consapevole di una presa di distanza: quella che separa il regista dal mondo del suo personaggio.

Accade allora che proprio il disegno del 1966 di Smithson, proprio questo elenco di parole scritte in corsivo su carta millimetrata – un corsivo che a nostro avviso equivale all'intimità attribuita da Truffaut a «una lettera scritta a mano» – ci consente di chiudere là dove abbiamo iniziato, dalle parti della mano che, se è quella di Marco Bellocchio, riteniamo metta perfettamente a fuoco il concetto di regia al cinema nel XXI secolo e lo fa proprio per la soggettività di una scrittura visiva che rende il film qualcosa di intimo e prezioso da cui non si può prescindere. Qualcosa che, con la forza riconosciuta da Truffaut ad ogni lettera scritta a mano, evidenzia il regista come funzione sintattica unificante.