

L'ANTI-DIVA, L'ANTI-AUTORE E UNA CERTA IDEA DEL PUDORE. NOTE INTORNO A «DIMENTICARE VENEZIA»

Mauro Giori

1. *Due milanesi in Veneto*

All'epoca di *Dimenticare Venezia* (1979), grazie soprattutto alla nomination all'Oscar per il miglior film straniero poi vinto da Volker Schlöndorff con *Die Blechtrommel* (*Il tamburo di latta*, 1979), tanto la carriera di Mariangela Melato quanto quella del regista Franco Brusati conoscono un momento di singolare propulsione. La prima rinforza oltreoceano la notorietà già acquisita con alcuni film interpretati per Lina Wertmüller, e in particolare con *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974). Il secondo tocca invece l'apice della sua visibilità internazionale: contemporaneamente esce negli Stati Uniti *Pane e cioccolata* (1974), che due anni prima era stato presentato anche in Canada, mentre sull'onda del successo si vedrà dedicare una retrospettiva alla Viennale del 1980¹. Tuttavia, se Mariangela Melato cerca di approfittarne per tentare di avviare (senza riuscirci) una carriera negli Stati Uniti, Brusati non sembra intenzionato a cogliere l'occasione per uscire dal limbo degli autori non ben definibili, cui appartiene, e si mostra persino orgoglioso della discontinuità del suo percorso: «Ormai Brusati è quello di *Pane e cioccolata*. Bene, adesso tutti, pubblico e critici, in Italia

1 Si veda la corrispondenza relativa conservata nel Fondo Brusati presso la Cineteca Italiana di Milano, busta 31. Ringrazio Luisa Comencini per l'accesso al fondo.

e all'estero, da Brusati si aspettano un film come quello. Che sorpresa sarà per tutti *Dimenticare Venezia*, che è tutta un'altra cosa»².

Il momento di successo pertanto non scalfisce quell'immagine di «regista troppo raffinato e singolare per andare oltre la cerchia dei festival [e] dei cine-club»³ che Brusati si era costruito negli anni in modo estremamente coerente, grazie all'insistente ripetizione di pochi tratti professionali e di carattere. Era infatti sempre stato promosso come regista colto, «raffinato esteta lombardo che si prendeva sul serio solo tra i suoi libri e i suoi quadri, che non amava i cinematografari e che non ne fece mai parte»⁴, professionalmente serio, affabile con colleghi e collaboratori, riservato ed estraneo per scelta agli ambienti più glamour del cinema (di lui si dice persino che ama «aggirarsi nel gran baraccone del cinema con aristocratico distacco, per non dire disprezzo»⁵). Ancora, Brusati era sensibile ai giudizi espressi sul suo lavoro («Per una brutta critica poteva anche morire»⁶), ma al contempo alieno da compromessi («per lavorare in piena indipendenza, devo lottare ogni volta come un cane, e per anni»⁷). Lo stesso *Dimenticare Venezia* viene dopo «cinque anni lontano dal set, cinque anni di amarezza contenuta dalla quale Brusati non si riebbe più», al punto che si può forse ravvisarvi «il racconto di un congedo», sicché «i due film successivi del regista non possono che apparirci appendici posticce a un tragitto in fondo già arrivato al capolinea»⁸.

2 F. Brusati in L. Cavicchioli, *Un altro successo come «Pane e cioccolata»*, «Domenica del Corriere», 50 (1978), p. 53.

3 Pressbook di *Dimenticare Venezia*, Rizzoli Film, 1979.

4 G. Gosetti, *Un uomo solo che non dimentichiamo*, in A. Occhipinti (a cura di), *Un castello disincantato. Film e scritti di Franco Brusati*, Milano, Il Castoro, 2003, p. 61.

5 L. Cavicchioli, *art. cit.*, p. 51.

6 J. Fiastri in M. Pavesi, *Intervista con Jaja Fiastri*, in A. Occhipinti, *op. cit.*, p. 83.

7 F. Brusati in M. S. Palieri, *Delicatissimamente outsider*, «l'Unità», 11 ottobre 1981, p. 13.

8 G. Gosetti, *op. cit.*, pp. 64-68.

Risulta allora tutt'altro che estemporaneo l'incontro con un'attrice come Mariangela Melato, la cui immagine era singolarmente consonante con quella del regista, nonché altrettanto stabile e coerente. In articoli e interviste, dell'attrice si sottolineavano sempre il carattere antidivistico («Mariangela Melato: nessuno potrà mai darle della diva»⁹), il coraggio nel scegliere le parti in funzione della propria convinzione personale anziché del guadagno, senza dimenticare il pubblico (il che la portava a non disprezzare il cinema popolare)¹⁰, e la professionalità («serissima e puntuale nel lavoro, assolutamente priva di capricci»¹¹), spinta sino al punto da trascurare la vita privata («nell'amore lei si è sempre impegnata a metà [...]. Confessa che per anni il suo traguardo è stato quello di realizzarsi nel lavoro»¹²). Della donna, in parallelo, si accentuavano la semplicità e la schiettezza fuori dal set, la genuinità e l'assenza di pose («Parla con candore; [...] ha un'innocenza rara, magari pericolosa, nel mondo in cui le tocca di lavorare»¹³), l'attenzione a coltivare la propria personalità, l'intelligenza e il femminismo («prima di tutto voglio essere una donna»¹⁴), anche per quanto riguarda il suo mestiere («Cara, il cinema è scritto da uomini, diretto da uomini, prodotto da uomini. Un feudo, insomma»¹⁵).

L'immagine di Mariangela Melato collima insomma con quella di Brusati: entrambe sono costruite sul senso della peculiarità se non proprio dell'unicità, sull'impegno

9 G. Borgese, «Una volta nessuno mi voleva» dice l'onesta operaia del set, «Corriere della Sera», 11 ottobre 1972.

10 Cfr. M. Melato in G. Monteverdi, *Non sposerò mai uno di Foggia*, «Oggi», 22 (1974), p. 52, e in P. Carrano, *Melato: «Direi 'no' al nudo anche se fossi bella»*, «Il Mondo», 1 maggio 1975, p. 98.

11 G. Borgese, *art. cit.*

12 A. Garzia, *Mariangela, quanta fatica*, «Epoca», 1401 (1977), p. 56.

13 N. Salvalaggio, *Mi piace amare sotto la tenda*, «Oggi», 9 (1976), p. 20.

14 M. Melato in G. Monteverdi, *Mi rilasso cambiando colore*, «Oggi», 5 (1975), p. 55.

15 M. Melato in *ibid.*, p. 52. Cfr. anche L. Cavicchioni, *Quasi quasi mi sposo un produttore*, «Domenica del Corriere», 51 (1976), p. 82; P. Zanotto, «Sono timidissima e mi amo per il caratteraccio che ho», «Stampa Sera», 17 ottobre 1978, p. 21.

senza riserve nel lavoro, sullo spessore personale, sull'estraneità ai vezzi e agli aspetti più chiassosi del mondo dello spettacolo. La stessa attrice ha poi riconosciuto l'affinità con il regista:

Ci avvicinavano l'origine milanese, una certa secchezza, una certa mancanza di preamboli [...] la milanesità dava l'impronta al nostro modo di lavorare, l'estrema serietà, la capacità di lavorare molto, il rigore. [...] Questa dedizione totale che molti trovavano faticosa, un po' ossessiva, a me invece faceva tenerezza poiché lo scoprivo in questo modo molto simile a me. [...] Tirando le somme dopo che se n'è andato, da certe confidenze, certe piccole disperazioni che ci eravamo confessate, posso dire che fosse più simile a me di quanto mi fossi resa conto.¹⁶

Brusati, dal canto suo, sebbene abbia parole di stima per tutti i suoi interpreti, elogerà Mariangela Melato in particolare in un'intervista inclusa nel pressbook de *Il buon soldato* (1982), l'altro film fatto insieme: «[...] non solo è una grande attrice, ma è anche una donna di estremo coraggio, una persona umanamente deliziosa per lavorarci assieme»¹⁷.

I risultati della forte continuità retorica tra l'immagine del regista e quella dell'attrice si registrano nelle recensioni, all'insegna – si potrebbe quasi dire – dell'hapax. Se è difficile trovare paragoni possibili nel panorama del cinema italiano per Brusati e Melato, così *Dimenticare Venezia* – con la sua storia di due coppie omosessuali (Nicky e Picchio da un lato, Anna e Claudia dall'altro) che si trovano a dover tagliare i ponti col loro passato una volta morta l'anziana sorella di Nicky, Marta, che ne era in qualche modo la garante – è, secondo la critica dell'epoca, un «film diverso da tutti gli altri italiani delle ultime stagioni»¹⁸, addirittura «una orchidea nello spelacchiato prato del cine-

16 M. Melato in M. Pavesi, *Intervista con Mariangela Melato*, in A. Occhipinti, *op. cit.*, pp. 87-88.

17 Pressbook de *Il buon soldato*, Filmalpa – Gaumont – Rai 2, 1982.

18 G. Grazzini, *In quel tenero Eden del passato*, «Corriere della Sera», 21 aprile 1979.

ma italiano»¹⁹. Tuttavia, da tanta compattezza di giudizi si ricava l'impressione, se non di un successo di stima, di un riconoscimento di valore dovuto più a questo triplice carattere eslege che al film in sé, come se a essere premiata fosse più la novità del progetto che la solidità del suo esito. Nessuno si sente di criticare seriamente Brusati, così come nessuno si sente di avanzare riserve su un'attrice stimata e di forte carattere in un momento in cui il cinema italiano sembra tendere all'appiattimento su pochi filoni popolari, e soprattutto su un ricorso – inarrestabile nella sua crescita – al corpo femminile più che alle attrici (se poi tali lodi unanimi si limitano a frettolose annotazioni in chiusura di recensione è solo perché così prescriveva la tradizione). Infatti, chi si concede qualche appunto lo fa con discrezione, a margine, premurandosi di temperarlo subito con rassicurazioni sulla qualità complessiva del film. Kezich trova ad esempio che «a tratti nelle scene infantili *Dimenticare Venezia* insinua un sospetto di manierismo, solo incidentalmente ferisce l'orecchio con qualche battuta di qualità meno pregiata», ma annota subito dopo: «È un film delicatissimo, ispirato, soave»²⁰. Borelli rileva una «figurazione manifestamente compiaciuta di certi effetti tutti letterari di varia e composita risonanza»²¹ e Morandini non tace l'impressione che Brusati abusi «del ricorso alla 'madeleine', è come se ogni volta l'annunciasse con un rullo di tamburi»²², ma gli elogi di entrambi bastano a compensare tali perplessità.

Collazionando i testi con cui il film viene presentato, promosso e accolto, a sorprendere è l'estrema esiguità delle annotazioni, che di articolo in articolo, di intervista in intervista, senza variazioni di sostanza finiscono col confluire nel pressbook per riaffiorare nelle recensioni.

19 P. Valmarana, *Perché non dobbiamo guardare indietro*, «Il popolo», 16 maggio 1979.

20 T. Kezich, *La paura di crescere se l'infanzia è felice*, «la Repubblica», 21 aprile 1979.

21 S. Borelli, *Dimenticare Venezia*, «l'Unità», 21 aprile 1979.

22 M. Morandini, *Dentro il passato come in una culla*, «Il Giorno», 21 aprile 1979.

Si tratta in particolare di poche osservazioni rilasciate dal regista già durante la lavorazione, riguardanti la necessità di superare i condizionamenti del passato, e in particolare dell'infanzia (questo il senso dell'esortazione del titolo); il freudismo, ripetutamente messo in campo senza trascendere un livello meramente aforistico, privo di discussioni e di approfondimenti («Diceva Freud che guardare indietro vuol dire amare la morte»); il ricorso ai flashback, quasi inedito per il regista; la rappresentazione di un'omosessualità priva di scandalo²³. Se le dichiarazioni di Brusati non vanno oltre questi punti, i critici non se ne discostano, salvo abbellire le loro osservazioni con rimandi più o meno opportuni a modelli e influenze.

2. *Un fiore unico?*

Dimenticare Venezia è insomma esattamente l'opera che ci si aspetta dalla collaborazione tra Brusati e Mariangela Melato, ovvero un film intimo, attento alla psicologia dei personaggi e a valorizzare il contributo che gli attori possono apportarvi. Vi è però una voce fuori dal coro: Alberto Moravia scrive che «Mariangela Melato è un'Anna assai intensa anche se, secondo noi, non abbastanza sensuale»²⁴. Può sembrare un'annotazione cursoria, tutto sommato anche un po' malevola nella sua inclemenza nei confronti dell'attrice. Tuttavia ha un rilievo preciso nel contesto di una recensione che, poco incline alla compiacenza, finisce con l'intuire un aspetto importante, che potremmo riassumere ed esplicitare in questi termini: se il film è stato tanto apprezzato non è solo perché è un'opera singolare, segnata dalla presenza di un regista e di

23 Oltre al pressbook (da cui proviene la citazione), si vedano G.L. Rondi, *Brusati: l'infanzia una nostalgia velenosa*, «Il Tempo», 9 dicembre 1978, p. 10; U. C[asiraghi], *Il passato? Meglio scordarlo*, «l'Unità», 13 aprile 1979.

24 A. Moravia, *Il flash-back non è peccato*, «L'Espresso», 3 giugno 1979, ora in *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Milano, Bompiani, 2010, p. 1191.

un'attrice inconsueti (oltreché, ovviamente, di un attore di primo piano internazionale, Erland Josephson), ma è anche perché per altri aspetti – e si tratta di aspetti tutt'altro che secondari – al contrario *Dimenticare Venezia* non è quel fiore spuntato nel deserto di un cinema italiano ormai votato alla pornolalia visiva che sostiene il resto della critica.

Si potrebbe accostare la questione da diversi punti di vista, per esempio quello dei debiti: il film non ne è affatto privo, e i debiti significano la presenza di legami con una tradizione anziché isolamento in una terra di nessuno. Fellini e Bergman²⁵ sono i nomi più ricorrenti nelle recensioni, ma si potrebbe facilmente mettere in campo anche Visconti, e non solo per mediazione di uno scrittore da questi amato e palesemente ricalcato da Brusati come Marcel Proust²⁶.

Proviamo invece ad accostare la questione da un diverso punto di vista: la mancanza di scandalo. Brusati ha rilasciato una sparuta dichiarazione in merito: «[...] poco è mancato che il film non uscisse. Per il presidente della commissione di censura *Dimenticare Venezia*, poi vietato ai minori di diciott'anni [...], era un'opera scandalosa, da bocciare in blocco. [...] Con tutta la merce avariata in distribuzione, sarei diventato io, di colpo, un regista porno?»²⁷. Poco oltre, inventaria le ragioni della reazione dei censori: «Perché nel film si allude [...] a un fenomeno naturale come

25 A cominciare da *Smultronstället (Il posto delle fragole, 1957)* e soprattutto per ovvia mediazione di Erland Josephson, all'epoca familiare agli spettatori italiani: si veda l'intervista rilasciata dall'attore dal set di *Dimenticare Venezia* (L. Antonelli, «C'è molta collaborazione tra le mie quattro mogli», «Stampa Sera», 23 ottobre 1978), proprio quando la Rai stava trasmettendo, ogni martedì, *Scener ur ett äktenskap (Scene da un matrimonio, 1973)*, mentre in sala era appena arrivato il film con cui Josephson era tornato a collaborare con Bergman, *Höstsonaten (Sinfonia d'autunno, 1978)*.

26 Brusati (cit. in A. Occhipinti, *op. cit.*, p. 34) si diceva incompatibile con Visconti ma la sua collaboratrice storica, Jaja Fiastrì, ha poi dichiarato: «A Franco forse sarebbe piaciuto essere Visconti, perché Visconti è il massimo, però non era Visconti. Avrebbe dovuto accontentarsi con gioia di essere Brusati, perché non ce ne sono tanti» (*ibid.*, p. 83).

27 F. Brusati in U. C[asiraghi], *art. cit.*

le mestruazioni. Perché, sempre con la stessa delicatezza, si allude alla masturbazione. E perché ci sono due coppie omosessuali, una femminile e l'altra maschile»²⁸. Infine, egli stesso offre quella che è nella sostanza la soluzione del problema: «Che cosa importa se tutto ciò, posso ben dirlo, è trattato con pudore, con gradualità?»²⁹.

Anche Mariangela Melato è direttamente coinvolta in questo groviglio di elementi potenzialmente scabrosi, non solo interpretando la parte di una lesbica, ma mettendosi – letteralmente – a nudo. Solo tre anni prima aveva dichiarato: «Il cinema italiano tratta le attrici come soprammobili, tavolini. Una coscia, un sedere, tanto per gradire. Anche se fossi una donna bellissima, io non mi spoglierei mai. Perché se ti spogli poi dicono, brava quella lì, ha un bel seno»³⁰. Altrove, però, si era detta possibilista: «Farei anche un film in cui dovessi apparire nuda, un film erotico, perché no? L'erotismo può essere intelligente, ironico, divertente. Non ho accettato perché era pornografia»³¹. Se aveva effettivamente rifiutato la parte della protagonista in *Malizia* (1973) di Salvatore Samperi, era comunque già apparsa ritratta senza veli (da un pittore) su una rivista erotica nel 1972³², così come, in seguito, nel film *Attenti al buffone* (1975) di Alberto Bevilacqua. Le numerose dichiarazioni dell'attrice in merito al suo aspetto e al suo corpo (nelle quali oscilla tra il riconoscersi brutta e il valorizzare una bellezza fuori dagli schemi) sono forse il segno più evidente del processo di costruzione dell'immagine divistica, che passa attraverso un'accurata selezione

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 M. Melato in P. Carrano, *art. cit.*, p. 96.

31 M. Melato in G. Monteverdi, *Non sposerò mai* cit., p. 52.

32 Si tratta di «Menelik» (sottotitolato «Il settimanale eroticomico»), 52 (1972). Indice non irrilevante del carattere di alcune sue interpretazioni è anche il fatto che sia finita più volte su quelle riviste erotiche (e talora sulle loro copertine) che, nei primi anni Settanta, costruiscono una forma peculiare di sinergia con il mondo del cinema, soprattutto attraverso novellizzazioni in forma di fotoromanzo di film dagli accentruati contenuti erotici. Si vedano ad esempio «Cinestop», 3 (1972); «Topsexy del 3/4 d'ora», 27 (1973).

e non va sempre esente da contraddizioni e calcolati aggiustamenti. Anche in seguito, quando ricorderà la sua collaborazione con Brusati, la metterà implicitamente in contrapposizione con il filone erotico italiano: «In un momento in cui il cinema dà peso soltanto alle facce o al nalggio (e se sei una donna, ahimè!, alle tette), trovare un regista che pensa soltanto alla recitazione è veramente un prodigio...»³³. E indubbiamente Brusati sfrutta le diverse risorse istrioniche dell'attrice impiegandola in un ruolo drammatico di inconsueta sobrietà, nel quale Mariangela Melato, sovente ripresa in primo piano, deve cercare di lavorare sull'intensità dell'espressione del volto più che sulle modulazioni della voce. Al contempo, le fornisce però anche generose occasioni per sfogare attitudini recitative più vicine al suo percorso precedente, sia cinematografico sia teatrale. È il caso delle trattenute venature comiche della prima sequenza che la vede in scena, quella in cui un cliente viene ad acquistare della frutta, ma in realtà è solo interessato a sbirciare il corpo della contadina. Non manca neppure uno sfogo grottesco consentito da un secondo ruolo, quello della madre di Anna, in un flashback che è nella sostanza un lungo monologo pensato proprio per permettere a Mariangela Melato di dare fondo al suo repertorio più colorito e più carico (insieme all'irritazione che la conduce allo scontro fisico con Claudia).

Vi è dunque una manifesta complicità tra regista e attrice: il primo pensa occasioni utili per mettere in luce a tutto tondo le abilità della seconda; dal canto suo Mariangela Melato si mette a disposizione di Brusati senza reticenze. A essere rilevante è comunque il fatto che anche su questo punto regista e attrice siano in perfetta sintonia, ponendo entrambi la questione in dialettica rispetto alla pornografia (che era ormai una realtà commerciale in crescita anche in Italia)³⁴. A rendere la questione meno

33 M. Melato in D. Berti, *Quando sarò grande proverò a fare la regista*, «RadiocorriereTv», 36 (1982), p. 53.

34 Per una ricostruzione di tale lenta affermazione si veda F. Grattarola – A. Napoli, *Luce rossa. La nascita e le prime fasi del cinema pornografico in Italia*, Guidonia, Iacobelli, 2014.

semplice vi è tuttavia la presenza di Eleonora Giorgi, che aveva esordito pochi anni prima con vari esemplari del filone erotico e si era già concessa a «Playboy» nel 1974 (aspetti artatamente sottaciuti dal pressbook, ma la vis erotica, contrariamente al caso di Mariangela Melato, era comunque parte essenziale e non rimossa della sua immagine): Kezich scrive di una «felicitemente recuperata» Giorgi³⁵, ma Brusati ne scruta il corpo con dovizia di dettagli, con tanto di panoramica verticale sotto la doccia (a differenza di quanto aveva fatto con Mariangela Melato poco prima), finendo con l'introdurre un accento più scabroso e voyeuristico della macchina da presa proprio in virtù del trattamento impari riservato alle due attrici.

Anche qualora vi si voglia vedere una concessione al gusto corrente, la questione rilevante non è però tanto quella dei pruriti stimolati dalla «deliziata sensualità dei nudi maschili e femminili, un po' statua greca e un po' 'baigneuses'»³⁶, quanto proprio lo stretto controllo esercitato sulla materia erotica. Da questo punto di vista non si può che dar ragione a Brusati: il cinema italiano dell'epoca si era spinto molto più in là nello sfruttamento del corpo e del nudo, tanto femminile quanto maschile, sicché *Dimenticare Venezia* può infastidire giusto il recensore del quotidiano democristiano³⁷. Silhouette e pose plastiche sublimano il nudo maschile, e in parte quello femminile, nella sequenza alternata in cui i quattro personaggi si concedono lunghe abluzioni purificatrici per prepararsi al faticoso viaggio a Venezia, nel mezzo delle consuete rimembranze infantili. Proprio qui emerge tutta l'ambiguità della rappresentazione di Brusati: da un lato, si comprende perfettamente cosa intendesse quando dichiarava di aver voluto rappresentare l'omosessualità «de façon naturelle, sans racisme, ni vulgarité. J'ai montré des gens qui

35 T. Kezich, *art. cit.*

36 *Ibid.*

37 Che parla di un'«insistenza, dura e talvolta perfino urtante con cui Brusati costella il suo film con tracce di corporalità e corruzione fisica» (P. Valmarana, *art. cit.*).

s'aiment, un point c'est tout»³⁸ (e da questo punto di vista la recitazione di Mariangela Melato apporta un contributo essenziale); dall'altro, tanta spontaneità è pagata con una forzata rimozione di qualsiasi aspetto sensuale, salvo che per qualche fugace accento voyeuristico (fig. 20). Se si considera come i corpi possono anche essere esposti allo sguardo del medesimo sesso, ma vengono toccati solo da quelli del sesso opposto – gli unici ad accennare alla possibilità di andare oltre casti baci e languide carezze sono Nicky e Claudia quando si incontrano e si spogliano di nuovo in soffitta (fig. 10) –, non si può che dare ragione a Moravia laddove si chiedeva se le due coppie avessero di fatto una relazione solo platonica³⁹.

Inoltre il voyeurismo (su cui il film si apre: mentre i bambini giocano tra di loro, l'infantile maestrina Claudia si ferma turbata a spiare due giovani che si accoppiano nel prato a fianco) rinforza la tesi psicoanalitica generale, rimandando nuovamente all'infantilismo, a quegli sguardi assorti ma assenti con cui i personaggi hanno le loro ricorrenti *rêveries* proustiane. Rimanda cioè all'im maturità sessuale: il piccolo Nicky non poteva che limitarsi a guardare il compagno dai capelli rossi mentre si esibiva precocemente con le donne impegnate a lavare i panni al fiume; allo stesso modo ora si limita a osservarne l'ombra di Picchio dietro la porta della doccia; Anna fa risalire il suo rapporto con Claudia alla semplice mancanza di alternative. E infatti il censore democristiano, rilevata una certa morbosità, la può riscattare nella misura in cui vi legge un segno addirittura di morte⁴⁰.

Particolarmente rilevante è l'approvazione riscossa dal film da parte di Franco Fornari, allievo di Cesare Musatti e dunque esponente di un freudismo conservatore.

38 F. Brusati in C. Beylie, *Entretien avec Franco Brusati*, «l'Avant scène Cinéma», 277 (1981), p. 4.

39 Moravia si dice convinto che questo sia il caso di Claudia e Anna, al contrario di quello di Nicky e Picchio (ciò che può dedursi solo da un segno indiretto, ovvero dalla sequenza in cui, prima di far entrare la serva, separano i letti) (cfr. A. Moravia, *art. cit.*, p. 1189).

40 Cfr. P. Valmarana, *art. cit.*

Dalle pagine del «Corriere della Sera», all'indomani della visione della pellicola, propone addirittura un nuovo titolo: *Teorema sul rapporto tra morte e perversione*⁴¹. L'articolo sviluppa quanto tale formula insinua: Brusati è meglio di Pasolini perché più vicino alla «verità psicoanalitica» secondo la quale l'omosessualità sarebbe inscindibile dalla morte perché non sarebbe altro che un'elaborazione del lutto della madre «come vano tentativo di autogenerarsi e di eludere la morte accoppiandosi con se stessi»⁴². Se si considera il fatto che Brusati, a detta dello stesso Fornari, agli scritti di quest'ultimo si sarebbe ispirato, il cerchio si chiude su una concezione dell'omosessualità che affonda le sue radici in un passato repressivo anziché elaborare gli indirizzi più recenti e radicali che anche in Italia trovavano ormai voce⁴³. A Fornari idealmente risponde ancora Moravia: «[...] l'omosessualità starebbe fuori dal quadro, in una luce privilegiata e affettuosa di indulgenza che, a ben guardare, non fa che capovolgere l'antica condanna. Si trattava, insomma, di rendere normale l'omosessualità; ma Brusati non sembra aver pensato che il solo accesso alla normalità è quello del realismo»⁴⁴.

L'apparente scabrosità del corpo è dunque in realtà perfettamente funzionale alla rappresentazione di una sessualità incompiuta e pertanto innocua. L'accesso alla maturità, reso possibile dalla morte di Marta, consente in potenza a tutti e quattro la soluzione dei loro rapporti, come il finale si incarica di dimostrare. Nonostante una

41 F. Fornari, *Il lutto e l'amore*, «Corriere della Sera», 10 maggio 1979.

42 *Ibid.*

43 È interessante ad esempio la recensione anonima apparsa su uno dei primi fogli del movimento di liberazione omosessuale italiano su cui abbia trovato posto una regolare rubrica di recensioni cinematografiche, dove non solo si ripetono i medesimi apprezzamenti generali per Brusati e il suo film (distinguendolo in particolare da «squallidi film pornografici» e «scollacciate sequenze» ormai correnti nel cinema italiano), ma da un lato ci si compiace del fatto che «l'omosessualità viene trattata finalmente con gusto, senso della misura, competenza, senza sbavature ed inutili volgarità», e dall'altra si individua proprio nella «interpretazione data dell'omosessualità» (cioè nella chiave psicoanalitica) il «limite più vistoso del film» (s.n., *Cinema*, «Lambda», 4 [1979], p. 11).

44 A. Moravia, *op. cit.*, p. 1190.

certa confusione⁴⁵, il suo intento metaforico è infatti inequivocabile e il regista stesso lo esplicita in modo netto in varie interviste, compresa quella inclusa nel pressbook, sostenendo che il film vuole esprimere la necessità di «maturare, accettando se stessi e andando avanti, risolvendo anche certe [...] immaturità sentimentali» dei personaggi «che li hanno indotti a perpetuare nell'oggi i turbamenti amorosi degli adolescenti che sono stati ieri»⁴⁶. Ovvero, nei termini ancora più netti in cui si esprime la presentazione nel medesimo pressbook:

A contatto con il reale il passato si dimentica ed ognuno dei quattro personaggi avrà l'occasione di diventare finalmente adulto. Anna risolvendo il suo rapporto con Claudia e diventando l'amante, forse la moglie, di Picchio. Nicky installandosi nella villa della sorella dove i fantasmi del passato e dell'infanzia forse sono stati del tutto esorcizzati.⁴⁷

Vanno nella medesima direzione altre espressioni del materiale stampa, laddove ad esempio si nota che i personaggi, «[m]algrado la particolarità dei loro rapporti sono felici», mentre alla fine «la loro visione della vita diventerà

45 Il finale dice senza dire, come tutto il resto del film, lasciando margini per una certa ambiguità interpretativa. Chi raccoglie le consegne del pressbook con diligenza non esprime dubbi: Morandini (*art. cit.*), pur dichiarando di non sentirsi di sottoscrivere una concezione tanto categorica, segue le istruzioni nel descrivere come «l'omosessualità dei quattro personaggi così tranquillamente scontata dalla discrezione di Brusati» sia «legata alla loro immaturità, al rifiuto di crescere e d'emanciparsi» e ritiene che ciò «s'avverte nello scioglimento della vicenda». Se da un lato Kezich (*art. cit.*) ritiene che Nicky lasci Picchio – ora libero di accasarsi con Anna – con «un abbraccio appassionato da padre a figlio», Moravia (*art. cit.*, p. 1189) crede che «Claudia e Anna, invece, ricevono dalla partenza uno stimolo a potare a termine il loro rapporto: si trasferiranno a Milano, vivranno insieme». Le mani strette una nell'altra delle due si prestano a varie interpretazioni che si riflettono sul loro potenziale rapporto con Picchio, e sul fatto che questi e Nicky siano effettivamente destinati a riunirsi, eventualità che appare alquanto improbabile.

46 *Ibid.*

47 *Ibid.*

più ampia, includendo anche quei rapporti che la paura di crescere aveva fino allora escluso»⁴⁸.

Se rappresentate in termini simili, le forme di sessualità diverse da quella eteronormativa hanno sempre riscosso il consenso unanime (cioè ideologicamente trasversale) dei recensori italiani⁴⁹. I favori assicurati a *Dimenticare Venezia* non sono dunque dovuti a una sopravvenuta mutazione culturale che abbia indotto un aggiornamento in materia: al contrario, sono la conseguenza di una rappresentazione connotata culturalmente in un modo tale da risultare accettabile, rientrando così – a dispetto di un'apparente leggerezza – entro i confini della moralità corrente. È quanto significano termini quali pudore, buon gusto, misura e pulizia nei discorsi critici (e politici) del tempo: se la loro messa in campo è giustificata dalle immagini di Brusati e di Mariangela Melato che precedono il testo e ne influenzano l'accoglienza, sono anche il segno di una sostanziale mancanza di scandalo, ma non perché Brusati si tiene lontano dalla pornografia, bensì perché la sua rappresentazione, per contenuto e forma, non ha nulla di radicale.

Del resto Brusati stesso, pur inizialmente «convinto di aver fatto finalmente un film ottimista», dovette riconoscere a posteriori di essere andato in altra direzione:

Però poi che cosa è successo? Che i due terzi del film sono stati dedicati a dipingere quel passato, così seducente e un terzo a dipingere il ricatto da quel passato, per cui ho qualche dubbio che il film dica esattamente quello che era nella mia intenzione di dire: il passato va dimenticato, bisogna affrontare il reale, ciò che è diverso da noi, il futuro.⁵⁰

48 Pressbook cit., corsivo nostro.

49 Appare da questo punto di vista particolarmente significativo il percorso della fortuna critica di Luchino Visconti, sul quale si rimanda a M. Giori, *Scandalo e banalità. Rappresentazioni dell'eros in Luchino Visconti (1963-1976)*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2012.

50 Brusati intervistato da G. Paolini nel 1991, in A. Occhipinti, *op. cit.*, p. 29.

Si vede dunque come l'unanime approvazione riscossa da *Dimenticare Venezia* non derivi solo dal carattere eccezionale della pellicola e delle figure coinvolte nella sua lavorazione, ma anche, al contrario, da quanto di *non eccezionale* vi è in entrambi i casi.

La critica ha infatti buon gioco a rinunciare a scavare a fondo per compiacersi della facile occasione che Brusati stesso le offre per liquidare la questione in *Dimenticare Venezia*, colta al balzo dalla «Domenica del Corriere»: «Dire per esempio che è la storia di due coppie omosessuali significa involgarire e travisare il significato del film, che sarà invece, castissimo, sereno, irrealista»⁵¹. Le fa eco l'evidente sollievo con cui il critico del quotidiano comunista parla di «un acquietato rapporto omosessuale»⁵². Giudizi ideologicamente ancora trasversali, sottoscritti da Grazzini: «Quanto potesse esservi di scabroso nella storia di due coppie omosessuali è cancellato dall'onesta misura del tratto, dall'ingegnoso incrocio fra passato e presente»⁵³.

Solo Moravia (e si comprende allora il senso del suo rilievo su Mariangela Melato) si mostra come sempre attento e sensibile alla rappresentazione del sesso, fino al punto da essere disposto a rimetterlo al centro del film: «Ma tutto questo lo vedremo poco. Voglio dire che non vedremo Nicky e Picchio e Claudia e Anna mentre si amano, che è, pur tuttavia, ciò che a nostro parere importa di più nel film»⁵⁴.

Da più parti si è suggerito che *Dimenticare Venezia* – rimasto non a caso l'opera preferita del suo regista⁵⁵, pur nella delusione rappresentata dalla mancata premiazione⁵⁶ – sia «il film più autobiografico che Brusati abbia

51 L. Cavicchioli, *Un altro successo* cit., p. 53.

52 S. Borelli, *art. cit.*

53 G. Grazzini, *art. cit.*

54 A. Moravia, *art. cit.*, p. 1189.

55 Cfr. F. Brusati in M. S. Palieri, *art. cit.*, p. 13.

56 Come racconta Mariangela Melato (in M. Pavesi, *Intervista con Mariangela Melato* cit., p. 89), «lui provò dolore, perché forse si era creato molte aspettative, non avendo mai veramente trionfato in Italia, pensa-va che forse all'estero il film sarebbe stato accolto ancora meglio».

scritto», tanto che «Erland Josephson è Brusati tale e quale»⁵⁷. L'autore allora

non fa mistero di proiettare in Nicky [...] tutta la sua visione del vivere e tutte le incertezze che essa comporta: ricerca della madre, ruolo della figura femminile, pudore per i suoi sentimenti, attrazione e paura di una pubblica ammissione d'omosessualità, passione per la grande musica classica, tenerezza per i poveri cimeli della memoria, dolcissima ossessione delle 'piccole cose di pessimo gusto' che incarnano il passato, nostalgia della giovinezza, estasi della bellezza.⁵⁸

Se un tale rispecchiamento risponde al vero, si comprende come la psicoanalisi offra al regista un filtro per distanziare un aspetto del suo privato in termini tali da non ingenerare ostilità⁵⁹, pur essendo ormai l'omosessualità un tema tutt'altro che inconsueto per il cinema italiano; lo stesso si può dire dell'amore socratico che costituiva ancora un modello dominante per la generazione di Brusati. Elementi, questi, tutti accuratamente rimossi dall'immagine del regista. Ecco dunque come, reintegrando nelle immagini tanto di Brusati quanto di Melato gli aspetti che ne erano stati esiliati, ci si ritrova con un film che, per quanto possa rimanere inconsueto, è però tutt'altro che sradicato dal suo contesto, tanto cinematografico quanto culturale: se così non fosse stato, è facile immaginare che avrebbe avuto una ben diversa accoglienza.

57 J. Fiastri in M. Pavesi, *Intervista con Jaja Fiastri* cit., p. 82.

58 G. Gosetti, *op. cit.*, p. 65.

59 Si spiegherebbero così alcuni suoi tentativi di eufemizzare, nelle dichiarazioni pubbliche, la prospettiva in realtà perentoria del film. In un'intervista rilasciata a una rivista francese per accompagnare la pubblicazione del *découpage*, dichiarava ad esempio: «[...] cet amour, tel qu'il s'exprime, reflète peut-être un manque de maturité» (F. Brusati in C. Beylie, *art. cit.*, p. 4), laddove il 'peut-être' viene aggiunto a mano dal regista nelle correzioni del dattiloscritto per dare una forma più sfumata a un concetto espresso in maniera altrimenti tassativa durante la registrazione al magnetofono (il dattiloscritto con le correzioni è conservato nel Fondo Brusati presso la Cineteca Italiana di Milano, busta 31).