Quaderni d'altri tempi

Rainer Werner Fassbinder
Un anno con 13 lune (1978)
Cast: Gottfried John, Volker Spengler, Ingrid Carven
Distribuzione:
CG Entertainment, 2026

SENSIBILISSIMA FINE: IL LUTTO SECONDO FASSBINDER

di ***Amedeo Giulio Proietti Bocchini***

Terribile e viscerale, il cinema di Rainer Werner Fassbinder precipita nelle radici di un'infanzia segnata dalla colpa, esplorando l'azzeramento identitario e la violenza figurale in un teatro di pure tonalità emotive.

> "Guardati in uno specchio per tutta la vita e vedrai la morte all'opera" (*Orfeo*, Cocteau, 1950).

Il 24 ottobre del 1971, quando Parigi si preparava ad accogliere al Grand Palais una delle più importanti retrospettive mai dedicate a un pittore vivente, il modello George Dyer muore suicida per una massiccia ingestione di barbiturici nel bagno della sua camera d'albergo in rue des Saints-Pères. Accasciato sul water, il corpo esanime e gonfio di alcol sarà ritrovato solo poche ore dopo da una inserviente dell'hotel. Con lei, a fare la tragica scoperta, c'era il compagno dell'uomo, Francis Bacon, costretto ad abbandonare l'allestimento della sua personale a sole trentasei ore dal grande evento. Lo staff di Bacon, in accordo segreto con le autorità francesi, riuscì a tenere nascosta la notizia del suicidio permettendo allo storico vernissage di tenersi comunque, alla presenza di alcuni dei più grandi artisti e intellettuali dell'epoca. Ma il tumore della perdita, soggiunta dopo anni di violenze, abusi e recriminazioni di coppia, non cessò mai di espandersi nei tessuti vitali dell'amante, che a solo un mese di distanza dall'accaduto partorì *In Memory of George Dyer* (1971, Fondation Beyeler), il primo dei *Black Triptychs*: la serie dei tre strazianti trittici che ritraggono in sequenza i momenti prima, durante e dopo il suicidio di Dyer.

Affinità tragiche

Appena sette anni più tardi, la sera del 31 maggio del 1978, a morire per la stessa ragione e nello stesso luogo questa volta nella città di Monaco sarà Armin Meier, il compagno di Fassbinder, una manciata di ore dopo la festa per il 33° compleanno del regista, alla quale Meier non era stato invitato a causa di un grave litigio. Distrutto dal gesto dell'amato, lacerato dal senso di colpa, sotto shock Fassbinder decise di realizzare un film in soli venticinque giorni, curandone in maniera ossessiva e senza mediazioni di sorta anche il montaggio, la fotografia e la produzione. Ne nasce un'opera febbrile, *Un anno con 13 lune* (*In einem Jahr mit 13 Monden*) — oggi di nuovo disponibile rimasterizzato in DVD e distribuito da CG Entertainment — segnata come un coltello fa con una carne ruvida, da un sentimento d'angosciante terrestrità, a immagine del carattere *nomadico*, disperante, perturbante

(*unheimlich*!) che marchia il cammino dell'uomo nello spazio ristretto della sua esistenza. *Un anno con 13 lune* d'altra parte, è anzitutto un film farraginoso, disordinato, nebuloso, attraversato da una forza grezza eppure impulsivamente autentica, costruita cioè attorno ad un lamento che si ripete e che in questo ritornello fonda e porta avanti il dolore del suo autore, costretto *all'immagine*, al suono, al colore per non morire anch'egli.

Il primo spettro di comunanza incarnato dalla beffarda costellazione di senso venutasi per assurdo a disegnare tra Bacon e Fassbinder risiede infatti nel modo in cui l'arte viene impiegata – *innervata* – come mezzo di elaborazione del lutto, fungendo da organismo fisico-simbolico capace di inglobare dentro di sé i mille fardelli della morte in un'icona materiale – l'opera – che di quei fardelli ne è il vessillo indelebile, la *traccia* direbbe Walter Benjamin (2010) di un passato che tarda a dileguarsi per tornare, implacabilmente, come rovina, frammento, fantasma. La vicenda si apre su una Francoforte sul Meno dall'aria pesante, gravata dai fumi di un industrialismo tanto poderoso quanto alienante per gli individui, una città nella quale tuttavia l'amore omosessuale riesce a farsi strada non senza rifugiarsi nell'abuso fugace della prostituzione o in quello del crimine. Al centro c'è un individuo doppio, il transessuale Elvira Weishaupt (Volker Spengler), che dopo un passato da uomo sposato – Erwin – ha scelto di sottoporsi a una dolorosa operazione di cambio sesso a Casablanca unicamente per un gesto d'amore disperato verso il cinico speculatore edilizio ebreo Anton Saitz, il quale tuttavia la respingerà con gelido distacco. A inaugurare gli ultimi giorni di questa sua vita crivellata da rammarichi e sofferenze è del resto la cupa premessa psico-astronomica suggeritaci dalla voce fuori campo.

Noviluni fatali

Il 1978, ci viene detto, è un anno con tredici noviluni, condizione particolarmente avversa per chi possiede una sensibilità spiccata, perchè sperimenterà – è questa la pena annunciata – "ineluttabili catastrofi personali" e forti crisi depressive che metteranno in pericolo la vita quotidiana. Sullo sfondo grottesco di questo monito astrale si staglia da subito la dimensione della carne: quella contusa e strattonata del corpo di Elvira da un manipolo di accattoni sprezzanti alle battute iniziali del film, o ancora quella grondante sangue e liquami delle mucche al macello innanzi alle quali la donna racconta i suoi travagli passati. A proposito dei tessuti sfilacciati e delle membra stremate dei corpi baconiani, Gilles

Deleuze ha scritto che le figure rappresentate negli spazi dipinti – figure illeggibili se non a fatica da un occhio interessato alla sola logica mimetica tradizionale – creano una "*zona d'indiscernibilità, d'indecidibilità* tra l'uomo e l'animale" (Deleuze, 2021). È la mozione di fuga alla quale sono consegnati i soggetti-oggetti coinvolti nel gioco della figurazione dallo stesso gesto pittorico, l'*atletismo* – specifica il filosofo – che procura ai corpi medesimi uno spasmo di deformazioni, un *plesso* di contorcimenti capaci di con-fondere l'uomo con ascendenti bestiali, talvolta ferini.
Messo alle strette dal confronto serrato con la carne – come accade a Elvira nella scena dello stupro e in quella della macelleria – l'essere umano scopre, tanto nella pittura quanto nel linguaggio cinematografico, la forma segnatamente terrestre della sua esistenza; esistenza vincolata a una materialità caduca, marcescente, in stato di ineluttabile deperimento, materialità foriera di dolori che rifuggono *composizioni* risolutive e che anzi educono la sua coscienza situata alla soglia avvicinantesi della morte: "improvvisa" o "anticipata" che sia. A patrocinare, del resto, la diffusa *Stimmung* che avvolge le vicende di Elvira, è la consapevolezza latente che il cammino individuale e collettivo dell'umanità dimori sotto l'egida della gettatezza (cfr. Heidegger, 2005), condizione che informa ogni azione, desiderio e senso della vita sociale, alla quale Fassbinder *guarda* anzitutto esteticamente, e cioè seguendo la china di un sentimento disperato e per questo disperatamente vivo, *vitalista*, si direbbe, come il miglior Leopardi (2018).

Le campiture acide, i rossi viscerali, i blu plumbei, le luci innaturali – artefatte – con cui Fassbinder veste gli interni e gli scorci urbani di Francoforte richiamano direttamente la violenza *figurale* e segnatamente anti-illustrativa delle tele di Emil Nolde ed Ernst Ludwig Kirchner. Come osservava già Giulio Carlo Argan, d'altro canto, nel contesto delle avanguardie storiche il piano estetico corrisponde e anzi sussume in sé quello patico e logico-concettuale, facendo sì che l'espressionismo stesso – si consideri per esempio il gruppo della Brücke – giunga a configurarsi agli occhi dello storico non già come una mimesi passiva del reale, bensì come quella particolare forma di "realismo che *crea* la realtà" (Argan, Oliva, 2020) nella prospettiva di una rottura integrale con i suoi gangli oggettivi e nell'ambito di una più generale deflagrazione affettiva dei suoi connotati empirici. Tanto nelle pennellate rutilanti che affliggono la materia pittorica come ferite strazianti, quanto il primitivismo frontale e gravido di colore attraverso cui ci vengono presentati i personaggi

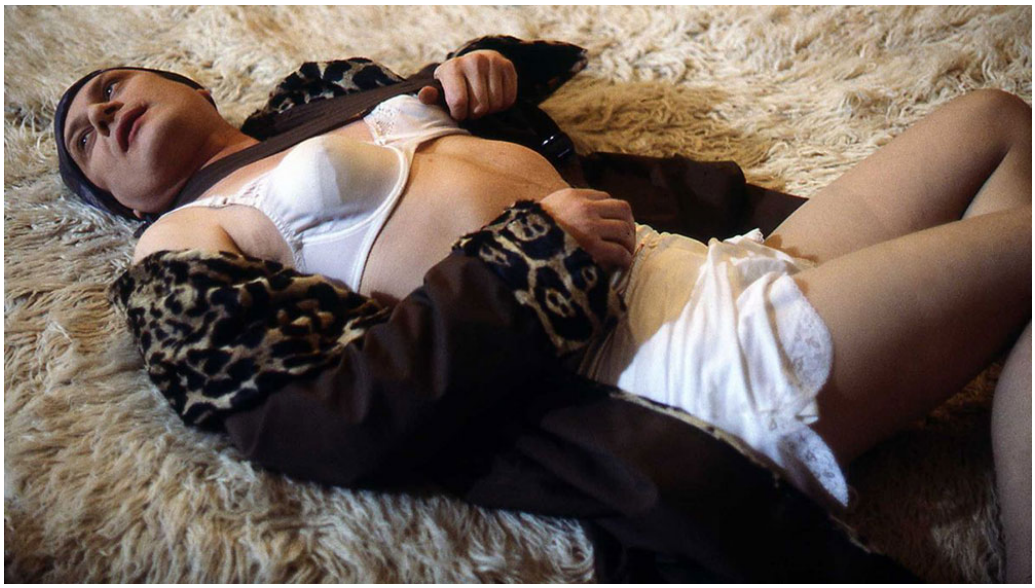
fassbinderiani, a emergere con chiarezza è l'abbandono da parte del piano cromatico della descrizione didascalica dell'attributo naturale per farsi proiezione di una piaga interiore, materia viva e *sensibilissima* che aggredisce la visione e trasforma lo spazio mimetico in un teatro di tonalità emotive ove prendono forma transiti, osmosi e traffici di sentimenti contraddittori che sono la prosa autentica del dolore. Frequenti in questo senso sono i ruvidi passaggi da una tinta uniforme all'altra, come se l'immagine si strappasse in più lembi e introducesse ad ogni stacco, un nuovo colore-affezione.

È in questo scenario, allora, che *Un anno con 13 lune* si rivela anzitutto come un film dove il passato trapassa in confessione, aprendo quello *spazio letterario* in cui la memoria può filtrare in racconto orale solo attraverso testimonianze faticose, frammentarie, verbose che sconquassano la forma canonica del flashback cinematografico e dischiudono l'intero arco narrativo a uno *gnōthi seauton* (conosci te stesso) progressivo in cui si riflette l'intera memoria storica della gioventù tedesca, dimidiata tra due grandi modelli culturali e ideologici, sul finire del Novecento. Sin dalle prime immagini di cui avvertiamo il baluginare violento, il protagonista di questo racconto a ritroso – il doppio Elvira/Ervin – è costretto a precipitare nelle proprie radici, in un'infanzia segnata dall'educazione monastica ricevuta presso le suore. Un'esperienza primigenia in cui il piccolo Ervin non soffrì delle pene inflittegli, ma parve piuttosto goderne in una forma quasi sadica e perversa, scaturita dall'abitudine alla colpa, ai piccoli furti, ai maltrattamenti patiti e inflitti. È in questa matrice infantile che si stratifica a colpi di traumi quella precoce familiarità con il dolore e con l'auto-punizione che condurrà Ervin, anni dopo, al primo gesto di azzeramento identitario a Casablanca: la mutilazione del proprio corpo maschile nell'illusione di farsi amabile agli occhi di Anton Saitz. L'apice teorico ed esistenziale di questo smarrimento si consuma nell'incontro allucinatorio tra Elvira e un uomo intento a preparare il proprio suicidio all'interno di un edificio diroccato.

Della morte volontaria

In un clima di surreale e raggelante normalità ("Vuole impiccarsi? Sì, certo"), Elvira stappa con disincantata sollecitudine una bottiglia di vino per il condannato prima che questi dia corso definitivo al suo gesto. È in questa sospensione tragica, messa a tema anche dall'assetto eminentemente scenografico che accomuna molte delle tele di Bacon con gli allestimenti fassbinderiani, che l'uomo recita una complessa lezione sulla natura inevitabile

della fine, attinta direttamente dalle pagine del quarto libro de *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Arthur Schopenhauer (2006). In questo, la morte volontaria vi viene definita non già come un'effettiva negazione della "volontà di vivere" (*Wille zum Leben*), bensì come la sua più tragica, paradossale e violenta affermazione. Il suicida, spiega il condannato, non aborrisce la vita nella sua essenza metafisica – di cui è anzi visceralmente assetato -, ma rifiuta unicamente le condizioni contingenti, dolenti, terrene e per questo insostenibili nelle quali si trova, suo malgrado, incatenato. Distruggendo il proprio corpo, egli non fa che eliminare il fenomeno individuale, l'apparire come mero *accidens* transitorio, la singola immagine contingente, lasciando intatta e trionfante la cieca volontà cosmica che continua a governare il mondo in maniera inconcussa.



A fronte di questa macabra dissertazione filosofica, come dall'alto di un palcoscenico, la replica di Elvira – "È meglio che lo faccia adesso!" – risuona con la forza di un vitalismo disperato, a immagine di epilogo ordinario di un discorso farsesco, grottesco come il volto trasfigurato del satiro. Cosa sono, infatti, tutte queste procedure iconico-discorsive che germinano dagli episodi di abuso nella fanciullezza di Elvira e arrivano sino alla morte dell'uomo, se non una teoria del suicidio? È il film stesso a chiudersi in un cerchio straziante. 28 agosto 1978, Francoforte sul Meno, accompagnato da un flusso di coscienza registrato su nastro — un sottofondo verbale ossessivo, malato, alienato, risuonante nella stanza come un requiem senza destinatario —, il cammino di Elvira si compie nell'abbandono volontario dell'esistere, come a coronare il sogno di una vita migliore, più accorata.

Il potere dell'icona

È qui che Fassbinder sembra ricordare le grandi lezioni del Canova o di David, decidendo di non mostrare l'istante dell'atto, ma solo un attimo dopo, il corpo morto sul letto, dove solo il pianto di chi è ancora in vita può registrare l'insussistenza d'ogni asserire, di ogni gesto ulteriore. Nel momento in cui sia Elvira nel film, sia Armin Meier nella realtà, sia George Dyer a Parigi decidono di spezzare il proprio fenomeno individuale attraverso il gesto estremo, l'arte di Fassbinder (così come quella di Bacon) compie l'operazione inversa e speculare. Reagendo al trauma della perdita e al peso schiacciante del senso di colpa, l'opera d'arte accoglie la negazione della vita per affermarla nella sublimazione indelebile dell'icona. Attraverso la pellicola realizzata in soli venticinque giorni di febbre creativa, Fassbinder imbriglia la rovina, la carne straziata e il fantasma dell'amato, elevando il lamento

individuale a traccia perenne. L'immagine, il suono e il colore diventano così l'unico organismo fisico-simbolico capace di sostenere il peso della morte, opponendo alla distruzione del corpo la presenza eterna, perturbante e dolorosa dell'opera.

letture

- Giulio Carlo Argan, Achille Bonito Oliva, *L'arte moderna, 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, Mondadori, Milano, 2020.
- Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi,* Einaudi, Torino, 2010.
- Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 2021.
- Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2005.
- Giacomo Leopardi, *Canti*, Mondadori, Milano, 2018.
- Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bompiani, Milano, 2006.

visioni

- Jean Cocteau, *Orfeo*, in *Il sangue di un poeta – Orfeo – I parenti terribili*, DNA, 2021 (home video).

29 Ottobre 2026