



**FILOSOFIA  
E DISCUSSIONE PUBBLICA**

**35**

ANNO XV, APRILE 2002

---

*Dopo l'11 settembre*  
*Discussione pubblica e responsabilità degli intellettuali*  
**Salvatore Veca**

*Violenza e non-violenza*  
**Daniilo Zolo**

*I vari volti della verità*  
**Intervista con Aldo Giorgio Gargani**

*La creazione del mondo*  
**Jean-Luc Nancy**

**il Mulino**

---

Alessandro Agostinelli, Umberto Curi e Dario Squilloni  
discutono  
Moulin Rouge di Baz Luhrmann

---

Spettacolo spettacolare contro capitale  
Alessandro Agostinelli

Il personaggio di Henry de Toulouse-Lautrec ammonisce chiunque a scansare Parigi. Dice: «state lontani da questo luogo di mercato».

Lo dice perché lui, come gli altri *bohémien*s, è un operaio dello spettacolo, anche se un operaio consapevole (grazie alla sua natura sgraziata) con un'anima che vibra e tende (nonostante la natura sgraziata) verso l'amore e verso la liberazione, cioè verso il manifesto della decantata rivoluzione *bohémien*: libertà, bellezza, verità, amore. Come Toulouse-Lautrec, anche tutto il corpo di ballo del locale, il gestore del Moulin-Rouge Zidler, lo scrittore Christian e la prostituta-attrice Satine sono operai dello spettacolo, che sottostanno, necessariamente, al salario oscillante e mai certo del Duca capitalista, cioè al soldo del suo profitto che coincide con l'acquisizione del Moulin Rouge e con il tentato possesso materiale del diamante del locale: la prima ballerina.

È un film di movimento *Moulin Rouge* di Baz Luhrmann (Usa 2001), nell'incrocio con la *Bohème* di Puccini-Giacosa-Illica, la *Traviata* di Verdi-Piave tratta da *La signora delle camelie* di Dumas figlio, il sincretismo della colonna sonora, e una visionarietà iconica degna di Fellini e Greenaway. Il racconto-rappresentazione del regista (dal foglio della scrittura, dalla partitura musicale, dal teatro di marionette viventi, al teatro filmato) si addice a questo tipo sfolgorante di cinema nel cinema, a questa antologia della storia dello spettacolo: tra danza, canto, poesia, circo, teatro, musica e altro ancora. Quella che viene messa in scena nel film è la società attraverso la società dello spettacolo. E, come sostiene Guy Debord, appunto: «Lo spettacolo è il capitale a un tal grado di accumulazione da divenire immagine».

A livello diegetico si rappresenta la tensione primo novecentesca tra capitale e proletariato, anche se Luhrmann descrive i personaggi del Moulin-Rouge come giovani senza tempo, o artisti incompiuti, vale a dire come la più vasta attualizzazione mai avvenuta dei *bohémien*s, cioè la gioventù della seconda metà del Novecento, quella che per prima ha avuto possibilità di consumare senza lavorare, almeno dagli anni Sessanta fino ad oggi. Pensiamo ai paralleli tra le due epoche messi in atto nel film, con uno dei musicisti, realizzato come un vecchio *hippie* che fuma il *narghilè*; o l'epiteto dato all'estate del 1899, definita l'estate dell'amore, alla stregua della vera e più famosa *Summer of Love* di San Francisco del 1967.

Certamente, ciò che racconta il film, ad un livello metanarrativo, è una *summa* potente della storia dello spettacolo, con dentro tutte le sue componenti, dalle più antiche alle più moderne (elettriche si direbbe nel film), però a livello più concettuale è possibile riscontrare dentro alla storia le tracce di una simbolica lotta di classe. A questa si unisce e si mescola pure la rivoluzione post-romantica della Francia a cavallo tra Otto e Novecento, dove la vita notturna parigina, con le sue artificiosità amorose decretava la sensibilità ridotta a selezione di immagini, parole e musiche, cioè a rappresentazione di quel mondo dove, parafrasando Pessoa, si finge di sentire quel che davvero si sente. Laddove l'illuminismo, ancora autorevole nella cultura francese, aveva bloccato la possibilità di un pensiero romantico strutturato, la poesia dei *maudits* e l'arte di pittori, scrittori, artisti aveva lasciato ampi varchi ad un succedaneo romantico: tirandosi indietro la filosofia, entravano in scena le arti popolari sotto forma di danza, romanzo, pittura, con minori strumenti critici di quelli che, ad esempio, aveva messo in mostra Goethe. Infatti, qualche decennio prima l'impatto del *Werther* sulla gioventù europea benestante fu piuttosto forte. E ai detrattori che rimproveravano a Goethe l'epidemia di suicidi provocati dal libro, lo scrittore tedesco rispose proprio in termini economici: «Il vostro sistema commerciale ha fatto migliaia di vittime; perché non perdonarne qualcuna anche al *Werther*?».

Nel film c'è questa unione speciale di capitale e amore, cioè lo spettacolo spettacolare, il movimento vorticoso tra operai e profitto, amore e morte che risponde alla critica mossa da Debord, quando sostiene che «in questo movimento essenziale dello spettacolo, che consiste nel riprendere in sé tutto ciò che nell'attività umana esisteva *allo stato fluido*, per possederlo allo stato coagulato [...] noi riconosciamo la nostra vecchia nemica che sa così bene apparire a prima vista come una cosa triviale, ovvia, mentre è al contrario così complessa e così piena di sottigliezze metafisiche, la *merce*».

Se l'amore, come merce (Duca) e rappresentazione (Christian), è la parte più articolata della vicenda, il capitale si evidenzia in moltissime scene in cui appare il Duca. Così quando egli entra da una porta all'improvviso, mentre Christian e Satin provano insieme a Toulouse-Lautrec, quest'ultimo si volta verso l'entrata e dice sorpreso: «Oh, padrone!».

Nella scena della firma del contratto tra il Duca e Ziedler, il primo esige, oltre alla proprietà di Satine anche la proprietà sul Moulin-Rouge, nel caso la vicenda non funzionasse come vuole. Non è un caso che nella scena della canzone *Like a Virgin*, quando Satin avrebbe dovuto essere col Duca per suggellare il contratto, a ballare insieme sono il Duca e, al posto dell'attrice, Ziedler mezzo travestito da donna. Sono proprio il Duca e Ziedler a unirsi in contratto, fingendo un matrimonio e un approccio di amplesso, e passando in coppia sotto la galleria di mani e braccia come fanno marito e moglie alla festa di nozze.

In un altro passo della pellicola il Duca dice: «Io me ne infischio della vostra ridicola dottrina!», rispondendo a Toulouse-Lautrec il quale sostiene che cambiando il finale, con la principessa che sceglie il *maraja* al posto dello squattrinato suonatore di *sitar*, lo spettacolo non affermerebbe più gli ideali della rivoluzione *bohémien*.

Il film è meccanicismo puro: i personaggi sono attanti, cioè maschere anche un po' caricaturali; la storia è schietta; la ricorrente pala del Moulin-Rouge è

come la ruota della fortuna, è come la falce della morte. La composizione dell'inquadratura, il ritmo del montaggio, con la sua andatura emotivo-rivoluzionaria sono sfolgoranti. Il regista sembra aver appreso bene le lezioni sulla scansione filmica e sull'inquadratura di Eizenstein. Infatti, bada molto alla composizione dell'inquadratura, usando varie possibilità come i particolari alternati in veloci campi e controcampi; le sfocature tra il primo piano e lo sfondo con cambio di fuoco e uso del grandangolo; i gruppi dinamici, come per l'inquadratura fissa di fronte all'attività teatrale. E su tutto, nel finale, il primo piano a metà di Satine morente, con l'occhio ormai altrove, alternato al pieno primo piano di gioia di Toulouse-Lautrec radioso per la vittoria della rivoluzione *bohémienne*.

Ma ogni rivoluzione porta in sé la sconfitta; ogni rinascita ha bisogno di qualcos'altro che vada a morire. Non fa eccezione la storia *bohémienne*, trattata a più livelli estetici, nel film di Luhrmann, dove la gioventù spadroneggia e dove *fiction* e realtà si alimentano a vicenda, spesso in modo oppositivo, a volte in maniera simpatica, così come avviene per l'incontro/scontro tra le generazioni, tra i personaggi più giovani e quelli più vecchi. C'è grande energia nel film e non spento romanticismo da soffitta. L'esaltazione della notte e delle eccitate entrate al Moulin-Rouge (la macchina da presa ci entra sette volte in maniera adrenalinica, sette come i sette peccati capitali) relegano la mattina ad un sogno impossibile (l'amore felice tra i due giovani), o all'alba come morte, come la luce caravaggesca, come la malattia di Mimi o di Violetta, come la parte scura dell'anima viva. Non è un caso che Satine canti: *I follow the night, can't stand the light*.

Infatti Satine morirà sulla scena dello spettacolo *bohémien* e nel racconto scritto da Christian. Arriverà alla morte, non soltanto trascinata lì dalla malattia sociale dell'epoca, dalla letteratura del tempo, dalla freddezza spietata del Duca che nel loro unico incontro da soli quasi la violenta; Satine sarà portata alla morte dalle scollature dei costumi, dalla scenografia tutta aperta del film, e dal citazionismo culturale della regia. E allora, quale miglior terreno per la tesi, della neve di cui parlano Rodolfo e Mimi nella *Bobème*, se pensiamo a quel freddo dalla prospettiva dell'abito scollatissimo della famosa ballerina dipinta nel quadro di Toulouse-Lautrec, *La Goulue entra al Moulin-Rouge*, del 1891?

Del resto siamo a Parigi, quasi all'inizio del nuovo secolo, il 1900. E c'è una energia forte in tale contestualizzazione da nascita del cinema, da nascita dello spettacolo *tout-court*. Il regista vuole mettere in scena la creazione dello spettacolo moderno, con un film esagerato in ogni suo lineamento.

Oltre al livello della storia, dove vige la dinamica della contrapposizione operai/capitale e amore/merce, e al livello metanarrativo della società dello spettacolo, dove vige la manipolazione artificiale della vita rappresentata, c'è in *Moulin Rouge* un altro aspetto da sottolineare: il personaggio di Ziedler. È lui che non vede altro scopo che la *performance*, e ripete sempre: «the show must go on». Lo spettacolo deve continuare perché la società non ammette verità, ma soltanto ciò che Ziedler dice al Duca (improvvisando come suo solito, e quindi inventando in scena), quando è colto alla sprovvista dalla prova arrangiata in camera di Satine e parla del primo spettacolo moderno, di elettricità, musica e balli. Al limite si può ammettere soltanto l'allontanamento della verità in una rappresentazione, perché vale in questo film una realtà anfibia che Toulouse-

Lautrec e Christian si rinfacciano quasi alla fine, quando il primo dice «le cose non sono come sembrano», e il secondo risponde «le cose sono esattamente come sembrano».

Il gioco funziona perfettamente, anche per il fatto che le immagini sono letteralmente le parole del racconto dello scrittore. È proprio lui, in qualità di narratore intradiegetico, a guardare, a rendere così vivido e funambolico lo spettacolo *bohémien*, cioè il film di Luhrmann che il regista provvede a confezionare sulla carta della macchina da scrivere.

Tutto ciò non mette in dubbio alcun parametro occidentale, inserendosi nel solco di quello che i personaggi-artisti del film definiscono «spettacolo spettacolare», cioè un accrescimento ricercato di rappresentazione e di vorticosa *performance*. Nel film si mette in gioco un'idea dell'arte che potremmo indicare come una specie di post-naturalismo che, proprio nel tentativo di affinarsi nella verità della vita, cioè di rendere sul palcoscenico la verità dell'amore e di apparire, quindi, profondamente vero, vuole abbandonare ugualmente sia le tracce della retorica attoriale ottocentesca, sia la greve semplicità popolaristica dell'interpretazione da commedia dell'arte. Inoltre, in questo manifesto *bohémien*, si vuole mutuare l'idea baudeleriana di modernità, tra fumi cittadini, camini di fabbriche e abbaini freddi nell'inverno delle vie centrali (sul piano diegetico), e l'idea italiana della drammatizzazione attraverso la musica e il canto (sul piano extradiegetico).

Baz Luhrmann sconfiggerà anche la *performance*, con l'amore prima e la morte dopo, ma intanto l'amore (e i suoi sentimenti collaterali, la gelosia soprattutto) è il motore dell'attività spettacolare; la morte è reale soltanto perché raccontata, e quindi si avvera col secondo sipario finale sulla scritta immortalata sul foglio della macchina da scrivere: *the end*.

### *Nient'altro che spettacolo*

**Umberto Curi**

Abitualmente considerata – del tutto a torto – alla stregua di un mero espediente tecnico, la *mise en abyme*, ove sia utilizzata non soltanto come inerte prova di virtuosismo compositivo fine a se stesso, ma come strumento espressivo capace di moltiplicare la potenzialità del racconto, può assurgere a indizio di una struttura narrativa ottimamente costituita. L'origine di questa espressione, tratta dal linguaggio araldico – da una disciplina delle immagini, dunque – risale come è noto al *Journal* di André Gide, là dove si allude alla relazione speculare intercorrente fra la «cornice» e il «contenuto». Ciò che nella simbologia araldica appare come rapporto di complicazione, tale per cui il significato della «figura» che appare nel campo è inscindibile dalla valenza semantica di ciò che ne costituisce lo «sfondo», nell'ambito della letteratura si presenta come corrispondenza fra due, o più, trame narrative, fra loro connesse mediante una relazione di corrispondenza. Alle numerose esemplificazioni desunte dall'ambito della letteratura (dal racconto di Demodoco nel libro XII dell'*Odissea*, fino alla 612ma delle *Mille e una notte*, o all'*Amleto* di Shakespeare, attraverso una molteplicità di casi letterari illustri o meno noti), è possibile far corrispondere una vera e