



LUCIA ESPOSITO

L'altro e lo stesso sulle scene di *Performance* (1968)

This paper explores the multiple ways in which the film Performance directed by N. Roeg and D. Cammell almost programmatically builds its narrative on the ideas of performance and performativity themselves. Firstly, in tune with the avant-garde experimentations of the Sixties Performance Art, the film strongly tries to delete the border between representation and reality by mixing actors and no actors and by having its participants profoundly affected by the seemingly ritualistic performance (Turner 1982). Secondly, the film openly attacks any essentialist concept of a unitary identity by exploring, through its ambiguous, even queer characters, the ideas of the double and the androgynous and by deconstructing any ontological discourse built on gender and its performative acts (Butler 1999). Finally, the dysfunctional values enacted by the cinematographic cultural performance align themselves with the counter-cultural ideals of the period by parodying the business-like societal models imposed by the establishment and the obsolete class-based system perpetuated by the English elites. In doing so, it proposes a utopian vision which puts at stake the identity of the nation itself while projecting on film the Sixties revolutionary dream about changing the world.

1. «It's not me really»: realtà o rappresentazione?

Performance, un film culto del cinema inglese degli anni Sessanta, per metà gangster movie e per metà ritratto della controcultura hippie della fine del decennio, fu girato da Nicholas Roeg e Donald Cammell nel 1968, ma uscì soltanto nel 1970 in America e nel gennaio del 1971 in Inghilterra, cioè soltanto dopo essere stato pesantemente tagliato e rimontato da Cammell dietro espressa richiesta della casa cinematografica Warner Bros. Quest'ultima infatti, alla fine delle riprese, al posto di quello che credeva sarebbe stato un altro lucroso e modaiolo ritratto della Swinging London, si ritrovò tra le mani una pellicola tanto 'violenta' e 'pornografica' e tanto lontana da quello che aveva immaginato che fosse che – si dice – per un po' non seppe letteralmente che farsene.

Quando finalmente uscì, dopo i tagli e le appassionante perorazioni da parte di Cammell, il film suscitò lo scandalo previsto ma anche le critiche più disparate. Oggi, in ogni caso, sono in tanti a ritenerlo uno dei migliori film inglesi di tutti i tempi, ossequiando sia Roeg, maggiormente impegnato nella fotografia, sia Cammell, più incline a dirigere gli attori e a gestire i copioni, per la particolare e intima



collaborazione da cui prese vita. È grazie a questa collaborazione, infatti, che *Performance* può oggi essere considerato, secondo Peter Wollen, «the British film which comes closest to a modernist art film in the New Wave mould»¹.

Indubabilmente, in effetti, uno dei suoi maggiori meriti resta quello di aver rotto, in perfetta sintonia con il clima dell'epoca, gli schemi del cinema tradizionale britannico in direzione sperimentale: «Set in the late 60s, it reflects much of that era's social dislocation, experimentation, foolishness, hubris and indulgence. Forfeiting narrative coherence (it is no worse for that), its meandering structure reflects the druggy, decadent world it represents»².

Dato il legame così stretto con la sua contemporaneità, non meraviglia che per il ruolo di protagonista del film venne scelto Mick Jagger, carismatico leader dei Rolling Stones, la cui fama planetaria non fece dubitare la casa cinematografica americana che il film sarebbe stato campione di incassi anche negli Stati Uniti.

Tuttavia, non solo la figura di Jagger domina la scena soltanto nella seconda e più breve parte del lungometraggio, ma il ruolo che gli venne assegnato non riproduceva quello del cantante nella sua vita reale di allora. Era piuttosto il ritratto di una rock star cupa e decadente persa nei meandri di viaggi a base di stupefacenti; una figura che non era difficile rintracciare negli ambienti culturali bohemien del tempo e che anzi era molto frequente tra i principali protagonisti della sua scena musicale.

L'allora compagna di Jagger, Marianne Faithfull, ricordò a questo proposito nella sua autobiografia di aver lei stessa consigliato al cantante, che riteneva ancora troppo 'regolare' e solido, persino troppo 'normale' per quell'ambiente, di cercare di assomigliare il più possibile agli altri componenti della sua stessa band: al «freaked-out [...], androgynous, druggie» Brian Jones, con i suoi tormenti e le sue paranoie che lo rendevano «the archetypal sixties rock apocalypse character», e a Keith Richards, «with his strength and cool» and «his beautiful lawlessness»³. Faithfull rivelò anche che Jagger non aveva la minima idea di come avvicinarsi al ruolo richiestogli, mentre – chiari riferendosi alla sua immagine pubblica e alle sue teatrali performance sul palcoscenico – sapeva benissimo «how to *act* Mick in 'real' life»⁴.

Lo stesso Jagger, sul numero 55 di «Time Out» completamente dedicato al film, avrebbe avuto modo di commentare sulla questione. Riflettendo sulla singolare

¹ P. WOLLEN, *Possession*, in «Sight and Sound», V, 9, Sept. 1995, p. 20.

² D. SHIACH, *Great British Movies*, Harpenden, Herts, 2006, p. 116.

³ Cit. in M. BROWN, *Performance*, Bloomsbury, London, 1999, pp. 214-215.

⁴ Cit. in *ivi*, pp. 214-215.



sovrapposizione dei suoi ruoli di performer musicale e attoriale, disse che in effetti il personaggio che aveva impersonato non lo rispecchiava affatto: «It isn't me really.

You just get into the part – that's acting, isn't it?»⁵. La rock star del film era solo, nelle parole di Jagger, «a projection of Donald's fantasy or idea of what I imagine how I am. The thing is that it's very easy for people to believe that's what I'm like»⁶. Nonostante questo, nota Peter Cowie: «As the malevolent and reclusive rock star Turner, Mick Jagger gives an excellent 'performance'; if any one icon of the sixties belonged in this *fin de siècle* masterpiece, it had to be Jagger»⁷.

La questione di quanto il ruolo rifletta la vera personalità dell'attore appare in ogni caso cruciale in questo film, visto che Cammell, pur deliberatamente ignorando la vera personalità di Jagger, sembra aver continuamente cercato di sbiadire quanto più possibile il confine tra realtà e rappresentazione, come appare testimoniato da una serie di elementi che rendono conto dell'intenzionale sovrapposizione dei diversi piani dell'esperienza. Innanzitutto, il protagonista, pur non riflettendo il vero Jagger, riflette molto da vicino gli altri componenti della band Jones e Richards e per certi versi Cammell stesso. Inoltre, il regista scelse di utilizzare per molti dei personaggi malavitosi che compaiono nella prima parte del film non degli attori, ma figure realmente appartenenti al sottobosco criminale londinese. Infine, quasi tutti i partecipanti alla seconda parte del film, oltre a conoscersi tra loro, erano in qualche modo legati l'uno all'altro da rapporti di tipo sessuale o sentimentale, il che rese le riprese molto simili a quelle di una specie di home movie, oltre che decisamente difficili da portare a termine⁸. Sul set si consumavano quotidianamente droghe e

⁵ Mick Jagger on Performance, in «Time Out», 55, Jan. 10-24, 1971, p. 25.

⁶ Ibidem. Sulla 'transizionalità' della condizione dell'attore, tra il suo non essere se stesso e il suo non *non* essere se stesso, tra il comportamento reale e l'imitazione o citazione di quello da rappresentare, si veda R. SCHECHNER, *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985, pp. 110-111.

⁷ P. COWIE, *Revolution! The Explosion of World Cinema in the 60s*, Faber and Faber, London, 2004, p. 216. Quella di Jagger era in ogni caso un' 'icona' un po' forzata, che anche altri eventi, come il famoso arresto per detenzione di droga avvenuto nella tenuta di Redlands nel 1967, avevano provveduto a cucirgli addosso. Ricorda Wollen, infatti: «Redlands was in effect a show bust, designed to stamp out the emergent counterculture. [...] In the first place, it established Jagger and Richards as national figures representatives of their generation. In the second place, it crystallized their image as outlaws». P. WOLLEN, *Possession*, cit., p. 20. Afferma anche Don Shiach: «In the 1960s, Jagger was meant to symbolise everything that was anti-establishment or even diabolical. In reality he was a suburban kid who joined a group who discovered the effectiveness of over-amplification in the process of colonising black rhythm and blues and hitting the rock big time. In himself, Jagger was hardly dangerous, but his public persona is used in this film to suggest depths of decadence and drug-induced isolation and it works quite well». D. Shiach *Great British Movies*, cit., pp. 116-117.

⁸ B. MILES, *London Calling. A Countercultural History of London since 1945*, Atlantic Books, London, 2010, pp. 271-272.



rapporti sessuali; rapporti che rispecchiavano (e complicavano) le relazioni realmente esistenti al di fuori della cornice del film a un punto tale che, quando gli attori per gran parte della storia si ritrovarono senza un vero script e furono costretti a improvvisare, «the performance of the actors ceased to be the representation of a text and became instead the acting out of their fundamental relationships»⁹.

In questo la fabbricazione del film riflette con evidenza certi aspetti fondamentali delle avanguardie teatrali, e più specificamente della Performance Art, che in quel decennio stavano contribuendo a scardinare l'idea di una rappresentazione preordinata e chiusa, spazialmente e temporalmente, e a favorire quella di performance, con la sua enfasi sulla recitazione improvvisata e dal vivo, ma anche sulla cancellazione del confine tra l'attore e lo spettatore e sul potenziale trasformativo dell'esecuzione nei confronti sia dei suoi performer che del pubblico.

Ed è proprio in sintonia con questi aspetti delle arti più specificamente teatrali, in particolare con l'idea che la performance non possa non imprimere un cambiamento nei suoi partecipanti, che il film può dirsi dotato di un valore veramente 'performativo', almeno nel senso che diede alla parola Victor Turner, cioè quello di un processo attivo e metamorfizzante; uno per il quale ogni performance, pur senza avere una vera e propria funzione rituale, può configurarsi come un rito di passaggio, una transizione, in grado di portare i suoi partecipanti attraverso un limen, una soglia, da uno stato di identità a un altro¹⁰. Non a caso, sembra, Cammell utilizzò per il suo cast solo persone che conosceva bene e che quindi, ricorda Wollen, sapeva di poter 'forzare', facendo leva sull'acuta percezione che aveva dei loro punti di forza pubblici e delle loro debolezze private¹¹. Mick Jagger, ad esempio, fu fortemente influenzato dal suo personaggio, che gli lasciò in eredità alcune di quelle caratteristiche – in particolare quei tratti più effeminati, aristocratici e decadenti – che avrebbero arricchito la sua immagine nelle performance successive.

⁹ C. MACCABE, *Performance*, Palgrave Macmillan, BFI Books, London, 1998, p. 53.

¹⁰ Cfr. V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986. Riassume esaustivamente le posizioni di Turner a proposito dei processi liminali o 'liminoidi' della performance (che cioè hanno un'efficacia sulla realtà) il testo di J. LOXLEY, *Performativity*, Routledge, London and New York, 2007, in particolare p. 155 e seguenti. Vale la pena di ricordare che in questo momento si sta parlando del film guardando alla sua dimensione 'precipuamente' performativa, ovvero al momento del suo farsi, quello della recitazione e interrelazione degli attori sulle sue scene, e non al prodotto finito, il cui potenziale d'azione può essere tutt'al più attivato o ri-attivato – per così dire – in differita. Per tali considerazioni si veda il saggio qui pubblicato di Fabrizio Deriu, *Arti performative e performatività delle arti come concetti 'intrinsecamente controversi'*. Sulla questione si tornerà comunque più avanti.

¹¹ P. WOLLEN, *Possession*, cit. p. 20.



Ma non fu solo la rock star a essere condizionata dal ruolo impersonato e dalle circostanze imposte dal film. Sembra che anche il co-protagonista, il già famoso James Fox – famoso nel cinema mainstream per i suoi ruoli di modaiolo rampollo della Londra *upper class* – trovandosi in un periodo di riflessione, se non di aperta crisi interiore, abbia risentito in maniera particolarmente traumatica sia delle implicazioni identitarie del ruolo da gangster violento in cui gli venne chiesto di calarsi anima e corpo, sia dell’atmosfera decadente del film e del set stesso, sul quale si consumava abitualmente hashish; senza contare le provocazioni mentali degli altri attori che, insofferenti in qualche modo verso la sua ‘normalità’ e la sua non appartenenza alla ‘scena’ contro culturale¹², non mancavano di pungolarlo e cercare di sedurlo. Così, dopo le riprese, Fox avrebbe addirittura deciso di abbandonare il cinema in preda a un esaurimento nervoso sfociato poi in una radicale conversione religiosa, confermando in maniera quanto mai azzeccata il pensiero di Cammell riguardo alla performance attoriale: «The essence of a ‘total’ performance is that the playing of a role becomes a transference of identity – a kind of possession»¹³.

2. Pratiche performative dell’identità: dal doppio all’androgino

Al di là dell’essere in sé una performance, rispondente in più di un modo ai criteri estetici sopra delineati, il film incorpora al suo interno le importanti performance dei due personaggi intorno ai quali e grazie ai quali il film sembra imbastire consapevolmente, potremmo dire quasi programmaticamente, le idee stesse di ‘performance’ e ‘performatività’.

Entrambi i protagonisti sono infatti, secondo Brown, «performers imprisoned in their respective roles and seeking with varying degrees of self-awareness some way to break free of them»¹⁴. Per cominciare, Turner, la rock star decadente, è letteralmente un artista, un essere camaleontico, un ‘performer’ appunto, la cui esistenza si realizzerebbe appieno soltanto su un palcoscenico, se non fosse che

¹² Il termine ‘scena’ diventa in questo periodo fulcro di un modo particolarmente ‘spettacolare’ di intendere la vita da parte delle sottoculture giovanili. Su di esse e sulle forme di resistenza e rivoluzione culturale che variamente le interessano si vedano i testi seminali *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, ed. by S. Hall, e T. Jefferson, Hutchinson, London, 1976, e di N. HEBDIGE, *Subculture, the Meaning of Style*, London, Routledge, 1979.

¹³ Cit. in P. WOLLEN, *Possession*, cit. p. 20. Lo stesso Donald Cammell, ventotto anni dopo le riprese del film, come ‘posseduto’ dal protagonista che tanto assomigliava a lui, avrebbe eseguito nella sua vita reale lo stesso rituale di morte, uccidendosi a sua volta con un colpo di pistola puntata alla testa.

¹⁴ M. BROWN, *Performance*, cit., p. 164.



l'uomo, attanagliato dal blocco creativo, si è allontanato dai riflettori, confinandosi tra le mura di una casa isolata e claustrofobica; Chas, invece, il gangster xenofobo e misogino impersonato da James Fox, è intrappolato nel suo ruolo dalle rigide regole del mondo 'regolare' in cui si muove (il termine inglese che lo definisce è *straight*, che racchiude i significati di 'dritto', 'convenzionale', 'normale', 'eterosessuale') e che esige che gli personifichi un ideale di mascolinità repressivo della sua latente omosessualità.

Tra i due personaggi, Turner è certo quello più consapevole del suo ruolo: si maschera applicandosi un pesante trucco di scena, indossa costumi da giocoliere o da equilibrista e sembra operare continuamente trucchi da mago con specchi e coltelli.

Chas, al contrario, specialmente nella prima parte del film, non appare altrettanto consapevole del fatto che la sua vita sia una performance in senso metaforico, e questo nonostante sia rituale 'esecutore' di ordini punitivi – e sia lui stesso più volte a dichiarare «I perform» – per conto di un boss della criminalità organizzata dell'East End londinese che insiste a definirlo un artista, e per di più un artista «who's got the gift», che cioè ha il 'dono'. Nella seconda parte, tuttavia, egli non esita a fingersi un performer dello spettacolo quando, macchiatosi di un errore imperdonabile agli occhi di tale boss – quando cioè uccide un uomo contravvenendo agli ordini ricevuti – si trova a cercare rifugio nel west end, presso la casa di Turner, di cui ha causalmente sentito parlare da un musicista, per sfuggire alla vendetta del capo. Per mascherare la sua vera identità e farsi accogliere in questa specie di sontuosa e decadente guest house per artisti situata nel quartiere di Notting Hill – una casa che egli non esita a definire con disgusto una tana di *freaks*, *beatniks*, *druggers*, *foreigners* – Chas finge, infatti, di essere un giocoliere, un prestigiatore, una specie di mago da nightclub, trasformando così la sua performance da semplice esecuzione o prestazione d'opera al servizio della malavita in una tendenziosa messinscena o recitazione. Turner, pur sapendo che l'uomo mente, accetta nondimeno di tenerlo con sé perché come in preda a una perturbante rivelazione riconosce in lui – in questo personaggio misterioso, potenzialmente pericoloso e violento – il 'demone' dell'arte che ha perso: l'irrazionale energia dionisiaca di cui ha bisogno di riappropriarsi se vuole tornare a essere il carismatico animale da palcoscenico di un tempo. Come lo stesso Turner afferma, infatti, in chiaro ossequio ad Antonin Artaud, una delle tante muse ispiratrici del film: «The only performance that makes it, that really makes it, that makes it all the way, is the one that achieves madness!».



Ciascuno dei due personaggi funziona dunque da specchio di quello che l'altro sopprime in sé o desidera. Per Chas, Turner rappresenta ciò che non ha mai avuto e che non crede di voler avere ma che può salvarlo; per Turner Chas personifica quello che ha perduto e che spera di riconquistare. Essi vengono a trovarsi di fronte a quello che Kenneth Anger avrebbe chiamato, direttamente ispirato dal film, il *Demon Brother*, cioè «the *eidolon*, or the secret double who is possibly a demon and possibly an angel. It's either your better self or your worse self, or the part of you that's needed to become complete»¹⁵.

La tematica del doppio, che in questo testo appare quindi così cruciale, tanto cruciale in effetti quanto quella di performance (persino funzionale ad essa), risente fortemente dei gusti letterari di Donald Cammel, legata come appare all'influenza dei racconti di Jorge Luis Borges e di Vladimir Nabokov. Borges appare continuamente citato nel film, una volta persino visivamente¹⁶. Alla sua influenza sono certamente ascrivibili le configurazioni labirintiche, sia fisiche che mentali, nelle quali persino il senso ultimo del film sembra disperdersi, nonché i numerosissimi specchi che riproducono all'infinito le immagini, confondendo i confini tra l'immaginazione e la realtà e ingannando l'occhio di chi crede di potervi rintracciare l'essenza unica del proprio io, mentre è esattamente l'essenza di un'identità univoca a essere messa in discussione da questo testo così ambizioso e così fitto di riferimenti letterari.

Nella stessa direzione gioca chiaramente anche il richiamo a Nabokov. Non è un caso che Turner assomigli per molti aspetti al protagonista di *Disperazione* (1936); è come lui un narcisista estetizzante attratto irresistibilmente da uno sconosciuto personaggio dei quartieri bassi dotato di un'animalità e di una pienezza degli istinti che l'artista ha perso quando si è rifugiato nel chiuso della sua mente/casa; un personaggio in qualche modo demoniaco che trasgredisce i canoni borghesi e incarna i lati più oscuri della personalità del protagonista. Come affermò Cammell in un'intervista riportata da Brown, «Jagger was supposed to be a guy on the edge of lunacy, and trying to grab at poetic ideas of being possessed by someone else's demonic energy; a young male animal that comes into his febrile evanescent world»¹⁷.

¹⁵ Il film di Anger, del 1969, si intitola *Invocation of My Demon Brother*. Le parole del regista sono citate in P. WOLLEN, *Possession*, cit., p. 20.

¹⁶ La citazione visivamente esplicita dello scrittore viene fatta poco prima della conclusione del film. Quando Chas spara un proiettile alla testa di Turner, questo prima attraversa i meandri del suo cervello e poi, fuoriuscendone, colpisce uno specchio su cui compare la fotografia di Borges: una chiara allusione all'ossessione mentale di Donald Cammell per i suoi scritti.

¹⁷ M. BROWN, *Performance*, cit. p. 199 (corsivo mio).



L'idea della necessità di una comunione tra istanze diverse, se non opposte, sia del sociale che della psiche, esplicitata dal telegramma che Cammell e Jagger avrebbero mandato ai produttori americani per convincerli a non tagliare ulteriormente la pellicola e che cominciava proprio con l'argomentare che il film rappresentava «the perverted love affair between Homo Sapiens and Lady Violence»¹⁸, appare in effetti la base su cui l'intera storia si sviluppa, ed è in questo senso che potrebbe essere letto il movimento complessivo del film verso la convergenza sia fisica che simbolica dei due personaggi: l'uno rappresentante l'istinto e la violenza, finanche nella sua dimensione rituale, l'altro l'esperienza intellettuale e artistica, ma senza l'energia 'demoniaca' che la completa. E se già il poster che accompagnò l'uscita del film presentava la compresenza di tali istanze in una riga riassuntiva che recitava: «This film is about Madness. *And* Sanity. Fantasy. *And* Reality. Death. *And* Life. Vice *and* Versa» (corsivo mio), è tuttavia ai termini *merger* e *merging*, ripetuti con insistita cadenza nel corso della storia, che è di fatto affidato il compito di catalizzare l'attenzione intorno all'idea di fusione che la sottende.

Tale idea, o *leit motiv*, trova elaborazione esplicita in alcuni momenti topici del lungometraggio, uno dei più importanti dei quali è senz'altro quello in cui Turner e la sua compagna, Pherber, si incaricano di 'trasformare' Chas, sia fisicamente che psicologicamente, affinché questi possa assumere un'altra identità e sfuggire per sempre sia all'ex capo malavitoso che alla polizia¹⁹. Quando però il processo trasformativo viene avviato, non sono solo i connotati di Chas che cominciano a sfaldarsi e a confondersi con quelli di Turner, ma quelli di entrambi. Quando il gangster viene (tra)vestito con kaftano e parrucca e gli viene truccato il viso, somiglia incredibilmente a uno dei tanti manifesti che, affissi alle pareti della casa, ritraggono il femminile Turner nei suoi momenti di gloria²⁰; ma, più importante ancora, è che non è solo la sua immagine a essere trasformata, è anche la sua mente a venire

¹⁸ Cit. in *ivi*, p. 211.

¹⁹ In questo senso il nome della rock star assume una valenza determinante, visto che il termine *turner* suggerisce già in sé un'idea di fondamentale metamorfismo. Si ricorda inoltre che l'espressione *turn on*, citata diverse volte nel testo filmico, oltre ad essere associabile all'idea di suscitare una forte reazione emozionale, psicologica o sessuale negli altri (si ricordino le parole di Pherber quando dice a Chas: «[Turner] wants to know why your show is a bigger turn-on than his ever was»), è utilizzata gergalmente in riferimento all'effetto delle droghe, e Turner e Pherber utilizzano non solo l'hashish ma anche dei funghi allucinogeni per penetrare nella mente di Chas e aprire le 'porte' della sua percezione.

²⁰ I primi poster che accompagnarono l'uscita del film riportavano in quattro differenti riquadri le immagini dei due personaggi prima e dopo le trasformazioni che finiscono per renderli somiglianti. La copertina odierna del DVD riporta soltanto il prima e il dopo di Turner/Jagger.



penetrata e ‘smontata’ grazie all’uso di droghe allucinogene, ed è solo grazie a questo che la sua personalità comincia veramente a cambiare, perdendo quei connotati di sadismo, durezza e misoginia con i quali il personaggio ci era stato presentato all’inizio. Altrettanto sostanzialmente cambia, però, dall’altra parte, l’atteggiamento del decadente Turner che, nella vivifica performance musicale del famoso brano *Memo from Turner*, assume le fattezze e le movenze di un gangster.

Ciò che viene messo in atto è dunque una metamorfosi reciproca che lascia intravedere la possibilità di una comunione tra i due differenti mondi e soggetti presentati dal film; una possibilità che a tutti gli effetti si realizza però soltanto alla fine, quando i due uomini arrivano fisicamente e psicologicamente a fondersi del tutto. Chas, infatti, rintracciato dai suoi ex compagni malavitosi, prima di seguirli fuori dalla casa verso il suo inevitabile destino, sale nella stanza di Turner e gli spara una pallottola in testa. Grazie ad essa, egli penetra a sua volta nella mente del suo alter ego: la telecamera ci fa infatti letteralmente viaggiare tra le spire del cervello di Turner come a cavallo di quel proiettile con il quale, durante la prima parte del film, Chas si era esplicitamente identificato, affermando più di una volta: «I’m the bullet».

Nel processo, dunque, è come se egli si impossessasse letteralmente del corpo e dell’identità della rock star, perché quando alla fine esce di scena per raggiungere gli scagnozzi del boss, colui che vediamo all’interno dell’auto su cui è salito, non è più Chas, finanche con le fattezze stravolte dalla trasformazione applicata da Turner e Pherber, ma Turner stesso.

L’idea di un omicidio-suicidio, anch’essa evidentemente derivata dalla lettura di Nabokov, alimenta la sostanza in ogni caso profondamente incerta di questa conclusione, che finisce per mettere in discussione ogni nostro intendimento di una linea netta di demarcazione tra i due individui sin dall’inizio. Di fatto, ripercorrendo a ritroso la pellicola, scopriamo di esserci fatti scappare altri dettagli, immagini e parole che, ripetendosi specularmente nella prima e nella seconda parte del film – e la cesura tra le due parti è data chiaramente dall’incontro tra i due uomini – avrebbero potuto/dovuto farci immaginare di trovarci di fronte alle due facce di un solo individuo; tutto nella borgesiana convinzione che ciascuno possa sempre essere due persone, se non ‘ogni’ persona, così come suggerirebbe la citazione esplicita che il film fa del racconto di Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940).

Quello che è certo è che anche in questo ambizioso testo filmico il tema del doppio gioca l’importante ruolo che Massimo Fusillo, nel bel libro da cui il titolo di



questo articolo prende spunto, vi vede costantemente legato, cioè quello di un «attacco plateale alla logica dominante con cui leggiamo il mondo, basata sui principi aristotelici di identità e non contraddizione»²¹: lo smantellamento di un'idea unitaria e fissa dell'io grazie all'«emergere di una logica diversa che scardina ogni separazione netta tra l'altro e lo stesso, mostrando come l'identità si costruisce attraverso lo scontro e l'assimilazione dell'alterità»²².

Nel film, a questa logica anti-essenzialista contribuisce però in maniera determinante anche l'esplorazione di quella che lo stesso Cammell definì «the interchangeability of gender»²³, un'idea che nella pellicola appare fundamentalmente basata su di un riesame del concetto tradizionale di mascolinità e femminilità. Il variegato ventaglio di personaggi del film comprende infatti sia un gruppo di gangster rudi e misogini, ma dalla più o meno velata e repressa omosessualità (e tra di essi rientra lo stesso Chas), sia una significativa triangolazione costituita dai personaggi androgini di Turner e Lucy (l'amante dei due abitanti della casa, dalle fattezze decisamente ambigue in termini di riconoscibilità di genere) e dalla bella e procace Pherber. Anche quest'ultima, tuttavia, quando ha già cominciato con Turner l'opera di trasformazione fisica e psichica del gangster, rivela a Chas in un momento cruciale del film di avere in sé due lati diversi, uno maschile e uno femminile, e per iniziare anche lui ai benefici di tale mescolanza, per convincerlo cioè ad abbandonare la propria ossessiva rigidità (rivelata dall'ostinazione con cui egli continua a ripeterle di essere «normal», «a man all the time») e a convertirsi a un'ibridità sessuale, fluida e metamorfica, utilizza uno specchio in cui gli mostra un perturbante collage delle loro fattezze maschili e femminili insieme. Ricordando a questo proposito come la performance di Chas all'inizio, giocata com'era su cinici atti di sesso sadomaso, fosse «a paradigm of a particular set of working class perceptions about what constitutes a man», Mick Brown osserva che:

[...] in breaking down his 'performance' Turner and Pherber are not only exploring the roots of the violence from which Chas derives his energy [...] they are also dismantling Chas's view of his own masculinity, blurring the borderline between male and female, homo- and hetero-sexual²⁴.

²¹ M. FUSILLO, cit., p. 12.

²² Ivi, p. 320.

²³ Cit. in M. BROWN, *Performance*, cit., p. 163.

²⁴ Ivi, p. 62.



Alla fine Chas si ritrova a far l'amore in maniera insolitamente tenera con un personaggio che sulle prime ha l'aspetto di Turner, e poi si trasforma come per incanto nella *girl-boy* Lucy, la cui androginia e promiscua sessualità fino a poco tempo prima Chas avrebbe considerato semplicemente anatemi. Ma scrive Cammell a proposito di quest'inversione: «Perhaps he has realised that these three people are not concerned with the demonic and pathetic problems of gender that rot the human race... that they don't waste their lives and loves trying to define their sexes»²⁵. Di fatto, questo curioso *merging* di performance sessuali determina in Chas un sentimento di liberazione, un vero e proprio risveglio spirituale, che pone lui e gli assunti del film di Cammell in forte sintonia con le pratiche e gli obiettivi contro-culturali del tempo. In questo, infatti, il film sembra volutamente illustrare i benefici della «healthy and uninhibited sexuality of 'hippie' society versus the unhealthy repressions of the 'straight' world»²⁶, compiendo un percorso di destabilizzazione dell'identità di genere cui partecipa sin dall'inizio la scelta stessa di Jagger come suo protagonista: «His unapologetic narcissism – the pouting, voluptuous lips, the animal grace of his gestures – lay somewhere beyond received ideas of sexuality, at a point which was neither masculine nor feminine»²⁷. Un percorso che fa forse di questo testo, secondo MacCabe, il primo vero esempio cinematografico *queer*²⁸, cosa per la quale lo studioso si spinge persino ad affermare che: «Judith Butler's fascinating theses on sexuality and performativity often read like extended, if unintended, commentaries on Cammell's and Roeg's film»²⁹.

In effetti, il film sembra altrettanto strategicamente articolare «the convergence of multiple sexual discourses at the site of 'identity' in order to render that category, in whatever form, permanently problematic»³⁰; si adopera cioè per de-normalizzare attraverso tecniche di *cross-dressing* e *cross-gendering* ogni logica binaria, categorizzazione e ontologia del genere sessuale si sia costituita nel tempo grazie alla ripetitività degli 'atti performativi' con cui, secondo Butler, continuiamo a forgiarci

²⁵ Cit. in *ivi*, p. 66.

²⁶ *Ivi*, p. 67. Mike Kelley usa il termine «transvestational» per definire il trasgressivo *gender-bending* in atto durante il periodo contro-culturale di fine anni Sessanta. Cfr. M. KELLEY, *Cross Gender/Cross Genre*, in «A Journal of Performance and Art», XXII, 1, Jan. 2000, p. 7.

²⁷ M. BROWN, *Performance*, cit., p. 109.

²⁸ C. MACCABE, *Performance*, cit., p. 83, nota 25.

²⁹ *Ivi*, p. 78.

³⁰ J. BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York and London, 1999, p. 163.



come soggetti *gendered*. È possibile infatti che si producano anche atti che non si conformano alle aspettative costituite e che risultano perciò dissonanti, eversivi; talune performance di genere – e il film *Performance* è senz'altro una di queste – possono anche non partecipare al processo normativo dell'identità eterosessuale ma criticarlo, decostruirlo.

3. Il progetto utopico della performance contro culturale

Sbiadendo volutamente la linea che marca il confine tra il mondo rappresentato e quello reale e trasgredendo i limiti del senso comune e delle norme tradizionalmente condivise, il film tenta dunque di influire sulla realtà e sui suoi assunti ontologici, ovvero di metterli in crisi. Pur non avendo una funzione che potremmo propriamente definire rituale e non appartenendo a tutti gli effetti alle cosiddette *performing arts*, ma conservando una propria chiara 'dimensione performativa' o, come direbbe Fabrizio Deriu, un suo «potenziale d'azione inscritto»³¹, esso si adopera perciò con i mezzi che ha a disposizione per produrre una reazione significativa nel pubblico («if *Performance* does not upset audiences then it is nothing» scrissero Cammell e Jagger alla Warner Bros³²) mirando a imprimere un cambiamento nella sua capacità di percepire e pensare il reale.

La dimensione ipotetica del 'come se', tipica dei rituali e delle performance nel loro essere fluidi e anti-strutturali riti di passaggio da uno stato a un'altro, o da una fase culturale a un'altra³³, caratterizza fortemente del resto la stessa mentalità rivoluzionaria e utopica della contro cultura sessantottina nella quale il regista è immerso e che il film volutamente performa, rendendo conto del momento quanto mai potenzialmente fecondo di riscrittura dei codici culturali e sociali. Non meraviglia, dunque, che questa specifica performance di fine anni Sessanta assuma controverse posizioni di critica e resistenza rispetto a una cultura dominante che, oltre a perpetuare imbalsamate classificazioni di genere, continua a riproporre obsolete distinzioni e privilegi di classe, mentre promuove gli pseudo-valori di un progresso capitalistico e tecnologico sempre più alienante. Appare singolare, tuttavia, il modo in cui il film riesce a esporre i difetti di questo sistema che depaupera i valori

³¹ Cfr. F. DERIU, *Arti performative e performatività delle arti*, cit.

³² Cit. in M. BROWN, *Performance*, p. 211.

³³ Si rimanda di nuovo a V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986. Cfr. anche J. LOXLEY, *Performativity*, Routledge, London and New York, 2007, p. 156.



dell'individuo mettendo simmetricamente a confronto due realtà sociali e culturali diverse ma utilizzando come termine chiave del confronto proprio quel *merging* che già per altri aspetti si è visto essere il *leit motiv* del lungometraggio, ma che qui assume valenze opposte a seconda del contesto di utilizzo.

È così che in tutta la prima parte del film vediamo il boss della criminalità organizzata dell'East End londinese usare il linguaggio dell'impresa capitalistica per legittimare l'«industria» della protezione e degli affari illegali in stile mafioso³⁴ e parlare a questo scopo della necessità del *merging*, cioè dell'organizzazione economica e della «fusione» aziendale «in this age of the computer» e «in the fluid state of ethics and business of today». Il mondo criminale finisce così per rispecchiare, soprattutto in quanto ad arroganza e a cinismo, la stessa classe imprenditoriale, dirigente o istituzionale, che nel film vediamo altrettanto criticamente rappresentata da avvocati e magistrati che non pensano che a sfruttare i membri più inermi della società.

Alle maglie di questa tipologia di *merging* sfugge però Chas, l'«artista» della violenza, che finisce per inimicarsi l'organizzazione criminale nel momento in cui agisce da solista contravvenendo agli ordini del boss; disattendendo cioè le aspettative relative alle «prestazioni» da catena di montaggio richieste al singolo per la funzionalità del sistema produttivo. In questo la sua «performance», così come in generale tutte le performance più propriamente culturali, sembra ammantarsi di un significato oppositivo a quello di razionalità ed efficienza tecnologiche e capitalistiche che pure, paradossalmente, il termine performance ha finito per inglobare; un significato oppositivo che diventa, nelle parole di Deriu «un «contromovimento» rispetto alla direzione in cui spingono poderosamente e congiuntamente le logiche «performative» del management e della tecnologia»³⁵.

Sfugge a queste logiche chiaramente anche la cultura bohemien e «disfunzionale» coltivata nella casa di Turner, una cultura fatta di sesso, droga e rock'n'roll che avrebbe il potenziale di trasformare la società, se non fosse che essa, come l'uomo che la rappresenta nel film, hanno, come si è visto, perso il loro «demone», l'energia necessaria a farli uscire dall'isolamento decadente in cui sono piombati e a far loro davvero cambiare il mondo. Quando nella seconda parte del film quell'energia, sotto le spoglie di Chas, bussa alla porta di Turner, la possibilità di un

³⁴ Cfr. C. MACCABE, *Performance*, cit. p. 42.

³⁵ F. DERIU, *Arti performative e performatività delle arti*, cit.



nuovo *merging*, questa volta salvifico, si profila dunque quale fusione tra i valori contro-culturali dell'ambiente artistico-musicale dell'elitario ed evanescente 'Chelsea set' londinese e l'energia e il dinamismo del ceto proletario, in questo caso addirittura criminale, che proviene dai bassifondi della città. Ed è in questo, secondo MacCabe, che il film dispiega pienamente il significato politico e utopistico che informa la sua narrativa:

The final fusion of Chas and Turner brings together the two elements in English society which have the power and the energy to transform 'old England'. As East End hood and fading rock star merge in a genuine union which makes a mockery of all the film's sordid alliances we enter into another realm of social possibility.³⁶

Il film, dunque, non trasgredisce e tenta di elidere soltanto i confini di genere, ma anche quelli sociali, di classe, mettendo in discussione i rigidi valori della 'vecchia Inghilterra' e il feticistico significato dell'Englishness. «To smash the barriers of class and gender, it is first necessary to rupture the identity of the nation» afferma MacCabe³⁷, e non è un caso che il film articoli il suo sogno di liberazione intorno alla necessità di un'apertura verso lo straniero (l'altro), o che lo proietti in una terra utopica (l'altrove). Mentre infatti nella prima parte del film tutti i membri dell'organizzazione criminale sembrano assillati da pensieri xenofobi, nella seconda parte dominano il cosmopolitismo della rock star e la nazionalità straniera delle due donne, in particolare quella francese di Lucy, che non manca di criticare le politiche ottuse dello United Kingdom nei confronti delle giovani ragazze straniere che, come lei, in quel periodo, lasciavano casa e vagavano per il mondo in cerca di significati diversi da quelli imposti dalla società. Altrettanto significativo è che l'utopica «land of opportunity» in cui realizzare il sogno di liberazione che informa gli attori di questa performance sia l'America della rivoluzione culturale, delle comuni hippie e della musica psichedelica. Nonostante, infatti, il film finisca seguendo il viaggio della Rolls Royce nella quale è seduto Chas/Turner in un paesaggio non chiaramente identificato, è noto che Cammell avrebbe voluto di nuovo girare l'ultima scena a New York. Gli States erano infatti, anche secondo Mick Jagger, un luogo pieno di energia, estremamente diverso dalla 'stagnante' Inghilterra, dalla quale il cantante sarebbe

³⁶ C. MACCABE, *Performance*, cit., p. 79.

³⁷ Ivi, p. 46.



volentieri scappato per andare a vivere oltreoceano³⁸. In realtà, l'America incarna nel film un luogo ideale/idealizzato; potrebbe anche essere la Persia dell'antico racconto dell'*Old Man of the Mountain* di Hassan-i-Sabbah, citato continuamente nel film e suggestivamente funzionale nel fornirgli forse lo slogan più illuminante: «Nothing is true. Everything is permitted».

«It was our film – London '68, the counterculture» ricorda Peter Wollen, dando un significato a quella meravigliosa convinzione di allora che nessuna verità fosse inviolabile, che tutto potesse essere messo in discussione e che si potesse persino pensare di cambiare il mondo. All'epoca sembrava l'inizio di qualcosa, ma visto attraverso il filtro della memoria, il film utopico che ne rende conto non può che essere visto, ormai, con un certo disincanto, come la proiezione di un sogno impossibile e mancato; la rappresentazione degli ultimi splendori di un eroismo in declino il cui possibile esito, se le cose non fossero andate come sono andate, rimarrà per sempre sconosciuto: «a strange vision of England as its own fantastic double, which might have turned out either angel or demon, but never got the chance»³⁹.

³⁸ Mick Jagger on Performance, cit., p. 29.

³⁹ P. WOLLEN, Possession, cit. p. 20.