

FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web

Febbraio 2020

ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Anne-Violaine Houcke, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Nausica Tucci

Redazione: Angela Maiello (coordinamento), Raffaello Alberti, Luca Bandirali, Simona Busni, Antonio Capocasale, Dario Cecchi, Deborah De Rosa, Gianfranco Donadio, Patrizia Fantozzi, Marco Gatto, Andrea Inzerillo, Caterina Martino, Alma Mileto, Pietro Renda, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi

Segreteria di redazione: Alessia Cistaro, Giovanna Corigliano, Melina Craveli, Roberta D'Elia, Sara Marando, Isabella Mari, Carmen Morello, Nadine Passarello, Francesca Pellegrino, Mara Scarcella

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Page Layout: Caterina Martino

Social media manager: Loredana Ciliberto

Gli articoli e i saggi presenti nella rivista sono sottoposti a one-side blind peer review.

Responsabile intellettuale: Roberto De Gaetano
DAMS/Dipartimento di Studi Umanistici
Università della Calabria
Ponte P. Bucci, cubo 17B, V piano
87036 Campus di Arcavacata, Rende (CS)

INDICE

IL FANTASMA DELLA CONTAMINAZIONE	6
Gianni Canova	
MONTAGGIO E CONFLITTO	10
Pierandrea Amato e Alessia Cervini	
EREDITÀ DELLA POLITICA	16
Giacomo Tagliani	
UN'EUFORIA COSTANTE	22
Felice Cimatti	
<i>FROM POPULISM TO THE PEOPLE</i>	28
Marino De Luca	
COSA PUÒ UN CONCETTO?	32
Stefano Oliva	
"A ME 'STO FUTURO SA TANTO DI PASSATO"	37
Luca Barra	
MANUALE DI SCRITTURA SERIALE	41
Daniela Cardini	
CHE COS'È L'AMORE NELLA CONTEMPORANEITÀ?	46
Roberto De Gaetano	
RITORNANDO SU TOSCA	51
Massimo Fusillo	
RITORNO ALLA REALTÀ FISICA	56
Daniele Dottorini	
LA DANZA DELLE OMBRE	61
Bruno Roberti	

USCENDO DAL CINEMA

Il fantasma della contaminazione

Gianni Canova

Tolo Tolo di Checco Zalone.

In *Tolo Tolo*, Checco Zalone stages the issue of first failed, then suffered and finally succeeded cultural contamination. Compared to his previous films, where Checco was an evolutionary character, here Zalone does never change emulating the insensitivity of the typical Italian who is more concerned with diversity than with the human tragedies he witnesses. Comedy is renewed, laughs are less immediate. However, filmic quality and social gaze are improved.



Tutti i film che hanno per protagonista Checco Zalone si basano su uno dei meccanismi drammaturgici più caratterizzanti e recursivi della commedia italiana: il *dèplacement*. Lo spiazzamento, la dislocazione. È il meccanismo che regge tanti classici della commedia, da *Totò, Peppino e la malafemmina* (1956) di Camillo Mastrocinque a *Il diavolo* (1963) di Gian Luigi Polidoro, via via fino ai film del primo Salvatores e a tutti i cinepanettoni: prendi un personaggio-tipo (il più possibile stereotipato), strappalo bruscamente al suo contesto abituale, sbattilo in un contesto geografico, sociale e/o culturale che non conosce e stai a vedere cosa succede. In genere, l'attrito fra i codici del personaggio protagonista e quelli del nuovo ambiente in cui si trova a dover agire genera situazioni dall'effetto comico garantito.

Il personaggio di Checco Zalone è stato spesso "agito" dai suoi sceneggiatori proprio all'interno di questo meccanismo canonico: in *Cado dalle nubi* (2009) Checco lascia la natia Puglia per andare a cercar fortuna a Milano, in *Quo vado?* (2016) accetta di essere trasferito in Norvegia pur di poter conservare l'agognato posto fisso e ora in *Tolo Tolo* fugge addirittura

in Africa per sottrarsi alle conseguenze di un fallimento imprenditoriale maturato nella sua terra d'origine. Ogni volta Checco – la sua maschera – porta con sé i pregiudizi e i luoghi comuni dell'italiano medio, a cominciare dalla diffidenza nei confronti del diverso, conditi da una sfacciata, ostentata e grossolana ignoranza (in *Che bella giornata*, 2011, crede che l'Islam sia un paese invece che una religione, in *Tolo Tolo* cita Neruda come se fosse un pittore e pensa che Bertolucci sia la marca di un tè venduto nel deserto).

Rispetto ai film precedenti *Tolo Tolo* presenta però una differenza non trascurabile: prima Checco era tendenzialmente un personaggio evolutivo, in *Tolo Tolo* non lo è più. Alla fine di *Quo vado?*, ad esempio, Checco abbandonava l'idolatria del posto fisso e andava a fare il volontario in Africa con una compagna che aveva già tre figli da tre uomini di etnie diverse. In *Tolo Tolo* Checco rimane invece identico a se stesso: scappa in Africa, sfugge a un attentato terroristico, attraversa il deserto, finisce in un carcere libico, si imbarca su una nave di profughi che attraversa il Mediterraneo e riapproda in Italia restando sostanzialmente quello che era all'inizio del film, fedele all'unico culto dell'acido ialuronico, del corpo abbronzato e dell'abbigliamento firmato, senza che gli avvenimenti in cui è rimasto coinvolto siano riusciti a scalfirlo e a trasformarlo. Un passo indietro rispetto ai film precedenti, scritti e diretti da Gennaro Nunziante? Vedremo.

Intanto, è comunque il caso di rilevare che *Tolo Tolo* – scritto in collaborazione con Paolo Virzì – cambia qualcosa sul registro comico (la tessitura delle gag è meno densa, la partitura ritmica di Nunziante non c'è più, la risata si fa più fine e meno immediata), ma guadagna qualcosa sul piano più specificamente filmico e sociale. Vediamo innanzitutto l'aspetto filmico: Luca Medici (che firma la regia con il suo vero nome, quasi a marcare la differenza fra autore e personaggio) dimostra una notevole padronanza del linguaggio cinematografico, tanto da riuscire a far l'Italia nera con un solo piano-sequenza: quello che sulle note di *Italia* di Mino Reitano scivola sulla visione onirica di un'Italia da cartolina dove perfino il David di Michelangelo è nero, e neri i gondolieri veneziani, neri i piccoli sudtirolesi, neri perfino i calciatori della nazionale.

La messinscena, complessivamente considerata, opta per la forma del *pastiche*. *Tolo Tolo* ibrida generi e linguaggi con una ribalderia e un'esuberanza davvero travolgenti: c'è il musical e c'è il cartone animato disneyano finale, ci sono i balletti acquatici alla Esther Williams e c'è l'action movie, i toni da commedia cinica trascolorano a volte nel patetismo romantico, Primo Levi viene citato al fianco di Francesco De Gregori, *Mamma Roma* (di cui si vede una scena) è citato accanto a *Salvate il soldato Ryan* (di cui si rifà affettuosamente una scena). L'ibridazione non è solo il

tema del film, diventa anche il suo linguaggio. E il *pastiche* diventa la forma che consente al film di aderire al suo oggetto.

Quanto al meccanismo della dislocazione, in *Tolo Tolo* diventa capillare e pervasivo, non definisce più solo la macrostruttura narrativa ma si insinua negli interstizi del racconto. Nessuno in *Tolo Tolo* è mai dove dovrebbe essere. Ed è questo essere sempre nel posto sbagliato che innesca il meccanismo comico. Gli abitanti di Spinazzola, ad esempio, seguono il nastro del sushi invece di stare fermi, Checco si rialza sul pullman dei migranti invece di stare sdraiato e nascosto, e così via.

Veniamo all'impatto sociale che il film può avere sul pubblico. *Tolo Tolo* è in fondo un apologo in tre atti sul tema della contaminazione culturale. Il primo atto mette in scena un esempio di *contaminazione fallita* (il tentativo di Checco di aprire con i soldi dei parenti un *sushi bar* a Spinazzola fallisce non tanto e non solo per la voracità dello Stato e delle tasse, come pensa Checco in chiave autoassolutoria, ma per l'ignoranza dei potenziali clienti, poco disposti – dopo l'euforia iniziale dell'evento – a mettere in discussione le proprie abitudini alimentari). Il secondo atto – quello ambientato in Africa – è un esempio emblematico di *contaminazione culturale subita* ma non compiuta: Checco entra in contatto con un'altra cultura, ma non capisce, continua ad applicare i suoi schemi mentali a una realtà che richiede sguardi diversi, continua ad essere il Candide un po' troglodita che, proprio perché non vede, riesce a far vedere a noi.

Come diceva Barthes a proposito di Charlot: «Vedere qualcuno che non vede è il modo migliore per vedere quello che non vede» (Barthes 1975). Charlot non vede l'ingiustizia di cui è vittima. Quando in *Modern Times* (Chaphin, 1936) è costretto all'inferno della catena di montaggio, non percepisce quel suo dover continuamente e ossessivamente avvitare bulloni come l'effetto del modo di produzione fordista, ma come un destino a cui sarebbe vano ribellarsi. Infatti lui non si ribella. Charlot non vede affinché noi possiamo vedere ciò che lui non vede. Una cosa analoga si può dire di Checco: lui non vede, ma noi vediamo. Non solo la povertà e la dignità degli africani, vediamo anche che colui che sembrava l'africano più colto e istruito (il fan del cinema neorealista!) in realtà è un traditore, vediamo che il reporter francese umanitario è in realtà un odioso narciso *radical-chic* che abbandona i suoi compagni di viaggio in un carcere libico, e così via.

Il terzo atto, infine, schizza un abbozzo di *contaminazione culturale riuscita*: dopo il rientro di Checco in Italia, il concerto multiculturale finale e l'agnizione fra padre e figlio in un contesto di accoglienza lascia intravedere un diverso possibile esito dei viaggi dei migranti. Ma allora perché – come si diceva poc'anzi – Checco non cambia e rimane identico a quello che era all'inizio? Una risposta possibile potrebbe essere

questa: Checco questa volta non cambia perché rispecchia anche in questo l'insensibilità dell'italiano medio di cui la sua maschera è epitome ed epitaffio: quell'italiano che per quanti naufragi in mare abbia visto, pur essendo stato testimone di tragedie umanitarie e di catastrofi epocali, si esalta solo al grido "Prima gli italiani!" e sente riaffiorare in sé il germe del fascismo («Un'infezione latente», diceva Primo Levi) non appena si trova di fronte al diverso o a ciò che non capisce e che lo turba (l'immigrato).

Il Checco di *Tolo Tolo* è statico e immutabile come il paese a cui dà voce: un paese che arriva perfino a prendere le distanze dal suo idolo comico epocale (si vedano i numerosi articoli che sottolineano che *Tolo Tolo* non fa ridere), se questi gli propone di mettere in discussione i propri pregiudizi, le proprie certezze e le proprie *idées reçues*.

Riferimenti bibliografici

- A. Amorosi, *Abbiamo visto per voi Tolo Tolo. Il verdetto: una c...ata pazzesca*, "Affaritaliani.it", 4 gennaio 2020.
- R. Barthes, *I miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1975.
- G. Canova, *Quo chi? Di cosa ridiamo quando ridiamo di Checco Zalone*, Sagoma, Vimercate 2016.
- V. Caprara, *Un road movie alla rovescia, più canzoni che sorrisi*, "Il Mattino", 3 gennaio 2020.
- A. Cazzullo, *Il film non fa molto ridere, ma va visto*, "Corriere della sera", 3 gennaio 2020.
- P. Mereghetti, *Tolo Tolo di Checco Zalone: sgradevolezze e crudeltà sulle orme di Alberto Sordi*, "Corriere della sera", 27 gennaio 2019.
- A. Minuz, *L'Italia rovesciata di Zalone*, "Il Foglio", 28/29 dicembre 2019.
- E. Morreale, *Zalone, il "nuovo mostro" che racconta la realtà*, "la Repubblica", 2 gennaio 2020.

Montaggio e conflitto

Pierandrea Amato e Alessia Cervini

1917 di Sam Mendes.

Sam Mendes' *1917* adopts the point of view of humankind exasperating the impersonal gaze of cinema. The legitimacy of the practice of witnessing, which is typical of cinema and precisely came out with the outbreak of the Great War, is also one of the cinematic issues that this film brings to light. There are many challenges related to Mendes' concept of representation: one of them is the use of sequence shot.



1917 è un difficilissimo (video)gioco, in cui, come ammonisce il colonnello Mackenzie, vince chi sopravvive. A raccogliere la sfida sono due giovani soldati britannici, Schofield e Blake: devono attraversare, con nessuna o pochissime chance di riuscire, il territorio nemico per consegnare al colonnello Mackenzie, entro poche ore, l'ordine di interrompere un attacco, concepito presupponendo una ritirata dei tedeschi, e così salvare la vita di migliaia di commilitoni (tra i quali si trova anche il fratello di Blake).

A differenza di quanto l'esperienza sul campo aveva lasciato pensare, una fotografia aerea rivela al generale Erinmore che quella dei tedeschi - tutti cattivissimi come soltanto in un videogioco sarebbe tollerabile - è solo una simulazione e che l'esercito inglese sta per cadere in una trappola. La vicenda che dà inizio al racconto dunque conferma che la Grande Guerra ritrae, anche nel lavoro di Sam Mendes, l'evento storico in grado d'interrogare l'attendibilità stessa dell'esperienza, l'affidabilità dei sensi e quindi la possibilità del racconto.

Il film è un circolo che si apre e si chiude come un idillio campestre. All'inizio Blake e Schofield dormono esausti in un prato; al termine di *1917*, Schofield chiude gli occhi dopo aver compiuto la sua missione. D'altro canto, non ci sarebbe nulla di strano a immaginare (lo pensavano

già i surrealisti di Breton) che la vicenda della Grande Guerra sia solo un (brutto) sogno, dal momento che la sua terrificante violenza è, in fondo, semplicemente inconcepibile. Ma a ben vedere, sogno o no, nulla cambierebbe, secondo Mendes, perché la nostra percezione del tempo, dello spazio, da questa allucinazione infernale, sarebbe comunque, una volta e per sempre, trasfigurata. 1917 è la presa in carico di questa trasfigurazione in grado di stravolgere complessivamente cento anni di rappresentazione della Grande Guerra, pur utilizzando – ma come fossero inventati per la prima volta – tutti i suoi *topoi* consolidati: topi, cadaveri, fango, trincee, cavalli morti, filo spinato.

Per questo motivo, viene da pensare, 1917 non poteva arrivare che dopo la fine del centenario della Grande Guerra (1914-1918), come punto di raccordo di due tensioni espressive, solitamente contrapposte, che emergono addirittura quando la guerra non è ancora terminata e che qui invece Mendes prova a tenere insieme. Da una parte, c'è l'idea classica della rappresentazione che s'impegna, con una forma di realismo naturalista, a riportare i fatti per come sarebbero andati effettivamente. Sul piano letterario questa opzione ha due esempi famosi: *Il fuoco* (1916) di Barbusse e *Niente di nuovo sul fronte Occidentale* (1929) di Remarque. Dall'altra, c'è invece chi ammonisce che qualsiasi tentativo di riproduzione estetica dell'orrore ne depotenzierebbe la portata. Citiamo in questo caso ancora un famoso esempio letterario: *La montagna magica* (1924) di Mann.

Al cinema – allora ancora arte giovanissima – lo scoppio della Grande Guerra pone il problema della legittimità (per certi versi persino della possibilità concreta) della propria intenzione testimoniale. Per ragioni tecniche, prima ancora che etiche, la guerra di trincea diventa per il cinema ciò che letteralmente non si può “rappresentare”. Non c'è niente da vedere sul campo di battaglia – lontano per ragioni di sicurezza dall'occhio della macchina da presa – se non fumo ed esplosioni. In fondo tutto il cinema di guerra, da *Orizzonti di gloria* (1957) di Kubrick a *Per il re e per la patria* (1964) di Losey, per citare soltanto due capolavori, incentrati non a caso sul problema della testimonianza, sono anche una risposta a questa deficienza documentale. Ma c'è ancora molto di più: lo capisce forse meglio di altri Walter Benjamin (2018) quando intravede nella Prima guerra mondiale il luogo della fine della narrazione perché nella carneficina dominata dall'automatismo delle macchine ogni esperienza singolare evapora (vedi il suo breve e straordinario saggio del 1933, *Esperienza e povertà*). Non solo per il cinema, ma anche per la letteratura e la pittura, la Grande Guerra determina il paradigma di ciò che definiamo “irrappresentabile”.

1917 assume, in una forma solo apparentemente ingenua, tutte le sfide che all'idea di rappresentazione sono poste dalla Prima guerra mondiale, a partire dalla scelta di girare l'intero film in un solo piano-sequenza *sui generis*. La macchina da presa si accosta ai due protagonisti nella prima inquadratura del film, da quel momento li segue attraverso le terribili traversie che devono affrontare senza perderli mai di vista. A questo primo livello, l'uso del piano-sequenza è lo strumento con il quale Mendes realizza ciò che il cinema dello scorso secolo non era riuscito a ottenere: documentare la guerra nel suo farsi. Per raggiungere questo obiettivo bisogna dunque spingere il cinema oltre i propri limiti, prima e dopo la sua gloriosa storia, rinunciando persino al montaggio, lo strumento grazie al quale il cinema è ciò che è. Meglio: si tratta di adoperare il montaggio senza montaggio.

In un momento nevralgico del film, Schofield, nel corso di uno scontro a fuoco con un nemico, perde i sensi svenuto. Lo schermo è nero per qualche secondo (lunghissimi nell'economia visiva del film). È l'unico momento in cui il piano-sequenza si ferma, arrestando la continuità temporale del racconto, che riprende esattamente nella posizione in cui si era interrotto, proseguendo di nuovo in piano-sequenza. Quando il soldato inglese si risveglia, però, siamo in un altro tempo nel tempo; un tempo in cui il tempo si è fermato (l'orologio del soldato, fino a quel momento punto di riferimento indispensabile per compiere la missione, si è rotto) e inizia il lampo prolungato dell'impossibile: Schofield diventa pressoché immortale.

Superare i confini del cinema significa risalire alle sue origini e immaginarne gli sviluppi futuri, quelli che qui cominciano a emergere. Intravediamo che a valle di quest'operazione c'è la pittura, che per prima rappresenta la guerra trasferendola in immagini. Nella stratificata tessitura figurativa di Mendes sono i quadri di John e Paul Nash, soprattutto, con la loro vocazione realistica, ad alimentare le immagini di 1917. Sin dall'iniziale, affannata corsa verso la prima linea dei due protagonisti, o nel loro movimento in una livida *No man's Land*, il film dichiara la sua imponente ambizione: prendere in carico la tradizione della rappresentazione classica dell'orrore per superarla, non mettendo però 1917 su un altro campo, quello dell'irrapresentabile, ma scavando dall'interno la logica della rappresentazione, sino a farla esplodere per eccesso di iper-realismo, in una spudorata e, in fondo, non celata finzione. L'eccesso di rappresentazione in Mendes dunque evoca il tramonto di ogni rappresentazione (cinematografica) possibile.

A monte, oltre il cinema novecentesco, c'è l'immagine digitale che strizza l'occhio all'estetica di molti videogiochi contemporanei. È in

questo caso che Mendes può azzardare ciò che il cinema raramente ha osato pensare: impiegare il piano-sequenza non per far coincidere il tempo del racconto con quello della storia, ma per compiere ciò che è da sempre spettato al montaggio. Il piano-sequenza di *1917* infatti inaugura una nuova forma del tempo: lo accorcia, eliminando come sempre tutti i momenti morti, senza però che ciò appaia evidente, immersi come siamo in un flusso senza tregua di immagini. È senza dubbio l'operazione più radicale del film: lavorare sulle strutture filmiche per rinegoziare il rapporto fra verosimiglianza e realtà. È uno strano realismo, infatti, quello di Mendes, che sopravanza programmaticamente la realtà, soprattutto perché la realtà a cui si riferisce è – lo abbiamo detto – in sé stessa irrapresentabile. Attraverso questa inclinazione poetica, *1917* maneggia la questione cruciale della testimonianza separandola completamente dai *fatti*; la questione diventa meramente soggettiva, tralasciando ogni oggettività storica.

Il film è dedicato alla memoria del nonno di Mendes, al cui racconto (così si legge nei titoli di coda) si deve l'idea di partenza. Se c'è ancora una testimonianza possibile essa appartiene solo a una ricostruzione tanto scrupolosa e apparentemente fedele a innumerevoli minuziosi particolari da non richiedere più di essere verificata (tanto si presenta, proprio alla luce di un eccesso di accuratezza, auto-sconfessata), perché ciò che abbiamo visto è valido di per sé. Se siamo d'accordo che ogni testimonianza è per sua stessa natura lacunosa, deficiente, refrattaria alla storia, tanto più essa ci impegna a immaginare la verità, persino a inventarla, rivendicando l'iper-realismo come forma di superamento di ogni realismo fin qui sperimentato.

C'è un altro elemento che il film elabora radicalmente: la Grande Guerra produce una nuova forma di umanità che sotterra quella precedente. Nel 1934, il leggendario eroe di guerra tedesco, Ernst Jünger, in un saggio intitolato *Sul dolore*, notava che di fronte al primo conflitto della tecnica, per valutare la rivoluzione antropologica da esso scatenata, bisogna occuparsi del ruolo che il dolore gioca nella formazione di questa nuova, enigmatica umanità, in grado di resistere, sia sul piano individuale sia collettivo, alla devastazione totale, avendo rinunciato a ogni forma di sensibilità.

L'uomo della Grande Guerra infatti vive costantemente ai limiti dell'umano, sulla soglia dove l'umano non può più riconoscersi come tale, facendo del pericolo estremo la propria condizione normale. Più o meno con le stesse argomentazioni, *1917* prende sul serio l'idea che la Grande Guerra segni una frattura implacabile nella storia della modernità non soltanto sul piano geo-politico e storico, ma

antropologico, scagliando l'umanità in un altro universo psicologico, culturale, laddove coincidono allo stesso tempo progresso industriale – il primo conflitto mondiale è a tutti gli effetti la prima guerra della tecnica – e una dimensione preistorica, barbarica, come alcune immagini del film chiaramente evocano con scenari allo stesso tempo medievali (paesaggi alla *Signore degli anelli*) e post-moderni (alla *Blade Runner*).

Sul piano simbolico le intenzioni di Mendes sono chiarissime: nella prima parte della loro marcia nell'orrore i due protagonisti giocano il ruolo classico della gioventù di inizio Novecento. In un dialogo con il suo amico, ad esempio, Schoefield confessa di aver scambiato una medaglia di guerra per una bottiglia di vino solo perché, come qualsiasi esistenzialista sregolato, aveva voglia di bere. Persistono dunque ancora debolezze che rendono umani i due soldati, sentimenti come l'amicizia, o addirittura il riconoscimento del valore della vita umana, compresa quella del nemico; ma saranno, d'altronde, proprio queste virtù del mondo di ieri, che attardano in particolare Blake in una forma di umanità destinata a svanire (la fratellanza e la pietà), a separarli irrimediabilmente.

Dopo che Schoefield viene seppellito dall'esplosione di una trincea e sottratto ancora vivo dalle macerie dall'amico, però, tutto cambia. Da quel momento in avanti diventa un uomo diverso che, non a caso, deve nuovamente imparare a vedere, rimuovendo dagli occhi tutta la polvere dell'esplosione. Schoefield allora rinasce e come un bambino infatti beve il latte trovato in una fattoria abbandonata (il simbolismo di cui è infarcito il film, in fondo, a ben vedere, è la traccia di un carattere nonostante tutto presente: la sua carica storico-tradizionale). È uno dei riti di passaggio – come le prove contro il fuoco e l'acqua – che lo consegnano a una nuova condizione, non più semplicemente umana. Da sopravvissuto, sia sul piano emotivo sia su quello psicologico (forse anzi Schoefield non presenta più una psicologia), il ragazzo assapora un'altra dimensione, in cui è chiamato a una serie di prove, in primo luogo la solitudine, che ne mettono alla prova la resistenza.

A ben vedere, però, il suo eroismo, che pure in certi momenti lo fa apparire un paradossale super-eroe (non ha più bisogno di mangiare, corre come nessuno e i proiettili lo scansano), non esprime niente di eroico: Schoefield altro non è che un sopravvissuto. Penetra in una dimensione archeologica, post-storica, in cui nessuna forma di eroismo è veramente concessa perché gli ordini del potere, come la guerra, sono privi di senso. È ancora il generale Mckenzie a fornire una sentenza decisiva: "Oggi bloccano il nostro attacco, ma fra qualche giorno ce ne daranno uno opposto".

La grandezza e la problematicità dell'operazione di Mendes, la torsione estetica che imprime ai film di guerra, è assumere il punto di vista di questa inedita umanità, in grado di sopportare l'insopportabile, di fare letteralmente l'impossibile, portando all'estremo lo sguardo impersonale del cinema. Non c'è più spazio per nessuna umanità e persino l'occhio della macchina da presa sembra non appartenere a nessuno: non ai protagonisti di questa storia, non al suo narratore. A chi allora?

Riferimenti bibliografici

H. Barbusse, *Il fuoco*, Elliot, Roma 2015.

W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, Castelvecchi, Roma 2018.

E. Jünger, *Sul dolore*, in *Foglie e pietre*, Adelphi, Milano 1997.

T. Mann, *La montagna magica*, Mondadori, Milano 2010.

E.M. Remarque, *Niente di nuovo sul fronte Occidentale*, Mondadori, Milano 2001.

Eredità della politica

Giacomo Tagliani

Hammamet di Gianni Amelio.

Gianni Amelio's *Hammamet* is the last episode of the recent biographical-political turn in Italian cinema, pursuing the peculiar direction of this thread, that is, the intertwining of life, history, and politics in one single figure, in this case former Socialist Italian Party secretary Bettino Craxi. In particular, the depiction of Craxi's last days – when he forcibly quit political activity – focuses on the strong bond between politics and images, disclosing a question about the heritage of that political era in the present time.



L'uscita in sala di *Hammamet* – l'ultima opera di Gianni Amelio dedicata all'auto-esilio tunisino di Bettino Craxi con protagonista Pierfrancesco Favino – permette di evidenziare una delle caratteristiche più interessanti nel panorama contemporaneo. Si tratta del ritorno e dell'attualità del cinema italiano come componente rilevante nella vita sociale del presente. Nei primi giorni del 2020, Zalone e Amelio (e volendo anche Matteo Garrone con *Pinocchio*) hanno catalizzato l'attenzione di critici e pubblico, presentando un panorama del cinema nazionale articolato secondo declinazioni moderne della tradizione cinematografica italiana, ovvero commedia impegnata, favola d'autore e biografico politico. Se i film sono tornati a essere un momento forte di elaborazione dei nodi irrisolti che attraversano il presente, dal canto suo il cinema italiano, nella produttiva diversità che lo ha sempre connaturato, sta forse (ri)trovando stabilmente una propria direzione nel riportare il filmico al centro della quotidianità pubblica, e questo *nonostante* la completa inadeguatezza dell'attuale discorso critico generalista, forse mai come in questo caso avvitato in polemiche sorprendentemente ingenuie tra accuse di revisionismo storico e apologia criminale.

Hammamet è l'ultimo episodio della vena biografico-politica che definisce probabilmente l'orizzonte più specifico della cinematografia recente e come tale ha innescato da subito le inevitabili reazioni che questo

filone suscita: il dibattito sull'effettiva corrispondenza del mondo rappresentato alla realtà storica, la critica alla mancanza di una denuncia politica esplicita, il gioco al riconoscimento delle figure frutto di invenzione. Si tratta probabilmente di un riflesso incondizionato, perché Amelio prova invece a eluderle quanto più possibile, sia rendendo irriconoscibili coloro che si muovono attorno al Presidente (così è chiamato e così appare nei titoli di coda), sia spostando la narrazione su un piano sospeso al di sopra della cronaca storica, sollevando piuttosto alcune domande che vanno oltre la figura di Craxi. E anzi, l'espedito della confessione esclusiva di un segreto, che costituisce il nucleo dietrologico di ogni biopic militante, viene evocato solo per essere deliberatamente negato con un movimento di macchina e una sovrapposizione sonora (come già genialmente fatto da Franco Maresco nel 2014 in *Belluscone* nell'intervista a Marcello Dell'Utri) che faranno restare il segreto rinserrato nella cassetta consegnata nel finale alla figlia Anita (Livia Rossi).

Tutto parte da un'idea semplice benché sempre attuale: la sovrapposizione tra il corpo del leader politico e la sua immagine pubblica, la cui saldatura definisce un processo di "monumentalizzazione in vita" che, nelle intenzioni dei soggetti coinvolti, dovrebbe garantire la conservazione perpetua nella memoria collettiva. «Eri troppo impegnato a costruirti un piedistallo», recrimina un quasi-Vincenzo Balzamo (Giuseppe Cederna) nella lettera recapitata attraverso il figlio Fausto (Luca Filippi) all'ex segretario socialista nella sua villa tunisina. Il piedistallo è appunto la base necessaria sulla quale erigere un monumento e che, di per sé, definisce le pertinenze rispettive dello spazio dell'opera e dello spazio del culto che la circonda. E Craxi è stato notoriamente il primo vero campione di questa rinnovata dimensione dossologica, culturale del potere a partire dalla creazione di momenti liturgici tra i quali il più magniloquente rimane il XLV Congresso del PSI tenutosi nel maggio 1989 nell'ex fabbrica dell'Ansaldo a Milano.

È questo l'incipit visivamente straordinario di *Hammamet*, che ci conduce ad assistere in platea a quell'evento eccezionale svoltosi pochi mesi prima il terremoto che investirà le sinistre di tutto il mondo e in particolare quella italiana: il crollo del Muro di Berlino e la fine dell'Unione Sovietica. Lo smantellamento della tradizione socialista novecentesca (culminata con l'adozione del garofano di fine '800 al posto della falce e martello) che ha definito l'architettura della lunghissima segreteria di Craxi troverà la sua icona in quella piramide di schermi, la scenografia costruita da Filippo Panseca che segna l'apice e la tomba del culto della personalità craxiana, nonché l'inizio della dimensione spettacolare che sarà la caratteristica peculiare della politica italiana dagli anni '90 in poi. Questa sequenza - che

è l'unica a fornire quell'appiglio alla memoria visiva dello spettatore che costituisce uno dei principali motivi di interesse verso i biopic odierni – circoscrive dunque il piano della Storia come fondamento dell'intero film. Ma lo fa con un accorgimento singolare: il darsi attraverso una finestra il cui vetro è infranto dal giovane Bettino con una fionda. Questa modalità di incorniciatura dell'evento, oltre a operare una vertiginosa sutura anacronistica tra tempi distanti, definisce la centralità dello schermo come supporto di comprensione del mondo al cinema e, insieme, della politica nel contemporaneo.

L'idea di schermo attraversa tutto il film, dai minimi dettagli (ad esempio la televisione fuori campo che si riflette in una delle fotografie appoggiate sul tavolino del salotto della villa) sino alla struttura nel ricorso a un doppio formato (il 16:9 del film vero e proprio e il 4:3 della telecamera amatoriale interna alla storia che compone una sorta di testamento politico). Per quanto si tratti anche di un espediente finalizzato a mettere tra virgolette i momenti più dichiaratamente politici del film, in un certo senso frapponendo una distanza tra sé e il pensiero craxiano, l'idea di fondo è che lo spazio della politica si giochi all'interno dell'immagine, pena la sua irrilevanza come elemento attivo di creazione della scena pubblica. «Falli entrare, devono vedere tutti la mia gamba!» urla Craxi furioso ad Anita nel pronto soccorso tunisino. «Chi papà?» «I giornalisti!» «Non c'è nessun giornalista qui fuori». Nessuno è presente a testimoniare la sofferenza dell'«esilio dorato»; è questa la vera fine – e il protagonista lo comprende subito – della sua centralità politica: l'Italia ha voltato pagina.

Perché il rischio di ogni monumento, in quanto tale, è quello non di essere esposto in una piazza, nel cuore cioè dello spazio pubblico a orientare con la sola presenza la vita sociale, ma in un museo, privato della sua funzione originaria, oggetto di contemplazione eventuale per spettatori interessati all'antico. Il monumento è dunque sotto il segno costitutivo dell'*inoperosità* ed è lungo questa direzione che il film si riallaccia con una tradizione tutta italiana nel trattamento delle figure del potere, da *L'ultimo imperatore* (1987) di Bernardo Bertolucci a *Loro* (2018) di Paolo Sorrentino. Craxi e Silvio Berlusconi, così legati in vita, trovano al cinema un ulteriore elemento di comunanza: la noia come risvolto dell'azione decisionista. A questo punto, il potere inoperoso non può far altro che raggrinzire entro la dimensione del privato. Qui si trovano forse i due aspetti più originali del film, che esplorano in forma singolare la traccia classica del biopic americano che consiste nel mostrare il lato privato dell'esponente pubblico per illuminarne le virtù come materia di imitazione o, più di recente, i segreti oscuri come argomento di critica politica.

La prima riguarda il lavoro di Favino. Sin dalla comparsa dei primi spezzoni video, poco meno di un anno fa, la sua interpretazione ha destato stupore unanime per una capacità mimetica quasi soprannaturale, considerando anche la differenza di fisiognomia con Craxi e il suo recente ruolo nei panni di Tommaso Buscetta nel film di Marco Bellocchio *Il traditore* (2019). Si tratta del frutto di 5 ore giornaliere di trucco, fatto che tra l'altro evidenzia ancora una volta la sopravvivenza dell'artigianato delle maestranze come fonte di meraviglia nell'epoca della manipolazione digitale. Durante il film, lo stacco tra il suo personaggio e tutti gli altri è tale che si crea una evidente frattura interna alla rappresentazione stessa: da un lato la ricostruzione della vicenda storica, dall'altra la costruzione di un universo finzionale autosufficiente.

La divaricazione tra *volto* e *maschera* emerge pienamente con la comparsa in scena di Renato Carpentieri, un non meglio identificato esponente «avversario ma non nemico» di una forza partitica alternativa al PSI: mentre nel Craxi di Favino la maschera oscura completamente il volto, rendendone irrintracciabili i tratti fisiognomici originali, in Carpentieri la maschera si rende totalmente trasparente, lasciando emergere il volto nella sua pienezza. Si tratta dei due estremi della pratica attoriale, e la loro compresenza indica il duplice sviluppo del film come riflessione da un lato sul passato e dall'altro sul presente della scena politica italiana. Come figura staccata dal resto del mondo raccontato, Craxi è il corpo sul quale interrogarsi sulla memoria di un Paese in uno snodo storico decisivo, piuttosto che l'oggetto di un dibattito sulle scelte politiche dell'oggi.

Qui si innesta il secondo aspetto, quello delle relazioni private, che sono poi sempre più sotto il segno del rapporto padri-figli. È un tema che occupava già un ruolo centrale nell'ultimo film di Amelio, *La tenerezza* (2017), e che in *Hammamet* diventa indice di un'eredità non raccolta – forse perché non raccoglibile – dalle nuove generazioni, dalla figlia Anita e dal figlio Francesco (Alberto Paradossi), che non sognano affatto di uccidere il padre, semmai di preservarne il monumento sotto la cui ombra rassicurante continuare nel loro incedere lungo il cammino di una vita che non sarà mai all'altezza del genitore (di uno solo, dato che la madre è relegata alla completa irrilevanza). È qui che si può rinvenire il vero nucleo tragico del film, tragico perché quel dramma familiare si estende all'intera nazione.

«Si è smesso di parlare di “popolo”, oggi si parla di “gente”» recita Craxi in uno degli intermezzi politici che scandiscono il racconto. Quel popolo oggi così evocato sulla scena pubblica, del quale qualcuno se ne intesta la paternità, è dunque un popolo senza padri, incapace cioè di accogliere ed elaborare l'eredità politica perché la politica ha iniziato a darsi

altri obbiettivi, altre prerogative, a mutare i propri interessi; e di converso, perché quello che prima si cercava nella politica è stato progressivamente cercato altrove, ad esempio nella giustizia. Quel finale onirico, tra Bellocchio e Fellini, dove è Craxi a ritrovare suo padre (e non certo i suoi figli, che anzi mette a distanza quanto più possibile), sovrappone al film una patina di irreversibile nostalgia per un'Italia dove la politica ancora funzionava da orizzonte di senso nella sua condivisibilità e trasmissibilità tra le generazioni. Che ne è di quell'eredità, il "tesoretto nascosto" che ancora arrovella giornalisti e detrattori? Ecco la domanda che *Hammamet* non smette di porci.

Riferimenti bibliografici

- E. Gentile, *Un popolo senza padri. Intervista sul Risorgimento*, Laterza, Roma-Bari 2011.
M. Grande, *Eros e politica*, Protagon, Siena 1995.
J. Le Goff, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia Einaudi. Vol. V*, Einaudi, Torino 1978.
G. Tagliani, *Biografie della nazione. Vita, storia, politica nel biopic italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2019.

L'ORDINE DEI DISCORSI

Un'euforia costante

Felice Cimatti

Duchamp. La scienza dell'arte *di Marco Senaldi.*

In his essay on Duchamp's oeuvre, Marco Senaldi highlights some issues concerning art and philosophy. The problem of art is linked to the that of humankind: the need to interrupt the perceptive and cognitive continuity of human life. Emphasizing the extreme ontological restlessness, related both to things and to who observe, is one of the most important goals in Duchamp's art.



Che cosa succede se smettiamo di pensare l'arte come la manifestazione di una "intenzione" artistica? Cioè se proviamo a non pensare più il lavoro artistico come una forma di "espressione" e tanto meno di "comunicazione"? Questo modo di intendere l'arte rimanda ad una distinzione in cui siamo incagliati da secoli, quella fra "artista" - il genio "creatore" - e "opera" d'arte, cioè l'oggetto o la performance che ha realizzato. Il nucleo metafisico di questa opposizione è costituito dal dualismo che allo stesso tempo separa e unisce l'agente che trasforma il materiale inerte in qualcosa di artistico, e appunto l'oggetto "creato" che l'artista-agente produce con le sue mani o con il suo ingegno. All'origine c'è l'opposizione fondamentale fra soggetto e oggetto, fra chi fa e chi subisce, fra coscienza (persona) e cosa. È questo dualismo la posta in gioco quando si pone la questione filosofica dell'arte. In effetti il "problema" dell'arte non è mai quello del "significato" o del "valore" di un'opera d'arte: niente è più noioso, e futile, di quelle verbose e inconcludenti "spiegazioni" di un'opera artistica. È evidente a tutti, infatti, che ogni spiegazione lascia insoddisfatti, e non perché non sia una buona spiegazione, ma proprio perché non è altro che una spiegazione. Sapere perché un certo musicista ha composto un quartetto d'archi, su quali musicisti si è formato, quali erano gli strumenti

per cui l'aveva composto e chi erano i suoi committenti, è indispensabile per collocare quel quartetto nel suo contesto. Ma questo sapere – questa peraltro indispensabile comprensione storica – evidentemente non ha nulla a che fare con l'eventuale *artisticità* di quel quartetto.

Questa sensazione di inutilità vale anche per quel campo di studi oggi molto praticato – si tratta di quelle ricerche che applicano le tecniche e i risultati delle neuroscienze alla “mente” dell'artista e alle “opere” d'arte che realizza – che cerca di dare una spiegazione “scientifica” dell'arte. In questo caso l'insoddisfazione è doppia. Intanto queste spiegazioni non dicono nulla di specifico sul particolare oggetto artistico che provano a descrivere. Essere a conoscenza di quali aree del cervello sono coinvolte nella realizzazione di un determinato dipinto, e quali aree si attivano nel cervello di chi lo osserva da “spettatore” non aggiunge né toglie nulla all'esperienza di chi affettivamente ha a che fare con quel lavoro pittorico. Nessuno ha mai dubitato del fatto che uno scultore abbia bisogno di un cervello funzionante per scolpire una figura femminile. Detto questo, rimane che ciò che rende un certo oggetto qualcosa di “artistico” non dipende da quale area del cervello è attiva quando lo scultore ha cominciato a lavorarci.

La seconda, e maggiore, ragione di insoddisfazione legata a queste ricerche scientifiche, è il fatto che si applicano ad oggetti artistici per lo più conservati nei musei, e ufficialmente riconosciuti come artistici. In questo modo non dicono nulla di interessante sull'operazione artistica in sé, che solo marginalmente ha a che fare con l'arte così come viene definita dagli storici dell'arte e dagli stessi artisti. È “facile” entrare in un museo, prendere un quadro da secoli riconosciuto come un'opera d'arte, e cercare di descriverla con gli strumenti della ricerca neuroscientifica. Ma in questo modo si lavora sull'arte riconosciuta, sull'arte per tanti versi già spenta e addomesticata, non sull'arte diffusa e quotidiana, sull'arte che non ha niente di “artistico” e che tuttavia si intrufola in ogni momento nelle nostre esistenze. Perché l'arte è importante non perché sta nell'artista, nei musei o nei libri di storia, al contrario, perché preme per entrare nelle nostre vite reali. Il problema non è quello che succede nel cervello di un “artista” ufficialmente riconosciuto come tale, quanto piuttosto: come mai nella vita umana si può aprire lo spazio per l'esperienza dell'arte?

Si vede così che la questione interessante non è che cosa trasforma un certo “oggetto” in un'entità artistica, cioè quale sarebbe il misterioso componente “creativo” che l'artista aggiungerebbe al materiale su cui lavora, bensì perché nella vita umana non può non porsi, in un qualunque modo (che il più delle volte non ha niente a che fare con l'arte delle mostre, dei musei e degli artisti), l'esigenza di un'esperienza che interrompa la continuità percettiva e cognitiva della vita umana. Il problema dell'arte non

è quello dell'*arte*, bensì quello della *vita* degli esseri umani. D'accordo, si dirà, il problema è quello dell'*arte* vivente, ma in che senso questo è un problema filosofico, e non "semplicemente" artistico? Perché il problema di come "interrompere" il flusso ottuso della vita quotidiana è particolarmente pressante oggi nel tempo della continua e ininterrotta messa al lavoro della vita umana.

Quando si parla di "biopolitica", cioè del potere sulla vita, si parla proprio di questo controllo che non cessa mai. Un controllo che prevede che la vita sia sempre in servizio, vigile, concentrata su una meta, pronta a rispondere alle richieste del mercato del lavoro o del tempo dello "svago". In ogni caso la vita è sotto il controllo del soggetto, che tratta il corpo come il primo e principale oggetto al suo servizio. È questo dualismo fondamentale, *Homo sapiens* non è altro che questo dualismo, che l'*arte* disattiva. Perché l'*arte* non produce opere, al contrario, smonta il bisogno di produrne. In questo senso l'*arte* può essere rivoluzionaria, e non perché rappresenti contenuti rivoluzionari – come il popolo nel realismo socialista – quanto piuttosto perché interrompe il dispositivo dualistico che sempre di nuovo pone la vita al servizio dell'utile e del calcolo.

Si apre così una possibilità del tutto diversa di intendere il rapporto fra arte e scienza. È l'idea alla base del bellissimo libro di Marco Senaldi *Duchamp. La scienza dell'arte* (Meltemi 2019) che esplora, con un livello di dettaglio documentario e di approfondimento teorico affatto inconsueti, il lavoro "artistico" di Marcel Duchamp a partire proprio dalle sue fonti scientifiche, cioè dagli studi sulla psicologia della percezione e del cinema fra fine '800 e primi decenni del '900. Non si tratta allora di fare scienza dell'*arte*, bensì di fare dell'*arte* una operazione scientifica, più propriamente una "*sperimentazione estetica*" (Senaldi 2019, p. 163). Scienza vuol dire esperimento, cioè la costruzione di una situazione artificiale in cui il mondo stesso viene messo alla prova, viene cioè messo in dubbio: similmente l'esperimento artistico mette alla prova l'esperienza quotidiana e scontata del mondo. L'*arte*, in quanto esperimento, revoca in dubbio da un lato la banalità "borghese" del mondo (quella appunto che relega l'*arte* negli spazi innocui dei musei e degli studi degli artisti), dall'altro la banalità del soggetto sicuro di sé e della propria capacità di comprenderlo.

Si pensi al celeberrimo orinatoio che si sarebbe dovuto esporre a New York nel 1917: propriamente «*Fountain* è un test in cui a essere "collaudati" sono sia l'autore (l'artista, che scompare sotto uno pseudonimo e che non esercita più un lavoro "manuale facile") sia lo spettatore, che si confronta con i limiti della propria capacità di integrazione percettiva e simbolica» (*ivi*, p. 429). In questo senso l'orinatoio non è in nessun senso una "opera d'*arte*", tantomeno la "creazione" di un genio artistico. Si tratta piuttosto di

una operazione che vuole semmai smontare tanto il bisogno di un'opera quanto quello di un creatore: l'orinatoio destituisce così il dualismo soggetto/oggetto. Si tratta infatti di un test che da un lato mette a nudo la fatticità non soggettiva del mondo, dall'altro mette in scena la parzialità prospettica di ogni percezione, che in questo modo si scopre come nient'altro che *un* possibile sguardo sul mondo. Cade così l'oggetto come *altro* dal soggetto, ma cade anche il soggetto come legislatore dell'oggetto, che riacquista così la sua completa autonomia.

Appare così che l'operazione di Duchamp non è – come poi è finito per accadere anche a lui una volta riassorbito nel sistema dell'arte, cioè dei musei e delle mostre – qualcosa che abbia a che fare con l'arte; Duchamp ha piuttosto cercato per tutta la vita di disattivare quella che chiamava "arte retinica" (*ivi*, p. 147), cioè quell'arte che addormenta la percezione e che rende innocuo ogni atto percettivo. Al contrario, «nelle opere di Duchamp qualunque cosa è *effettivamente diversa* – non da qualcos'altro, ma da sé stessa» (*ivi*, p. 51). Esiste un solo modo, in effetti, per insinuare un dubbio nel soggetto, che fa della propria ottusità la propria caratteristica distintiva: mostrargli come quello che vede non rientra in nessuna delle categorie in cui è inconsciamente abituato a collocarlo. Ecco che, allora, l'orinatoio non è più un oggetto funzionale, ma nemmeno un oggetto artistico.

Che cos'è allora? Evidentemente quello che conta non è la risposta che si può dare a questa domanda, mentre invece quello che è rilevante è riuscire a sostare in quella stessa indecisione, in quel «punto di indifferenza» (*ivi*, p. 70) dove collassa la distinzione metafisica fra soggetto (cioè la domanda "che cosa sto vedendo?") e oggetto (è un "orinatoio" o una "opera d'arte"?). In questa prospettiva il ready-made perde la rigidità funebre che acquistano invece le opere d'arte una volta "sepolte" nei musei: al contrario, «tutti i ready-made» si mostrano come «immagini ideomotrici, in grado di muovere le nostre facoltà, di riattivare la nostra memoria, di catturare la nostra attenzione, di accendere la nostra immaginazione o suscitare il nostro desiderio» (*ivi*, p. 103). Torna qui in primo piano l'ispirazione "scientifica" del lavoro "artistico" di Duchamp, che Senaldi mette in luce attraverso una ricostruzione meticolosa di tutte le possibili fonti filosofiche, psicologiche e scientifiche, che direttamente o indirettamente sono confluite nei suoi lavori.

Duchamp non usa le scoperte della psicologia della percezione per produrre "dipinti" con tecniche tratte dalla psicofisiologia, ma ancorati al valore della "rappresentazione" tradizionale; egli usa i dispositivi o le pratiche di "laboratorio" direttamente come un'opera d'arte e, di conseguenza, trasforma la nozione di "opera d'arte" da "oggetto contemplativo" immobile a test dinamico e "ideo-motorio". Questo gesto radicale sovverte anche il senso generale dell'Arte,

trasformandola da attività individualista dedita alla ricerca della bella forma, a un "esperimento psicologico" intersoggettivo il cui scopo è la liberazione da ogni stereotipo visuale, e anche esistenziale (*ivi*, pp. 23-24).

Al contrario, la cosiddetta "arte retinica" fissa il movimento in una immagine o una forma statica (in questo senso anche un film può essere immobile, cioè inoffensivo e conformista), cioè in qualcosa di tranquillo e sereno, in un oggetto "bello" che non crea disagio né agitazione: un'arte del genere è innocua, cioè semplicemente non è più arte. Si tratta invece, per Duchamp, di mettere in evidenza «l'estrema inquietudine ontologica» (*ivi*, p. 109) tanto delle cose quanto di colui che le osserva. Mettere in crisi il mondo, ma non per guadagnarne una superiore visione armonica ed omeostatica, al contrario, per sempre di nuovo ricordarsi della estraneità del mondo, e del soggetto a sé stesso. In questo senso ogni ready-made è per definizione «indecidibile» (*ivi*, p. 119), cioè inassegnabile e inclassificabile.

Un'arte del genere, senza opera né artista, è un'arte libera in senso radicale, è anzi l'unica possibile esperienza di libertà che possiamo fare, perché libera da ogni nostra decisione, calcolo e spiegazione: «è un frammento di libertà allo stato puro» (*ivi*, p. 146). Il gesto di Duchamp, su questo punto ruota tutto il libro di Senaldi, «È (dis)ontologico: le cose e le loro immagini, sdoppiandosi, si "dis-identificano" da sé stesse. [...] Riuscire a "stordire" la visione - questo è il compito dell'arte moderna» (*ivi*, p. 435). Non si tratta allora di stupire, o commuovere, si tratta invece di mettere in mostra attraverso il gesto impersonale (senza autore) del ready-made il carattere parziale di ogni sguardo sul mondo, di ogni atto percettivo come di ogni nominazione. Si tratta di mettere in crisi la pienezza compiaciuta e borghese del soggetto, la sua sicurezza presuntuosa, mostrando allo stesso tempo la sua radicale mancanza di immaginazione (come in Rose Sélavy, l'alter ego femminile di Duchamp). Per pensare un mondo, e una vita diverse, occorre invece vedere la propria visione, e così scoprirne la parzialità e l'arbitrarietà che la contraddistinguono.

In questo senso l'arte di Duchamp non ha nulla, propriamente, di artistico, e semmai è un'arte radicalmente politica. In un doppio senso: perché rende possibile immaginare l'inimmaginabile da un lato; e offre a tutti un'occasione di "stordimento", cioè di libertà: i lavori di Duchamp, infatti, «finiscono per delocalizzare definitivamente non tanto il "luogo di godimento" dell'opera [...], ma anche il suo senso: non il luogo né l'oggetto sono il centro della fruizione estetica, ma la fruizione come tale, nel momento in cui avviene. E questo momento o istante privilegiato è, d'altra parte, a disposizione di chiunque, dovunque e ogni volta che lo desidera» (*ivi*, p.

310).

Il ready-made *accade* tutte le volte che il nostro sguardo è contemporaneamente «aperto e chiuso, dinamico e statico, plastico e rigido, mentale e visuale, evolutivo e meccanico, prefabbricato e creativo» (*ivi*, pp. 98-99). In quello spazio indecidibile l'arte smette di essere *semplicemente* artistica, e coincide finalmente con la vita. Una vita molto poco umana, se la vita umana è quella del lavoro e della produzione, del fare e del calcolare, mentre il ready-made non è altro che la disattivazione della distinzione fra lavoro salariato e tempo libero, cioè fra necessità e libertà. Fare della propria stessa esistenza un ready-made sempre di nuovo sorprendente e banale, divertente e noioso.

Quello che conta è riuscire ad abitare quello spazio di indecisione in cui l'orinatoio non è più un orinatoio, ma non è ancora un oggetto artistico (cioè museale). Una esistenza del genere infine «imita il gioco» perché è una «vita [che] nel suo insieme [...] è divenuta estetica» (*ivi*, p. 555). Come disse una volta lo stesso Duchamp in una intervista, «se proprio volete, la mia arte sarebbe quella di vivere: ogni secondo, ogni respiro è un'opera che non viene registrata da nessuna parte, che non è né visiva né cerebrale. È una sorta di euforia costante» (*ivi*, p. 592).

Riferimenti bibliografici

M. Senaldi, *Duchamp. La scienza dell'arte*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2019.

From Populism to the People

Marino De Luca

Me the People: How Populism Transforms Democracy *by Nadia Urbinati.*

The aim of the article is to understand what are the people today and what do they represent. "People" is a neutral term which gains a connotation only when it is properly contextualised. Indeed, depending on the type of the adjective that is used, the concept of "people" can acquire different characterisations. Thus, the adjective politicises the name by producing sometimes identification or describing the nature of legitimacy enjoyed by a political system.



More than twenty years of ideas and reflections are enclosed in a dense and recent book: "Me, the people" by Nadia Urbinati which represents the most recent contribution on populism, a concept still too ambiguous and challenging to clearly determine. Populism flows, like a karst river, without a trace only to re-emerge in periods of substantial uncertainty, in traumatic moments and phases of crisis, in the forms that we know and with all of its disruptive force.

The main question that Urbinati poses concerns the understanding of the phenomenon within the democratic dynamic. Populist democracy is considered to be a variant of the representative government in which the direct relationship between the leader and the people, his/her people, becomes an instrument to be wielded against another, which in this case is the establishment and not the elite. The friend-enemy dichotomy thus takes on a specific relationship in which the leader's people oppose the establishment, those who work and work in institutions, and those who produce nothing. Just think of the amount of iconographic material provided since the nineteenth century that has represented the establishment as the "enemy" intent on sucking the blood of the people. It becomes a political elite, not an economic elite, capable of living only

through the taxation of the people. The establishment is the betrayal of the people. At the same time, the populist leader is the face of these invisible, unrecognised, and silenced people to whom it seeks to give visibility and through which they may obtain legitimacy.

But who are the people today? What do they represent? The people in recent years, thanks to the studies on populism, have become an object of reflection in the field of social sciences. They represent people-centrism to understand the nature of populism and populist strategies. A "pure" people are represented as a "monolithic" or "homogeneous" group capable of deciding their destiny and to whom to restore power. The people are conceived as a single entity with clearly defined borders: boundaries between who belongs to this group and who falls outside it. A circle-shaped group with membership and exclusion criteria that is often determined by the leader's populist rhetoric.

The people are thus valued and ideologised by becoming an "imagined community" made up exclusively of "ordinary men," ordinary people – a construct on which populist leaders place a strong emphasis. Just think of the register of emotions used by populist leaders to evoke the lost nation. Paul Taggart speaks of the heartland, the land of the heart, a territory of the collective imagination with uncertain or even non-existent borders. This vagueness is exploited by populist leaders who appeal to the people to justify and legitimise their opinions and beliefs. The high degree of uncertainty also allows political leaders to appeal to the people in different and changing ways. What matters is filling a void. The populist leader fills an empty heart in the emotional dimension. In order to exist, it needs to excite passions, which manifests in language and differs considerably depending on which leader is being taken into consideration.

As Ernesto Laclau says, the people of whom the populist speaks are not structured. They are not the people of parties or movements but they are an atomised people in the condition of suffering and poverty. They are a people that have no representation or voice but they can be united by a leader who says, in his person, "I am you." In reality, "people" today is a neutral term, which gains a connotation only when it is properly contextualised. In other words, it is the adjective that politicises the name by spreading an aura of emancipation and collectivism (Badiou, 2013). The adjectivation of the people can sometimes produce identification. At other times, it can describe the nature of legitimacy enjoyed by a political system (for example, the "sovereign people"). Depending on the type of adjective, the concept of "people" can acquire different characterisations. Therefore, "the people" can mean many different things to many populists in different circumstances. It can refer, for example, to the electorate, to the nation, or to

no defined group. This does not mean that "people" has no meaning. It just means that the understanding of the term depends on the context.

A context that sometimes collides or overlaps with the popular dimension which can be extended not only to the term "people" but also to the variable geometry concepts of "popular classes," conscious projection and the manipulation of the interests of the political leader, and their subsequent detachment is highlighted in the work of Bertuzzi, Caciagli and Caruso (2019). This is where their "voice" becomes incomprehensible and mixing with the idea of an integrated citizenship accelerates the verticalisation between the representatives by segregating the latter into micro parts.

The people also refers to how the "general will" is implemented. In this perspective, the people become "sovereign" when they assume the connotations of an abstract and collective body (Canovan, 2005), existing above all of the individuals who compose it, as in "us, the people of United States", "the Swedish people declare" or in the Italian case where "the Constitution" belongs to the people. This ambiguity in the very concept of people raises difficult questions about the exercising of sovereignty. When citizens elect their representatives or vote in a referendum, do they express the will of the sovereign people? There is no univocal answer because the sovereign people continuously move between these different knots and the sovereignty of the people manifests itself simultaneously with the collective and individual elements. It is a myth that sometimes takes on the form of political reality as we know it today.

A "modern myth" (Weale, 2018) has developed based on the erroneous idea that democracy is a direct consequence of the government of the people, by the people, for the people. This assumes that the government policy can be decided directly by the people as they exercise their power collectively. Paradoxically, the effect of putting more power into the hands of the leader or the executive who speaks for the people has a direct consequence on the manipulation of politics for their own ends. Not only that, but the idea of the will of the people is often used to silence dissent on important political choices, such as security issues.

An accessible presence of policy can also take on a virtual form through social media, for example, where personal encounters mimic real encounters. Why do political leaders tweet so much? Why do they speak of their private and public life on Facebook or Instagram? Why do their followers love them when they do it? This is because a tweet or post gives the illusion of a direct relationship between the leaders and their followers. For the latter, the tweet/post is addressed only to itself, without intermediaries. The follower imagines a personal relationship with the

leader. The fiction of presence and the personalisation of power go hand in hand.

Just think of Trump's inauguration speech of January 2017, as Nadia Urbinati recalls. A masterpiece of stringed rhetoric from the head of the people. The power that returns to the people through a leader that marks a change. The party of the people is the moment when the people themselves control the government through an ever-present leader, in reality and in the virtual world, who speaks the same language as the people and who shares the same morals as the ordinary citizen. Not a hero, but someone like us engaged in a permanent campaign and in the continuous construction of representative democracy.

Populism is the sigh of the oppressed creature. Any democratic system worthy of the name will respond to that sigh. But it should answer not based on the myth but instead based on a realistic evaluation of the alternatives (Weale, 2018). Realism does not mean giving up significant social and economic reforms. It means recognising that politics consist of deciding based on the will of different people because people are different. There are varied and often incompatible ways of combining their opinions.

David Hume once said that the errors of religion are dangerous while those of philosophy only risk being ridiculous. The modern myth of the people suggests that even in terms of the mistakes of political philosophy, danger can be hidden. This refers to looking at others from a circle that someone has drawn around us called the will of the majority.

References

- A. Badiou, G. Didi-Huberman, J. Rancière, J. Butler, P. Bourdieu, S. Khiari, *Qu'est-ce qu'un peuple?*, La Fabrique, Paris 2013.
- N. Bertuzzi, C. Caciagli, L. Caruso, *Popolo chi? Classi popolari, periferie e politica in Italia*, Ediesse, Roma 2019.
- M. Canovan, *The People*, Polity Press, Cambridge 2005.
- E. Laclau, *On Populist Reason*, Verso, London 2005.
- P. Taggart, *Populism*, Open University Press, Buckingham & Philadelphia 2000.
- Nadia Urbinati, *Me the People: How Populism Transforms Democracy*, Harvard University Press, Cambridge-London 2019.
- A. Weale, *The Will of the People: A Modern Myth*, Polity Press, Cambridge 2018.

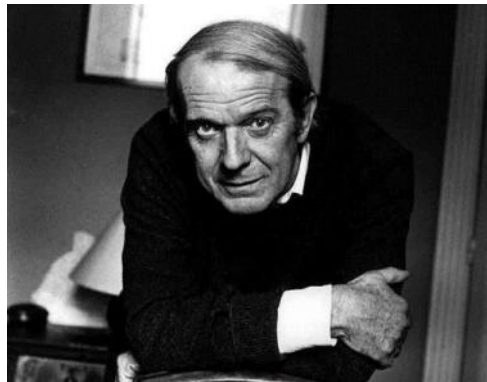
*This article reflects only the author's views and the European Commission or the Research Executive Agency is not liable for any use that may be made of the information contained in such publicity. This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement no: European Union Grant Agreement number 838418.

Cosa può un concetto?

Stefano Oliva

Deleuze in Italy, a cura di Daniela Angelucci.

Deleuze in Italy is a collection of essays edited by Daniela Angelucci that investigate the relationship between Deleuze and contemporary Italian thought. What the essays have in common is the concept of immanence meant as a pure statement without contradiction. The result of these writings is the idea of an art that resists against subjective reduction.



Nelle sue lezioni su Spinoza, Gilles Deleuze si domanda:

Che cosa può un corpo? Noi che sproloquiamo sull'anima e sullo spirito non sappiamo per niente cosa può un corpo. Il corpo è definito dall'insieme dei rapporti che lo compongono, o, stessa cosa, dal suo potere di essere affetto. Finché non conosceremo il potere di essere affetto del nostro corpo, finché questo sapere sarà alla ventura della casualità degli incontri, non potremo vivere una vita saggia, non raggiungeremo la saggezza (Deleuze 2013, p. 55).

Se vale il monito a interrogarsi su un corpo rispetto alla sua potenza, a ciò che esso può effettivamente agire e patire, non sarà inopportuno valutare il pensiero filosofico di un autore - la sua singolare "creazione" di concetti (Deleuze, Guattari 2002, p. 8) - con lo stesso metro, chiedendosi "cosa può un concetto?". E rispetto allo stesso Deleuze, infaticabile creatore di lemmi filosofici - dal piano d'immanenza all'*agencement*, dalla coppia territorializzazione/deterritorializzazione al divenire-minore, solo per citare alcuni dei termini più emblematici -, domandarsi "cosa possa" il suo pensiero non significa arrestarsi a un'analisi filologica dei testi, né tracciare una giudiziosa "storia degli effetti", ma immaginare nuovi usi possibili e inedite applicazioni del suo apparato concettuale.

In quest'ottica assume una particolare rilevanza la recente

pubblicazione del volume *Deleuze in Italy*, a cura di Daniela Angelucci, una raccolta di saggi in cui viene esplorato il rapporto tra il filosofo francese e il pensiero italiano contemporaneo a partire proprio dagli sviluppi inediti e imprevedibili di quello che, spinozianamente, possiamo definire un “buon incontro”.

Qual è il luogo in cui il pensiero italiano e la filosofia di Deleuze si danno appuntamento? Come mostra Felice Cimatti nel suo contributo, questo punto d’incontro va rintracciato nel concetto di immanenza (Cimatti in Angelucci 2019, p. 498), non da intendersi come opposto della trascendenza bensì, stando alle parole di Deleuze, come immanenza assoluta, pura affermazione priva di contraddizione. Una simile posizione antidualista, attenta ai processi più che ai punti d’arrivo, al “divenire” più che alle sostanze, sarebbe condivisa dalla tradizione italiana (Cimatti cita l’esempio di un “divenire-animale” *ante litteram*, l’*Elogio degli uccelli* di Leopardi) e troverebbe preciso riscontro nel pensiero di autori contemporanei come Toni Negri, Giorgio Agamben e Roberto Esposito. Il saggio di Elettra Stimilli mostra come proprio in questi filosofi la questione sollevata dal “piano d’immanenza” deleuziano, inteso come piano di lavoro pre-filosofico della filosofia, entri in risonanza con i concetti di “potere costituente” (Negri), “impersonale” (Esposito) e “potenza” (Agamben).

Il richiamo al concetto d’immanenza assoluta comporta il delinarsi di un’etica *affermativa*, cui troppo spesso viene mossa la critica di risolversi in un’accettazione passiva dello *status quo*. Come a dire: il “sì” alla vita non rischia di renderci stupidamente proni alle ingiustizie attuali - a quel negativo che l’etica affermativa pare non riconoscere? Rosi Braidotti, nel saggio che apre il volume, si scaglia contro questa lettura semplicistica, sostenendo la natura “critica e clinica” dell’etica affermativa, che costantemente si propone di andare oltre tutto ciò che limita la potenza dei nostri corpi, attualizzando quanto è ancora virtuale e «coltivando la gioia come una sorta di esercizio di accrescimento delle nostre capacità ontologiche» (Braidotti in Angelucci 2019, p. 475, trad. mia).

La stessa gioia - «For me it was a great pleasure to write this lecture: it made me happy» (Perniola in Angelucci 2019, p. 493) - su cui si conclude il saggio di Mario Perniola, recentemente scomparso e alla cui memoria il volume è dedicato. Analizzando tre concetti-chiave della filosofia di Deleuze - *agencement*, “divenire” e “piano di consistenza” -, Perniola si interroga sul suo rapporto con il filosofo francese, sui comuni riferimenti allo Stoicismo e al Surrealismo, e sul senso possibile di un “divenire-deleuziano” che non si risolva in una mera imitazione o,

peggio, in una forma di commento scolastico. È qui che occorre ricordare, come fa Paolo Vignola nel suo contributo sul nesso tra l'influenza nietzschiana e il tema del "divenire-minore", come per Deleuze l'interpretazione del pensiero di un filosofo confini con lo stupro, dal momento che si costringe l'autore a partorire un "figlio" che sia suo e tuttavia "mostruoso".

Emerge così un'immagine per nulla pacifica del pensiero deleuziano, in cui l'affermazione dell'immanenza assoluta non dispensa dall'opposizione al negativo ma anzi esige una sorta di lotta contro tutto ciò che pretende di limitare quel che "può un corpo". Nel contributo di Tiziana Villani è il concetto di "nomadismo" a offrire il punto di rottura a partire dal quale costruire *agencements* che oppongano resistenza al presente; nel saggio di Claudia Landolfi sono gli "affetti" che, nella loro connessione con le immagini e con la capacità d'azione, costituiscono un'alternativa al modello psicologico predominante dell'emozione, cui è legato il giudizio, inteso oggi (si pensi alle dinamiche *like/dislike* sui social) come norma soggettiva interiorizzata. O ancora, nel contributo di Ubaldo Fadini, la nozione di istituzione - elastica, temporanea, revocabile - proposta da Deleuze si contrappone a una più abituale idea statutale, finalizzata alla *governance*.

In questa prospettiva, non aliena dal conflitto, si può comprendere l'idea di arte come resistenza, proposta da Daniela Angelucci nel saggio che conclude il volume. L'opera d'arte, blocco di percetti e affetti, resiste a una riduzione soggettivistica, così come la sua strutturale ambiguità resiste a ogni spiegazione in termini contenutistici. In essa vi è dunque un nucleo di virtualità sempre ancora da esprimere (e dunque inespresso), una potenza-di-non - nei termini di Agamben - che si oppone all'efficacia dell'azione finalizzata a uno scopo. L'immagine cinematografica, e in particolare quella offerta dal cinema neorealista italiano, lavora nella direzione dell'inoperosità, disattivando i nessi causali che nel cinema classico scandiscono il ritmo dell'azione e rendendo visibile il tempo in se stesso. Con i suoi personaggi, "più veggenti che attanti", il cinema neorealista *re-siste* in senso etimologico, cioè si arresta e torna indietro, sottraendosi agli automatismi narrativi.

La resistenza che si può pensare a partire da Deleuze - vera cifra della ricezione italiana del filosofo francese - è dunque l'antagonismo di un'etica affermativa che non si risolve in una passiva accettazione del presente ma, eludendo i dualismi, mira a dar spazio a quanto vi è di virtuale e inattuato (alla *potenza*), in un continuo e paradossale "esercizio della gioia", che determina essenzialmente l'innocenza e la mancanza di sensi di colpa del filosofo che lo pratica.

Riferimenti bibliografici

D. Angelucci, a cura di, *Deleuze in Italy*, «Deleuze and Guattari Studies», volume 13, numero 4, 2019.

G. Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre Corte, Verona 2013.

G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002.

SERIALITÀ

“A me 'sto futuro sa tanto di passato”

Luca Barra

1994. La serie di Alessandro Fabbri, Ludovica Rampoldi e Stefano Sardo.

1994. *La serie* premiered in the fall of 2019 on Sky Atlantic, the end of a trilogy that began more than four years earlier with 1992. Compared to previous seasons, 1994 is more experimental. Italian politics is much more present and the crime atmosphere is quite completely missed. Hence, the suspense rises from the historical events. Drawing a story by unravelling the History of those years is still a necessity, but the strategies to do that are now different.



Quando, nella primavera del 2015, sugli schermi di Sky si è affacciata per la prima volta 1992. *La serie*, a colpire era soprattutto il coraggio di un operatore satellitare che, dopo qualche incertezza, aveva trovato finalmente una strada precisa e distinta nella produzione di una fiction originale *premium*. Un coraggio utile ad affrontare temi ancora controversi, e forse fin troppo vicini, quali Tangentopoli o la discesa in campo di Silvio Berlusconi, con un piglio sfrontato che la TV in chiaro non si sarebbe potuta permettere.

Ma anche il coraggio di muoversi senza rete, lontano dagli adattamenti di libri, film e format (come per *Romanzo criminale*, *In Treatment* o *Gomorra*), partendo dalla reiterata *idea* di un attore-brand come Stefano Accorsi e affidando la rilettura di quel passato alla sensibilità di tre sceneggiatori (Alessandro Fabbri, Ludovica Rampoldi, Stefano Sardo) e un regista (Giuseppe Gagliardi) giovani, poco più che trentenni. Quando invece, più di quattro anni dopo, nell'autunno del 2019, quella che nel frattempo si era rivelata come trilogia è giunta al termine, ancora su Sky Atlantic, con gli otto episodi di 1994. *La serie*, il ritorno di Leonardo Notte (Accorsi), Veronica Castello (Miriam Leone) e Pietro Bosco (Guido Caprino) ha fatto molto meno rumore, faticando a ritrovare l'attenzione degli

spettatori e la presenza nei discorsi. Per la disaffezione e la perdita della spinta propulsiva legata al tema, per qualche errore lungo la strada o per la competizione sempre più dura entro un'offerta seriale (anche italiana) parecchio aumentata.

Ed è un peccato, perché pur nei loro molti difetti, nelle imprecisioni e negli azzardi narrativi – o, forse, proprio per tutto questo – le tre stagioni della serie si rivelano interessanti, a uno sguardo retrospettivo, per il modo in cui mettono in scena, consapevolmente o meno, un processo creativo *in progress*, che procede per prove ed errori, per slanci in avanti e improvvisi riaggiustamenti. 1992, 1993 e 1994 sono (anche) un cantiere narrativo di cui si vedono i ponteggi, un manuale di scrittura che si dispiega pagina dopo pagina, una palestra produttiva. In una costante variazione sul tema, sono esercizi di stile seriale per un sistema, quello della fiction televisiva italiana, sempre in cerca di una traiettoria, di una quadra. Basti pensare al dispiegarsi delle linee e degli archi del racconto.

La prima stagione comincia ambiziosa, con la coralità dei cinque protagonisti inventati che, in un'ideale *checklist* tutta da completare, affrontano vicende, percorrono spazi e trattano argomenti che nell'insieme coprono quanto di memorabile ci sia stato nel '92, dalle mazzette al sangue infetto, da Publitalia a *Non è la Rai*: i frantumi della sigla (e della memoria) si ricompongono nella finzione, mentre la realtà storica agisce da sfondo, da collante. Nella seconda stagione, più incerta, inevitabilmente "di mezzo", la forza propulsiva dei cinque si riduce, gli incroci delle loro storie sono sempre più forzati, mentre assumono una ribalta nuova alcuni personaggi "veri", come Antonio Di Pietro o Silvio Berlusconi, che da bozzetti diventano protagonisti. In 1994, solo tre dei cinque caratteri restano al centro della narrazione, con qualche rincalzo preso dalla seconda fila ad affiancarli e un ruolo sempre più importante di chi quella Storia l'ha scritta davvero; soprattutto, però, cambia la prospettiva, che non si illude più di tenere assieme tutto entro percorsi articolati (e spesso inverosimili) ma preferisce concentrarsi su un frammento, e un personaggio, alla volta.

Se la sfida più grande della narrazione e messa in scena della serie è sempre stata la necessità di intrecciare tra loro i molteplici fili del racconto, proprio mentre si tenta di districare la complessa Storia di quegli anni, con il procedere delle stagioni cambiano le strategie per farlo (e le vediamo, man mano, cambiare): la ricerca di un equilibrio tra personaggi lascia il posto alla sbilanciata focalizzazione sui protagonisti, la prevalenza della finzione diventa trionfo del reale, la fluidità del tempo che scorre si segmenta nei mesi dell'anno e poi ancora in alcune date-cardine, le traiettorie che seguiamo si riducono di numero.

La struttura stessa di 1994 pare svelare una crescente consapevolezza

degli inciampi precedenti e dei *cul-de-sac* inattesi a cui le premesse della serie stavano per condurre, e la reazione è stata allora una maggiore sperimentazione, ad abbracciare senza troppi timori la possibilità di mettere in discussione sia la forma sia la sostanza. Come in un cantiere, una palestra, un manuale di scrittura, si diceva. O come in un vero e proprio parco-giochi per sceneggiatori e registi, che porta a puntate *stand-alone*.

La terza stagione inizia subito *in medias res*, con un *bottle episode* che si consuma interamente nel dietro le quinte del dibattito TV tra Silvio Berlusconi e Achille Occhetto, moderato da Enrico Mentana e intitolato *Braccio di ferro*, tra strizzate d'occhio (il vestito marrone del segretario Pds si deve al non accidentale rovesciarsi di un caffè su un altro abito più adeguato, *courtesy of* Leonardo Notte) e il continuo *walk-and-talk* alla Sorkin. Poi tocca allo sguardo femminile (e femminista) sul Transatlantico, con l'approdo di Veronica Castello tra i banchi parlamentari e lo sviluppo *super partes* di un disegno di legge contro la violenza sulle donne, e allo sguardo maschile (e machista) sulla conquista del potere da parte della Lega Nord, con Pietro Bosco ora sottosegretario che fa i conti con la sua fiducia, mancata o *in fieri*, verso il padre, il ministro Maroni, il segretario Bossi, nell'episodio forse più riuscito.

La quarta puntata si muove tra il Tribunale di Milano e un tessuto economico, industriale e sociale corrotto e resistente, mostrando le contraddizioni di tutti e due i poli nel rapporto tra Antonio Di Pietro e il collaboratore Dario Scaglia. La quinta si sposta a Villa Certosa, in un diluvio di citazioni cinematografiche, dalla voce fuori campo di *Viale del tramonto* alla passione bruciante di *Travolti da un insolito destino*, dall'ironia macabra di *Weekend con il morto* fino all'ovvio paragone con le due parti di *Loro*. Il congresso Onu a Napoli, nel sesto episodio, oltre alla gara a essere più sorrentiniani di Sorrentino, diventa poi la scusa per un giallo che strizza l'occhio a *Gomorra*, mentre il settimo affastella una lunga notte piovosa da *noir* alla tenue luce delle candele, una lettera pronunciata dal narratore, un inseguimento in auto, un *road movie* che si chiude nel matrimonio (a dare un primo finale alla stagione e alla serie, quello vero). Infine, l'ottavo episodio fa un salto in avanti al 2011, un anno più vicino eppure già così lontano, per raccontare in sole 24 ore il futuro dei personaggi, dove tutto cambia ancora una volta, o forse non è mai cambiato: e abbiamo così una *fan fiction* di lusso.

Alcune cose restano stabili: la rilettura del passato fatta con gli occhi del presente, con il senno di poi, a sottolineare come la Storia italiana recente sia una costante coazione a ripetere; l'accuratezza delle scelte musicali (da *Karmacoma* ai Portishead, dai Blur associati ben due volte a Berlusconi a *Che cos'è l'amor* di Vinicio Capossela); le citazioni cinematografiche (a dare

fondamento a interi episodi); la pervasività dei riferimenti alla TV (da Sabina Guzzanti ai talk delle locali). Ma la terza, e ultima, stagione si serve di tutta la libertà conquistata anche per togliersi uno sfizio dopo l'altro. C'è meno finzione e più realtà, e allora meglio trasfigurarla con le armi dello stile, di racconto e di ripresa.

C'è molta più politica italiana, quella delle aule, quella del governo (il Berlusconi I), quella che si fa e disfa negli spazi privati, e allora si opta per una messa in scena debitrice ai modelli americani, tra cene pre-nuziali, corse in auto e *diner* padani. Pure la linea *crime*, piuttosto pretestuosa e culminata nella seconda stagione, è pressoché abbandonata: la tensione nasce dagli eventi della Storia, da quanto siano piccole, minime e persino casuali le ragioni che stanno dietro a ciò che accade, e dalla continua, angosciante sensazione di *impending doom* per quanto già sappiamo che succederà di lì a poco, raccontato o solo alluso dalla serie.

1994, così, consente di leggere le tre stagioni come una conquista progressiva di una maturità che fa da contrappeso al coraggio e alla sfrontatezza con cui era cominciata: la maturità del racconto, meno interessato alla completezza o all'intreccio, in qualche modo arresosi a una realtà che continua a scappare da ogni lato; la maturità di realizzazione, che si concede di mettere in piena luce i suoi difetti per giocarci intorno, con divertita onestà; e anche la maturità del sistema produttivo e distributivo intero, già molto mutato anche solo in quattro anni, che allo slancio muscolare della novità preferisce ora una più concreta, anche se meno brillante, solidità. Vale per la serie, e per tutta la fiction italiana, lo scarto tra la frase più volte ripetuta "Il futuro è ancora tutto da scrivere" e quella finale "A me 'sto futuro sa tanto di passato": dopo gli entusiasmi bruciati in fretta (e capitalizzati poco), si deve rallentare. Per ripartire, per ricostruire.

Riferimenti bibliografici

L. Barra, D. Garofalo, «La storia non è ancora stata scritta». *Immaginari storici e ri-mediazioni televisive in 1992/1993. La serie*, in "Storia e problemi contemporanei", n. 76, settembre 2017.

R. Menarini, 1992. *Epica della storia giudiziaria tra sistemi di produzione e forme narrative*, in "L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes", n. 2, 2015.

M. Scaglioni, L. Barra, a cura di, *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*, Carocci, Roma 2013.

Manuale di scrittura seriale

Daniela Cardini

Modern Love di John Carney.

In *Modern Love* John Carney tells a different sentimental story in each 30 minute episode. The narrative subject is already present both in several movies and books, but here it appears new and energetic also thanks to the perfect and not excessive writing. *Modern Love* is the handbook of love according to the different seasons of life; watching it makes us overwhelmed with both joy and nostalgia.



Che cos'ha di speciale *Modern Love*? La serie in otto episodi di mezz'ora ciascuno scritta e diretta da John Carney (*Once*) è l'adattamento della rubrica settimanale del "New York Times" che ormai da quindici anni raccoglie la posta del cuore dei lettori. La sua pubblicazione a fine ottobre su Amazon Prime Video ha suscitato entusiasmo sulla stampa specializzata, soprattutto per il cast (Anne Hathaway, Dev Patel, Andy Garcia, Tina Fey), ma anche reazioni tiepide legate al tema della serie: cosa ci sarà di nuovo da dire dopo decenni di *romantic comedies* e scaffali stracolmi di romanzi rosa?

Il concept è semplicissimo: otto storie d'amore ambientate a New York. È vero che la regola aurea dei format tv vuole che i concept migliori siano riassumibili in pochissime parole, ma in questo caso – sempre secondo i detrattori – si rasenta la banalità. A maggior ragione se si considera *Modern Love* come parte della sterminata offerta seriale disponibile su televisione lineare e in streaming da qualche anno a questa parte: "So many series, so little time", si potrebbe dire parafrasando un adagio noto agli amanti della lettura. Non c'è tempo da perdere scegliendo prodotti poco originali, per quanto accurati e ben recitati.

Come spesso accade, gli elementi paratestuali sono un buon punto di osservazione; in questo caso il trailer restituisce un'impressione un po'

polverosa di *déjà-vu*, montaggio banale e scelta di una canzone che si inserisce nel poco coraggioso solco tra il vintage e il contemporaneo: si tratta della versione di Cat Power di un grande classico, "What the world needs now is love", composta da Burt Bacharach nel 1965 e portata dal successo da Dionne Warwick. Una scelta piuttosto scontata.

Le premesse, quindi, sembrerebbero dare ragione a chi da un lato ha apprezzato gli aspetti pregevoli della serie (cast, recitazione, fotografia, montaggio), ma, dall'altro lato, ha sottolineato la mancanza di originalità del tema che si traduce nell'ennesimo tentativo, pur formalmente corretto e gradevole, di raccontare le forme dell'amore nella metropoli romantica e cinematografica per eccellenza.

Se però ci si allontana dalla valutazione puramente estetica, *Modern Love* si rivela sorprendente. È indiscutibile che attori e registi famosi siano presenti ormai in quasi ogni produzione, così come dotazioni e *expertise* tecniche raffinate; tuttavia, nell'abbondanza dell'offerta seriale contemporanea, elementi come il numero e la durata delle puntate, la lunghezza complessiva della stagione, il canale/piattaforma e le modalità di pubblicazione costituiscono un punto di osservazione ineludibile. Ora, è pur vero che anche sotto questo aspetto *Modern Love* non sembrerebbe un apripista: la struttura composta da otto puntate di mezz'ora è già stata nobilitata dall'immensa performance di Michael Douglas e Alan Arkin in *The Kominsky Method* (Netflix, 2018-), di cui è appena stata pubblicata la seconda stagione. In quel caso, però, le straordinarie capacità espressive dei due protagonisti trovano uno spazio adeguato nell'ampio arco narrativo che attraversa le due stagioni.

Modern Love, invece, è una serie antologica dove ogni episodio autoconcluso di mezz'ora racconta una storia diversa dagli altri sette. In questa struttura, ben nota fin dalle origini della tv e del cinema, è però inserito un interessante elemento di novità: gli episodi dal primo al settimo possono essere fruiti a discrezione dello spettatore, mentre l'ottavo deve essere lasciato per ultimo perché chiude, letteralmente, l'intera stagione.

Come in *Kominsky*, anche in *Modern Love* il genere è un ibrido tra comedy e drama, quella ricetta sofisticata capace di lasciare lo spettatore con un sorriso dolcemente amaro alla fine dell'ultimo episodio. Qui però più che sorridere si piange proprio, sopraffatti dalla tenerezza, dal rimpianto, dalla nostalgia, dalla serenità con cui si assiste alle storie dei numerosi protagonisti: *Modern Love* è il breviario delle relazioni d'amore nelle varie fasi della vita.

Saper raccontare in trenta minuti una storia sentimentale non è scontato: John Carney si assume l'arduo compito di mantenersi in equilibrio tra la necessità di una narrazione compatta ma credibile, la

valorizzazione di grandi attori che rischiano di far passare la storia in secondo piano (come ad esempio nell'episodio con Anne Hathaway), e il jolly di una location già mostrata da qualunque angolazione possibile.

Il risultato di questo capolavoro di precisione è un progetto riposante senza essere noioso, consolatorio come una fetta di torta al cioccolato ma capace di sollevare ondate potenti di emozione e di generare una modalità di visione non banale: *Modern Love* si può certamente guardare tutta d'un fiato, perché la brevità degli episodi consente di passare dall'uno all'altro senza soluzione di continuità, ma allo stesso tempo dispiace consumarla in fretta, perché ogni storia è portatrice di uno sguardo particolare sull'amore, più o meno coinvolgente a seconda dell'età e delle esperienze di chi è davanti e dietro lo schermo. Ogni incontro con i protagonisti lascia lo spettatore con la voglia di tornare, rivedere, riassaporare, capire meglio.

E ciascuno trova i suoi preferiti nell'ampio campionario delle possibilità costruito dal materiale narrativo della serie: il portiere Guzman e la sua granitica abnegazione (forse il personaggio più originale e riuscito); il giovane e deluso inventore di una app per appuntamenti e la giornalista cinquantenne disincantata ma con uno splendido sguardo limpido; la giovane donna bipolare che finalmente grazie all'amore impara ad accettare la sua condizione; una coppia adulta e stanca che riesce inaspettatamente a ritrovarsi nel ritmo regolare e ossessivo del tennis; due giovani sconosciuti che finiscono in ospedale e scoprono affinità non previste per un primo appuntamento; una ragazzina che cerca il padre in un cinquantenne che però cerca nella ragazzina una giovane amante; una coppia gay che adotta il figlio di una senzatetto; un amore maturo che sboccia e appassisce nell'ultima, dolcissima stagione della vita.

Tuttavia, questi tratti di originalità - formato breve, pubblicazione istantanea dell'intera stagione, struttura antologica, modalità di consumo personalizzabili - non sarebbero sufficienti a collocare *Modern Love* tra le migliori serie dell'ultimo anno se non si considerasse la componente più importante, quella variabile che ne fa un prodotto di altissimo livello: la scrittura. Negli otto episodi ogni dialogo è cesellato, pesato, misurato perché non lasci sbavature, non faccia perdere tempo, non tolga ritmo ad una narrazione che deve necessariamente essere compatta, profonda, veloce ed efficace.

L'episodio che dovrebbe entrare di diritto in ogni manuale di sceneggiatura seriale è il secondo ("When Cupid is a prying journalist"), nel cui cast figurano Dev Patel (*The Millionaire; Lion*), Catherine Keener (*Being John Malkovich; Truman Capote - In Cold Blood*) e Andy Garcia (*The Godfather; The Untouchables; Black rain*, ecc). I trenta densissimi minuti dell'episodio sono costruiti come scatole cinesi: un'intervista fra una

giornalista cinquantenne e un giovane che ha creato una app per appuntamenti si trasforma nel racconto di due forme d'amore uguali e contrarie, in un gioco di specchi e rimandi che potrebbe fornire materiale in abbondanza per una commedia romantica di 90 minuti.

Nella prima parte è centrale la storia del giovane, che a microfoni spenti racconta alla giornalista empatica e curiosa la delusione per una relazione finita male. A metà episodio accade una specie di miracolo di scrittura: grazie ad un twist elegantissimo, perfettamente bilanciato, simile ad un meraviglioso passo di danza, il testimone del racconto passa alla giornalista, che confida al giovane sconosciuto la sua storia fatta di rimpianti, occasioni perdute, nostalgia, coraggio, delusione e slancio verso il futuro.

Non c'è una battuta di troppo. Questi trenta minuti scorrono lenti e veloci allo stesso tempo, dando allo spettatore – di qualunque età – la possibilità di ritrovare un pezzetto di sé: il materiale narrativo è quello che per decenni ha riempito sale cinematografiche e scaffali di libri, ma qui appare freschissimo, potente, ricco di suggestioni nuove e antiche. È la metafora perfetta della buona serialità, quella che sa utilizzare la ripetizione, il ritorno dell'identico, la variazione adeguandole al supporto mediale per cui quel prodotto seriale è pensato. In questo caso non sono solo il cast, la regia, il corredo cinematografico della serie a decretarne la rilevanza nel sovrabbondante panorama contemporaneo: è la scrittura perfetta, misurata, millimetrica, che sfrutta la brevità del formato per esprimere tutto il potenziale della parola e del ritmo narrativo.

Per una volta, possiamo liberarci dalla gabbia dell'antieroe, del cliffhanger, della suspense e abbandonarci all'eleganza di un racconto costruito per ossimori, frenetico e melodioso, veloce e dilatato, nuovo e già visto. E possiamo lasciarci andare alle lacrime sorridenti che accompagnano inevitabilmente l'ondata di emozioni, ricordi, nostalgia e speranze che le forme dell'*amore moderno* suscitano nella cornice consueta, ma sempre sfolgorante, delle mille luci di Manhattan.

Riferimenti bibliografici

D. Cardini, *Pilots, Pilot Seasons, Serial Movies. Size Changes in TV Series from the 1980s to the 2010s*, in A. Mascio, R. Menarini, S. Segre Reinach, I. Tolic, a cura di, *The Size Effect. Measuring Design, Fashion and Media*, Mimesis, Bologna 2018.
J. Truby, *Anatomia di una storia*, Dino Audino, Roma 2009.

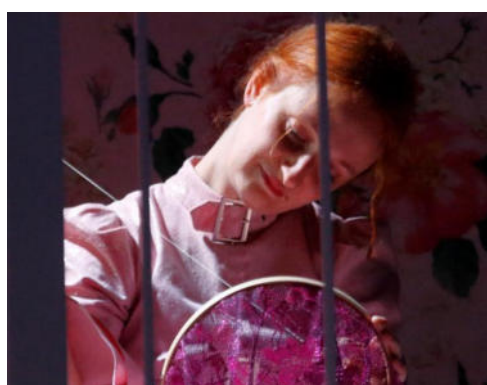
SCENE

Che cos'è l'amore nella contemporaneità?

Roberto De Gaetano

A partire da La scuola delle mogli di Molière, regia di Arturo Cirillo.

Staging Molière's *The School for Wives*, director Arturo Cirillo brings us to think about the relationship between love and power and how we can run from it when love prevails. We can learn from art, revealing the bravery of the truly procedure that gives birth to what we call love. It is an important goal in contemporary Western society where love seems to be lowered to social media affection and ideological schemes.



L'amore e il potere, non esistono altri grandi temi oggetto di rappresentazione. Ma se la rappresentazione del potere sembra oggi quasi naturale, passi per le narrazioni seriali, o per un cinema d'autore dove il tema si incarna in profili biografici (*Hammamet* e *Meeting Gorbachev*), l'amore sembra uscito di scena, collocato nelle maglie strette, spesso soffocanti, dell'ideologia. Confinato dunque esso stesso all'ombra del potere, dissolto in mere posizioni di *vittimizzazione* o di *riovendicazione di diritti* (dal #metoo alla questione del *gender*).

Ma l'amore di fatto è stato sempre apertura di uno spazio alternativo al potere, anche di quello esercitato dall'istituzione matrimoniale. Costruire, sciogliere e riconfigurare un rapporto significa esercitarsi nell'impresa impossibile di tessere il tempo *tra-due*, collocati tra *l'uno* e *i molti*.

Le istituzioni sociali - incluso il matrimonio - di questa tessitura determinano il perimetro, ma non la riuscita, né l'andamento, tantomeno la felicità dell'impresa.

L'impossibile possibilità dell'amore ha solo un vero terreno di pratica ed esercitazione: l'arte. Il romanzo, il teatro e il cinema in questo giocano un ruolo decisivo. Questo non significa immaginare qualcosa come una

“estetizzazione dell’amore”, una sorta di bovarismo di ritorno che si vede in forma imperante all’opera nei social media, tra emoticon ed effusioni verbali. Tutt’altro. Si tratta di una capacità “educativa” inscritta nell’arte, e che ci fa capire come il rapporto d’amore non è risolvibile né attraverso deduzioni teoriche (le due metà ricongiunte del *Simposio* platonico) né tantomeno attraverso gabbie ideologiche, di fatto elusive di ogni confronto. Se è vero che l’amore è – come pensa Alain Badiou – la forma di istituzione di una verità, questa verità del “due” è sempre sul punto di dissolversi nelle maglie dell’esercizio di un dominio, anche quello anonimo dei dispositivi sociali. Ma si tratta molto spesso del dominio illusorio dell’“uno” su se stesso, che comporta necessariamente l’elusione dell’altro.

Una messa in scena de *La scuola delle mogli* di Molière per la regia di Arturo Cirillo (ancora in *tournee*) ci fa pensare attraverso un esempio di straordinaria attualità alla subordinazione dell’amore al potere e al modo “innocente” di uscirne.

Se il protagonista Arnolphe pretende di formare, fin da bambina, una donna che possa diventare moglie fidata – «Conosco la sua anima, la giro come voglio, la sento, nelle mani, come fosse di cera» – (Molière 1988, p. 42), senza metterlo a rischio delle corna, lasciandola nell’ignoranza e nell’incapacità, Agnès si sottrae casualmente al programma di vita dell’uomo, incontrando il giovane Horace, che le offre una via diversa, quella amorosa: «L’Amore è un gran maestro. Ci trasforma, ci rende come mai siamo stati, e il grande cambiamento che si opera in noi non avviene nel tempo, è affare di un istante» (*ivi*, p. 45). Di fronte alle manipolazioni e alle menzogne di Arnolphe, che lo precipitano ossessivamente verso la catastrofe, emerge il coraggio della ragazza che confessa il suo amore non previsto per Horace «Non ne ho nessuna colpa, è solo lui la causa. Quando è successo, io, non ci pensavo affatto» (*ivi*, p. 71).

Arnolphe, che non ha pensato che a controllare Agnès, ha edificato un progetto di potere fallito. Agnès per un incontro imprevisto sviluppa una potenza di vita che le dà il coraggio di dire la verità, di confessare l’amore. Il controllo di Arnolphe è, attraverso Agnès, controllo e annullamento del suo stesso desiderio, dei rischi della sua esposizione all’altro. Non esclude l’amore, lo silenzia prima di farlo nascere: «Sono io che guido la caccia alla donzella» (*ivi*, p. 59). La stanza-prigione di Agnès è collocata – nello spettacolo – in alto. Strano, le prigioni sono sempre in basso. Il controllo si esercita dall’alto. Il movimento verso l’alto è quello del desiderio, dell’idealizzazione dell’amata. La prigione-stanza è dunque la siderazione del desiderio – così come dell’oggetto d’amore – per pusillanimità e paura. Il potere serve a questo.

Cesare Garboli divide i personaggi di Molière in “malati” e “medici”.

Ma i due tipi spesso si corrispondono, si tengono insieme. E nella “malattia” stessa emerge talvolta in forma perversa più “vita” che nella “salute”. Soltanto che questa “vita” ossessiva e maniacale tende a distruggere e distruggersi. Resta intrappolata. Odiosa, anche se umana: «Ciò che rende umano l’uomo è la malattia» (Garboli 2014). Contrapposto al “malato”, a colui che non può far altro che fare quello che fa, per la sua “natura” servile, incapace di divenire altro da sé, c’è chi occupa una posizione “realista”, i servi scaltri, artefici della risoluzione finale, o l’amico Chrysalde che sminuisce la paura delle corna: «Ci sono cose, nel mondo, cento cose più tristi, più tristi e spaventose del modesto infortunio che vi spaventa tanto» (*ivi*, p. 61).

Quando i personaggi sono originali e dominanti, come in Molière, significa che da loro discende tutta la storia. Ma significa anche che incarnano una natura, una forza che li sovrasta, e che li rende al di là del bene e del male. L’ossessione di chi è fragile e si rende dunque carceriere, desertificando la vita altrui per paura di perderla, e per paura del suo stesso desiderio. E il “buon senso” di chi lo circonda non è sufficiente. La posizione “sana” al fondo è segnata da un realismo che sconfinava in un opportunismo scettico. Come quello di Chrysalde che, rivolto ad Arnolphe, gli dice che preferisce essere cornuto, piuttosto che vedersi «marito di quelle giustiziere, che processano tutto solo per malumore, quei draghi di virtù, quelle streghe del bene, acrobate inesauste di lealtà e santità» (*ivi*, pp. 61-62).

Ma tutti i personaggi “eccezionali”, segnati dal male, che annullano la possibilità stessa di immaginare una storia che non discenda da loro, si inscrivono alla fine in una precipitazione tragica. L’esercizio del potere, segnato da contraffazione e controllo, non ha altro possibile destino che la fine, simbolica o reale. A tali personaggi si contrappongono i personaggi veridici, rappresentanti di una vita morale segnata da “illusione cieca” (è il caso del giovane Horace), che a quel potere dicono di opporsi, ma non hanno la forza per ribaltarlo. Saranno semmai i servi con la loro scaltrezza (evidenziata nello spettacolo di Cirillo) a mutare la situazione e ad aprire al finale commedico.

Ma il finale commedico è fondato sull’affermazione dell’amore da parte di Agnès. È lei ad affermare quella potenza d’amore che sente che la farà divenire altro da quello che è. Le farà scoprire per la prima volta una possibilità di vita, che per lei è anche possibilità di sapere («Tutto quello che so l’ho imparato da lui», *ivi*, p. 73). E tutto questo avviene senza calcolo e in forma imprevedibile. Le parole di Molière sono limpide e ci dicono che l’amore «c’insegna ad essere quel che mai non fummo» e accadendo in forma imprevedibile dà la forza alla ragazza di scegliere: «Non c’è niente di male in quello che io ho fatto» (p. 70) e «Basta, questi discorsi non mi dicono

niente. Orazio in due parole mi avrebbe già convinta» (*ivi*, p. 74). E liquida così in una sola battuta le ben note massime sul comportamento della donna nel matrimonio che Arnolphe l'aveva obbligata a leggere.

Ciò che l'amore afferma è una potenza di vita che non investe l'identità dell'altro, ma il mondo che questo ci apre. Un mondo che ci include ma non del tutto. Ci esclude anche. L'accesso a questo mondo passa in forma enigmatica per dettagli irrilevanti (uno sguardo, una mano, un modo di camminare), per segni misteriosi (nessuno può in fondo spiegare perché ama qualcun altro), non prevedibili, associati sempre a qualcosa che li eccede (sia esso un paesaggio, una canzone, un'atmosfera).

Sentire la potenza di vita che passa per l'incontro con un altro, a partire dall'irrilevanza di un segno, significa amare. La scelta che ne consegue è la scelta d'amore, senza la quale l'incontro sfuma.

Quando la potenza di questi segni si irrigidisce, la loro ambivalenza perde il tratto giocosamente equivoco che molto commedie ci hanno raccontato (una per tutte: *Partita a quattro* di Lubitsch) e diventa inquietante. Il mondo dell'altro ci esclude, non è il nostro. Il soggetto sprofonda nella gelosia, che è la piega minacciosa dell'amore, quella che irrigidisce il segno, trasformato in indice di colpevolezza (il fazzoletto di Otello). L'amante, smarrito nella sua fragilità sospettosa, si sente escluso dal mondo dell'amata (per esempio in Proust). La potenza di vita si trasforma nel potere di controllo, il mondo si richiude inesorabilmente sul soggetto. Che per proteggersi dal dolore gioca d'anticipo e "sequestra" l'altro (come fa Arnolphe).

Ma la potenza dell'incontro d'amore può essere destituita anche se sottoposta al regime contrattuale del matrimonio e alla validazione dei figli. E se in entrambi a dominare resta il potere dell'"uno" e l'ostilità verso l'altro (pilotata magari da avvocati matrimonialisti come in *Marriage Story*), la potenza dell'incontro d'amore viene sepolta da recriminazioni e rivendicazioni.

Il mondo del tra-due è quello capace di saldare il presente con l'eterno, l'ora e il per sempre. La fugacia del dettaglio, il transitare del segno, diventano vie d'accesso ad un mondo senza tempo. Come in *À une passante* di Baudelaire, dove la «fugitive beauté» di una donna che passa in una strada caotica, «agile et nobile, avec sa jambe de statue», può restare solo nell'eternità: «Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?».

In fondo l'amore è - come ogni rivoluzione - una reinvenzione del tempo. È il miracolo di iscrizione "folle" del *per sempre* nell'*ora* (il finale di *Viaggio in Italia*). E se come ogni rivoluzione è destinato a fallire, rinunciarvi significa privare la vita di una possibile potenza.

Ma nel comfort occidentale contemporaneo l'amore sembra essersi

dissolto tra effusioni social, gabbie ideologiche e regime securitario. La potenza di un incontro d'amore resta solo in alcuni grandi esempi di cinema dell'Europa dell'Est, associato al dramma della guerra: da *Cold War* (2018) di Pawlikowski ad *Atlantis* (2019) di Vasyanovych (che presenta la più bella scena d'amore vista di recente al cinema).

E se l'amore – come pensava Rimbaud – è da “reinventare”, come farlo nelle situazioni ordinarie? Reinventare l'amore significa anche riprendere a parlarne (“siamo l'ultima generazione a parlare d'amore”, Garrel faceva dire nel 1993 ai protagonisti di *J'entends plus la guitare*). È questo il compito a cui la letteratura, il cinema e l'arte devono corrispondere, sottraendosi alle parole d'ordine del potere ideologico, economico, securitario.

In questo è proprio la parola dell'arte (dei grandi classici – non solo Molière – ma anche degli autori più coraggiosi del nostro presente) che può insegnarci il coraggio – che non nega la paura – e la gioia – che non rimuove il dolore – di quella “procedura di verità” che fa nascere un mondo tra-due e che chiamiamo amore.

Riferimenti bibliografici

- A. Badiou, *Elogio dell'amore*, Neri Pozza, Venezia 2013.
- C. Baudelaire, *I fiori del male*, Einaudi, Torino 2014.
- R. De Gaetano, *Tra-Due. L'immaginazione cinematografica dell'evento d'amore*, Pellegrini, Cosenza 2008.
- Molière, *La scuola delle mogli*, a cura di C. Garboli, Einaudi, Torino 1988.
- G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 2001.
- C. Garboli, *Tartufo*, Adelphi, Milano 2014.

Ritornando su *Tosca*

Massimo Fusillo

Mettere in scena Tosca. A partire dallo spettacolo di Chailly e Livermore.

Puccini's *Tosca* was staged by director David Livermore and orchestrated by Chailly. Livermore's interpretation is about two linked issues: metatheatricality and the concept of double. The director has built dynamic spaces and a system of baroque machines and minor characters. It can be considered as a supplementation of knowledge, not as the revival of the original play.



Tosca è un'opera in cui i tempi e gli spazi dell'azione giocano un ruolo primario, in un intreccio fittissimo che non ha uguali nella storia del melodramma. L'azione si svolge in meno di una giornata (le 24 ore di *Edipo re* che sono il tempo ideale per la tragedia secondo Aristotele), dal tardo pomeriggio all'alba del giorno dopo, con un ritmo vertiginoso che ricorda il cinema d'azione; d'altronde già nel dramma di Victorien Sardou, fonte del libretto, non mancano elementi tipici del poliziesco: pedinamenti, indagini, torture, interrogatori. Lo scorrere implacabile del tempo diventa un tema esplicito, con cui il terribile capo della polizia, il barone Scarpia, esercita il suo potere e il suo ricatto sessuale sulla protagonista. I tre luoghi dell'azione, Sant'Andrea della Valle, Palazzo Farnese e Castel Sant'Angelo, hanno un forte valore scenico e simbolico, e richiamano le fasi fulgide della storia di Roma: classicità, rinascimento e barocco.

Inoltre, il ritmo della Storia incombe su questo cronotopo così perfetto, se si pensa all'irrompere della vittoria di Napoleone a Marengo nel pieno del concitatissimo secondo atto. *Tosca* è infatti l'unica opera pucciniana ricca di riferimenti politici: una sorta di «realismo storico» come lo ha definito Michele Girardi. Far andare in scena proprio a Roma a inizio del nuovo secolo, il 15 gennaio 1900, la prima assoluta di un'opera il cui eroe positivo è un volterriano (quel Voltaire che i garibaldini esaltavano in

contrapposizione alla Chiesa) fu certo un'impresa ardua da parte della casa Ricordi, anche se la prima versione del libretto venne mitigata, provocando la protesta del librettista repubblicano e rivoluzionario, Luigi Illica.

Girare *Tosca* in diretta televisiva nei tempi e nei luoghi dell'azione, come fece nel 1992 Giuseppe Patroni Griffi, aveva dunque un senso. Le regie creative che hanno rinunciato all'ambientazione originale lo hanno fatto sulla base di progetti estetici radicali, come la *Tosca* di Baden Baden secondo Philipp Himmelmann (2017), calata di una gelida dimensione totalitaria, ispirata da *Matrix*; o ancor più la *Tosca* di Calixto Bieito per l'opera di Oslo (2017), priva di intervalli, volutamente sgradevole e nichilista, con i due amanti separati da un tunnel buio e Cavaradossi trasformato alla fine in un clown (da leggere il saggio di Cosso sulle regie). In questi due casi abbiamo un azzeramento totale dello spaziotempo di *Tosca*, per universalizzare i suoi conflitti drammatici; diverso è il caso della messinscena di Jonathan Miller per il Maggio Musicale del 1986, che riadattava l'azione a un altro momento drammatico della storia di Roma, l'occupazione nazista, sfruttando così le memorie cinematografiche di *Roma città aperta*.

Scegliere di conservare l'ambientazione originale non significa per forza scaderne nella riproduzione oleografica dei luoghi famosi. Nel 1997 alla Scala Luca Ronconi fondeva fra di loro i tre luoghi, evocando un potere oppressivo e labirintico. Quest'anno David Livermore decide invece di dinamizzare gli spazi, creando un sistema di macchine barocche e di figure di contorno (ad esempio un gruppo di suore inquietanti). Nella prima recensione a caldo qui su *Fata Morgana Web*, Francesco Ceraolo ha messo in luce il carattere fortemente cinematografico di questa regia. Aggiungerei anche un rapporto consistente con la videoarte, e soprattutto con Bill Viola (autore non a caso di uno splendido *Tristano e Isotta*): in particolare nel secondo, pittoricissimo atto, in cui lo spazio si scompone fra la scena nello studio di Scarpia (con i video degli affreschi animati), l'intrascena della tortura di Cavaradossi (visualizzata facendo salire in alto la scenografia), e il fuoricena della cantata di Tosca, percepito da una finestra che diffonde una luce abbagliante, violentemente caravaggesca.

La lettura di David Livermore ruota attorno a due nuclei tematici strettamente legati fra di loro: il metateatro e il doppio. Il primo è inscritto nel libretto, il secondo è invece una creazione idiosincratica del regista, che ha affrontato, sempre nel 2019 al Teatro greco di Siracusa, l'archetipo antico di questo tema, *l'Elena* di Euripide. *Tosca* è innanzitutto la storia di una grande diva, pensata per Sarah Bernhardt (Puccini ne rimase ammaliato); Illica e Giacosa hanno perciò amplificato una serie di riferimenti metateatrali di Sardou (messi a fuoco da Guido Paduano), dal «Mai Tosca alla scena / più tragica fu» di Scarpia, al «Come la Tosca in teatro» di

Cavaradossi, fino alla straziante ironia tragica della protagonista che esclama «Ecco un artista» nel momento in cui vede cadere il suo amato, e pensa ancora che si tratti di una fucilazione simulata, e non di una finzione di terzo grado.

Credo che vada letta in questa chiave l'idea di far comparire un doppio di Tosca che ripete il gesto dell'uccisione di Scarpia nella sezione in decrescendo con cui si chiude il secondo atto; e di farlo ricomparire nel finale (più lungo in questa versione della prima assoluta, in cui torna il motivo di «E lucean le stelle»), nel momento cruciale del suicidio da Castel Sant'Angelo, legato a famigerati disastri nella storia dell'opera, e qui risolto in modo molto cinematografico, come se la macchina da presa salisse in alto e ci mostrasse la protagonista in aria, in *ralenti* (non direi che si tratti di un'ascensione, poco adatta a un'opera così anticlericale). Il doppio è dunque Tosca come icona, come diva: e non a caso l'iconografia liberty l'ha eternata nel gesto scandaloso dell'omicidio. Questa lettura metateatrale non esclude un'altra più psicologica: l'intreccio forsennatamente melodrammatico ha spinto Tosca a compiere un atto lontanissimo dalla sua natura (come l'Elena adultera che sdoppia l'Elena casta in Euripide); e questo atto la ossessiona fino alla catarsi tragica.

Veniamo dunque alla versione presentata qui per la prima volta, che mira a ricostruire l'edizione romana del 1900. È una scelta che rientra nella meritevole ricerca filologica del maestro Chailly sull'opera di fine Ottocento: per fortuna non viene presentata, nel saggio di Roger Parker del programma di sala, come il recupero di un vero originale, ma solo come un arricchimento conoscitivo, e in quanto tale di innegabile utilità (filologia, estetica e teoria della letteratura da tempo sostengono che l'ultima versione d'autore è tale solo per motivi cronologici, e che tutti i testi sono plurali). Detto questo, i nuovi brani non mi sono sembrati un guadagno, al contrario li direi particolari giustamente tagliati da Puccini nella sua ricerca di asciuttezza, compattezza, efficacia drammatica.

Il movimento incessante di scene e figure non inibisce l'espressività dei vari cantanti, a partire da Alfonso Antoniozzi, che con la mimica facciale e la gestualità brillante di cantante rossiniano risolve il ruolo del sacrestano senza alcuno scadimento macchiettistico; con il suo timbro metallico e squillante Luca Salsi rende bene l'affascinante sadismo demoniaco di Scarpia, circondato da sgherri in pelle nera e rossa; chi scrive ha sentito alla quarta rappresentazione il sostituto di Francesco Meli, il georgiano Otar Jorjikia, che se l'è cavata egregiamente in un ruolo certo non facile, affidatogli all'ultimo momento. Spicca su tutti, ovviamente, la Tosca di Anna Netrebko, che con il suo splendido colore omogeneo, e la sua capacità di combinare lirismo elegiaco e intensa drammaticità, offre

un'interpretazione innovativa, in linea con la complessità e lo spessore che Chailly e Livermore donano alla protagonista.

Riferimenti bibliografici

L. Cosso, *Le ambientazioni di un archetipo: regie di "Tosca"*, in *Tosca*, Teatro alla Scala, Milano 2019.

M. Girardi, *Da "La Tosca" a "Tosca", "la" prima donna "fin de siècle"*, in *Tosca*, Teatro alla Scala, Milano 2019.

G. Paduano, *La scenica scienza di Tosca*, in *Il giro di vite*, La nuova Italia, Firenze 1992.

R. Parker, *"As A Stranger Give It Welcome": la prima "Tosca"*, in *Tosca*, Teatro alla Scala, Milano 2019.

REMIX

Ritorno alla realtà fisica

Daniele Dottorini

Nam June Paik, *la mostra alla Tate Modern di Londra.*

In 2019, Tate Modern in London dedicated to the Korean artist Nam June Paik an exhibition. The characteristic of exhibited works is the fact that they include or build images suspended between materiality and immateriality. The machines that produce or reproduce images and sounds are represented here in an environment where everyday technology interacts with them.



La mostra che la Tate Modern di Londra dedica a Nam June Paik è una straordinaria occasione per riflettere sul problema dell'origine dell'immagine contemporanea, a partire da un'esperienza fisica, sensoriale e, al tempo stesso, proiettata verso una dimensione propria dell'immagine, che è il suo essere fantasmatica, immateriale. Immergersi nel percorso che presenta oltre 200 opere realizzate nel corso della lunga attività dell'artista coreano significa tenere insieme questi due aspetti, questi due elementi; soprattutto, significa pensarli come uno dei punti di origine dello statuto contemporaneo dell'immagine. È il concetto stesso di "esposizione" a permettere questa doppia esperienza.

La mostra della Tate è molte cose contemporaneamente: anzitutto essa è una presentazione di "opere", oggetti materiali, che inglobano o producono immagini, esse stesse sospese tra materialità e immaterialità. Proprio per questo la mostra non segue un percorso cronologico: ogni sala è organizzata tematicamente, raggruppando opere o installazioni secondo un criterio di vicinanza, di connessione tra forme e concetti. Ne è un esempio una delle prime sale, dove è esposto *One Candle*, versione 2004 di un progetto che risale al 1975, in cui un monitor televisivo di cui rimane solo l'involucro presenta al suo interno una candela accesa.

È l'immagine animata allo stato puro, come ricordava Ejzenštejn,

quando, ne *La natura non indifferente*, parlava del fuoco come prima, ipnotica immagine in movimento. La candela è un oggetto reale, così come la fiamma che si sprigiona. Eppure essa è all'interno del monitor, quasi costretta a fare i conti con il suo essere comunque immagine. L'opera è attiva dunque, perché costantemente produce immagini e al tempo stesso rimane un oggetto materico. Questa duplicazione si riflette in altre opere dell'artista, come *Three Eggs* (1975-1982), dove un uovo (vero), viene inquadrato da una telecamera di un sistema a circuito chiuso, proiettata su un monitor a lato, mentre un altro monitor, anch'esso solo un involucro come in *One Candle*, presenta al suo interno un altro uovo. Il circuito chiuso è a sua volta un produttore potenzialmente infinito di immagini, ma al tempo stesso è anche aperto al suo rovescio, la dimensione materiale dell'oggetto rappresentato.

Da questo punto di vista, Nam June Paik rilegge in forma contemporanea gli elementi portanti della filosofia buddista e in particolare il concetto di zen, che più e più volte ricorre nelle sue opere. Se, come ricorda un filosofo *in-between* come Byung-Chul Han in *Filosofia del Buddismo zen*, il concetto di sostanza nel buddismo (*sūnyatā*, vuoto) rappresenta un movimento di espropriazione e non di appropriazione (come il concetto occidentale di *substancia*); esso è anzitutto uno spazio in cui convivono innumerevoli immagini potenziali. *Zen for Film* (1964) rappresenta allora il manifesto teorico di una visione del cinema come *potenza* di immagine: una pellicola non impressionata, della durata originariamente di venti minuti (la versione presentata alla Tate ne dura 8), proiettata su uno schermo. Non si tratta di un'immagine vuota, al contrario: la pellicola, come ogni supporto materico, si arricchisce di graffi, macchie, il suono del proiettore, dello scorrere del film costituisce una colonna sonora comunque percettibile. Il vuoto dello schermo è solo apparente, o meglio, esso permette ad altre immagini – casuali, mentali, accidentali – di entrare in scena, di mostrarsi al di là di ogni delimitazione possibile dell'immagine.

Un progetto del 1964, lo stesso anno in cui Andy Warhol realizza *Empire*, la ripresa, della durata di 8 ore, della cima dell'Empire State Building di New York. I due film si richiamano allora, mostrandosi come le due polarità attraverso cui è possibile pensare lo spazio del cinema: da una parte l'immagine astratta come vuoto potenzialmente ricco di immagini e, dall'altra, l'immagine come spazio iperrealistico, esteso temporalmente a tal punto da diventare astratto. Il cinema, nella sua straordinaria storia, si colloca all'interno di questo spazio polare.

Più ci si addentra nelle sale della mostra e più la sfida concettuale ed estetica di Nam June Paik si fa evidente, soprattutto perché è lo sguardo

contemporaneo a richiamarla. Il percorso delle opere di Paik infatti sviluppa coerentemente una serie di domande sullo statuto dell'immagine (come abbiamo detto, sospesa tra materiale e immateriale). Il corto circuito tra passato e presente si palesa davanti agli occhi del visitatore armato di smartphone che, di fronte alle macchine, ai Robot fatti di monitor (*Robot K-456*, 1964, *Uncle & Aunt*, 1986), agli strumenti musicali realizzati con vecchi televisori (*TV Cello*, 1971) si ritrova a produrre e riprodurre immagini, fotografie e video, o a ritrarsi con e nell'opera, come in *TV Buddha* (1976), una installazione dove la statua di un Buddha viene ripresa e proiettata in tempo reale in un monitor, permettendo ai fruitori di vedersi a loro volta proiettati accanto alla statua sullo schermo. In una sorta di cortocircuito temporale, il visitatore contemporaneo ritrae se stesso fotografando il monitor in cui la sua immagine viene proiettata, in un certo senso spingendo all'estremo quel processo di autorappresentazione che l'artista coreano aveva individuato come segno della contemporaneità.

È in questo senso che la mostra produce un surplus di senso, al di là di ogni omaggio museale a chi viene normalmente descritto come "pioniere" della videoarte. Le macchine produttrici o riproduttrici di immagini e suoni sono di fatto ripresentate in un ambiente in cui la tecnologia quotidiana interagisce necessariamente con esse, creando allora una ulteriore riflessione sulla dimensione al tempo stesso materica e intangibile dell'immagine. In questa dinamica, l'immagine può sovrastare il fruitore, letteralmente sovrastarlo con la sua potenza, come in *TV Eyeglasses*, del 1971, un enorme *tv wall* composto da schermi che compongono un caleidoscopio sempre cangiante di immagini (ognuna delle quali dotata di una sua autonomia. O come anche in *Sistine Chapel* del 1993, una enorme stanza letteralmente ricoperta di immagini in movimento, dove le scene sacre sono composte da immagini di musicisti rock che si esibiscono in una nuova, contemporanea liturgia. Ma questo è parte integrante di una riflessione sull'immagine ben più complessa di quanto possiamo qui riportare.

Come ricorda Victor I. Stoichita in *The Pygmalion Effect*, la concezione tradizionale dell'arte museale prevede un interdetto, una distanza sacrale tra l'osservatore e l'opera: "Non toccare!" è il comandamento alla base di questa concezione. Ma questo interdetto è ormai da tempo improponibile. Di fronte ad un mondo in cui la nostra esperienza si fa sempre più smaterializzata, in cui il circuito delle immagini sostituisce o supera l'esperienza reale del mondo, il percorso di Nam June Paik sembra allora non parlare di un periodo storico passato, ma di una necessità urgente, quella di recuperare l'immagine a partire dal suo processo materico, dal suo essere appunto sospesa, ma non per questo evanescente. Recuperare

significa dunque continuare ad inserirla in un gesto artistico, in un dare forma all'oggetto, alla materia in cui vivono le immagini. È in questo senso che il motto di Nam June Paik, posto all'inizio della mostra, acquista un nuovo senso: «Voglio modellare la tela dello schermo TV, esattamente come Leonardo, libero come Picasso, in modo colorato come Renoir, profondamente come Mondrian, violentemente come Pollock, e liricamente come Jasper Johns».

Riferimenti bibliografici

Byung-Chul Han, *Filosofia del Buddismo zen*, Nottetempo, Roma 2018.

S.M. Ejzeštejn, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 2003.

V.I. Stoichita, *The Pygmalion Effect, from Ovid to Hitchcock*, University of Chicago, Chicago 2008.

NOMI PROPRI

La danza delle ombre

Bruno Roberti

Fellini e l'inconscio.

2020 is the centennial of the birth of Federico Fellini, one of the greatest director of the Italian film tradition. In his films, we recurrently face with night and mystery. The world emerges from its shadow as another world that reveals to be a sort of collective unconscious. In fact, according to Fellini, the depth of the unconscious can be considered as a source of creativity and a place of encounters.



“Egli danza!”: è così che Orson Welles nei panni di un regista mentre gira una vita di Cristo, risponde, nell’episodio *La ricotta* di Pasolini, alla petulante domanda del giornalista: “E Fellini? Che ne pensa di Fellini?”. “Egli danza...egli danza!” ripete apodittico Welles. Certo si tratta di una metafora dello stile felliniano formulata da Pasolini, nel cui cinema la “danza” degli innocenti, dei poveri di spirito, è pur ricorrente. Ma, più direttamente, la danza nei film felliniani ritorna come ossessione. Tuttavia non è, come in Pasolini, una danza fisicizzata, corporea. È una danza di fantasmi, una danza d’ombre, e l’apparenza “festiva” delle sue passerelle nasconde un fondo inquietante. Come nell’opera dei grandi creatori barocchi, in Fellini il gesto e la sua figuralità si frammentano in una parata di spettri.

Certo fin da *Luci del varietà*, e poi in *I vitelloni*, *Roma*, *La città delle donne*, le scalciate e patetiche ballerine di varietà si avvolgono di una penombra malinconica, trascolorano con le loro piume in un vaporoso anfratto memoriale, fumoso, cavernoso. E del resto è nella nebbia che è avvolta la danza solitaria, con un partner fantasmatico, dei vitelloneschi adolescenti in *Amarcord*. E che cos’è la danza del sedicente cavaliere di Seingalt ridotto a una larva-manichino, sulla laguna veneziana ghiacciata, percorsa solo da

spettrali apparizioni femminili, con quella bambola meccanica che ha la freddezza di una santa di cera nel *Casanova* felliniano? Ebbene quella è una danza con l'ombra. Con una parte di sé non riconosciuta, non integrata, non sviluppata, rimasta allo stato di metamorfica apparizione dell'inconscio, nella sua notte.

La battaglia notturna con gli strati profondi della psiche è stata per Fellini (anche nel senso patologico della sua insonnia) una lotta creativa. Le profondità dell'inconscio entro cui si è tuffato, come nel mare che ne è un simbolo, quasi sempre con una voluttà ardimentosa, sono state per lui fonte abissale di creatività e coacervo di perturbanti, eppure fertili, incontri. Numerose "costellazioni" della sua vicenda biografica lo testimoniano. La sua terapia analitica (condotta con un abbandono fanciullesco e fiducioso) con un personaggio che è stato l'iniziatore dello junghismo in Italia, Ernst Bernhard, un vero e proprio mago-terapeuta (che faceva uso come strumento analitico sia dell'astrologia che dell'oracolo cinese dell'I Ching, e che fu analista di personaggi come Giorgio Manganelli, Natalia Ginzburg, Bobi Bazlen, Adriano Olivetti, Vittorio De Seta, Luciano Emmer). Oppure i suoi frequenti incontri con uno dei più sbalorditivi sensitivi del secolo scorso, Gustavo Rol, uomo dai poteri inesplicabili esercitati con un serafico distacco. O ancora il suo rapporto con gli accordi angelici e ispirativi di un musicista come Nino Rota, un uomo che sembrava vivere in un'altra dimensione e che lavorava le note come un alchimista (la raccolta di manoscritti alchemici, ricchi di immagini visionarie, da lui collezionata con l'amico Vinci Verginelli, è visibile all'Accademia dei Lincei).

Più volte il mondo notturno e misterioso, ma anche "celeste" o miracoloso, si è manifestato agli occhi febbrili e alla sensibilità magnetica di Fellini. Non soltanto con il film più direttamente psicoanalitico e "spiritistico", cioè *Giulietta degli Spiriti*, ma anche con avventure cinematografiche non condotte a termine. Il suo progetto dai libri di Carlos Castaneda (costellato da eventi e apparizioni al limite dell'incredibile). L'idea di un *Inferno* di Dante, che avrebbe dato corpo e immagine all'esperienza con l'LSD, condotta con un altro celebre psicoanalista, il freudiano Emilio Servadio, e che per Fellini fu una traumatica discesa agli inferi, immaginata come uno stato in cui sono scollegate le sinapsi cerebrali. Il progetto di film sulla follia femminile tratto da *Le libere donne di Magliano* di Tobino, in cui avrebbe condotto un viaggio in un caos primigenio, ma protetto e istituzionalizzato, una libera "nave" alla deriva, ma chiusa nel sortilegio delle mura manicomiali. L'agognato film tutto interpretato da neonati e bambini piccolissimi, che comunicano telepaticamente come extraterrestri in un caseggiato come fosse su un'astronave. Il progettato film kafkiano da *America* (raccontato in

Intervista), che voleva fosse un labirintico itinerario iniziatico nelle terre del Sogno (vi avrebbe quasi certamente introdotto molti di quei disegni raccolti nella rete dei Sogni dalle sue scorribande ipnagogiche, notturne, e che raccoglieva nel grande "Libro dei Sogni", tenuto segreto). E poi, naturalmente, il suo viaggio nell'aldilà, il *Mastorna* scritto e riscritto, disegnato e finanche costruito, con la sua Cattedrale di Colonia e l'enorme carlinga di un aereo atterrato nella profonda notte di una piazza, che sarebbe stato quasi vissuto sul set come un interminabile viaggio nelle latebre ancestrali della propria genealogia inconscia.

Questo lato nascosto, in ombra, questo continuo impastare il suo inconscio creativo, veniva, ancora secondo una cifra barocca, *dissimulato* da Fellini dietro una sorta di cortina fumogena che ipertrofizzava il finto, il barocconesco, il circense, il carnevalesco, il *grottesco*. Lo faceva con una tale maestria da far poi improvvisamente (dentro un magma stilistico, come in Joyce) tralucere delle epifanie, quali sprazzi luminosi nella notte, vedi l'apparizione del Rex in *Amarcord*, oppure al contrario quali improvvisi affondamenti nel buio e nel silenzio, come si vede nel finale de *La voce della luna*, oppure nel black-out dello studio televisivo in *Ginger e Fred*.

Sono epifanie di trascendenza, avventi di grazia, che nel primo Fellini (in cui il miscuglio di educazione cattolica e paganesimo contadino è decisivo), si dispiegano nei finali di lancinante durezza di *La Strada*, de *Il Bidone*, di *Le Notti di Cabiria*, laddove però la disperazione autodistruttiva di Zampanò, di Augusto, di Cabiria sono posti di fronte a un richiamo animico, che avviene con il canto del motivo musicale, come una lontana inattingibile chiamata della Grazia (la donna che stende i panni cantando le note della tromba di Gelsomina, le contadine che passano portando le fascine e cantando mentre Augusto è in agonia nella scarpata, la ronda dei giovani che suonano e cantano circondando Cabiria che, nella notte del bosco, si apre in un sorriso).

La forma-danza, la danza delle ombre, trascende il puro carnevalesco. Non si tratta tanto di un assolvere il mondo sotto specie di festa, quanto di rivelarne l'inquietudine, incantatrice eppure spettrale. Ricordiamo Sordi ubriaco danzare abbracciato al mascherone sotto la triste pioggia di coriandoli nel salone vuoto e polveroso de *I Vitelloni*.

Il mio segno, il Capricorno, non è molto festoso. Le feste m'hanno sempre fatto sentire estraneo, l'obbligo di manifestare allegria mi rende diffidente, il mio latitare dalle atmosfere premeditate di letizia è sistematico. Ho sempre cercato di scappare: già da piccolissimo mi chiudevo in bagno, piantavo capricci manicomiali (Barbiana 2019, p. 96).

Allora si comprendono meglio i finali celebri de *La dolce vita* e di *8 1/2*,

al di là della svagatezza scettica di Marcello o della euforia festiva di Guido. Sono finali di possibile, e insieme impossibile, *guarigione*, riemersione dalla notte delle ombre, in cui il crisma rituale (e commedico) di morte-rinascita non è soltanto la risoluzione del gioco dentro l'illusione, la finzione, l'essere spettatori e testimoni del Gran Teatro del Mondo, che pure è ancora una volta una metafora barocca (e questa rivelazione del set/mondo è il sottofinale di *E la nave va*, senza dimenticare che il vero finale di quel film è l'appello a nutrirsi del latte di rinoceronte, che è l'inconscio).

Non è solo un appello alla "Bella Confusione" (era il primo titolo di *La dolce vita*), c'è dell'altro. Sulla spiaggia nell'alba incerta, dietro il mostro marino dove la fanciulla che parla a gesti può ben essere uno spettro della mente, o seguendo quel fantasma di *puer* che suona il flauto, vestito di bianco, conducendo una ridda di festanti spettri, e che poi resta solo e si dissolve, c'è soprattutto il rivelarsi di un mondo che emerge dalla sua ombra, di un mondo *altro*, nascosto nel suo inconscio come in un inconscio collettivo (di un'epoca intera, di un intero paese) cui Fellini vuol continuare a credere.

Riferimenti bibliografici

- G. Angelucci, *Glossario felliniano*, Avagliano, Salerno 2020.
D. Barbiani, a cura di, *Federico Fellini. Dizionario intimo*, Piemme, Milano 2019.
P. Fabbri, *Sotto il segno di Federico Fellini*, Luca Sossella Editore, Roma 2019.
C. Gaillard, L. Ravasi Bellocchio, *L'inconscio creatore, attorno al Libro dei Sogni di Federico Fellini*, Moretti & Vitali, Bergamo 2009.