



L'antico desiderio del nomade  
risorge ribellandosi  
alla catena delle abitudini;  
l'istinto animale si ridesta  
dal suo letargo.



*n. 30 - gennaio 2024*

*Viandanti delle Nebbie*





Nanni Moretti e la morte del Cinema.....	3
Giorni perfetti.....	31
La retorica e la “Gramatica” .....	37
Ma perché non me ne sto a casa, a volte? .....	45
Cartoline dalla Baviera.....	55
Ebdomadario ( <i>presentazione</i> ) .....	57
Niente sesso, siam sirene .....	58
Opportunità.....	60
Punti di vista.....	63

Con **sguardistorti** raccontiamo un mondo del quale non comprendiamo la miope furia autodistruttiva e che ci stupisce ogni giorno, ma solo per la pervicacia nell’adottare sempre, in ogni occasione, le scelte peggiori. La nostra non è una curiosità decadente, malata e morbosa: è un’attenzione necessaria, ironica ma non disperata, l’unica che possa dare un senso alla nostra semplice (e, almeno per noi, non inutile) resistenza.

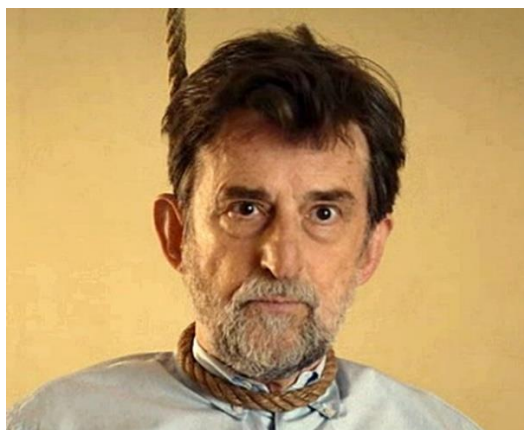
La frase in copertina è di John Myers O’Hara Atavism ed è tratta dal libro di Jack London, *Il richiamo della foresta*, Newton 1995.

collana **sguardistorti** n. 30  
edito in Lerma (AL), gennaio 2024  
per i tipi dei **Viandanti delle Nebbie**  
<https://viandantidellenebbie.org/>  
<https://www.facebook.com/viandantidellenebbie>  
<https://www.instagram.com/viandantidellenebbie/>



# Nanni Moretti e la morte del Cinema

Note su “Il sol dell’avvenire” 1.1



di Giuseppe Rinaldi, 21 settembre 2023 (rivisto il 15 gennaio 2024)

## **Una premessa dell’editor (che potete saltare a piè pari)**

*Meno di un anno fa usciva sugli schermi italiani Il sol dell’avvenire, di Nanni Moretti. Era stato preceduto come al solito da grandi aspettative, ma anche dalle perplessità manifestate da chi già l’aveva visto a Cannes. Conoscendo da un lato le sudditanze psicologiche e le ipocrisie che immancabilmente scattano di fronte all’opera di un Grande Autore, e memore dall’altro del disagio che avevo provato nei confronti dei film più recenti di Moretti, ho cercato di liberarmi delle une e dell’altro e di esercitare uno sguardo imparziale. Risultato: ho visto un lungo selfie autocelebrativo, presuntuoso e pasticciatissimo.*

*Si badi bene, riconosco al regista una notevole intelligenza, e so che sul mio giudizio pesa un altrettanto marcata antipatia, ma nel caso de Il sol dell’avvenire non ho dubbi: ciò che mi ha disturbato, e tanto, è proprio l’uso distorto della prima, che lo ha portato a buttare una occasione e, peggio, a chiudere in partenza con una pagliacciata (letteralmente) un ripensamento e un dibattito che erano rimasti in sospenso per settant’anni. Mi riferisco naturalmente ai fatti d’Ungheria del 1956 e alle loro ricadute sulla sinistra italiana (l’unico vero motivo per il quale ero rientrato in una sala cinematografica, dopo le pene sofferte con La grande bellezza), e che il film banalizza con insopportabile superficialità. Per me, il discorso su Il sol dell’avvenire era chiuso.*

*Qualche mese dopo, però, ho avuto occasione di leggere su “Città Futura” la dettagliatissima analisi che ne proponeva Beppe Rinaldi. E ho dovuto tornarci sopra, perché la dissezione autoptica operata da Beppe ha evidenziato una serie di particolari che nella stizza del momento non avevo colto, ma mi ha suggerito soprattutto nuovi angoli prospettici dai quali inquadrare tutta l’opera. Non che il mio giudizio sia cambiato, continuo a considerare Il sol dell’avvenire un hellzapoppin sconclusionato ed irritante: ad appassionarmi sono stati invece il modo in cui è condotto l’esame radiografico, la minuziosità con la quale ogni indizio e ogni sintomo sono sviscerati, così che alla fine la diagnosi non concerne tanto Moretti quanto l’intero mondo nel quale si muove, sul piano professionale e su quello politico. Beppe parte da un’attitudine molto diversa dalla mia, Moretti gli riesce in fondo simpatico, ma una volta indossato il camice analitico non gli fa sconti. Ho l’impressione che per il futuro, se vorrò ancora divertirmi col cinema, mi converrà leggere a posteriori recensioni di questo livello (recensione è però una definizione molto riduttiva: si tratta di un vero e proprio saggio di lettura filmica) e prescindere dalle mie valutazioni di pancia.*

*Per questo motivo ho chiesto all’autore di poter rilanciare la sua analisi sul sito dei Viandanti, anche se rispetto ai ritmi odiernamente impressi ai “consumi culturali” potrebbe apparire un’operazione tardiva e inattuale. Non sono di questo parere. Coloro che hanno visto il film ne vedranno un altro, indipendentemente da come l’hanno giudicato. Coloro che ancora non lo avessero visto, saranno forse indotti a farlo, ma sapendo a cosa vanno incontro. E chi a suo tempo avesse a priori ricusato di vederlo godrà almeno della lettura di un testo esemplare. (Paolo Repetto)*

1. Che il Cinema <sup>1</sup>fosse ormai un morto che cammina era evidente da un pezzo. Per Cinema, intendo qui l'unico cinema per me degno di questo nome e cioè il Cinema d'Autore. L'altro Cinema sta benissimo. Personalmente, da un paio d'anni non vado più al cinema. Ho fatto però un'eccezione per *Il sol dell'avvenire*, il lavoro più recente di Nanni Moretti. Intanto perché proprio Moretti può essere considerato effettivamente un Autore e poi, senz'altro, per motivi personali, poiché questo Autore, come altri del resto, mi ha accompagnato in lungo e in largo, in tanti momenti della mia vita. Il film in questione è stato, mi pare, accolto piuttosto positivamente, è stato ovunque plaudito e non ho avuto sentore di critiche sostanziali<sup>2</sup>. Il film è stato plaudito, certo, tuttavia non mi pare di avere colto, tra tutti gli applausi, una prospettiva interpretativa dotata di qualche solidità. Tutti d'accordo, senza sapere perché.

2. Siccome ho visto il film solo poco tempo fa, e dunque con un certo ritardo, mi era capitato di fare, a diversi amici che lo avevano già visto, la classica domanda: «Com'è il film?». Sempre le stesse risposte: «Bello!», «Interessante!», «Eh!, il solito Moretti!». Sì, ma cosa vuol dire? «Mah, non è molto chiaro, ci sono dei film nel film». Per finire nell'immane: «Magari sarebbe il caso di rivederlo!». Diciamo pure, questo film di Moretti è un film di cui, alla prima visione, non si capisce proprio un accidente di niente. E anche dopo una seconda visione non ci si sente tanto bene.



Sento già la cantilena: «Sei vecchio! Sei ancora uno che vuole avere il significato complessivo! Il significato di un'opera non c'è e non ci può essere. Oppure ci sono mille significati. Come dire che non ce ne può essere uno che conti più di un altro. Per questo è ormai del tutto inutile fare i dibattiti, tanto ognuno nei film ci vede quel che vuole. E poi, nessuno è più disposto a confrontarsi e a cambiare idea. Accontentati della superficie. Sotto la superficie c'è soltanto il nulla!». Dopo quarant'anni di critica postmoderna<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Questo saggio è stato originariamente pubblicato su *Città Futura on-line*. Questa è una nuova versione (1.1), rivista il 15/01/2024, in occasione della pubblicazione sul sito de *I Viandanti delle Nebbie*. Ringrazio vivamente il sito dei Viandanti per l'attenzione e la condivisione. Ho cominciato a scrivere questo piccolo saggio l'08/09/2023, tanto per collocarlo rispetto alle uscite dei commenti e delle analisi altrui.

<sup>2</sup> Chiedo scusa se per caso mi fosse sfuggita qualche importante controversia critica. Non mi capita più tanto di leggere la critica cinematografica.

<sup>3</sup> L'espressione *critica postmoderna* è ovviamente una *contraddizione in termini*.



siamo purtroppo a questo punto. Siamo ormai da tempo passati dall'*opera aperta*<sup>4</sup> all'*opera spalancata*. Per non sconfinare dunque nei territori proibiti della critica postmoderna, premetto che questo che state leggendo non dovrebbe essere inteso come un articolo di critica cinematografica. E non sarà certo inteso come tale dai critici sedicenti. Questo è soltanto un modesto e paziente *esercizio di lettura del film*, peraltro forse anche piuttosto noioso, tanto per andare oltre alla prima visione, con qualche pretesa in più di analisi e di riflessione, proprio a partire dal testo. In generale, i presupposti della mia comprensione di un film implicano, ahimè, che lo si debba in qualche misura raccontare<sup>5</sup>. Soprattutto nel caso di un film come *Il sol dell'avvenire* che è terribilmente denso e, in qualche misura, proprio *non raccontabile*. In casi come questo, soprattutto i dettagli costituiscono il materiale testuale indispensabile che può poi supportare le analisi, le argomentazioni e, infine, l'eventuale giudizio. Ma i dettagli possono anche servire per *parlare di altro*, poiché un qualsiasi testo è pur sempre connesso, per vie imperscrutabili, con il Testo universale.

Tanto per anticipare le conclusioni della mia analisi, a me è parso, per dirla in estrema sintesi, che con questo suo film Nanni Moretti abbia deciso di affrontare, con una prospettiva dall'interno, proprio il tema, senz'altro di attualità, della *morte del Cinema*. Moretti, finalmente, dice «qualcosa di sinistra», non sulla sinistra che purtroppo abbiamo e ci meritiamo, ma proprio sul Cinema.

**3.** Allora partiamo pazientemente dal testo. Solo così potremo accertare se io e il mio lettore *abbiamo visto lo stesso film*. Moretti è notoriamente un simpatico egocentrico e non poteva che partire da sé stesso, questa volta, in particolare, dal suo stesso mestiere di Autore cinematografico (“regista” qui mi parrebbe riduttivo, perché ci sono tanti cani che sono “registi”). In quest'ultimo suo film si parla quasi esclusivamente del Cinema. Si tratta di un film sicuramente autoreferenziale, un film dove il Cinema viene usato per riflettere su se stesso. Si può anche pensare che, al punto di crisi cui il Cinema è arrivato, questo sia ormai un esercizio piuttosto inutile, fuori tempo massimo, ma tant'è. Moretti ha scelto così. E per me ha fatto bene, poiché la sua riflessione è tutt'altro che banale.

---

<sup>4</sup> Di *opera aperta* ha parlato Umberto Eco. Il quale era tuttavia ben consapevole dei pericoli connessi alla pretesa di un'*interpretazione infinita*. Cfr. Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990

<sup>5</sup> Sento qui ruggire i ritualisti fondamentalisti *antispoiler*.



Il filone narrativo principale del film, che cerca con qualche fatica di tenere insieme tutto l'arduo coacervo, emerge solo poco per volta dalle vicende di cui sono protagonisti Giovanni (impersonato dallo stesso Moretti) e Paola (Margherita Buy). Si tratta di vicende che occupano sia il campo professionale sia il campo della vita privata dei protagonisti, in un intreccio denso e inestricabile. Diciamo che la dimensione privata farà fatica a emergere, ma poi si scoprirà essere forse la dimensione principale. I due sono una coppia non più giovane e sono marito e moglie. Lui fa il regista e lei la produttrice. Hanno una figlia Emma, che fa la compositrice di musiche per film. Un'impresa casereccia, insomma, tutta incentrata intorno al Cinema.



Veniamo quasi subito avvisati che quella di Giovanni e Paola è una *coppia in crisi*. Questo si capisce poiché Paola è insoddisfatta della sua relazione e va dallo psicoanalista, a insaputa di Giovanni. Vorrebbe lasciare Giovanni, ma non ne è capace. Giovanni invece, alquanto egocentrico, sembra tutto contento del suo rapporto con Paola, cita spesso il loro lungo matrimonio e la loro collaborazione di quarant'anni nel campo professionale. Paola, infatti, ha prodotto tutti i film di Giovanni. Solo ultimamente, probabilmente proprio in relazione alla crisi coniugale, si è risolta a produrre, con l'appoggio finanziario di un gruppo coreano, un film con Giuseppe (Giuseppe Scoditti), un giovane regista all'inizio della sua carriera. Giovanni è completamente concentrato sul suo film che si titolerà *Il sol dell'avvenire* e su una serie di molteplici altri progetti. Scoprirà tardi e male i problemi di Paola e il suo disagio nei suoi confronti.

Entrambi, poi, scoprono, in maniera quasi casuale, che la loro figlia Emma si è innamorata di Jerzy, a quanto pare console polacco, un uomo molto più anziano e maturo di lei, sebbene persona simpatica e di notevole cultura. La vicenda di Emma, oltre a riproporre la nota e ricorrente questione dei difficili rapporti intergenerazionali, costituisce anche la sottolineatura di una certa difficoltà relazionale che si respira nella famiglia di Giovanni e



Paola<sup>6</sup>. Emma, avendo avuto un padre artista che si mostra bizzarro e problematico, non avendo avuto cioè un vero padre, evidentemente ha cercato un sostituto. E pare averlo trovato.

Giovanni, che fa il creativo, è presentato come un personaggio egocentrico, secondo lo schema morettiano classico. Paola gli rimprovererà di averla sempre considerata in termini soltanto utilitaristici e ammetterà di avere in fondo sempre accettato questo ruolo. Anche se ora (dopo quarant'anni!) non intende più continuare così. Allo psicoanalista dice che lei e Giovanni parlano di tutto, *tranne che di loro due*. I due sembrano in sintonia sul piano culturale e professionale ma del tutto incapaci di discutere del loro rapporto affettivo. Su sollecitazione esplicita dello psicoanalista, lei dichiara con fermezza di non voler affrontare l'argomento della loro vita sessuale.

4. Accanto al filone principale dei rapporti interpersonali tra i due, abbiamo poi una schiera di numerosi *film nel film* che si accavallano. E che sono spesso mostrati allo spettatore con un montaggio vertiginoso, tanto da lasciare confusi e interdetti. Proviamo intanto a vedere sommariamente quali film ci sono all'interno del filone narrativo principale.

C'è intanto il film più evidente, quello che Giovanni si accinge a girare e che investe lo spettatore fin dall'inizio, di cui sappiamo il titolo: *Il sol dell'avvenire*. Questo titolo è volutamente ambiguo: quando è usato esternamente per indicare l'opera di Moretti allude al *titolo del film di cui si narrano le vicende* di realizzazione. Quando è usato internamente allude al *contenuto del film che viene girato* da Giovanni. Si tratta di un film che apparentemente riguarda la storia del PCI nel 1956, nel frangente dei fatti di Ungheria. Diciamo subito che questo film nel corso degli eventi subirà disavventure varie e sarà infine modificato, soprattutto nel finale previsto dal copione. Il film è prodotto da Paola ed è cofinanziato da Pierre, un produttore francese piuttosto superficiale che ammira senza riserve, in modo addirittura untuoso e servile, il lavoro autoriale di Giovanni. Nel corso degli avvenimenti, Pierre metterà gravemente a repentaglio la stessa lavorazione del film.

---

<sup>6</sup> Giovanni, che fa un film ogni cinque anni, in occasione della partenza delle riprese del nuovo film vuole imporre a tutta la famiglia il rituale della visione di *Lola*, con tanto di poncho da *Ecce Bombo*, gelato e quant'altro. Ma rimane ben presto da solo. Mormora tra sé: «Questo film andrà male, lo sento!».



Poi c'è il film (il cui titolo non è esplicitato) diretto dal giovane regista Giuseppe, prodotto sempre da Paola, con una coproduzione coreana. Si tratta, eccezionalmente, della prima produzione di Paola con un regista diverso dal marito. Una rottura dunque nelle consuetudini ultradecennali della coppia. Il film sarebbe – si dice all'inizio – una riproposizione shakespeariana del conflitto amletico tra il padre e il figlio. In realtà comprendiamo ben presto che si tratta di un film di tipo *splatter*, piuttosto demenziale. Il giovane regista viene mostrato come un creativo esaltato dalle scene di violenza gratuita che abbondano nel suo film. Insomma, si tratta dell'esatta antitesi del Cinema di Giovanni, che rifiuta invece la violenza gratuita, che si rammarica di fare un solo film ogni cinque anni, che fa girare una scena anche 20 volte. Mentre per l'istintivo Giuseppe è sempre «Buona la prima!». Giuseppe e Giovanni sono evidentemente due modelli di Cinema che si collocano uno all'opposto dell'altro. La scelta di Paola di produrre il film di Giuseppe ha senz'altro qualche relazione con la sua crisi coniugale e con l'intenzione di divorziare, ma ciò non è esplicitato più di tanto.

5. Ci sono poi almeno due accenni, vaghi ma ricorrenti, ad altri film che il creativo Giovanni ha in progetto di realizzare. Come quello che Giovanni ha già in fase di scrittura, quello che dovrebbe intitolarsi *Il nuotatore*, in cui, alla lettera, un nuotatore dovrebbe tornare a casa, passando da una piscina all'altra. Tratto da un racconto di John Cheever. Un film decisamente bizzarro a proposito del quale in una scena ci si domanda se, nella storia del nuotatore che salta di vasca in vasca, sia più in questione lo spazio oppure il tempo. Se il film riguardi un futuro utopico o distopico.

Oppure quello, a quanto pare ancora solo in fase di *pura immaginazione*, ma con due personaggi già perfettamente definiti e vividi nella mente del regista. I quali ogni tanto si prendono il loro spazio. Il film dovrebbe essere incentrato su cinquant'anni di vita di una coppia, e dovrebbe avere «tante can-





zioni italiane». Alcune parti del film immaginato irrompono abbastanza casualmente e vengono mostrate al pubblico in varie occasioni. Questo nel progetto doveva essere un film d'amore, ma evidentemente, anche solo nel percorso immaginativo, sfuggirà di mano al regista poiché i due protagonisti alla fine si lasciano<sup>7</sup>. Tuttavia Giovanni, forse in un tentativo estremo di salvare la storia d'amore, immaginerà anche un *secondo finale*, dove i due attori appariranno in un *flash*, in un prato, ridenti e felici con due bambini piccoli, mentre fanno la danza dei dervisci sulle note di Battiato. Giovanni sembra avere la propensione a riflettere sulle relazioni di coppia solo attraverso la scrittura dei suoi film. Sembra ossessionato dalle relazioni, eppure incapace di capirle e di governarle. Perfino gli elefanti, da usare in scena, pare abbiano problemi a lavorare insieme sul set. A un certo punto accade che «la loro familiarizzazione è fallita», dice Arianna, l'aiuto regista.

Insomma, progetti, idee, tentazioni di scrittura che Giovanni esibisce morettianamente, col suo solito egocentrismo autoriale, a partire dalle sue ossessioni profonde. Attraverso queste opere Giovanni/ Moretti sembra voler mostrare, dall'interno, le varie fasi del lavoro autoriale, da quella puramente immaginativa (il film sulle canzoni) a quella della elaborazione del copione (il nuotatore), a quella della vera e propria lavorazione, come nel caso del *Sol dell'avvenire*. Nella storia dei due giovani è già posta la questione del *doppio finale*, che avrà esiti impreveduti. Oltre a questi film di cui si parla esplicitamente, ci sono tante altre citazioni cinematografiche più o meno occasionali, unite a molte canzoni che, di quando in quando, irrompono, più o meno a proposito. Tutti questi film e tutti gli altri materiali si mescolano continuamente e interagiscono con le tappe di lavorazione del film principale in cui Giovanni è attualmente impegnato, che è *Il sol dell'avvenire*, quello sul PCI del 1956. Insomma, per quanto possa essere anche intrigante, siamo di fronte a un gran minestrone. Di tutto e di più. E ciò contribuisce a fare del film un'opera non facilmente fruibile. A volte lo spettatore fa fatica a seguire le diverse repentine soluzioni di continuità. Pezzi di vita personale della coppia Giovanni/ Paola e della figlia, che s'intrecciano costantemente con i pezzi dei film in lavorazione o in progetto. *Cinema e vita* per davvero. Fino all'esasperazione.

---

<sup>7</sup> Giovanni compare come una specie di Cupido che incita Lui a baciare Lei mentre sono al cinema. I due però poi si lasciano, sorprendentemente dopo una dettagliata spiegazione da parte di Lei, di fronte a un Lui che palesemente è inadeguato e non sa cosa dire (anzi, lo stesso Giovanni gli ingiunge di *non dire niente*). È tuttavia l'unica parte del film dove – almeno da parte di Lei – le relazioni di coppia sono esaminate e spiegate con una certa cura e con una certa articolazione nell'analisi dei sentimenti.

6. Giovanni è tutto concentrato sul suo lavoro creativo e procede nella lavorazione del suo film, *Il sol dell'avvenire*, inconsapevole di ciò che lo attende. Lo stile che usa sul set è quello cui Moretti ci ha abituati: egocentrico, maniacale, dispotico. Potremmo dire *dittatoriale*, tanto per evocare una delle tematiche politiche del suo stesso film. Ma vediamo il film più in dettaglio. In apertura, lo spettatore incappa nella lavorazione da parte di Gio-



vanni del film sul PCI del 1956, tanto da far pensare che proprio questo sia il film che vedrà. Un film storico politico. Siamo a Roma. I titoli di testa si aprono con la scritta *Il sol dell'avvenire* sul muro, seguita poi dall'inaugurazione dell'arrivo della luce elettrica al Quarticciolo, il quartiere romano dove è ambientata la storia. Si capisce che a promuovere l'impresa dell'elettrificazione sia stata la locale Sezione Gramsci del PCI, guidata da Ennio Mastrogiovanni (Silvio Orlando) e dalla sua collaboratrice Vera Novelli (Barbora Bobul'ová).

Diverse recensioni hanno presentato Ennio e Vera come marito e moglie. Anche Wikipedia lo sostiene. Tuttavia nel testo del film non c'è proprio nulla che lo dica esplicitamente o che lo suggerisca implicitamente. C'è in effetti una scena in cui Vera prende le misure a Ennio per una giacca nuova. Qui i due si ritrovano sullo *sfondo di un ambiente domestico* e non nel solito ufficio della sede del partito. Ma siamo già stati avvertiti che Vera, di mestiere, fa la sarta, dunque la situazione non può essere invocata come *segno certo* di vita coniugale. Giovanni poi, nel dirigere la scena, tende a negare qualsiasi relazione affettiva tra i due e rimbrotta l'attrice che interpreta Vera per essere *troppo seducente*. Quel che deve emergere, evidentemente, non è una eventuale vita privata dei due ma solo la loro stoica attività di militanza politica. L'attrice che interpreta Vera, sul set, abbastanza chiaramente tende invece a ricamare su un'ipotetica attrazione tra i due. Nel corso degli sviluppi del film saranno i due attori (per capirci, Orlando e la Bobul'ová) a manifestare progressivamente un'attrazione reciproca, ma in quanto attori sul set, ben oltre la rigida estraneità richiesta dai loro due personaggi. Che i due siano o meno marito e moglie, non sfugge comunque allo spettatore che il sodalizio di *militanza politica* tra Vera e Ennio è esattamente analogo al sodalizio di *militanza cinematografica* tra Giovanni e Paola. Un sodalizio che tendenzialmente *esclude la vita privata*.

Che nel film *si stia girando un film* lo spettatore lo capisce poco per volta, nel passaggio continuo tra le scene girate e il lavoro di *troupe*. In particolare, durante un *briefing* con i suoi collaboratori, Giovanni è costretto a spiegare ai più giovani gli aspetti storici più elementari che costoro ignorano del tutto. Ebbene sì, in Italia *c'erano i comunisti!* Giovanni viene presentato come un esperto di quell'epoca, quello che sa quel che accadeva, tanto da poterci fare un film sopra con una certa sicurezza. Ma, come vedremo, non bisogna credere del tutto a questa impressione. Giovanni comunque è dipinto un po' come il testimone di un'altra epoca che i giovani odierni non sanno più neppure immaginare. Testimone anche di un *modello di impegno* politico come quello dei comunisti italiani di allora, oggi impensabile. Insomma, Moretti sente il bisogno di proporci, attraverso il lavoro di Giovanni, un *viaggio nel tempo*. Vedremo con quale scopo.



7. Lo spettatore è indotto a interrogarsi più e più volte su cosa abbia in mente Giovanni nel girare il suo film. Apparentemente sembrerebbe voler essere un film storico, intorno alle vicende di una sezione romana del PCI, nel frangente drammatico dell'invasione sovietica dell'Ungheria nel 1956. Lo spettatore tuttavia si accorge ben presto che *non si tratta di un film storico*. Il che si chiarisce poco a poco, soprattutto di fronte alla disinvoltura del regista proprio rispetto ai fatti e ai documenti storici.

Apparentemente Giovanni mostra attenzione per la ricostruzione esatta degli ambienti. Un tormentone ad esempio è quello di alcuni oggetti di scena "fuori tempo" che Giovanni rintraccia e di cui rimprovera Diego, il tecnico di scena. Poi si chiarirà l'origine di questi oggetti vaganti. Ma l'ossessione per la documentazione storica si trova sempre in bilico tra il vero e il falso. Le etichette autentiche delle acque minerali del tempo non piacciono a Giovanni, tanto da volersene inventare una: l'Acqua Rosa, in omaggio a Rosa Luxemburg<sup>8</sup>. Il titolo originale de l'Unità che annuncia l'invasione non va bene per-

<sup>8</sup> Qui abbiamo una prima violenza alla storia. Cosa c'entri la Luxemburg con il PCI del 1956 è davvero difficile da capire. Farà il paio con la citazione di Trotsky che comparirà alla fine del film.

ché è troppo lungo, dunque si può liberamente accorciare, cioè falsificare. La foto di Stalin, la cui presenza è del tutto verosimile nella ricostruzione di una sezione del PCI di quell'epoca, si deve stracciare «perché Stalin è un dittatore», e così via. Avremo poi modo di discutere anche del finale del film, che, sul piano storico, stravolgerà completamente gli avvenimenti.

Nel film che Giovanni sta girando, si fa senz'altro molto *uso della storia* ma non si può proprio dire che si tratti di un film storico. Certo, ci sono anche citazioni storiche puntuali, soprattutto sul costume dell'epoca. Ad esempio, l'importanza del giornale di partito, l'Unità; il rito condotto da Ennio dell'intervista a coloro che chiedono l'iscrizione al Partito; il controllo asfissiante sulle abitudini sessuali personali degli iscritti e il pressante controllo ideologico. Tuttavia tutto ciò costituisce più che altro uno sfondo, ed è ben lungi dal costituire il centro del film. La ricostruzione di costume evidentemente è solo un mezzo per altro.



8. L'attrice interprete di Vera, in seguito a uno degli innumerevoli battibecchi con Giovanni, pone il problema e ipotizza che si tratti di un *film d'amore* travestito da *film politico*. I rapporti tra Giovanni e questa attrice sono sempre piuttosto tesi. In questo quadro si colloca la sua insofferenza per il fatto che lei indossi i *sabot*, le ciabatte. Giovanni viene mostrato discutere seriamente con Paola se licenziare l'attrice che considera disobbediente e inopportuna, con tutte le sue domande sul film, con le sue idee sul personaggio e poi, con le ciabatte. Pur di cacciarla, sarebbe disposto a rigirare con un'altra attrice il materiale già realizzato.

Tra l'attrice che interpreta Vera e Giovanni si instaurerà una vera e propria dialettica, non solo incentrata sulla natura del film ma soprattutto sull'autonomia dell'attore nei confronti del copione. Su questo argomento viene tirato in ballo lo stile di regia di Cassavetes, disposto a un lungo lavoro di discussione con i suoi attori. Giovanni, stizzito, ci tiene a precisare che il suo stile sta all'opposto di Cassavetes. Si tratta di una questione evidentemente di qualche rilevanza per Moretti e che serpeggia un po' per tutto il film. Tutti i

tentativi da parte degli attori di dire la loro sul copione tuttavia sono cassati. Solo verso la fine, con una specie di ribaltone, la rielaborazione del finale del film sarà il frutto di una specie di adombrata *risrittura collettiva*<sup>9</sup>.

**9.** Poco a poco si chiarisce che non solo si tratta di un film su una storia d'amore (e poi, vedremo, di altro ancora) ma anche che Giovanni, nella scrittura del film, sta usando inconsapevolmente una serie di *meccanismi proiettivi*. Del resto è noto l'interesse di Moretti per la psicoanalisi. Giovanni evidentemente proietta nei suoi personaggi elementi della sua vita privata dei quali non è del tutto consapevole o intorno ai quali tende a rimuovere. Vera è abbastanza chiaramente la trasfigurazione di Paola, che forse, nelle intenzioni di Giovanni, dovrebbe essere tutta dedicata alla causa, senza una vita privata e che dovrebbe reprimere la sua sensualità. Una figura completamente idealizzata, fino a divenire irreali. L'attrice che interpreta Vera tende invece costantemente a rompere questo schema, irritando Giovanni. La scena in cui Vera, verso la fine del film, *restituisce la tessera* costituisce, in effetti, l'analogo di un *divorzio*. Quando si girerà la scena della restituzione della tessera, dove il copione prevede un tentativo articolato di chiarificazione tra i due, Giovanni reagisce negativamente, si mostra allarmato e contrariato. Dice che la scena fa schifo e così taglia via ogni dialogo, ogni tentativo di spiegazione e impone il semplice gesto della consegna del documento. Subito dopo – trovata tipicamente morettiana – parte la danza dei dervisci, *troupe* con sottofondo di Battiato, che poco a poco contagia tutta la nello studio. Le parole possono essere pericolose. Meglio l'estasi derviscia.

**10.** Se Vera è la trasfigurazione di Paola, allora il dirigente politico Ennio funge perfettamente da alter ego di Giovanni. Lo suggerisce anche il cognome scelto, Mastrogiovanni. Anche di Ennio nulla si dice di personale. La sua dedizione alla causa è totale, come la sua imbrigliatura dell'affettività e della sessualità. Lo vediamo addirittura esercitare il controllo sulla moralità sessuale dei suoi collaboratori. Un perfetto militante di partito di quegli anni, apparentemente tutto d'un pezzo. Veniamo informati del fatto che Ennio ha un certo peso nel PCI poiché è anche nientemeno che redattore de l'Unità, dunque assai vicino alla Direzione romana del PCI. Insomma, il ti-

---

<sup>9</sup> Questa faccenda non è occasionale e/o pretestuosa come potrebbe sembrare, poiché la scrittura collettiva è proprio la tecnica che usano i grandi *network* del Cinema per produrre i loro contenuti. Cioè proprio il tipo di cinema contro cui polemizza Moretti. È il tipo di scrittura che sta demolendo la figura stessa dell'Autore. Qui Moretti non dice, ma sicuramente *accenna*.

pico intellettuale militante comunista degli anni Cinquanta. Grazie a questa sua posizione, Ennio può promuovere le iniziative amministrative e politiche della sezione del Quarticciolo. Può invitare addirittura Togliatti alle sue iniziative. Può decidere cosa si deve pubblicare sul giornale. C'è una componente di tacito fanatismo nella figura di Ennio in cui evidentemente Giovanni proietta il suo stesso *fanatismo autoriale*.

Evidentemente, per Giovanni, nella relazione di coppia le parole non servono. Anzi, sono pericolose. È evidente che Giovanni, inconsciamente, proietta nei due protagonisti del film che sta facendo la sua situazione irrisolta con Paola. Il suo bisogno di comunicare si risolve volentieri nei gesti, nella musica, nella danza. Tutto va bene, purché rimanga confinato nel non detto sul piano verbale. Il film che Giovanni sta dunque girando appare dunque sempre più come un *gigantesco meccanismo proiettivo* della sua stessa vicenda personale. Ci sentiamo allora autorizzati a domandarci se anche secondo Moretti questo non sia proprio il senso della scrittura filmica in generale. Qui potrebbe trasparire una *teoria psicoanalitica della autorialità*, ma Moretti non si impegna più di tanto.



**11.** Una trovata sicuramente efficace è quella che permette a Giovanni la connessione tra la Budapest del 1956 e la sezione romana del PCI. Si tratta dell'arrivo, proprio su invito della Sezione Gramsci del Quarticciolo, del circo ungherese Budavari, proprio nei giorni in cui avverrà l'invasione della Ungheria e la conseguente rivolta di Budapest. L'arrivo dà luogo a fermenti di solidarietà e a festeggiamenti vari con i "compagni" ungheresi. Qui Moretti ne approfitta per giocare con le memorie felliniane, sue e dei suoi spettatori. Alla prima dello spettacolo del circo si diverte con tendoni, pedane, musiche da circo, cavalli, acrobati e clown. Alla serata inaugurale del Circo è anche presente Togliatti, che però s'intravede soltanto e che Giovanni, discutendo con l'aiuto regista Arianna, non vuol mettere in primo piano.

A un certo punto della serata però, Togliatti e i suoi accompagnatori (sempre mostrati in ombra) si alzano di scatto e abbandonano lo spettacolo di corsa, come colti da una notizia sconvolgente. Alla fine della serata tutti allora si precipitano in un appartamento vicino, dove hanno la televisione, per sapere cosa è successo. Le immagini sono spietate. I carri armati sovietici sono entrati a Budapest ed è iniziata la repressione. I titoli de l'Unità poi rendono chiaro che la Direzione del PCI ha condannato duramente la rivolta di Budapest e *ha appoggiato l'intervento dei carri armati*.

**12.** Faccio osservare che in una simile occasione, dove si manifestava solidarietà col nuovo corso ungherese, la presenza di Togliatti era altamente improbabile. Un Togliatti filo ungherese, inconsapevole e “sorpreso” dagli avvenimenti di Budapest, stride pesantemente con i fatti storici. La storiografia ha ormai appurato in modo incontrovertibile che Togliatti fu tra coloro che chiesero con insistenza a Mosca proprio di procedere all'invasione dell'Ungheria per mettere fine al nuovo corso. Togliatti poi, non contento dell'esito dell'invasione, fu tra coloro che appoggiarono la condanna a morte di Imre Nagy (il padre ispiratore della rivolta ungherese, per chi non lo sapesse) e del generale Maléter (l'eroico difensore di Budapest). Solo che Togliatti – è tutto ampiamente documentato – chiese che la loro esecuzione capitale avvenisse solo *dopo* le elezioni italiane del 25 maggio 1958, perché il Migliore aveva paura di squalificarsi con l'opinione pubblica italiana e di perdere voti. Chi abbia appena un po' studiato gli avvenimenti, queste cose le deve sapere. Se Moretti/Giovanni si fosse minimamente documentato, avrebbe evitato certe macroscopiche incongruenze. Se invece l'incongruenza è voluta non se ne capisce proprio la ragione, forse per distinguere un Togliatti moderato dai sovietici cattivi? In ogni caso, la *hybris* autoriale non giustifica il travisamento dei dati e dei fatti storici. Ma alla critica e al pubblico queste cose non interessano. Proprio perché il pubblico odierno non sa nulla dell'Ungheria del 1956, diffondere versioni stravolte e/o edulcorate di quella storia rischia di mettere Moretti un po' sullo stesso piano dell'odiato Netflix. Il rischio è sempre quello di sconfinare nel *bullshite*/o nella *postverità*.



**13.** Tornando alla ricostruzione filmica, gli avvenimenti producono la costernazione dei “compagni” ungheresi del Budavari, ma provocano anche una lacerazione interna tra i militanti della sezione. E producono la spaccatura tra la coppia militante Ennio/Vera. Vengono così alla luce le differenze accuratamente celate dal rigorismo della vita di partito. Ennio si rivela qui come il dirigente inflessibile e ligio alle direttive, mentre Vera, aperta e solidale, prende posizione per i rivoltosi. Vera combatte valorosamente la sua battaglia per la libertà e si farà promotrice di una petizione con una *raccolta di firme* a sostegno degli insorti. Forse, a nostro giudizio, questa è un’allusione al famoso “Manifesto dei 101” che fu stilato da un centinaio di personaggi di primo piano della politica e della cultura di sinistra in appoggio alla rivolta ungherese e che l’Unità rifiutò di pubblicare. Il testo del Manifesto è qui riportato in nota<sup>10</sup>. L’appello di Vera con le firme, che era destinato alla pubblicazione sull’Unità, segue puntualmente lo stesso destino del vero Manifesto dei 101. Ennio, ligio alla consegna del Partito, rifiuterà di pubblicare la petizione sul giornale. Tutto ciò porterà Vera a *riconsegnare la tessera*, atto che, probabilmente, implica anche una vera e propria rottura nel campo dei loro rapporti personali. Per lo meno un *divorzio simbolico*. Ma di ciò per Giovanni poco o nulla si deve mostrare.

Moretti dunque, attraverso le scene girate da Giovanni, ci fa vedere, pur con qualche grave stravolgimento, quello che serve a intendere, in termini davvero elementari, la questione del 1956 *anche* dal lato storico. Tuttavia, a questo punto, quella che poteva anche sembrare l’avvio di una riflessione politica sul comunismo viene in un certo senso sospesa. Giovanni qui, giunto a mostrare la crisi della militanza che sopravviene nei suoi due personaggi, comincia a essere sempre più impegnato da questioni personali. Avanzano sempre più i segni di una crisi della sua stessa militanza professionale, la *militanza cinema-*

---

<sup>10</sup> Forse è il caso di riportare, per chi non lo conosca, il testo di quel *Manifesto dei 101*, che è piuttosto breve ma assai significativo: «Ai compagni del Partito Comunista Italiano. Ai lavoratori italiani. Agli uomini di buona volontà. La rivolta del popolo ungherese contro il regime staliniano ha suscitato nel mondo intero un'ondata di simpatia e di solidarietà. Noi, intellettuali comunisti italiani, sentiamo il dovere di esprimere la nostra ferma approvazione a questa rivolta, che è stata una manifestazione di coraggio e di libertà da parte di un popolo che ha lottato per la propria indipendenza e per il socialismo. L'invasione dell'Ungheria da parte delle truppe sovietiche è un atto di violenza e di sopraffazione che non può essere giustificato. Esso è un tradimento dei principi del socialismo e della solidarietà internazionale. Noi denunciemo questa aggressione e ci dissociamo dalla linea del Partito Comunista Italiano, che ha accettato passivamente l'invasione dell'Ungheria. Crediamo che la via del socialismo passa attraverso la democrazia e la partecipazione delle masse alla vita politica e sociale. Noi ci impegniamo a continuare a lottare per la costruzione di un socialismo autenticamente democratico e progressista. Roma, 29 ottobre 1956». Seguono le firme dei sottoscrittori. È stata lievemente modificata la spaziatura e la punteggiatura, per ragioni di spazio.





*tografica*. I segni cioè di una *crisi dell'Autore* e del suo Cinema. Nello stesso tempo prendono spazio le questioni, sempre più problematiche, riguardanti la lavorazione stessa del film. Questioni che hanno a che fare con il *lato economico* della produzione, ma anche con il *significato* stesso del film.

14. Dapprima il confronto tra Giovanni e Paola avverrà sul piano dei loro *rappporti professionali* e non su quello dei loro rapporti personali, che restano sempre rigorosamente nel non detto. Giovanni non pensa neppure che ci sia qualcosa da discutere, mentre Paola continua a non essere capace di dire a Giovanni quello che davvero pensa e vuole. Cioè la separazione. Un primo confronto drammatico avverrà sul piano delle *scelte etiche ed estetiche* coinvolte nel nuovo film prodotto da Paola, insieme con i coreani. Ed è di questo che converrà ora occuparci. Di questo film non ci è detto neppure il titolo. Sappiamo solo che il giovane regista Giuseppe aveva esordito con un film intitolato Orchi. Titolo che comunque è già tutto un programma. A Giovanni, in giro per Roma, era già capitato di trovarsi sul set del film dove si riprendeva la scena di una sparatoria, con un Giuseppe dietro la macchina da presa, esaltato come uno psicopatico, a mimare le mitragliate. In un altro luogo del film si dice, *en passant*, che sul set di Giuseppe si stava girando una scena con bambini disciolti nell'acido. Ora Giovanni capita per caso, con Paola, sul set dove si sta girando, con una certa aria di festa, proprio l'*ultima scena* del film. Si tratta di un'esecuzione mediante un colpo di pistola in fronte, con molto sangue sparpagliato, dove un esecutore, in piedi, punta una pistola contro una vittima inginocchiata. Non sappiamo chi siano e non conosciamo la storia che c'è dietro.



Giovanni interviene bruscamente e interrompe la scena con un'accusa pesante a Giuseppe: «La scena che stai girando fa male al Cinema, lo capisci? Fa male alle persone, allo Spirito. Fa male a te che la giri e a noi che la guardiamo!». Inizia così un lungo monologo sulla questione, che potremmo catalogare sotto la rubrica di *cinema e violenza*. Si tratta di una parte davvero interessante ed efficace, anche se apparentemente priva di legami con la lavorazione de *Il sol dell'avvenire* su cui lo spettatore era stato indotto a concentrarsi in precedenza. Giovanni tiene tutti in sospenso “per tutta la notte” – così ci vien detto – in cui si esibisce in una filippica ininterrotta contro la violenza nel cinema. Si tratta di un'orazione che ha davvero dei

punti notevoli. In ciò, come aveva già fatto Woody Allen con McLuhan<sup>11</sup>, chiama in supporto della sua tesi illustri personaggi come l'architetto Renzo Piano, Corrado Augias, Chiara Valerio, che nella sua veste di matematica spiega, dal canto suo, «la geometria del lupo e dell'agnello». Cerca anche di interpellare Scorsese per telefono. Rivolto a Giuseppe, che cerca confusamente di giustificare il proprio operato, dice: «Il fatto è che a te la violenza proprio piace, ne sei affascinato». Ancora: «Tutti sono in preda da anni di un incantesimo. Poi una mattina vi sveglierete e incomincerete a piangere perché vi renderete conto di quello che avete combinato». Stupendo poi, a mio modesto avviso, è il monologo di Giovanni sull'episodio *Non uccidere* del *Decalogo* di Kieslowsky. La *troupe* e tutti i presenti sono ammutoliti. Sembrano tuttavia colpiti e incapaci di reagire. Paola cerca di convincere Giovanni a smetterla e a permettere di girare l'ultima scena del film. Solo all'alba, dopo la consegna dei cornetti da parte del venditore di passaggio, all'esecutore esausto è permesso far partire il colpo di pistola, ma il tutto si vede in lontananza, dietro le spalle di Giovanni che si sta allontanando.

Sempre nel contesto del lungo discorso sulla violenza, Giovanni rivolto a Paola, sul finire, aveva detto: «Nella vita, due o tre principi bisogna pure averceli, no?». Paola irritata aveva risposto che quel tipo di film li li fanno tutti e li vedono tutti. E Giovanni amareggiato: «Tu non eri come tutti!». Qui risuona evidentemente il richiamo al mondo perduto del PCI del 1956, quando la fedeltà ai principi, quali che fossero, poteva anche dare un senso alla vita, poteva determinare destini e rapporti tra le persone. Qui è abbastanza chiaro che non c'è in gioco solo una polemica contro l'uso della violenza nel cinema, bensì anche una presa di posizione contro la *svolta commerciale del Cinema*, la tendenza alla produzione seriale di film che rincorrono i bassi gusti del grande pubblico, scritti a tavolino da equipe sbrigative e girati da registi altrettanto sbrigativi. Insomma, una polemica contro il Cinema che adotta lo stile delle serie televisive. Una polemica contro il Cinema che ha messo da parte l'Autore. Contro il tipo di Cinema cui Paola colpevolmente avrebbe aperto le porte, cercando implicitamente la propria personale liberazione da Giovanni.

**15.** Possiamo a questo punto tentare di accennare una risposta appena un po' più complessa alla domanda: che c'entrano il PCI e l'Ungheria con la violenza e con la morte del Cinema? Per capire questo punto essenziale dob-

---

<sup>11</sup> La scena si trova in *Io e Annie* (1977).

biamo cercare di ricostruire i termini di quella che potrebbe essere stata la riflessione morettiana – a dire il vero per i miei gusti un poco contorta – sulla storia recente del *cinema italiano*<sup>12</sup>. Quella riflessione che può averlo condotto a connettere l'Ungheria del 1956 con i film *splatter* dei giorni nostri e con le serie televisive. Si tratta certo qui di *supposizioni*, ma dotate di qualche fondamento in base a ciò che Moretti ci ha mostrato finora.

Il Cinema d'Autore italiano è stato quasi sempre un Cinema di sinistra. E questo è un fatto. La genesi di questo Cinema sta nel neorealismo del secondo dopoguerra, nel rapporto tra *politica e cultura*, così com'era stato impostato proprio da Togliatti. E talvolta anche polemicamente contestato. Si ricordi il famoso dibattito tra Togliatti e Vittorini. Per quel mondo, che comunque agiva nel solco del *sol dell'avvenire* annunciato dall'Unione Sovietica, il 1956 è stato effettivamente un momento di grave crisi, di disorientamento, di riflessione. Abbiamo già citato e riportato il *Manifesto dei 101*. Molti intellettuali, in quel frangente, hanno rinunciato alla militanza politica. Si sono scrollati di dosso l'occhiuto controllo del Partito. Ne è testimonianza il dibattito, aperto proprio nel 1956 sulla rivista *Cinema Nuovo*<sup>13</sup>. L'avvio del dibattito fu promosso da un articolo di Renzo Renzi che si intitolava «*Sciolti dal "giuramento"*»<sup>14</sup>. Tuttavia – e questo è il punto cruciale che forse interessa a Moretti – quegli intellettuali che si erano allora emancipati dal Partito *non hanno mai rinunciato all'impegno*. Dopo la rottura del 1956, il cinema autoriale ha continuato a sviluppare un suo *impegno militante*. Non più sotto le ormai truci bandiere rosse ma sotto il vessillo dell'*impegno autoriale libero*. Questo vale per l'Italia, ma anche per le più importanti cinematografie straniere. Sembra dire Moretti che anche quando, come nel suo caso, ha sviluppato un cinema davvero molto personale, con i tratti di egocentrismo che egli stesso ha sempre esibito, *il suo Cinema non ha mai rinunciato all'impegno*. A costo di esibire anche maldestramente la propria dimensione più intima e personale, a costo di fare un film ogni cinque anni, a costo di comportarsi sul set come un dittatore autoritario: «Nella vita, due o tre valori bisogna pure averceli, no?».

---

<sup>12</sup> Moretti avrebbe potuto anche trattare della storia del cinema a livello internazionale, nel periodo della Guerra Fredda. Ma non ce la fa. E ha fatto bene a limitarsi al cinema italiano.

<sup>13</sup> Si veda – per chi fosse interessato – la ricostruzione documentata di quel lontano dibattito nel volume di Guido Aristarco, *Sciolti dal giuramento. Il dibattito critico-ideologico sul cinema negli anni Cinquanta*, Dedalo, Bari, 1981

<sup>14</sup> Il “giuramento” cui si allude nel titolo non è in realtà il giuramento di fede comunista, bensì il titolo di un film stalinista osannato dalla critica filosovietica dell'epoca. Ovviamente, c'era un gioco di parole voluto.

Per Moretti allora, di fronte all'andazzo odierno del cinema commerciale, di fronte alle imposizioni del mercato, di fronte alla progressiva corruzione dei gusti del pubblico, si tratta di *tornare a interrogarsi sul senso dell'impegno dell'Autore*. A interrogarsi, cioè, intorno al rapporto tra politica e cultura, tra intellettuali e potere. Tra l'opera artistica, la tecnologia e il mercato. E a interrogarsi sulle conseguenze sociali e culturali di tutto ciò. Insomma, un *richiamo alla responsabilità*. Interpretato in questo modo, quello di Moretti (per il tramite del personaggio Giovanni) si configura come un vero e proprio appello. Un *Manifesto*, se vogliamo. Una chiamata a *scegliere urgentemente da che parte stare, giacché non è possibile stare a metà*, proprio come non era possibile *stare a metà* nel 1956: «[...] una mattina vi sveglierete e incomincerete a piangere perché vi renderete conto di quello che avete combinato».



**16.** Ma riprendiamo il corso del filone narrativo principale. Intanto per Giovanni si tratta di prendere atto del fatto che la lavorazione del suo film è messa a repentaglio da un evento imprevedibile: l'arresto del coproduttore Pierre da parte della Guardia di Finanza per reati fiscali. Così il duro peso delle incombenze materiali si fa sentire. Si scopre che Pierre era già ricercato fin dall'inizio della lavorazione del film e, per questo, si nascondeva e soggiornava proprio negli studi. Era lui il disseminatore degli oggetti "fuori epoca" e dei cartoni delle pizze che facevano impazzire Giovanni e di cui egli rimproverava il povero Diego.

Pierre, che esce di scena in maniera goffa e ingloriosa, aveva comunque già offerto a Giovanni una soluzione per la continuazione del film. Rivolgersi a quelli di Netflix, che avrebbero potuto essere interessati a subentrare nella produzione. L'incontro con gli esponenti di Netflix si tiene effettivamente ed è narrato in forma caricaturale, sebbene assai significativa. Questo incontro è davvero rivelatore e offre allo spettatore una importante chiave di lettura del film di Giovanni (e dello stesso film di Moretti). Il dia-



logo tragicomico che avviene tra le due parti è fatto apposta per evidenziare la loro *distanza lunare*. Da un lato, Giovanni che spiega come *San Michele aveva un gallo* dei Fratelli Taviani potesse essere, insieme, un film *politico e poetico*. Dall'altro, quelli di Netflix che spiegano a che punto del film (cioè, dopo 2 minuti!) lo spettatore medio decide se continuare a guardare o meno. Il copione di Giovanni viene rifiutato perché sostanzialmente non soddisfa i canoni del cinema commerciale e perché il contenuto deve essere suscettibile di essere compreso universalmente, visto che Netflix è diffuso in ben «190 Paesi». In estrema sintesi, poi, secondo Netflix, rappresentato qui da una distinta signora, nel copione manca il momento «*What the fuck!*».

Sarà un caso, ma proprio durante il colloquio con gli esponenti di Netflix Giovanni comunica allo spettatore un'informazione sul copione che costituisce effettivamente un colpo di scena, un vero e proprio momento *What the fuck!*, un elemento finora accuratamente celato, intorno al quale prenderà forma tutta l'ultima parte del film di Moretti. Dice Giovanni *en passant*: «*San Michele aveva un gallo* [...] era un bellissimo film e finiva con il suicidio del protagonista, *proprio come il mio!*». Moretti, evidentemente, allude qui nientemeno che al *suicidio di Ennio*. Insomma, apprendiamo qui che il “film d'amore” di Giovanni ha un finale tragico. Era piuttosto *un film d'amore e di morte!* Questa novità è clamorosa ed è effettivamente in grado di unificare le due parti apparentemente sconnesse del filone principale. Cominciamo forse a capirci qualcosa!

17. Intanto, dopo il monologo sulla violenza e il relativo scontro, Paola ha trovato il coraggio di esplicitare la propria intenzione di separarsi e così si trasferisce nell'appartamento che aveva affittato da tempo, proprio in vista della separazione. Giovanni va a dormire a casa della figlia Emma. Dove Moretti ha modo di mettere a segno alcune ulteriori osservazioni di tipo generazionale, discutendo di dipendenza, di sonniferi e antidepressivi. Giovanni continua a non capire i motivi della separazione e continua a chiedere a Paola di ripensarci. Paola mantiene la sua decisione ma, nello stesso tempo, offre a Giovanni una soluzione per la continuazione del film. Grazie alla mediazione di Paola, il copione del film viene fatto leggere ai coreani. Sorprendentemente, i coreani ne sono molto colpiti e decidono su due piedi di finanziarlo, subentrando così allo sciagurato Pierre. Qui la portavoce dei coreani spiega accuratamente, in un modo che più chiaro non si può, il senso effettivo del copione appena letto: «La sceneggiatura è stata davvero apprezzata. Soprattutto il finale, così drammatico, senza speranza. È un film



sulla morte dell'arte, sulla morte dei comunismi, sulla morte dell'amore e della morale. È proprio un film sulla fine di tutto quanto!». Giovanni risponde con un laconico: «Certo!».

Forse un film d'Autore sulla «fine di tutto quanto!» deve essere apparso ai coreani ben più potente della violenza infantile e gratuita del film del giovane Giuseppe. O forse, più semplicemente, per i coreani un film “sulla fine di tutto” è solo una corsa al rialzo, la logica conseguenza del trend nichilistico aperto dai film *splatter*. O forse, ancora, Moretti ha voluto fare una strizzata d'occhio benevola al *nuovo cinema coreano*<sup>15</sup>? Non è del tutto chiaro. Non è chiaro neanche se la diagnosi dei coreani, cui Giovanni acconsente, sia anche la chiave condivisa dallo stesso Moretti e valida dunque, estensivamente, per l'intero film. Un Moretti così didascalico (e ideologico) da mettere nel film un'esplicita traccia per la sua corretta lettura? Oppure Moretti tenta comunque ancora di mascherarsi e di sfuggire a qualsiasi definizione?

**18.** Grazie all'intervento dei produttori coreani, si riprende a girare il film. Tuttavia, al momento dell'*ultima scena* del film, il finale «drammatico e senza speranza», cioè il suicidio di Ennio, le cose si complicano. Sulla scena, Giovanni, per spiegare a Orlando/Ennio come recitare l'impiccagione, gli dà questa dritta, con la sua voce strascicata: «Pensa a quello che disse Calvino: Cesare Pavese si è ammazzato perché noi imparassimo a vivere. Pensaci, poi però dimenticalo!». Poi, quasi come per una coazione inconscia, Giovanni, nella sua foga dimostrare come fare, caccia la testa dentro il cappio e se lo stringe al collo. Diventa allora chiaro che qui si tratta proprio del suicidio dell'Autore, un suicidio sospeso tra la realtà e la *fiction*. Gli astanti guardano la scena palesemente angosciati. Paola è attonita. Forse per la prima volta Paola capisce il dramma di Giovanni, *messo per iscritto da mesi nel copione del film*, ma mai veramente approfondito e discusso. Forse per la prima volta Giovanni è riuscito davvero a spiegarsi senza l'uso delle parole – come ama fare – e a ottenere l'attenzione di tutti.

In quel momento tuttavia si ha una specie di catarsi. O forse, più banalmente, a Giovanni si accende la classica lampadina. Giovanni si toglie il cappio e decide che quella scena non avrebbe più fatto parte del film. Insomma, rifiuta il finale che aveva previsto, quel finale così necessario nell'economia del copione e così ammirato dai coreani. Si noti che in precedenza aveva detto, *en passant*, che l'intero film lo aveva scritto *solo dopo*

---

<sup>15</sup> In effetti, il Cinema coreano ha recentemente portato alla ribalta alcuni notevoli Autori.



che gli era venuto in mente il finale. Era stato dunque il finale tragico, il suicidio, il motore dell'intera scrittura del film. Ma allora, senza quel finale, che senso può ancora avere quel film?

Qui comunque appare ancor più chiaro come l'alter ego psicoanalitico di Giovanni sia proprio Ennio, lo stalinista riluttante. Colui che doveva essere destinato al suicidio per un irriducibile conflitto tra sé e il mondo. Se riteniamo – come credo sia giusto pensare – che per Moretti il film altro non debba essere se non una sorta di autoanalisi, una presa di coscienza attraverso la scrittura, qui Giovanni si rende finalmente conto che il film che sta girando altro non è se non il pretesto per *mettere in scena la propria crisi*, forse anche politica ma soprattutto esistenziale e artistica. Del tutto speculare alla decisione di Paola di andare in analisi per riuscire a separarsi da Giovanni.

**19.** Successivamente a questo *moto di rifiuto del finale*, tutta la *troupe*, compresi i produttori coreani, si ritrova riunita attorno a un tavolo, in una specie di ricevimento alla ambasciata polacca, ospiti di Jerzy. In questo contesto, tra l'altro, la figlia di Giovanni annuncia l'intenzione di sposarsi proprio con Jerzy. Jerzy assume così sempre più la figura del *padre maturo*. Qui Giovanni dichiara che il finale del film non gli piace più, di non voler mai più vedere quel coppia. A questo punto, come se si fossero passati la parola, tra i invitati si sviluppa una specie di concitato e sonoro *brainstorming* cui partecipano tutti appassionatamente (attori, collaboratori, produttori coreani inclusi ...) il cui risultato sarà un radicale *cambiamento di finale*.

Giovanni ascolta il brusio e pensa tra sé qualcosa di abbastanza singolare: «La storia non si fa con i “se”. E chi l'ha detto? Io invece la voglio fare proprio con i “se”!». Il suo “se”, come si vedrà, è grosso come una montagna ed è, purtroppo per noi spettatori, piuttosto difficile da comprendere. Tanto da lasciare, forse, un po' di amaro in bocca a chi è arrivato fin qui. Comunque val la pena di seguire fino in fondo la nuova intuizione creativa di Giovanni.



**20.** Subito parte il *nuovo finale*, fatto vedere al pubblico in diretta. I numerosi “compagni” sottoscrittori della petizione promossa da Vera a favore della rivolta ungherese si ritrovano sotto la Direzione del PCI (più o meno una storica ricostruzione delle Botteghe Oscure) e inscenano una grande manifestazione. Tra la folla, violando la logica temporale della narrazione, si trovano anche Giovanni e Paola, forse finalmente riconciliati in seguito agli eventi precedenti. Dal basso della piazza s'intravedono in alto i dirigenti comunisti, Togliatti *in primis*, confabulare dietro le finestre del primo piano. Poco dopo viene fatto uscire un numero de l'Unità che ha come titolo un clamoroso e sorprendente: «Unione Sovietica addio!» scritto a caratteri cubitali.

Le prime copie del giornale con l'addio all'Unione Sovietica sono diffuse e di lì, col supporto della banda musicale, degli artisti del circo Budavari e degli elefanti, parte un corteo – in stile da circo equestre sempre decisamente felliniano – che si dipana per le vie di Roma. Un corteo che figurativamente nelle inquadrature evoca un po' il *Terzo Stato* di Pelizza da Volpedo. Nella sfilata, Moretti provvede a salvare Ennio (alter ego di Giovanni) e Vera (alter ego di Paola), i quali si vedono, finalmente, felicemente abbracciati, non si sa se come personaggi o, più probabilmente, come attori, visto il loro progressivo innamoramento durante la lavorazione del film. Sempre Cinema e vita, dunque. I due stanno a cavalcioni di un elefante, uno dei quattro elefanti del corteo, resi ora disponibili dalla onnipotente produzione coreana e, anche loro finalmente “familiarizzati”, divenuti cioè socievoli e disponibili a lavorare insieme. Nel corteo sono compresi anche Togliatti e i produttori coreani.

Si tratta di un corteo, collocato ormai al di là dello spazio e del tempo, dove compaiono tutti i protagonisti, non solo del film di Giovanni ma anche dei diversi altri film di cui si tratta nel film, cui si aggiungono addirittura anche molti *attori e protagonisti di precedenti film di Moretti*. Attraverso la sfilata dei protagonisti dei suoi film precedenti, evidentemente Moretti vuol *rivendicare qui il proprio lavoro autoriale*, compreso il suo egocentrismo vagamente staliniano, la sua difficoltà ad affrontare i sentimenti e le relazioni interpersonali. Rivendica insomma la causa del Cinema contro la spazzatura mediatica dilagante. Rivendica una sorta di Cinema totale che si intrecci con la vita. Un intreccio così autentico da farsi psicoanalisi per chi scrive i copioni e decide i finali. Alla fine della sarabanda – ed è questa la ancor più sorprendente chiusura del film – compare, inaspettatamente, un cartello, su sfondo rosso, che recita così: «Da quel giorno il Partito Comunista Italiano si liberò dell'egemonia sovietica, realizzando in Italia l'utopia comunista di Karl Marx e Friedrich Engels, che ancora oggi ci rende tanto felici».





**21.** Non possiamo proprio trattenere qui un sonoro *gulp!* Un finale sif-fatto è senz'altro da *opera aperta*. Spalancata. Ma si potrebbe anche dire da *opera inconclusa*. Che cosa ha voluto dire Moretti? E, soprattutto, ha voluto dire qualcosa? O si è limitato a menare il can per l'aia riproponendo tutte le sue macchiette più o meno scontate? In sostanza, come dobbiamo intendere la nuova determinazione di Giovanni di voler «fare la storia con i “se”»? Se non vogliamo rassegnarci alla critica postmoderna, si tratta senz'altro di domande più che lecite. Quel tipo di domande che tra il pubblico ci si poneva *quando si faceva il dibattito*, dopo la visione del film.

Intanto va osservato che «Fare la storia con i “se”» non è di per sé negativo ed è presente, seppure in tono minore, nella stessa metodologia della scienza storica. Per meglio valutare l'importanza di certi avvenimenti, gli storici possono talvolta, *in mera sede teorica*, come *esperimento mentale*, sopprimere o modificare un certo evento per vedere quali conseguenze ne sarebbero potute derivare. Si tratta di meri esercizi teorici che possono tuttavia aiutare a meglio valutare il peso di determinati eventi nella storia<sup>16</sup>. Di qui purtroppo ha anche preso piede una certa letteratura minore, di carattere piuttosto popolare, attraverso la quale sono state proposte varie ipotesi, più o meno strampalate. Non ci pare proprio tuttavia che questo tipo di esperimenti possa effettivamente essere stato nelle intenzioni di Moretti.

Mi sentirei di appoggiare un'altra tesi, anche questa tuttavia di plausibilità relativa. Moretti potrebbe avere inteso suggerire che *stando ai fatti* (cioè stando alla effettiva storia recente) la soluzione tragica, il suicidio di Ennio (e con lui, si badi bene, della parte preponderante della sinistra italiana) avrebbe dovuto essere il finale autentico, il finale più appropriato, quello conseguente all'effettivo andamento delle cose. Si sarebbe trattato di un film sulla grande tragedia dell'ultimo secolo vista dal Quarticciolo. Insomma, un dramma politico e poetico a livello dei Fratelli Taviani. Un dramma effettivamente del tutto plausibile, un'opera di riflessione senz'altro necessaria ma che Moretti, implicitamente, dichiara di essere incapace di portare a termine, forse data anche la caratteristica peculiare del suo linguaggio espressivo. Moretti, in altri termini, ci fa vedere pezzi di un film *che sarebbe necessario fare* ma che egli stesso ammette di essere *incapace di portare avanti e di concludere* col rigore necessario. La trovata geniale di

---

<sup>16</sup> Max Weber in proposito aveva suggerito il metodo delle “possibilità retrospettive” (o, detto anche della “possibilità oggettiva”). Funziona più o meno così: si tende a constatare se, escludendo o mutando una delle condizioni antecedenti, il corso degli eventi, in base alle regole generali dell'esperienza, avrebbe potuto assumere una direzione diversa.

Moretti resta tuttavia – e credo che in ciò abbia avuto perfettamente ragione – quella di avere individuato, con una certa precisione, il nodo, l'evento storico *che ci ha resi quello che siamo*, la nostra “giornata particolare”, per dirla con Aldo Cazzullo. Un nodo tuttora rimosso che la sinistra italiana non ha ancora compreso, non ha ancora analizzato e superato. E non ha alcuna intenzione di farlo.

È proprio dalla rimozione di quella storia – che poi costituisce un caso drammatico di *fallimento dell'utopia* – che deriva la «fine di tutto», cioè – come dice la portavoce dei coreani – la morte dell'arte, la morte dei comunismi, la morte dell'amore e della morale. E naturalmente, la morte del Cinema. Con la baraonda finale Moretti, di fronte all'incombenza di concludere degnamente, si sposta repentinamente sul piano fantastico e confessa implicitamente di essere incapace di procedere alla rielaborazione, incapace di produrre una psico – analisi dello smarrimento dei tempi nostri e incapace di *indurre una decisiva ed efficace presa di coscienza*. In proposito, la citazione calviniana è quanto mai chiara: «Cesare Pavese si è ammazzato perché noi imparassimo a vivere».



**22.** Se probabilmente questo è, in maniera del tutto generale, il senso plausibile della baraonda finale, questo non ci esime dall'entrare nel merito dei suoi specifici contenuti. Quel che Moretti ci ha messo dentro – a cominciare dalla scritta finale – non è sicuramente casuale. E con ciò ci dobbiamo ora confrontare.

Intanto è il caso di considerare che il «se» di Giovanni si dimostra neppure così tanto radicale. Nel 1956 qualcuno che ha dato l'addio all'Unione sovietica c'è stato davvero. Abbiamo già citato e riportato in nota lo storico *Manifesto dei 101*. La repressione della rivolta ungherese causò effettivamente una spaccatura profonda nella sinistra italiana. Il PSI prese tuttavia apertamente posizione *a favore* degli insorti. Tranne una sua minoranza interna, i cosiddetti

“carristi”, i fautori dei carri armati, che poi, nel 1964 lasceranno il partito e andranno a fondare lo PSIUP. Anche la CGIL prese posizione *a favore* degli operai ungheresi insorti. Non era dunque davvero così impossibile a quell’epoca condannare l’Unione Sovietica. E molti lo fecero. Bastava non avere la *mente prigioniera* tipica dei comunisti allineati. Ma non è così semplice. Secondo Moretti, quell’addio avrebbe dovuto comportare non un passaggio nelle file del Blocco occidentale ma un *riavvicinamento all’utopia comunista tradita*. Fino alla sua *realizzazione*. Questo è il punto.

In realtà, volendo ragionare storicamente, “se” Togliatti avesse preso le distanze dall’Unione Sovietica nel 1956 sarebbe cambiato certo qualcosa, ma forse nulla di risolutivo. Se fosse riuscito a evitare una scissione estremistica a sinistra, la Guerra fredda in Italia avrebbe senz’altro avuto un altro corso. Forse ci saremmo risparmiati gli *anni di piombo*. Si sarebbero risparmiate, certo, molte lacerazioni interne, non si sarebbe disperso, com’è invece avvenuto, buona parte del patrimonio storico del movimento operaio italiano e, forse, in questo Paese avremmo oggi una migliore cultura civica e una democrazia più solida. Dubito tuttavia che avremmo realizzato la utopia di Marx e Engels «che ci rende tanto felici» e che ciò ci avrebbe preservato dalla «fine di tutto», dai postcomunisti, dai postmoderni, dai film *splatter*, da Netflix e dalla morte del Cinema. La nostra crisi culturale attuale è certo frutto *anche* ella crisi della sinistra del 1956, ma a questa non si riduce affatto.

**23.** Comunque, se si tratta volenterosamente di «salvare il soldato Ennio», occorre allora fare un po’ di pulizia anche nella cantina (o nel solaio, se si vuole) del nostro Moretti. Gli spunti politico ideologici seminati qua e là nel film, non certo casualmente, non promettono gran che sulla strada di una maturazione in termini di coscienza. Giovanni (insieme a Moretti) deve fare ancora un bel po’ di strada. Decisamente problematica per noi, oltre al cartello finale sulla utopia marx-engelsiana che “ci renderebbe tanto felici”, è la presenza, in questo corteo, di un gigantesco ritratto di Trotsky, benevolo e sorridente. Ci dispiace, ma qui non riusciamo proprio a seguire. Come già non avevamo capito la battuta dell’*Acqua Rosa*, sulla Luxemburg. All’inizio del film, nell’allestimento del set della sezione, per Giovanni non andava bene l’immagine di Stalin, tanto da determinare il famoso “strap-po”, ma Lenin, certo non meno responsabile di Stalin nelle vicende del comunismo sovietico, era stato lasciato in bella mostra. Non possiamo poi neanche asserire che “se” avesse prevalso Trotsky le cose sarebbero andate diversamente. Trotsky non era certo migliore degli altri due, semplicemen-

te è stato lo sconfitto dalle lotte interne. Forse perché era un po' meno alfabeto dei suoi concorrenti. Oltretutto è stato uno dei principali perpetratori del *massacro di Kronstadt* del 1921. Forse per Moretti – come ancora per tanti “compagni” incanutiti – far fuori gli anarchici era allora il prezzo da pagare per salvare la rivoluzione. Le battute sul «pasticcere trotskista» in un precedente film di Moretti e la riproposizione in questo corteo finale della figura di Trotsky a mo' di tormentone, lasciano molte domande aperte, soprattutto sulla cultura storica e filosofica di base del nostro Moretti.



L'idea di fondo, sottesa a tutto ciò, è che l'ideologia comunista (o se si vuole, l'utopia comunista) fosse originariamente una cosa *buona e giusta* e che sia poi naufragata per una sorta di *fortuita deviazione* costituita da Stalin e dalla Unione Sovietica staliniana. Si tratta di un'idea piuttosto ingenua e superficiale. Se c'è una cosa ampiamente provata dalla storia del XX secolo è la totale *inemendabilità* della ideologia comunista. Certo, nessuno è perfetto. Rispettiamo profondamente l'Autore Moretti, anche se manteniamo enormi riserve sul politico Moretti. Chi si aspettava da Moretti – visto anche il titolo del film – una qualche intrigante riflessione sulla crisi della sinistra odierna è stato sistemato. Nel campo della militanza, il suo massimo Moretti lo ha dato con «D'Alema, di qualcosa di sinistra!» e «Con questi dirigenti non vinceremo mai!»<sup>17</sup>. Non è compito del Cinema risolvere i problemi che la politica non è in grado di affrontare.

**24.** Se l'abbozzo di riflessione critica sulla sinistra italiana condotta da Moretti a partire dalla crisi del 1956 è decisamente insufficiente, non altrettanto lo è – nostro modesto avviso – l'analisi e la riflessione critica sui destini del Cinema o, come abbiamo detto, sulla morte del Cinema. Purtroppo, anche nel campo del Cinema, nonostante gli apprezzabilissimi spezzoni di lucidità che abbiamo segnalato, la presa di coscienza della situazione attuale *non offre al-*

---

<sup>17</sup> La prima frase si trova nel film *Aprile* del 1998. La seconda, collocata nel contesto del *Movimento dei girotondi*, è del 2 febbraio 2002.



*cuno sprazzo di ottimismo*. Anche qui Moretti ci suggerisce che oggi il suicidio dell'Autore sarebbe in realtà la giusta soluzione, forse del tutto inevitabile. Nello stesso tempo rifiuta quasi istintivamente il cappio, per una specie di istinto di sopravvivenza. O forse per proporre un *invito alla Resistenza*. Un invito forse fin troppo prevedibile e rituale, ma ci sta bene. L'autoanalisi totale di Giovanni attraverso il film, dopo essere passata per l'ipotesi drammatica del suicidio, si è compiuta infine con una fuga fantastica, una specie di evasione dalla storia, dal tempo, dando luogo alla costruzione di una *comunità immaginata* che può essere identificata con la comunità di coloro che credono ancora al *cinema autoriale*, nonostante Netflix. Non più la «fine di tutto», la fine dell'arte, come stava scritto nel copione originario, ma l'alba fantastica del mondo nuovo, politico e cinematografico insieme. Tra l'altro è qui suggerita implicitamente l'amara consapevolezza che senza la politica non c'è la cultura e viceversa. Quello che Moretti offre al suo pubblico è tuttavia un finale "politico culturale" destinato a rimanere nell'ambito *consolatorio*. Il suo corteo non va da nessuna parte e si chiude con quell'ambigua scritta finale che contiene in sé un elemento utopico insieme alla sua stessa delegittimazione.

Moretti conosce bene il suo pubblico e sa che esso è comunque disponibile alla critica ironica nei confronti della realtà, al distanziamento, magari alla fuga nell'utopia. Ma anche un pubblico capace di comprendere le debolezze individuali, i fallimenti, le rimozioni. Un pubblico poi che, sul piano morale, ha dietro le spalle una lunga storia di disillusioni e sembra costitutivamente destinato a guadagnare una sconfitta dopo l'altra. Un pubblico che apprezza un mondo *politico e poetico*, dove tuttavia può anche incombere il suicidio del protagonista. Un finale per il suo pubblico, dunque. Un finale comunque senz'altro non suscettibile di essere «diffuso in 190 Paesi», come richiesto dai rappresentanti di Netflix. Forse oggi non sarebbe neanche suscettibile di essere diffuso al Quarticciolo.


**25.** Non nascondiamocelo. Questo finale, comunque lo si rigiri, per quanto fantasioso e accattivante, sembra per lo meno insufficiente. Non all'altezza. L'unica spiegazione che sono riuscito a darmi, per sollevare appena un po' il generoso Moretti da questa *débâcle*, è la seguente. Si badi bene, non è certo che questa spiegazione sia stata mai effettivamente nelle intenzioni di Moretti, ma senz'altro, a mio modesto avviso, emerge con qualche plausibilità dal testo del suo film. La propongo qui nello spirito del dibattito.

Torniamo a Giovanni, che con ogni probabilità rischia ancora di essere la chiave di tutto. Vediamo in generale come si comporta, come lavora. È imma-



turo, pasticcione, capriccioso, irresoluto. Nella vita privata è un padre assente e un *partner* pesante e problematico. È superstizioso. A ogni nuovo film deve fare il rito di guardare *Lola* con tutta la famiglia; nei momenti di difficoltà invoca la mamma, dichiara di prendere gli antidepressivi. Sul lavoro è terribilmente inefficiente, visto che fa un film ogni cinque anni. Il film che Giovanni gira ostentatamente sotto i nostri occhi è un'opera *erratica*, indecisa, dall'incerta collocazione tra i generi, soggetta a mille condizionamenti, dalla vita privata dell'Autore ai *diktat* dei conti economici. Un'opera perfino indecisa riguardo al finale e al suo significato generale. Dalla figura di Giovanni, così com'è delineata, e dal suo film, così come viene mostrato nel suo farsi e nella sua in conclusione, sembra emergere l'intenzione di un vero e proprio *elogio della imperfezione*. Un'imperfezione che per Moretti è senz'altro ineluttabile, tipica della vita, delle relazioni interpersonali, degli Autori, dei produttori. Ma anche della politica e della grande storia.

Netflix (qui *pars pro toto*), a rovescio, non ha il retroterra *umano troppo umano* dell'Autore solitario, del *free rider*. Non subisce il peso dei condizionamenti più disparati. Non ha bisogno della psicoanalisi. È una macchina del consenso che produce e distribuisce merce «in 190 Paesi». È uno standard cui ci si deve adeguare per stare dentro al meccanismo produttivo e distributivo. Gli autori di Netflix calcolano minuto per minuto quale meccanismo narrativo sia preferibile per acchiappare e accontentare il pubblico. È possibilissimo poi che, di questo passo, gli autori di Netflix possano perfino essere sostituiti dall'*intelligenza artificiale*. Sicuramente una AI potrebbe produrre storie tecnicamente più efficaci di qualsiasi Autore o collettivo di autori. Perché la AI rappresenta il *collettivo autoriale assoluto*, quello che *emerge automaticamente* dal Testo universale.

Secondo Moretti invece – e questo discorso a nostro parere emerge dal suo testo – l'Autore solitario, il *free rider* potrà avere anche mille difetti, potrà anche essere enormemente imperfetto, ma sarà sempre meglio di Netflix, semplicemente perché è espressione della vita: «Nella vita, due o tre valori bisogna pure averceli, no?». Gli intellettuali del 1956 avevano di fronte la macchina comunista in tutte le sue manifestazioni locali e mondiali. Gli intellettuali di oggi hanno di fronte una macchina ben più temibile. Di fronte alla «fine di tutto quanto» l'unica speranza di reagire, di restare umani, è quella di fare un *ricorso intelligente alla nostra imperfezione*. E di imperfezione intelligente Moretti certo se ne intende. 



# Giorni perfetti



di Paolo Repetto, 14 gennaio 2024

Ho visto l'ultimo film di Wim Wenders, *Perfect days* (da non confondere col quasi omonimo *A perfect day* diretto nel 2015 da Fernando León de Aranoa). Non sarà una notizia da prima pagina, ma per me che non entravo in una sala cinematografica dallo scorso anno, quando per vedere il film di Moretti avevo interrotto un Aventino iniziato ben prima del Covid, si tratta di un avvenimento significativo. Ero convinto (e *La grande bellezza* prima e *Il Sol dell'avvenire* poi mi avevano rafforzato nella mia convinzione), che il cinema non avesse più nulla da dire – a tutti in generale ma a me, ex-cinefilo entusiasta, in particolare. Pensavo che, soggetta come tutti gli altri prodotti della modernità all'obsolescenza rapida, la magia coinvolgente del grande schermo si fosse ormai dissolta, avesse esaurito il suo ruolo culturale, senza peraltro riuscire a conservare quello del divertimento (e questo, a dispetto di quanto sto per dire, continuo in linea di massima a pensarlo). Per uscire di casa ho quindi dovuto vincere, oltre la pigrizia senile, anche una giustificatissima diffidenza. Ora però sono contento di averlo fatto.

*Perfect days* è stato un bel regalo di Natale, assolutamente inaspettato, perché prima di entrare in sala del film sapevo nulla. Non sapevo che aveva già vinto la palma d'oro per il protagonista (ne avrebbe meritate altre sei o sette, dalla fotografia alla colonna sonora) all'ultimo festival di Cannes, che è in corsa per i prossimi Oscar e che viene considerato dai critici il miglior film in assoluto di Wenders. Neppure sapevo che era stato commissionato come documentario da The Nippon Project, per dare visibilità ai ritocchi archit-



tonici e urbanistici operati nella capitale giapponese in occasione delle recenti olimpiadi, e in particolare per evidenziare l'attenzione all'accoglienza e al benessere dei visitatori (leggi: servizi igienici pubblici da fantascienza). Nessuna di queste informazioni mi avrebbe comunque schiodato dalla mia poltrona, anzi: ho un cattivissimo rapporto con i festival, con i premi, con i critici e con le opere realizzate su commissione. In realtà mi sono mosso da casa solo perché sollecitato da una coppia di amici affidabili, coi quali nel caso di una boiata avrei potuto prendermela e massacrare il film: ma in fondo anche perché mi andava di tenere viva una vecchia tradizione natalizia.



Dunque ho visto *Perfect days*, e mi è piaciuto sotto tutti gli aspetti, a partire da quello che è definito lo “specifico filmico”, e che in letteratura sarebbe la “forma”. Vuol dire che per due ore consecutive non ho staccato gli occhi dallo schermo, cercando di fermare ogni fotogramma, perché da tempo non ricordavo immagini così elegantemente pulite. Si tratterà pure di uno spot promozionale per Tokyo (del resto, è nato proprio come tale), e la fotografia nitida e luminosa, sul tipo di quella usata per pubblicizzare le auto di lusso, risponde certamente anche alla destinazione originaria: ma rispetto a ciò che Wenders vuole trasmetterci attraverso l'esilissima traccia di storia che corre sotto (o forse sopra) le immagini, la cosa non crea alcun fastidio. Produce anzi un effetto straniante, di scrittura “sopra le righe”, quella che si addice giusto ad una parabola. E spingono verso questa dimensione atemporale e in qualche misura anche extra-spaziale sia il ritmo di svolgimento dell'azione, che non subisce mai accelerazioni o rallentamenti, sia l'essenzialità degli effetti sonori. Il silenzio ostinato nel quale si muove il protagonista è rotto solo ogni tanto, nei cambi di sequenza, dal brusio regolare del traffico sullo sfondo, oppure da brani pop ultracinquantenni che



vengono educatamente proposti, e non sparati, o da spiccioli di conversazione che raccontano più di qualsiasi dialogo serrato.

Insomma, in due ore non ho sofferto la minima sbavatura: nessuna inquadratura superflua, non una immagine ridondante o una presenza o un suono estranei all'economia asettica del racconto. E di rimando, neppure ho percepito in sala un sospiro di noia, un mugugno, la battuta stupida di uno spettatore. Una gioia per gli occhi e per le orecchie. E soprattutto, per la mente.



Esprimendo un giudizio prima ancora di venire alla sostanza del film ho volutamente invertito l'ordine del discorso. Questo perché intendevo parlare della storia, se così la si può chiamare, prescindendo dal valore artistico. Ma è chiaro che ritengo strettamente connesse le due cose. La storia colpisce perché è ben raccontata, e conferma che a spiegare un concetto vale più una metafora centrata che centinaia di pagine di disquisizione filosofica. Quando si è capito questo, che non stiamo parlando di verosimiglianza ma di una voluta simbolicità, l'immediatezza e la pulizia della narrazione si traducono in un valore etico, e viceversa.

La vicenda è felicemente semplice. Il protagonista è un addetto alla manutenzione e alle pulizie dei gabinetti pubblici di un quartiere di Tokyo. Svolge la sua mansione con estremo scrupolo: non è solo coscienzioso, ma è orgoglioso del suo lavoro, lo sente e lo vive come un servizio doverosamente reso alla comunità. Di questo atteggiamento abbiamo una spiegazione culturale ascrivibile a un sentire sociale diffuso, perché è un giapponese (fosse un italiano, intanto non avrebbe neppure l'opportunità, perché i servizi pubblici in Italia praticamente non esistono: e se pure l'avesse, non la coglierebbe, perché percepirebbe la sua occupazione come umiliante: e se anche fosse animato da buona volontà si scoraggerebbe subito, stanti la maleducazione e la

maialaggine degli utenti). Ma c'è anche un'altra condizione, questa strettamente individuale e immaginata ad hoc per consentire alla storia di scorrere lineare e diventare "esemplare", di diventare appunto metafora. Hirayama è un solitario che la solitudine l'ha scelta, e sa riempirla facendo ricorso a un bagaglio di interessi ridotto ma non leggero (libri, musica, cura delle piante, fotografia): vive in una casetta minuscola ma indipendente, senza condomini e senza vicini chiassosi o invadenti, e si è organizzato le giornate in una routine di gesti che non vengono compiuti in automatico, ma sono assaporati, come il primo caffè del mattino. Si è guadagnato col suo silenzio e la sua presenza discreta il rispetto e la stima delle persone con cui intrattiene quotidianamente i contatti essenziali: si è lasciato alle spalle un tipo di esistenza ben diversa (la sorella con l'autista), ma per quella condizione non prova né nostalgia né risentimento. Insomma, nella sua vita non ci sono interferenze, né familiari (quando ci sono, come nel caso della nipote in fuga da casa, riesce con dolcezza ad attenuarle, ad affrontarle senza lasciar turbare i suoi equilibri) né sentimentali, non sembra avere problemi economici, anche perché vive spartanamente, non nutre ambizioni che possano essere frustrate. Per intenderci, sarebbe l'uomo ideale per i vagheggiatori di grandi utopie. Che detto così, e da me, non parrebbe un gran complimento.



Eppure, mentre seguivo il film non ho mai avvertito in quel tipo di esistenza un vuoto, l'assenza di calore. Ho piuttosto pensato per un attimo a come avrebbe potuto essere la vita del protagonista se ad attenderlo a casa avesse trovato una moglie e dei figli. Non potevo fare a meno di immaginare che gli avrebbero riversato addosso le loro contrarietà quotidiane, i loro malumori, e nel migliore dei casi un'affettività invadente. Non l'ho invidiato, perché conosco le mie debolezze e perché ho capito subito che si trattava di un esemplare da laboratorio, ma certamente mi ha fatto riflettere su un sacco di cose.




Ciò che credo di avere bene afferrato è che il film non propone un modello di vita radicalmente alternativo a quello attuale, non ne ha alcuna intenzione. Tutto si svolge a Tokyo, una delle metropoli più moderne del pianeta, mica su un'isoletta del Pacifico o in un eremo di montagna. Propone invece una sorta di esperimento in vitro, per il quale era difficile trovare un vitro più appropriato di Tokyo quanto a modernità, razionalità, efficienza e asetticità. Hirayama è il topolino che sopravvive dopo aver ridotto al minimo i suoi bisogni essenziali. Ma non si limita a sopravvivere, vive attingendo benessere da quelle risorse interne che ora ha il tempo di esplorare e gli riempiono i giorni: la meticolosità nei particolari (quando pulisce), la concentrazione sull'efficienza (quando aggiusta), l'attenzione a ciò che lo circonda (quando guida con prudente sicurezza e si guarda attorno ai semafori, o fotografa le piante del parco), la moderazione nei rapporti (quando recupera bambini dispersi senza far piazzate alle madri e senza attendersi riconoscenza, o quando rivede dopo anni la sorella): e poi la pazienza, la discrezione, la comprensione .... Non è un automa ben programmato, ha le sue piccole inoffensive passioni (la musica anni Sessanta, la fotografia analogica) che lo legano a un'epoca presumibilmente meno riservata e che coltiva persino nel rispetto (non maniacale) per una strumentazione obsoleta (il mangianastri). In definitiva, un amore misurato e non esibito per il prossimo, che si traduce in urbanità, e per il proprio lavoro, che si traduce nel piacere di farlo bene, indipendentemente dal fatto che gli altri lo riconoscano.



Hirayama è il vero anarchico conservatore, come lo erano Orwell e Camus e altri prima di loro che non si sono mai definiti tali, e a differenza di quella torma di imbecilli che rincorrono l'effetto spiazzante dell'apparente contraddizione interna senza avere la minima idea di cosa implichi il termine anarchia e di cosa valga la pena davvero conservare. È un anarchico

perché ha ripreso il controllo della sua vita, sottraendolo ai veri poteri forti, quelli del condizionamento quotidiano, e perché mette questa libertà al servizio degli altri, senza sacrificarsi e senza pretendere ad una esemplarità, ma traendone un delicato piacere. È un conservatore, e non un reazionario, perché ha scelto i valori che vale la pena difendere e rispetta le proprie scelte con responsabilità e coerenza, senza farle pesare sugli altri.

Tutto qui: ma sufficiente a farci apparire Hirayama come un alieno. E infatti lo è, anche se sullo sfondo patinato (ma anche freddo) sapientemente fotografato da Wenders il contrasto risulta meno violento. Figuratevelo in un contesto italiano, cessi compresi, dove l'unico suo corrispettivo sino ad oggi espresso veste i panni e le pelli di Mauro Corona. Ora, io non so in che misura Hirayama rispecchi delle caratteristiche del sentire giapponese, la storia mi racconterebbe altro: ma almeno, piazzato lì, come modello per una auspicabile transizione psicologica riesce credibile. In fondo sembra volerci suggerire soltanto che per cambiare davvero registro non sono necessarie grandi rivoluzioni, basta poco: è sufficiente rinunciare senza troppi rimpianti a ciò che non è indispensabile (e che non comprende i film di Wenders e le canzoni di Patti Smith).

In realtà non è poco, è quel tanto sufficiente a rendere questa transizione impensabile: ma potremmo intanto cominciare a scaricarci degli alibi che accampiamo per non cambiare: “non sapevo” e “sapevo, ma non potevo farci nulla”. E ad assumerci almeno la responsabilità di tener puliti i nostri servizi, visto che quelli pubblici qui non ci sono, e di usare quelli, anziché i bordi delle strade. Sarebbe già qualcosa. 



# La retorica e la “Gramatica”

ritorno nei bagni pubblici di Tokyo



di Paolo Repetto, 26 gennaio 2024

Bah! l'ultima delle cose che intendevo fare era tornare sul film di Wenders. Mi sembra di aver già detto tutto quello che avevo da dire. Un amico mi ha però segnalato una recensione molto negativa di Lorenzo Gramatica (*Contro la retorica delle piccole cose*, pubblicato su [Lucysullacultura.com](http://Lucysullacultura.com)), specificando che lo condivide: opinione più che legittima, ma che mi fa sentire un po' tirato per la giacchetta. E allora è forse il caso di qualche chiarimento, perché a me invece la recensione non è piaciuta affatto.

Non m'è piaciuto innanzitutto il tono, o se vogliamo l'intenzione che sta sotto l'articolo.

Gramatica trova irritante, lezioso, falso il film. Ha tutto il diritto di farlo. Ha pagato un biglietto per vederlo, non è rimasto soddisfatto e lo dice apertamente. Ma poi fa di più: smonta il film pezzo per pezzo, e ci offre una lezione su cosa è o dovrebbe essere il cinema e su cosa è o dovrebbe essere la vita. E qui diciamo, tanto per adeguarci subito all'argomento, che la fa un po' fuori dal vaso. Sembra essersi auto-investito di una missione salvifica, quella di svegliare le anime belle e grulle che si son bevute la favoletta “*della vita semplice, dei piccoli gesti, della gioia che c'è nell'accontentarsi*”. Ora, io ho visto lo stesso film, e sinceramente riesco solo a immaginare spettatori che per due ore o sono stati presi o si sono addormentati: non credo che avremo una marea di aspiranti ai prossimi concorsi per operatori ecologici municipali (attualmente mi risulta vadano deserti). Sono entrati in sala come me, per assistere a una proiezione, a uno spettacolo, mica sono andati

in un ashram o in una sala di meditazione per farsi intortare da un discepolo di Osho. Nessuno degli amici che hanno visto *Perfect Days* e coi quali l'ho commentato ha manifestato l'intenzione di darsi alla pastorizia o di ritirarsi in un eremo. Ma questo riguarda l'idea generale del ruolo del cinema, sulla quale torneremo.



Rimaniamo per ora sullo specifico di *Perfect Days*. Gramatica scrive che il film è, “*superficialmente, un elogio della vita semplice, dei piccoli gesti, ecc ...*”. Ora, l'avverbio messo così, tra due virgole, può voler dire due cose: che il regista tratta l'argomento solo in maniera superficiale, o che sotto la superficie vuol dire altro. Il recensore secondo me lo usa in entrambe le accezioni. Rispetto alla prima mi chiedo dunque: cosa avrebbe dovuto fare Wenders per non rimanere in superficie? Un'inchiesta sui pulitori di cessi di tutto il mondo (tranne naturalmente dell'Italia, perché qui i cessi pubblici non ci sono, e se ci sono non li lava nessuno)? Gramatica ci ha appena comunicato che la commissione era per uno spot pubblicitario, perché “*di questi bagni pubblici Tokyo è molto fiera*” e “*Ci si tiene molto, insomma, a questi bagni*” (l'avevamo capito da soli, e aggiungo di mio che anch'io ci tengo molto a trovare bagni così – vedansi i miei criteri di giudizio sulla civiltà di un popolo). Wenders ne ha fatto un film, che sarà pure una furbata per far arrivare il messaggio a miliardi di utenti e in forma più accattivante, ma la ragione sociale del committente è stampata ben visibile per tutta la durata della storia sulla tuta da lavoro del protagonista, per cui non lo si può certo accusare di pubblicità occulta. Da buon maestro del sospetto però Gramatica insiste: “*è strano non vedere praticamente mai macchie di piscio in un film dove il protagonista di mestiere è addetto alle pulizie*”. In realtà è meno strano di quanto a lui appaia, perché siamo a Tokyo, dove probabilmente ti educano anche a centrare il buco, e dove magari c'è sempre qualcuno che rimedia ai lanci fuori bersaglio. Quindi, via il sorrisetto ironico: sono contento che qualcuno ci tenga a farmi trovare servizi puliti. A Roma non ci tengono, e non



auguro a nessuno di averne bisogno (a proposito, non oso nemmeno immaginare lo scandalo di Gramatica davanti alle strade romane senza rifiuti mostrate ne *La grande bellezza*). Wenders ha fatto dello spot una cosa godibile (almeno per me, ma a quanto pare non sono il solo): pretendevamo ne tirasse fuori un *Viaggio al termine della notte*?

E qui subentra la seconda accezione. Cosa non ci ha fatto vedere Wenders gabellandoci la superficie di una vita dolcigna? Eleggendo a protagonista della storia un tipo che “conduce una vita esangue? [...] Che non ha moglie, non ha figli, non ha animali da compagnia, non ha affetti stabili? La cui vita “è scandita da azioni che si ripetono identiche o quasi ogni giorno, che sorride benevolo e grato quando la giornata è bella, quando un bambino lo saluta, ecc... Che sorride, sorride e sorride ancora guardando le cose che accadono, e in definitiva della vita è osservatore defilato, perché le cose non accadono a lui, accadono agli altri?”.



Per Gramatica questa è pura malafede: cosa ci viene a raccontare Wenders? “La disciplina! La bellezza delle piccole cose! La felicità che si ottiene attraverso la reiterazione dei gesti e la ricerca del piacere nella quotidianità! I giorni perfetti!” Insomma, “tutto lo stucchevole repertorio di luoghi comuni a cui si ricorre in questi casi?” Ma non sia mai! “La vita non è poetica: è difficile, dura, imprevedibile, dolorosa, buffa, ridicola, insensata, crudele. Non è ordine, è caos; il silenzio è spesso sovrastato da un rumore assordante e dal rovello incessante dei pensieri, a volte angoscianti e ossessivi, altre stupidi o turpi, che facciamo ogni giorno.” Alla faccia del bicarbonato di sodio, avrebbe detto Totò, e si sarebbe toccato. Io che non sono superstizioso non mi tocco, ma mi chiedo cosa non abbia funzionato nella vita di Gramatica. Il quale dice ancora: “Ma chi vorrebbe invecchiare come Hirayama? Come si può invidiare chi trova consolazione e salvezza negli oggetti, chi cerca la bellezza in una foto e non nei rapporti umani sfaccettati e imperfetti [...]. Quello dei rapporti umani che non riesce a costruire, per timidezza e incapacità, è uno dei drammi di questo protagonista, anche se il dramma non ci viene presentato come tale. – Hirayama è un uomo solo [...] che non sembra avere desideri di alcun tipo. Ha, in alcuni momenti, dei crolli emotivi che dovrebbero suggerire anche al commentatore più distratto e ottimista, che dietro al fondale di sorrisi e sguardi benevoli, si nascondono i calcinacci di una vita irrisolta.” Eh, la Madonna! Vedi un po’ cosa può nascondersi sotto la superficie ipocrita di



un'esistenza sdolcinata. Intanto *“una metodica, cinica e insincera ricerca dell'approvazione e della commozione dello spettatore”*. Per ottenere la quale si ricorre anche *“ai mezzucci narrativi. Ad esempio: un ragazzo con disabilità cognitive e un malato di cancro all'ultimo stadio sono due personaggi che compaiono nel film quasi solo per manifestare la loro condizione patologica, funzionale alle prese di coscienza del protagonista”*.

Che con me a quanto pare non ha funzionato, perché non mi sono commosso, mi sono divertito. E perché, da paziente oncologico, non penso che per essere onesto un film debba per forza ricavare uno spazio non “funzionale” per disabili o malati terminali, e naturalmente nemmeno per le presenze femminili, o quelle fluide, o quanto altro richiesto dal “politicamente corretto”.

Ma non finisce qui. Perché ora viene fuori la proposta esistenziale alternativa del recensore, quella che avevamo già cominciato ad intravedere. *“Sospetto che la simpatia e la benevolenza che sono state accordate al film, risieda anche in questa mancanza di ambizioni del protagonista, scambiata forse per umiltà.”* Perlomeno in



un film paragonabile a questo, *Paterson* di Jim Jarmusch, il protagonista *“è un autista di autobus e poeta dilettante, che scopre però di voler ambire alla pubblicazione. In lui si annida un desiderio, sopito, da risvegliare. E oltretutto non è solo: ha una moglie, un cane, degli affetti”*.

Ecco dove si voleva arrivare. *“Quest'uomo ha scelto davvero di pulire i bagni?”* E figuriamoci! *“A me Hirayama pare un po' triste, con un lavoro poco gratificante a cui si dedica con ossessività alienante.”* E, diciamolo, neanche solo triste: uno che *“passa il sapone, toglie la macchia, ma poi quale macchia? In questi bagni di design dove è tutto candido, immacolato, splendente prima ancora che il protagonista si metta al lavoro!”* è evidentemente anche un povero sempliciotto. Come noi spettatori, d'altronde, irretiti dalla *“retorica un po' semplicistica delle grandi dimissioni”*. Per cui: *“C'è qualcosa di vagamente consolatorio nel pensiero che qualcuno non voglia migliorare la propria condizione, scelga di non competere in amore e nel lavoro, a differenza di noi spettatori, che possiamo bearci dell'infelicità di Hirayama perché rifiutiamo di considerarla tale”*.





Immagino invece la felicità di Paterson, che scopre di ambire alla pubblicazione, che ha una moglie, desideri sopiti da risvegliare e soprattutto un cane, da portare a spasso nelle mattinate invernali, con il cappottino. Mi corre un brivido lungo la schiena.



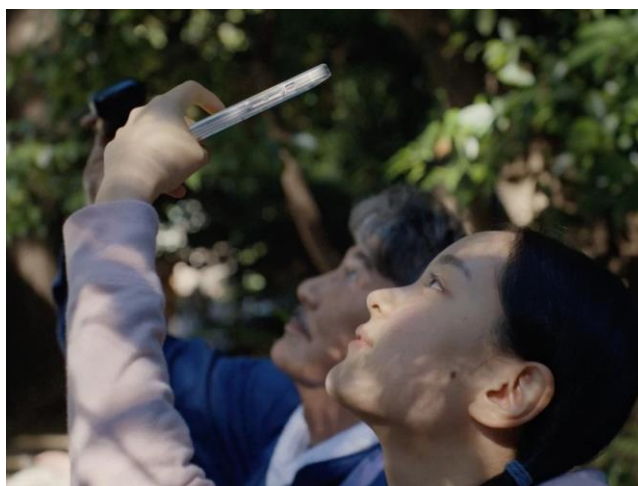
Qui ci starebbe ora una puntuale confutazione della lettura che Gramatica dà del film e dell'esistenza. Ma l'ho già tirata sin troppo in lungo, e quindi cerco di dare un taglio virandola sull'autobiografico. Anche perché, ripeto, da quella lettura mi sento tirato direttamente in causa.

**Intanto, sul lavoro poco gratificante.** Non mi sono mai dedicato alle latrine pubbliche, pur attribuendo loro un grande significato, ma ho dovuto forzatamente occuparmi in più occasioni di ripristinare fognature, e non solo le mie. Il terreno dietro casa ogni tanto va a farsi un giro, e ha la cattiva abitudine di portare con sé le tubazioni. Non c'è verso a trattenerlo. L'ho fatto quindi non per scelta, ma per necessità, vincendo le prime volte lo schifo e abituandomi poi all'idea che si tratti di un lavoro come un altro. Non mi sono divertito come a tirare con l'arco o a giocare a calcio, ma una volta portato a termine il lavoro mi sono sentito gratificato: era una cosa che andava fatta, e possibilmente bene. Anche sapendo, dopo un paio di volte, che poteva diventare routine. Sono il prigioniero di una concezione vetero-borghese del lavoro, un alienato che non si accorge di aggirarsi tra i calcinacci della vecchia facciata?



**Poi, sull'ambire alla pubblicazione.** Ho avuto la ventura di veder pubblicate le cose che scrivevo attorno ai venticinque anni, tra l'altro presso una casa editrice piuttosto seria. A trenta ho deciso che non era la mia strada: mi impegnava troppo, su un fronte unico, e mi

impediva di correre dietro ai miei molteplici e confusi interessi. Da allora continuo a scrivere per me e per pochi amici, giusto quelli che mi stanno leggendo. Mi dà molta soddisfazione, non mi sento affatto irrisolto o frustrato. Anzi, mi reputo fortunato, o meglio ancora, sono sicuro di esserlo, perché ho potuto scegliere, e perché a conti fatti ho scelto bene. Per cinquant'anni mi sono occupato solo di quello che davvero mi interessava, nei tempi e nei modi che ho ritenuto più opportuni, e ho interagito solo con interlocutori dei quali avevo stima. Sono un'anima bella, infarcita di luoghi comuni, sorda al grido di dolore che arriva dalla vita vera?



**La vita vera, appunto.** Che la vita non sia tutta poesia lo so anch'io. Lo sa chiunque non sia un perfetto idiota. Di lì però a pensare che sia solo *dura, imprevedibile, dolorosa, buffa, ridicola, insensata, crudele*, e che i nostri pensieri quando non sono angoscianti e ossessivi siano stupidi o turpi, ce ne passa. Posso capire che alcuni, molti addirittura, abbiano seri motivi per non sentirsi particolarmente felici (e Gramatica evidentemente, da quel che scrive, è tra costoro. Altro che Hirayama): ma ritengo anche che molti l'infelicità se la creino e se l'alimentino, mossi da un risentimento sordo che poi, spesso, si manifesta anche in un malinteso "impegno", contro tutto e contro tutti. Sono coloro che si sentono in costante credito nei confronti della vita. Questo risentimento nasce proprio dal pensare che la vita debba essere competizione sempre, affermazione di sé in ogni ambito, nell'amore come nel lavoro: e allora non è sopportabile vedere qualcuno che quell'ambizione proprio non ce l'ha, che si impegna piuttosto a dare senso a quel che gli passa il convento, a farselo piacere.

Personalmente non mi sono mai sentito in competizione né in amore né sul lavoro. Ho amato e ho lavorato cercando di trarre tutto il piacere e il divertimento possibili dall'una e dall'altra cosa, e non per vincere una qualche gara. Non ho alcuna necessità di cercare consolazioni. E non mi passa nemmeno per l'anticamera del cuore o del cervello di farmi dell'infelicità di Hirayama, perché davvero non la considero tale. Di più: amo la pulizia e l'ordine, segnatamente in bagno, in qualche caso aziono due volte lo sciacquone. Non ho tutta questa nostalgia delle macchie di piscio che sembra provare Gramatica. Sono un ipocrita, falsamente umile (oltre che ecologicamente scorretto)?



***Ancora, sul ruolo da attribuire al cinema*** (e quindi sui criteri in base ai quali giudicare un film). Avendo vissuto da infante e da adolescente l'epoca d'oro della cinematografia, quella tra l'immediato dopoguerra e l'avvento della televisione, so per esperienza diretta quanto un film potesse incidere sulla formazione di un ragazzo, ma anche sugli orientamenti di un adulto: uso il congiuntivo remoto perché oggi naturalmente questo potere si è trasferito ad altri media, e il cinema si trascina lungo un viale del post-tramonto, illuminato da luci artificiali. So anche però che il cinema è come la montagna, ci trovi quello che ci porti. Per cui, se lo frequenti con lo spirito giusto può a volte suscitarti una maggiore consapevolezza rispetto alle tristi realtà che ti circondano, ma altre volte può offrirti dei parametri ideali. Ideali, appunto, ai quali guardare laicamente, con la debita attitudine critica. E sufficienti comunque ad aiutarti a capire che abbiamo noi stessi la possibilità e la responsabilità di dare un senso al caos che Gramatica sconsolatamente (non gli piacciono le cose vagamente consolatorie) vede regnare.

A me piacciono i film western. Sono un appassionato di John Wayne e di Clint Eastwood, ma non per questo mi faccio largo a cazzotti o ho mai sfida-



to qualcuno a duello. Mi hanno solo aiutato a capire che nella vita non ci sono solo interpretazioni, ma fatti; non solo opinioni, ma valori. E che rispettare i valori in cui credi (e magari farlo per quanto possibile con eleganza) è già dare una direzione, e addirittura un senso, alla propria esistenza. Sono un fascista, nemmeno consapevole di esserlo?

**Per finire.** Penso che i rapporti umani possano essere coltivati anche con il silenzio e la cortesia, che non siano necessariamente inibiti dalla timidezza e dalla discrezione. Lo dice uno che non è né timido né particolarmente riservato, ma intrattiene rapporti sinceri e profondi con persone che sanno camminare leggere su questa terra, e considera questo un privilegio. Ho anche una raccolta cospicua di musicassette anni sessanta, tra le quali quelle degli Animals, di Patti Smith e di Otis Redding: solo che a differenza di Hirayama non ho nemmeno il riproduttore per ascoltarle. E la sera, prima di dormire, addirittura leggo. Sono un disadattato?

E chiudo davvero. Mi accorgo di recitare da sempre un mantra più ripetitivo del rituale giornaliero di Hirayama. Dovrei essermi stancato (probabilmente ho stancato gli altri). E invece no. L'unica cosa che mi stanca è la piccineria di gente che ha risvegliato la propria ambizione, in realtà neppure troppo sopita, e si firma, come il nostro recensore, Editor-in-Chief.



*P.S. (Ti pareva!) Proprio stamane ho avuto necessità di usare i bagni pubblici nel mercatino di Borgo d'Ale. Mi sono divertito comunque, ma mi sono venuti subito in mente Wenders e Gramatica. Se quest'ultimo proprio ci tiene a vedere macchie di piscio, gli do appuntamento per la prossima terza domenica del mese. 🌄*

# Ma perché non me ne sto a casa, a volte?

Cronaca di un viaggetto dicembrino con 14 foto dell'autore



di Vittorio Righini, 6 gennaio 2024

Una domanda tipo “che ci faccio qui”, enunciata da un famoso scrittore, fa il paio con “cosa sto a casa a fare, accidenti”. Cosa caspita ci faccio a casa a menarmela in questi mesi gelidi? perché non faccio un viaggetto, breve ed economico, certo; mia moglie non ha nulla in contrario e lei lavora ancora, non è in pensione come me, i figli sono autonomi, quindi perché non andare? mi consenta, come diceva il Cavaliere.



La parte più bella del viaggio è l'idea. Poi segue la preparazione, che comprende la consultazione dello scibile informatico che ormai è alla portata di tutti. Però, attenzione: se ci basiamo su quello che leggiamo oggi sul

web rischiamo cocenti delusioni, errori, imperfezioni varie, superficialità e ogni altro tipo di banalità. Se ci appoggiamo ai libri, come faccio spesso io, anche libri come si deve, beh, siamo obsoleti, perché probabilmente ci presentano situazioni che nulla hanno a che vedere col presente (io leggo spesso libri non proprio recenti, su certe destinazioni almeno).



L'ho fatto di recente con un brevissimo viaggio dicembrino; sono andato fino all'isola di Madeira, cinque ore di aereo con scalo a Lisbona, con la scomodissima e tremenda compagnia low cost che non nomino per evitare ripercussioni, che sì, ti fa spendere poco, ma ti tratta come bestiame. Ci hanno imbarcato delle hostess con alti stivaloni in pelle nera e frustini di bambù, guai a sgarrare nella fila. Ci hanno fatto fare il check, poi ci hanno ammassati in un tunnel in piedi per venti minuti, ad aspettare la pulizia dell'aeromobile e il rifornimento (non potevamo stare seduti al gate, dovevano liberare l'area per il volo successivo, ci hanno spiegato, spaziren!); ci hanno pregato di non fumare per via del rifornimento (ho mai visto nessuno fumare nel tunnel in vita mia, bah ...) e naturalmente prima di salire misuravano i bagagli col calibro, e quelli che sgarravano pagavano una cifra extra generalmente superiore al costo del viaggio. Io mi muovo con una sportina morbida con dentro uno spazzolino, il dentifricio, due mutande e due calzini, e finora l'ho scampata. I libri li tengo sotto il braccio, la fotocamera al collo, addosso ho maglietta+polo+felpa+gilet+giaccone, e quando entro, come la cipolla, mi spoglio.

Madeira è nell'oceano Atlantico, a nord dell'Equatore, a ovest del Meridiano di Greenwich. Più a nord delle Canarie, gode di un clima temperato, difficile scendere in dicembre sotto i 15°, difficile salire oltre i 22°. In linea d'aria è all'altezza circa della bellissima città marocchina di Essaouira, 400km. a est.

Eppure, avevo trovato, nello stesso mese negli anni scorsi, un clima molto più gradevole alle Isole Azzorre, ma anche a Tenerife, nelle Canarie. Forse è solo un caso, devo essere capitato qui in alcuni giorni in cui il vento si faceva sentire e il clima non era quello così invitante che l'isola solitamente offre, mentre il sole era velato sempre da uno strato di nubi.



Non avendo idea delle temperature che mi attendevano, avevo già stabilito di affittare uno scooter, ma non la sera dell'arrivo. Era tardi, avrei aspettato il giorno dopo e avrei ritirato lo scooter sul lungomare in tarda mattinata, dopo una bella dormita. Perché cinque ore di aereo, il viaggio da casa alla Malpensa, l'attesa in aeroporto e poi allo scalo sono comunque tempi lunghi, noiosi e sfiancanti, e ti salvi con un libro, uno spuntino, ma viaggi quasi un giorno nelle ore diurne; e quando arrivi ti prendi un bel taxi, e tranquillo ti fai portare nel bed & breakfast che hai scelto sulla collina di Funchal, e il premio è una splendida vista della baia. Sì, ma 38 euro di taxi per fare 14 km. non li spendi neanche a Milano nell'ora di punta, per cui comincio già a incazzarmi. Grazie al fuso orario che mi fa guadagnare un'ora, arrivo al B&B in un orario decente per cenare. Chiedo alle gentile ostessa, che mi indirizza al "Rustico", una vicina trattoria, e ben felice mi incammino: sono solo cinquecento metri, mi dice. Il problema è che se vado a sinistra scendo a precipizio verso il porto e il centro, e ci sono oltre due chilometri, se salgo a destra ho cinquecento metri di salita semplicemente folle, tanto è ripida (scoprirò il giorno dopo, dal frastuono, che il mio B&B è sul percorso dei carretti a ruote in paglia che esperti guidatori locali precipitano giù da Monte verso il porto, con sopra turisti scesi dalla nave da crociera di turno e arrivati fin lassù con la funivia che parte dal porto e sale a Monte).

Se volete andare a Funchal prenotate sul lungomare, fidatevi.





Comunque, fatti i cinquecento metri verticali fino alla trattoria Rustico, entro col respiro affannato, il cuore a mille (non sono allenato in questi ultimi tempi) e, data l'ora, chiedo se posso cenare; nessun problema, sono gentili, mi accomodo. Ordino un polpo con salsa. Spiego loro di mettere poca o nessuna salsa, solo di portarmi un morbido polpo e basta, e una birra locale, con un pezzo di limone dentro. Stramazzo sulla sedia in legno e sul vecchio e rustico tavolaccio, tanto sono rimasto solo io a quell'ora. Dopo poco, mi arriva la prima birra che prosciugo con lo sguardo ... poi arriva il polpo. Una bestia da almeno un chilo, tutto intero con la testa, eviscerato, ovvio. Una piovra. Morta affogata in tre dita di olio e centinaia di verdure varie sminuzzate. Mi impongo e mi faccio portare un grande piatto pulito, dove, dopo ampia scolatura, depongo la bestia, e me lo mangio tutto, ma proprio tutto. Non so il sugo che gusto avesse, io mi sono goduto solo la bestia. Pago una sciocchezza, e mi riavvio verso il B&B, ma ora la strada è in discesa, e la birra aiuta, scendo che neanche Messner al campo 1 dell'Everest ... Svengo semivestito nel letto e faccio una dormita colossale, con sogni che riguardano Cassin, Shipton e Bonatti e io ultimo in cordata sulla parete nord dell'Eiger.





La mattina mi alzo con calma, scendo a fare colazione nel gradevole giardino del B&B, in mezzo a fiori e piante di ogni genere, simpatici canarini in gabbia, e stranieri vari che hanno già sbafato il 90% del cibo disponibile, ma a me va bene così (io fuori casa a colazione prendo un caffè e una brioche, se a casa un caffè e un pezzo di focaccia), quindi mi comporto in modo sobrio (dopo la piovra, ci mancherebbe, direte voi), ma la gentile titolare del B&B si preoccupa per il mio scarso appetito. La tranquillizzo, e mi avvio al lungomare, a ritirare lo scooter. Sono due chilometri e mezzo, in discesa, tipo KL, il kilometro lanciato a Cervinia. Riesco ad arrivare in fondo senza cadere ma ho le ginocchia che fanno giacomo-giacomo, per usare un vecchio modo dire. Quando, finalmente, ritiro la Honda 125 PCX, mi sembra di essere Tony Cairoli che parte in un MXGP di quelli vittoriosi. Mi avvio verso il B&B, per recuperare la fotocamera e partire per un giro nell'entroterra, e mi perdo ... Sì, perché la via del mio B&B è a senso unico in discesa, è lunga più di due chilometri e mezzo e io non riesco a capire come fare a salire e provo a intersecare da diversi lati, niente, non riesco. Credetemi, non sono scemo completo, ma è veramente complicato, soprattutto a causa di una quattro corsie che attraversa la collina e ti disorienta completamente. Lo so che è difficile da credere, ma spero che capiti anche a voi, così vi renderete conto che la viabilità in quell'area è estremamente laboriosa. Non ho mappe cartacee, l'unica è il GPS sul cellulare, ma non ho un posto dove fissarlo sul manubrio, allora mi fermo in continuazione. Dopo mezz'ora, leggendo Google Maps, mi accorgo che parallela alla mia via che scende (Camino do Monte), ce n'è una che sale (Combojo). Logico, penserete voi. La imbocco, due chilometri e otto di rampa verticale senza curve, lo scooter (125cc lui, 95 kg io) arriva in cima con l'ultimo hp residuo, svalico verso destra (all'altezza dell'ormai noto Rustico) poi scendo cinquecento metri e sono al B&B.



Recupero le mie cose e parto per una visita dell'interno, che presenta la salita totale al Monte, poi fino a Riberio Frio (Torrente Freddo), salgo a 1400, scendo a 900 mt., sono mezzo congelato e mi fermo in un bar. A fianco uno shop da turisti che vende maglioni tradizionali portoghesi in lana, pesanti e poco costosi. Sono tentato ma il proprietario è talmente stronzo che mi dico: al diavolo, piuttosto che darti soldi resisto fino al mare della costa nord, e così faccio, perché in meno di dieci chilometri sono sulla costa, dove il clima torna gradevole. Questa zona, Faial, Santana, Porto da Cruz, non è nulla di che, e riparto in direzione di Machico, sulla costa sud, poco distante dall'aeroporto. Anche Machico non è assolutamente nulla di che, in particolare una bellissima (!?!) spiaggia di sabbia finissima (portata con le navi dal Sahara) dove alcuni bagnanti sguazzano nell'acqua bassa. Suppongo siano lapponio inuit, perché io quando parcheggio lo scooter mi tolgo il Barbour, la felpa e, rimasto con la polo maniche lunghe, rimetto subito la felpa perché non trovo che faccia così caldo. Mi fermo a mangiare in un posto dove fanno un piatto di lapas (patelle di mare) che è la specialità locale; buone, ma non rifarei cinque ore di volo per mangiarle. Buone invece le vongole, da mangiare in zuppeta, una delle poche cose digeribili che ho gustato.



Rientro nel tardo pomeriggio al B&B e mi concedo un the caldo (buono, lo producono sull'isola oppure lo importano dalle Azzorre; le Azzorre sempre Portogallo sono). A cena al Rustico, prendo uno stufato di carne di vacca (meglio la fassona ma non voglio fare troppo il difficile, se era per mangiare piemontese potevo restare a casa, che diamine). Assaggio il vino locale ma torno alla birra, ottima, leggera e fresca. Mi propongono una bottiglia di Mateus rosè, che ho bevuto l'ultima volta nel 1974 in Italia per la cena della maturità, ma rifiuto categoricamente. Stavolta segue una bella e sana dor-



mita, senza sognare scalate o passeggiate improbabili, con la finestra aperta e una temperatura ideale.



Al mattino mi sveglia un fischio tremendo e intensissimo: è una delle tante navi da crociera che richiama il gregge al reimbarco. Li mando solennemente a fare in quattro, mi lavo e faccio la solita colazione. La gentile oste, slovacca di origine, taglia 54 (potremmo scambiarci i vestiti, se non fosse donna) si preoccupa di nuovo della mia modesta colazione, e le spiego che in Italia (non è vero) non si usa fare colazione, anzi è segno di arretratezza e miseria, le persone a la page bevono al massimo un caffè. Intanto di italiani non ce ne sono intorno, così spero che lei non mi rompa più le palle con 'sta storia della colazione. Mi avvio verso Camarados Lobos, che forse è il posto che ho gradito di più, sebbene parecchio turistico. Una bella baia, colorata di barche da pesca, ben protetta dai marosi, con una bella statua di Churchill che dipinge uno dei suoi quadri in tarda età (in effetti Churchill si fermò dieci giorni all'hotel Reids, e oggi quella zona la chiamano anche Churchill's bay). Pranzo molto male in un ristorante osannato da Trip Advisor (altro luogo comune da evitare), e parto poi per una gita sulla costa sud, rocciosa, alta e spesso lontana dal mare, priva di località particolarmente interessanti.



Il terzo ed ultimo giorno lo dedico alla visita di Funchal, la capitale, complice una fine pioggerellina, quella che io chiamo confidenzialmente piovigine, che non disturba poi più di tanto, finché non rientri e ti accorgi che sei bagnato fino al midollo. La città mantiene qualche angolo ancora interessante, ma quello che ho visto non mi ha entusiasmato. Come d'abitudine visito il mercato del pesce, interessante più per la quantità che per la varietà, e finalmente pranzo come si deve al ristorante del mercato Peixaira No Mercado, dove ad uno splendido sevice di branzino segue un ottimo pesce alla griglia (una dorada, mi pare), e finalmente bevo due bicchieri di vino bianco... edibile! Una passeggiata sul lungomare (davvero lungo) nella zona del porto, ma evito accuratamente il Museo dedicato a Cristiano Ronaldo. Anche l'aeroporto si chiama così, ma quello non posso evitarlo e, dato il maltempo, rinuncio a fare una corsa andata e ritorno con la funivia (la teleferica), perché le nuvole sono basse, e fotografare dall'alto è improbabile. Salto la cena, per paura di guastare il primo pranzo buono del viaggio.



Il giorno dopo arrivo con largo anticipo in aeroporto, questa volta con l'autobus, cinque euro a tratta: se fossi stato più attento l'avrei scoperto anche all'andata. Il fatto di arrivare molto prima in aeroporto a voi non dirà nulla, invece per me significa che ne ho le palle piene e non vedo l'ora di rientrare. Ma perché? perché questo viaggio non mi è piaciuto, come avrete notato.

L'isola, dal punto di vista panoramico, è bella; ci sono dei punti, detti miradouro, che consentono delle viste spettacolari su vallette nascoste e sulle frastagliate catene montuose del centro dell'isola, che raggiungono anche i 1820 metri col Pico Ruivo. Grandi panorami sull'oceano, che poi, visto uno, visti tutti. Le strade sono in ordine, l'asfalto è sicuro e lo scooter il mezzo ideale per girare l'isola, che è 60 km. circa di lunghezza e 25 di larghezza. E poi niente altro; se vi piacciono i fiori, direi che il Jardim Botânico è bello, proprio vicino al B&B dove ero io, ma io non sono un gran cultore. Se vi piace fare trekking, bello tosto si intende, ci sono vari sentieri estremamente ripidi da seguire, e anche in questo caso non sono un cultore. Se vi piace la cucina, e di questa sono invece un cultore, restate pure a casa; anche perché la cucina portoghese continentale è un'altra cosa. Qui è tutto stracotto, stracondito, unto e bisunto. Per quanto riguarda i musei, l'unico per me interessante è il "Universo de Memórias João Carlos Abreu"; Abreu, poeta e scrittore, ha donato circa 14.000 oggetti di ogni genere a Madeira, raccolti nella sua lunga vita e nei suoi viaggi, e ci sono delle stanze veramente interessanti, sarebbe piaciuto molto anche a Paolo e agli assidui frequentatori dei mercatini dell'antiquariato.



La cosa peggiore è che su tutta la costa sud ci sono decine di migliaia di ville, villoni e villette, appartamenti, loft, mansarde, più o meno grandi. La maggior parte è di proprietà di europei (alcuni sono portoghesi, ma soprattutto domina il centro-nord europeo) che le occupano pochi mesi l'anno. Queste seconde case hanno creato un'atmosfera da turismo totale, e i prezzi ne hanno risentito. Nelle Azzorre, sempre isole portoghesi ma più a nord, si trova ancora la tranquillità del villaggio di pescatori o di contadini, senza troppe contaminazioni, con gente più calma e paziente, e consiglio mille volte le Azzorre rispetto a Madeira.

Il problema delle Azzorre è che sono tante isole (9), quasi tutte distanti una dall'altra, non facilmente raggiungibili. Se c'è vento forte, l'aereo non parte da Lisbona, difficile atterrare in quei piccoli ed esposti aeroporti. Però se vi capita andateci, magari partendo da Horta, poi Pico infine Ponta Delgada, e vi assicuro che non ve ne pentirete.



Ecco perché mi faccio la domanda del titolo: perché non me ne sto a casa, a volte? ora devo pentirmi e espiare, soprattutto pensando che in Sicilia, in quei giorni, c'erano 18/20 gradi e io in Sicilia vado sempre molto molto volentieri, magari a Catania, a farmi un giretto intorno alla Muntagna. 🏞️👤



## Cartoline dalla Baviera



di Maurizio Castellaro, 30 gennaio 2024




*Le “ariette” che possiamo dovrebbero essere, negli intenti del loro estensore, «un contrappunto leggero e ironico alle corpose riflessioni pubblicate di solito sul sito. Un modo per dare un piccolo contributo “laterale” al discorso». (n.d.r).*

Ho trascorso qualche giorno a Monaco di Baviera, la sorprendente “ultima città italiana al di là delle Alpi”, come dicono i tanti italiani che ci vivono. Ai tempi della Riforma il Papainviò qui un piccolo esercito di Gesuiti per fronteggiare l’attacco, e direi che i Padri non hanno tradito le aspettative, dato che i cattolici sono ancora in maggioranza. E che dire dei Wittelsbach, la loro antica dinastia regnante? Oltre a difendere con spregiudicatezza la loro autonomia territoriale (ad esempio furono alleati di Napoleone in funzione antiaustriaca), e a modellare la capitale sui modelli di Atene e Firenze, hanno riempito i loro splendidi musei di capolavori fiamminghi e greci. Essendo stati a lungo i governatori delle Fiandre (nel 600) e i re di Grecia (nell’800), immagino fosse difficile per i poveri sudditi rifiutare le loro proposte di acquisto.

Sono stato naturalmente anche nelle famose birrerie di Monaco. Dopo la fine della Prima Guerra Mondiale in quelle sale si potevano trovare prima i comunisti rivoluzionari di Rosa Luxemburg e poi nazisti come Himmler e Goering, che condivisero con Hitler il fallito colpo di stato del 1922, partito proprio da Monaco. Oggi nel centro della città, in larga parte ricostruito dopo i

74 bombardamenti subiti durante la Seconda Guerra, si può visitare il Museo Cittadino, dove una intera sezione è dedicata alla Storia del Nazionalsocialismo a Monaco. Aggirandomi tra manifesti di propaganda nazista, foto di adunate e di bombardamenti, divise brune e testimonianze di Dachau (a pochi chilometri) mi sono chiesto se in Italia avevo mai visitato un museo del genere. E mi sono reso conto che in Italia si trovano Musei della Resistenza, Musei dell'Olocausto, ma nessun Museo del Fascismo.

Ho sempre pensato che il fascismo si aggiri come un invitato di pietra nella storia del nostro infinito dopoguerra. Ma nelle strade di Monaco penso di averne compreso il motivo. Rispetto alla Seconda Guerra Mondiale a noi la storia non ha dato, come alla Germania, la possibilità di un finale tragico, coerente fino al suicidio finale di Hitler nel bunker di Berlino. E poi lo shock dei campi di concentramento, la Germania Anno Zero, il processo di Norimberga, la ricostruzione. In Italia niente è finito davvero con chiarezza, quindi niente è mai finito davvero. Abbiamo avuto un re vigliacco in fuga, che ha lasciato l'esercito allo sbando, e nonostante ciò nel referendum del 1946 la democrazia si è affermata a fatica. Poi abbiamo avuto la fine pasticciata del Fascismo. Lo scempio di Piazzale Loreto ci ha regalato un capro espiatorio che ha assolto tutti senza processo, incoraggiando poi il trasformismo politico di cui siamo maestri insuperati. La celebrazione dei Valori della Resistenza e la memoria dell'Olocausto hanno poi fornito una narrazione fondativa che alla distanza si è rivelata indebolita dal troppo rimosso, un rimosso che torna a bussare e a chiedere ragione di sé.

A Monaco di Baviera a gennaio 2024 c'era una mostra su Eichmann e sulla banalità del male. In Italia quando pensiamo al fascismo pensiamo al folklore di Predappio, ma sbagliamo il bersaglio. Di recente a Roma hanno proposto di aprire il primo serio Museo sul Fascismo, ma ancora una volta non se ne è fatto nulla. La Fiamma che ricorda il passato rimosso e negato è ancora viva, incuba nuove forme, e rischia di perderci ancora. 





## Ebdomadario (presentazione)



di Paolo Repetto, 21 gennaio 2024

*Vorremmo inaugurare una vera e propria rubrica, (non è la prima volta: ma importante è riprovarci), aperta ai contributi di tutti gli amici e proposta con cadenza settimanale (da cui il titolo: che non è un vezzo arcaicizzante alla D'Annunzio, ma vorrebbe da un lato prefigurare lo spirito degli interventi e dall'altro richiamare a un po' di regolarità). Una sorta di diario attento alle bizzarrie e ai paradossi di questa nostra epoca e testimone dello straniamento che questi provocano in chi evidentemente non è in grado di tenere il passo: un commento in differita, per usare il linguaggio sportivo. Non sono richiesti interventi "quantitativamente" ponderosi, anzi, questi andrebbero il più possibile evitati, a favore della snellezza e dell'efficacia. Sarà piuttosto il peso specifico dei temi e degli argomenti a dare il tono. Qualcosa del genere sul sito già esiste, ad esempio le Ariette di Maurizio Castellaro o le recensioni librerie di Vittorio Righini (I libri che non mi sono piaciuti): ma siamo convinti che imporre una regolarità e un aggancio sistematico all'attualità, senza per questo diventarne schiavi, creerebbe un motivo ulteriore di affezione ai nostri "cinquanta" lettori. Rimaniamo in attesa di riscontri.*

*Per intanto, partiamo con un inedito (nel senso di inconsueto, e non sto a spiegarvi il perché) Marcello Furiani e forti delle esperienze pregresse cominciamo già a lavorare per il prossimo week end.*



ebdomadario

## Niente sesso, siamo sirene

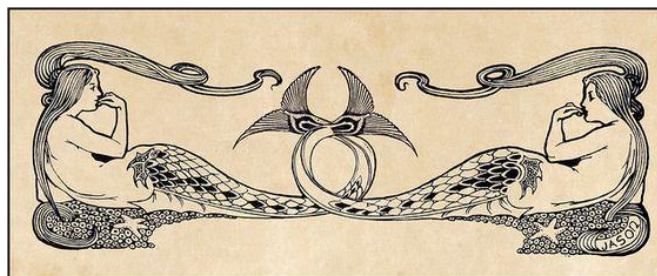


di Marcello Furiani, 21 gennaio 2024



ebdomadario

Da bambino – mi raccontava mia madre – ho cominciato presto a leggere, a sfogliare libri illustrati, anche se probabilmente non capivo le parole. Avevamo in casa un'enciclopedia illustrata di fiabe di tutto il mondo. Più che le storie allora mi affascinavano i solchi delle lettere sulla carta e i colori primordiali delle figure di re, principesse e animali. Fu lì che fui folgorato dalla fiaba de *La sirenetta* di Andersen: era la prima volta che comprendevo che una storia non necessariamente ha un lieto fine, che esiste la tristezza dell'abbandono, la nostalgia simile a un sanguinare, il sacrificio di un amore in schiuma di mare. Credo di dovere qualcosa di importante a letture come queste.



Scrivo questo perché le recentissime esternazioni sul sessismo nelle fiabe mi appare letteralmente surreale. Come non comprendere che le fiabe sono la rappresentazione simbolica con semplici strumenti popolari di un tempo andato e che la fiaba è fatta di simboli: principi, principesse, maghi, mostri e foreste incantate, streghe cattive sono le immagini dei nostri processi interiori. Il simbolo si riferisce a qualcosa che, celato dal senso oggettivo e visibile,




ne nasconde un altro, più profondo, un elemento capace di mediare tra la coscienza e quel materiale psichico di cui noi non siamo consapevoli, cioè l'inconscio. Quindi è naturale che nelle fiabe i personaggi necessitino di essere appiattiti da un punto di vista caratteriale con lo scopo di rappresentare simbolicamente le varie parti del sé che abitano l'animo umano, permettendo in modo inconscio di entrarvi in contatto.



Prendere quindi a esempio fiabe di secoli scorsi è semplicemente “improprio”. È lo stesso discorso di chi accusa Shakespeare o Philip Roth di maschilismo o di chi vuole riscrivere Dante, Hemingway o Dahl in nome di un politicamente corretto che è pura sciocchezza. Le fiabe sono fatte di stereotipi, sono rappresentazioni simboliche, nel senso di cui ho scritto. Rivendicare per Biancaneve o Cenerentola una forza, un'indipendenza o altro sarebbe come lamentarsi che un tacchino non vola come un'aquila.

E poi, sinceramente, posso dire che questa esasperazione della correttezza politica – concetto vittima di una deriva integralista – mi suona tanto da inquisizione, da caccia alle streghe?

Deve essere successo qualcosa per cui la rivendicazione del sacrosanto diritto alla parità è diventata la sua caricatura, per cui dare fiato a idiozie appare come la ribellione a un “politicamente corretto” di cui, tra l'altro, è sempre più complicato offrire una definizione, tra derivate postfasciste e ottusità spacciate per progressismo.

Infine, mi chiedo come sia possibile non comprendere che tutte queste sciocchezze siderali diventino facile strumentalizzazione di una destra davvero maschilista, omofoba, reazionaria, ecc. 



# Opportunità



di Nicola Parodi, 27 gennaio 2024

ebdomadario

La novità di questa settimana sono gli autovelox. Quelli abbattuti, perché gli altri, quelli ancora in piedi, un po' tutti li abbiamo conosciuti. Non dico che tirassimo sempre un sospiro di gioia al loro apparire, ma ci eravamo abituati all'idea che una qualche funzione deterrente nei confronti degli imbecilli potessero svolgerla. C'è chi però non la pensa così. Sono comparsi infatti in varie zone del Nord, e soprattutto nel Nordest, dei "giustizieri" di autovelox, che implacabilmente li atterrano lavorando di flessibile sui pali (meraviglia l'assenza di segnalazioni nel Sud: ma forse non si erano accorti della loro esistenza). Naturalmente i media si sono buttati sulla faccenda, e hanno immediatamente battezzato i boscaioli stradali con l'appellativo di "Fleximan", quasi fossero personaggi della serie cinematografica de "I Vendicatori" (in inglese gli *Avengers*). È prevedibile che in questo modo i nuovi eroi troveranno stuoli di imitatori, almeno per le due settimane nelle quali durerà la visibilità mediatica delle loro imprese: poi, appena qualche idiota avrà un'altra alzata d'ingegno, la cosa si calmerà, gli autovelox saranno sostituiti e noi tutti (noi tutti i contribuenti, intendo) pagheremo il conto.

Non è lo specifico della vicenda a meravigliarmi. Ormai siamo abituati a tutto. È invece questa abitudine, questa assuefazione a preoccuparmi. Il fatto che l'idea dei rapporti sociali che sta prevalendo sia quella delle "regole fai da te".

Se il rispetto dei limiti di velocità ostacola la tua impazienza, "te ne freghi" dei rischi per l'incolumità altrui e ti senti autorizzato ad abbattere l'autovelox. Se un divieto di sosta ti impedisce un parcheggio comodo per



soddisfare le tue esigenze, “*te ne fregghi*” del fastidio che puoi dare agli altri e ti senti autorizzato a segare il cartello di divieto di sosta. Non ti va di fermarti a quel semaforo con il rosso troppo lungo e ti senti autorizzato a metterlo fuori uso. Sono tutti lacci e laccioli che ostacolano il tuo desiderio di libertà. Le regole le devono rispettare gli altri per non creare problemi a te.


Con le guerre a due passi da casa, e lo sconvolgimento climatico, e lo spettro di una migrazione planetaria, questo potrebbe sembrare un problema secondario. Ma non è affatto così. È la spia di una deriva molto più grande. Adottando la “*deregulation*” si corre verso il baratro etico e sociale. Si comincia segando un paletto e si finisce con l’accoltellare la moglie, o i vicini di casa, o il passante che ci urta. La logica è sempre quella: mi ostacoli, mi dai fastidio, non mi piaci, ti elimino.

La sensazione è che gli individui che s-ragionano in questo modo siano in crescita esponenziale, e non mi si venga a dire che è solo una “percezione”. Basta guardarsi attorno. Contemporaneamente non vedo da parte di chi dovrebbe contrastare questo fenomeno, se non altro per il ruolo che riveste, una reazione adeguata: sembra che nessuno voglia assumersi la responsabilità di combattere questi atteggiamenti. E quando parlo di ruolo non mi riferisco solo ai corpi di polizia o alla magistratura: comprendo tutti, dai giornalisti agli insegnanti. Non è questione di cattiva volontà dei singoli o di inadeguatezza delle risorse di personale e di fondi, o almeno, non è questa la causa principale. È invece che tutti si muovono come sul ghiaccio (quello che c’era una volta). Viaggiano con scarpette leggere e guanti di velluto per paura di ledere qualche diritto fondamentale, o forse di essere comunque chiamati a rispondere, a differenza peraltro dei trasgressori, di un qualche abuso di potere.

Dietro tutto questo c’è una malintesa interpretazione della libertà. che viene vissuta come un “liberi tutti” all’interno del quale vale solo quella individuale. Un’idea del diritto del singolo che non tiene più in alcun conto quello collettivo. Tutti debbono essere “tutelati”, ma questo “tutti” è inteso come somma di individui, e non come collettività. E allora la tutela riguarda i singoli, idioti e delinquenti compresi, che vanno difesi anche quando ledono l’interesse comune. In ciò una buona parte della colpa va anche a quella sedicente sinistra che gabella l’idiozia come un effetto collaterale e accettabile della democrazia, e differisce dalla destra solo per il fatto che ci vede magari anche una “opportunità”. Ma qui la democrazia non c’entra

per un accidente. Anzi, se c'è un assetto istituzionale che esige comportamenti corretti e rispettosi del bene comune è proprio quello democratico.

Quindi, niente scusanti. Se vogliamo evitare che il super-eroe di domani, il modello per i nostri nipoti, sia Superciuk, sarà bene che cominciamo ad esigere oggi interventi pesantemente rieducativi nei confronti dei nuovi Terminator, senza farci stupidamente condizionare dal solito timore di apparire in linea con la Meloni. Non è affatto questa la linea della destra, che viaggia semmai sulla corsia opposta, del diritto senza regole.

Allora: cominciamo ad esigere qualcosa anche come collettività. Costi per il ripristino naturalmente tutti a carico dei vandali, e possibilmente anche l'esecuzione diretta dell'operazione, con verifica finale del lavoro ben fatto. Sarebbe un modo per addestrare professionalmente un po' di manodopera operaia, della quale abbiamo un gran bisogno, e per mandare messaggi chiari agli aspiranti boscaioli. Non lederemmo alcun diritto: al massimo, nel caso di zucche particolarmente dure, un paio di costole. 





## Punti di vista

**Sugeriamo qualche opportunità di divertimento intelligente, un po' fuori dalla mischia mediatica. Non per presunzione, ma per stimolare punti di vista sempre e comunque storti!**

### LIBRI

**Eraldo Affinati, *Delfini, vessilli, cannonate*, HarperCollins Italia, 2023**

Ripercorrere i libri letti per cucirsi addosso una maglia di idee, valori, convincimenti che possano calzare sull'autore, ma non solo.

**Wim Wenders, *L'atto di vedere*, Meltemi, 2022**

Interviste e interventi risalenti alla fine degli anni '80, nelle quali emerge il tormentato passaggio al digitale e la caduta del Muro. Un evento che mancò perché perso in Australia e costretto ad accontentarsi di singhiozzanti aggiornamenti provenienti da un arcaico fax ogni due giorni.

**Camillo Sbarbaro, *La poesia è un respiro*, Ares, 2023**

Corrispondenze col giovane scrittore Giovanni Descalzo dove si affrontano temi sempre attuali, quali la guerra, la precarietà economica, le delusioni e le speranze, ma pure temi apparentemente più frivoli come la cucina ligure.

**Pierluigi Battista, *I miei eroi, La nave di Teseo*, 2023**

Orwell, Camus, Arendt, ma poi tutti gli altri che rientrano nella piccola galassia del pensiero libero del '900. Non sarà un libro di culto, ma merita di essere letto.

**Emanuela Crosetti, *Come ti scopro l'America*, Exorma 2016**

Una reporter freelance sulle orme di Lewis e Clark, nell'America più profonda. Il suo diario si alterna con quello dei due esploratori, e ci racconta un mondo che crediamo di avere quotidianamente sotto gli occhi ma che in realtà ci è sconosciuto.

### SITI

**<http://art-exlibris.net/> e <https://frederikshavnkunstmuseum.dk/exlibris/>**


Gli amanti degli exlibris troveranno immagini suddivise anche per categorie.

**<https://www.museomontagna.org/>**

Un secolo e mezzo di storia della montagna e dell'alpinismo. Un enorme archivio fotografico, libri di vetta, cineteche e raccolte personali, compresa quella di Bonatti.

### LUOGHI

**Museo Paleontologico "Giulio Maini" di Ovada (AL)**

Fra conglomerati e fossili trovati nella zona ed altri rinvenuti in ogni angolo del globo, sono esposte (momentaneamente) schegge di Luna e Marte insieme a sassi cosmici provenienti dagli estremi della nostra galassia. Un viaggio nel passato e nello spazio. 

*Viandanti delle Nebbie*