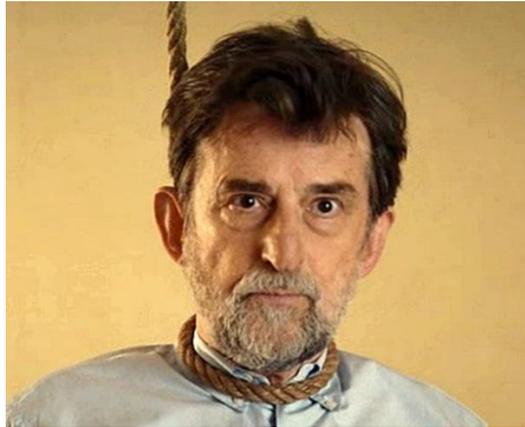


Nanni Moretti e la morte del Cinema

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.

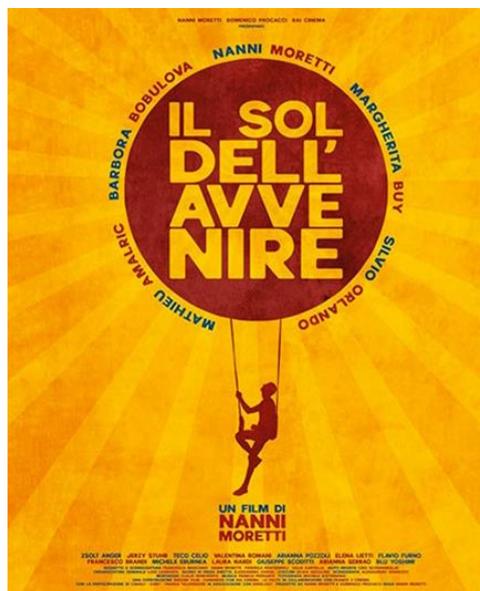
Si badi bene, riconosco al regista una notevole intelligenza, e so che sul mio giudizio pesa un altrettanto marcata antipatia, ma nel caso de Il sol dell’avvenire non ho dubbi: ciò che mi ha disturbato, e tanto, è proprio l’uso distorto della prima, che lo ha portato a buttare una occasione e, peggio, a chiudere in partenza con una pagliacciata (letteralmente) un ripensamento e un dibattito che erano rimasti in sospeso 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 ¹fosse 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 sostanziali². 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'immanicabile: «Magari sarebbe il caso di rivederlo!». Diciamolo 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

¹ 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.

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

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 post-moderna³ siamo purtroppo a questo punto. Siamo ormai da tempo passati dall'*opera aperta*⁴ 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 raccontare⁵. 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

³ L'espressione *critica postmoderna* è ovviamente una *contraddizione in termini*.

⁴ 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

⁵ Sento qui ruggire i ritualisti fondamentalisti *antispoiler*.

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.

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 Paola⁶. 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

⁶ 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!».

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.



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 titolarsi *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 canzoni 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 lasciano⁷. 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

⁷ 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.

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'exasperazione.

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 Giovanni 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 rimbrocchia 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 Luxemburg⁸. Il titolo originale de l'Unità che annuncia l'invasione non va bene perché 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

⁸ 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.

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 *riscrittura collettiva*⁹.

⁹ 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*.

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 tipico 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 nota¹⁰. 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 *ri-consegnare 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

¹⁰ 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.

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 cinematografica*. 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 *rapporti 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 McLuhan¹¹, 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 lì 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

¹¹ La scena si trova in *Io e Annie* (1977).

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 dobbiamo 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*¹². 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*¹³. L'avvio del dibattito fu promosso da un articolo di Renzo Renzi che si intitolava «*Sciolti dal "giuramento"*»¹⁴. 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*

¹² 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.

¹³ 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

¹⁴ 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.

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?».

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 dialogo 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*¹⁵? 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?

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

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* 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 sfilata – 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 storia¹⁶. 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

¹⁶ 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.

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 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 “strappo”, 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, semplicemente è stato lo sconfitto dalle lotte interne. Forse perché era un po’ meno analfabeta 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!»¹⁷. 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 alcuno 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

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

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 immaturo, pasticciatore, 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. 

