

Dove nascono i Caimani



Palombella rossa

Flavio De Bernardinis

Nanni Moretti ha raccontato la “svolta” del Pci in un documentario come *La cosa* e in un apologo come *Palombella rossa*. E in *Il caimano* ha preso di petto il potere e la figura di Silvio Berlusconi. Ma forse il suo film più politico è anche il più inaspettato: *La stanza del figlio*, ritratto tragico di una borghesia italiana colta in cui padri e figli non sanno più parlarsi e il berlusconismo sembra essere in perenne incubazione.

Potere

Finalmente Roma ha il suo sociologo: così, su «L'Espresso» del 15 dicembre 1985, il titolo della recensione di Alberto Moravia a *La messa è finita*, il quinto lungometraggio diretto da Nanni Moretti. L'attenzione alla realtà si riassume, così, nella “sociologia”: il cinema di Nanni Moretti ha sempre evidenziato un'attenzione profonda per la “società”, almeno quella italiana (“romana” suona ormai riduttivo).

Moretti: «Io i film sugli anni '70 li ho fatti negli anni '70, come sugli anni '80 negli anni '80, e non dopo, quando sarebbe stato più facile»¹. Moretti ha, del cronista, la vocazione a fornire materiali perché sia possibile cogliere, attraverso questi, la vita della città, della polis, nel momento stesso in cui la polis vive le sue contraddittorie stagioni.

Nel libro di Marco Damilano *Chi ha sbagliato più forte*, si ricorda come nel 2002, in un'imponen-

te manifestazione auto convocata in piazza San Giovanni a Roma, Moretti avesse lanciato un appello agli uomini politici della sinistra italiana: «Noi slegati da qualsiasi partito di centrosinistra abbiamo dato coraggio al centrosinistra, anzi, abbiamo portato qui un pezzo dell'elettorato di centrodestra. Con i valori non si perdono voti. Noi continueremo a delegare, ma ci siamo svegliati, non sarà più una delega in bianco»².

Politica e Storia coincidono. La Politica è testimonianza della polis, minacciata dall'extra polis perché, prosegue Moretti, «Berlusconi non è contro la democrazia, è intimamente estraneo alla democrazia». La Storia è il racconto della resistenza a tali minacce, perché «se un domani, dio non voglia, Berlusconi dovesse diventare presidente della Repubblica, l'uomo più di parte di tutti, io, ripensandoci, se non avessi fatto niente, proverei vergogna».

Nella vita del cittadino Moretti, l'"elettore democratico" secondo Damilano, Politica e Storia coincidono, anche per sfuggire alla vergogna dell'inefficienza. Nell'opera cinematografica dell'artista Moretti, alla centralità del cittadino che vigila sulle "deleghe in bianco" ai partiti corrisponde la lateralità del cineasta, una posizione defilata, scrutante, riflessiva. Nel documentario *La cosa*, 1990, un viaggio tra le sezioni del Pci alla vigilia della mutazione del partito da "Falce e Martello" in "Quercia", la lateralità è esplicita: Moretti sta fuori scena, invisibile, ad ascoltare nelle sezioni le discussioni dei militanti (una sua sceneggiatura giovanile, infatti, si intitolava *Militanza, militanza*). Anche nel meta-docu-movie *Aprile*, 1998, la lateralità è dichiarata: l'intenzione di filmare un documentario sull'Italia contemporanea conduce a una macchina da presa, e al proprio autore, spontaneamente accantonati. Messi di lato, a puntare la realtà nazionale. Lo "stare a lato" è così una forma di resistenza, il tentativo di sottrarre la realtà italiana alla falsa centralità del narcotizzante effetto-agenda a cui la costringono i mass media.

Lo smarrimento critico della centralità era iniziato in *Palombella rossa*, 1989, in cui, sulla spinta di ispirazioni generalmente buñueliane, si narra la crisi profonda di un dirigente del Pci, tra realtà e trasfigurazione onirica, crisi scatenata nello spazio/tempo di una partita di pallanuoto in piscina, a metà tra i fantasmi e incubi dell'Overlook kubrickiano e il viaggio ondivago nella memoria come nel *Marienbad* resnaisiano.

La relazione esistente tra "centralità" e "lateralità" viene esplicitamente dichiarata in *Il caimano*, 2006: il personaggio interpretato da Nanni Moretti dapprima rifiuta di vestire i panni di Silvio Berlusconi, fino a quando, nel celebre finale, irrompe a incorporare il capo del Governo in tutta la sua luciferina potenza. Alla "lateralità" della persona – Moretti che non accetta il ruolo del Caimano – succede la "centralità" del personaggio, Moretti e/o Berlusconi.

Che rapporto c'è in *Il caimano*, così, tra il Berlusconi di Elio de Capitani, che abbiamo visto in scena fino all'apocalittico finale, e lo spaventoso Berlusconi morettiano? Elio de Capitani recita quel Berlusconi come lo vedono gli italiani, simpatico, rotondetto, ammiccante. Nanni Moretti recita Berlusconi come realmente è, cinico, prepotente, aggressivo.

Moretti fa così una scelta inattuale: interpreta Berlusconi così come si deve interpretare il Potere. Perché si tratta di una scelta inattuale? Perché nella cultura contemporanea il Potere non ha volto: è sciolto, liquefatto, mimetizzato, ridotto a nebbia pulviscolare nelle mille dietrologie prodotte dalla "sindrome del complotto" di cui si nutre il sistema mass mediatico. Insieme alla sindrome del complotto, inoltre, i mass media amano seguire la tattica della "deformazione assolutoria", che nel caso di Berlusconi, pur sottolineando enormità e sgangheratezze del personaggio, ne enfatizza in realtà il carattere bonario e solidale.

Berlusconi, in tv ma anche sulla stampa, tutta, è infatti generoso, ingenuo, allegro, aperto agli e per gli altri: un poco buffo, certo gaglioffo, ma sempre umano, troppo umano. La raffigurazione che di Berlusconi ha dato Moretti, sia quella "indiretta" nella scelta dei filmati d'archivio, sia quella "diretta" nella personale interpretazione registico-attoriale, rifiuta la deformazione assolutoria, privilegiando l'altra faccia dell'ethos nazionale: Berlusconi, per Moretti, è il Potere. E il Potere è innanzitutto violenza.

Le parole di Veronica Lario, ex moglie di Silvio Berlusconi, nel 2009, recitate anche in televisione da Monica Guerritore, dicono esattamente questo: tutto quello che emerge dalla vita privata del



Il caimano

Presidente del Consiglio è «un ciarpame senza pudore, tutto in nome del *potere*». La sottolineatura è mia. Moretti coglie esattamente l'aspetto storico del Potere berlusconiano. Aspetto che è sempre stato narcotizzato, soffocato, accantonato nella rappresentazione che i mass media, anche i più ostili al leader, hanno inteso proporre. Al *tragico del Potere*, infatti, è stato sempre preferito il *comico della Potenza*, intesa come sim- o anti-patia, e anche (im)potenza sessuale.

La suggestione è risultata talmente forte che non si resiste alla tentazione, e nel film successivo a *Il caimano*, si tocca la forma sublimata del Potere, il potere papale. In *Habemus Papam* il tragico si limita alla cornice del racconto, in testa e in coda alla narrazione: il gran rifiuto del pontefice di accettare l'investitura, e l'apocalittico *Dies irae*, sul balcone pietrino vuoto e abbandonato. Dentro siffatta cornice, però, tutto il film è all'insegna del comico, il vagabondare dello smarrito neo pontefice nelle strade, altrettanto smarrite, di una Roma vagamente babelica. Se in *Habemus Papam* il registro del comico è sintomo inerte di smarrimento, in *Il caimano* il ricorso al registro del comico era ancora opportunamente *tematizzato*: il Berlusconi di Elio de Capitani è il Berlusconi comico, uno dei temi privilegiati del film, ossia l'immagine del leader come è stata preparata e servita all'immaginario degli italiani.

L'attenzione sociologica, in ogni modo, anche in questo caso è acuta. Come sostenuto scientificamente nelle tesi di Massimo Recalcati, la società italiana sconta la latitanza della figura del Padre: nel contesto socio-culturale contemporaneo emerge la figura del «padre dopo il crepuscolo del padre». Il Padre, infatti, non rappresenta più l'immagine autoritaria e inflessibile, il «modello ideale» del passato, ma si è spostato (a lato?) in un «padre testimone» che, con le sue scelte e i suoi atti, può testimoniare «come si possa stare in questo mondo con desiderio e, al tempo stesso, con responsabilità»³.

Ebbene, in *Aprile*, film evidentemente centrato sulla paternità, il personaggio di Moretti aderisce bene a tale profilo «parentale». In *Aprile*, al «padre buono», lo stesso Moretti che assiste alla nascita del primogenito Pietro il medesimo giorno della vittoria dell'Ulivo alle elezioni politiche, si oppone il «padre cattivo», o meglio «usurpatore», lo stesso Berlusconi, mostrato in tv a raccontare l'aneddoto di suo figlio il quale, rispondendo alla domanda: «Che lavoro fa tuo



Palombella rossa



padre?», risponde candidamente: «Ripara i televisori», battuta che consente la replica del potente genitore: «Adesso, a tuo padre, gli toccherà riparare l'Italia!». La presenza di Berlusconi come “padre ideale”, secondo la tesi di Recalcati, figura ormai anacronistica e funzionale soltanto alla conservazione del Potere, spinge Moretti a quella “lateralità” di cui dicevamo, dalla quale, però, egli può svolgere con profitto la funzione di “testimone responsabile”.

Il cinema morettiano, così, intercetta l'osservazione sociologica, ma anche l'interpretazione storica, di una “civiltà senza padri”, la civiltà dello “spettacolo”, in cui l'autorità del Super-Io e la sfrenatezza narcisistica dell'Ego stringono una micidiale alleanza, il cui imperativo diventa: “Devi godere”. Accade il terribile paradosso: il Super-Io introduce il *dovere di abolire i limiti del godimento*.

Per il Pasolini di Salò, già nel 1976, tutto ciò si chiama fascismo.

Autarchia

Forse non si è posta la necessaria attenzione alla sorgente “ideologica” del cinema di Nanni Moretti, ossia l'autarchia.

L'autarchia, ovvero, dizionario alla mano, «Indipendenza di un sistema economico dall'esterno, ottenuta cercando di produrre all'interno tutti i beni e servizi di cui si ha bisogno», è una figura che definisce una *supplenza*.

Una supplenza si verifica nel momento in cui si produce un vuoto. E il vuoto, alla fine degli anni '70, si era effettivamente prodotto: la cultura postmodernista aveva relegato la Storia e la Politica al rango di vecchi ricordi. In particolare, Politica e Storia erano dichiarati finiti e conclusi come *codici*, schemi normativi, sistemi di regole. L'io “autarchico” ha fatto da supplente, riempiendo gli spazi lasciati liberi da Storia e Politica, ormai aboliti quali «Grandi narrazioni», secondo la nota definizione di J.F. Lyotard⁴.

Si capisce meglio, al di là di ogni indignazione sinceramente civile, lo shock prodotto su Nanni Moretti dalla discesa in campo di Silvio Berlusconi. Berlusconi entrava a occupare l'“altro lato dell'autarchia”: non la “lateralità testimoniale”, ma il Potere Ego-centrico, violento, autoreferenziale. Si capisce meglio, in chiave antropologica, la “trovata” del finale di *Il caimano*, in cui Moretti veste i panni di Berlusconi. È la tecnica dell'*incorporazione*: il nemico, se incorporato, è smantellato del suo Potere. La tecnica dell'*incorporazione* libera una potente carica di energia. Energia che si traduce subito in vis polemica. La “mimetizzazione” di Moretti in Berlusconi è anche un fendente vibrato all'attuale *impero della satira*. Già in *Aprile* Moretti aveva riservato alla satira una delle sue frasi destinate a rimanere celebri (questa meno di altre, forse non a caso...). La frase recitava: «La



Il caimano

satira non ha padroni, perché sta bene sotto ogni padrone». L'incorporazione esclude la veste mimetica: Moretti nei panni di Berlusconi non vuole fare la satira di Berlusconi.

È noto come la satira sia il registro discorsivo *dominante* la civiltà dello spettacolo: la satira, nella chiave morettiana, “sta bene sotto tutti i padroni” perché, nella società delle immagini e dell'Ego, fortifica il mito di chi intende colpire. Il Berlusconi interpretato da Moretti attore, invece, non risulta satirico, ma violento, cupo, tenebroso.

L'autarchia, inoltre, è tecnica capace di preservare la funzione *intellettuale* del cineasta. Nella cultura contemporanea, in Italia, la funzione intellettuale dell'uomo di cinema è difficilmente contemplata. Garrone e Sorrentino, oppure Salvatores e Luchetti, persino Amelio e Tornatore si porgono quali cineasti costituzionalmente non-intellettuali (l'eccezione sono Giordana e Martone), lasciando in fondo volentieri al discorso interpretativo, alla prassi ermeneutica, al “dibattito”, il compito di parlare sull'opera e intorno all'opera. La vera star del cinema italiano contemporaneo è infatti la *storia*, da cui l'accresciuto prestigio della figura dello sceneggiatore. Storia che i produttori, preferibilmente, chiedono provenga o da un libro pubblicato, l'industria culturale, o dalla realtà reale, la cronaca. Questo perché l'età televisiva, in cui oggi si vive, privilegia la “verità”, intendendo per verità l'oggetto di una confidenza, di una chiacchierata, di una rivelazione.

L'autarchia, in questa chiave, è una tecnica di *compressione*: non solo la capacità di produrre all'interno “tutti i beni e i servizi di cui si ha bisogno”, ma anche la virtù di raffigurare, condensati e spostati, come nei sogni secondo l'analitica freudiana, i nuclei sociali, storici e culturali dell'età in cui si vive. Nell'autarchia morettiana, così, la televisione, il giornalismo, la satira, il gossip, il cinema stesso e anche la politica sono rigorosamente *sognati*, ossia, con tecnica buñueliana, squisitamente surrealista, compressi a *oggetto psichico*. Secondo André Breton, infatti, realtà e sogno devono sciogliersi uno nell'altro e produrre «una specie di realtà assoluta, di *surrealtà*, se così si può dire»: surrealtà che funziona attraverso il dispiegamento di «oggetti a funzionamento simbolico»⁵.

È evidente che la civiltà dello spettacolo e l'astuzia del capitalismo hanno già provveduto. Qualsiasi talk-show è già una compiuta fusione di realtà e sogno. L'autarchia, così, deve incarcarsi in una sorta di “sur-surrealtà”, nella quale le sarà possibile *costituire in oggetto ciò che la cultura contemporanea ha sciolto nel flusso*.

Questa, la funzione storico-intellettuale dell'autarchia. Il Potere ricondotto alla violenza dei suoi oggetti feticcio. In *Il caimano*, la valigia piena di banconote che precipita sulla scrivania, il grande pallone fatto cadere dall'elicottero, ma anche l'enorme caravella trasportata sulla via Cristoforo Colombo, e il grande peso che la scavatrice abbatte sulle pareti del teatro di posa. In

Palombella rossa, la partita di pallanuoto, tutta, mostrata nei suoi caratteri schiettamente fisici («Non sento più i sapori», dirà infine il protagonista), è un “oggetto a funzionamento simbolico” in cui comprimere, per condensazione e spostamento freudiani, ogni possibile crisi della società e della politica. Per non parlare del titolo del documentario, *La cosa*, che dichiara senza giri di parole la natura “oggettuale” del film e del discorso che il film stesso supporta.

Borghesia

Eppure il vero, grande film storico-politico di Nanni Moretti è un altro, rispetto al quale sia *Il caimano* sia *Habemus Papam* risultano opere persino marginali.

È in *La stanza del figlio*, 2001, infatti, che Moretti traccia il grande ritratto storico della borghesia italiana.

La famiglia raffigurata nel film, padre madre figli, è infatti una famiglia borghese *esemplare*. Genitori dolci e progressisti, prole educata e studiosa. Eppure l'equilibrio raggiunto dal borghese colto e civile si rivela fragile e scomposto. Un incidente fortuito, e il figlio maschio, Andrea, muore annegato. Non muore la ragazza, Irene, tutta suo padre nel piglio e nella caparbieta del carattere. Scompare Andrea, il quale era per nulla suo padre: silenzioso, stemperato, persino sfiato e distratto.

Il nucleo tragico del film è questo. Il Padre, quella morte, in fondo, l'ha *desiderata*.

L'ha desiderata perché il Figlio è intollerabile figura antropologica: l'irriducibile Altro, che nulla ha a che spartire con l'Io, laico borghese e intellettuale, del Padre. Il Padre, non a caso uno psicoanalista, sa benissimo che legge cardine dell'umano è la legge del riconoscimento del desiderio dell'Altro. Ma rifiuta di riconoscere al Figlio l'esposizione di questo desiderio. Quando Andrea gioca a tennis e non si impegna abbastanza per vincere, anzi confessa che la gara gli è persino indifferente, il Padre si spazientisce, dichiara che trattasi di comportamento anormale, non riconoscendo così alcuna apertura a un desiderio per lui inammissibile.

Nel nucleo della civile, colta e progressista famiglia borghese covano fantasmi inenarrabili. La famiglia borghese “modello” è infatti preda del male del secolo: il rifiuto dell'esperienza dell'Altro. Non solo osservazione antropologica, ma vero e proprio *giudizio storico*.

Il Padre, infatti, dovrebbe «trasmettere la Legge non in opposizione al desiderio, ma come supporto del desiderio»⁶. Il Padre, nel film, questo forse lo fa con i pazienti, ma certamente non lo fa con il Figlio. Tanto che «l'affermazione dell'Io avviene *contro* l'esistenza dell'Altro»⁷.

Il Padre resta così prigioniero del “culto dell'Io”, la grande patologia radicata del contesto storico-sociale contemporaneo. In chiave prettamente morettiana, il Padre resta incatenato nel “lato oscuro dell'autarchia”, quel versante che, nei film dichiaratamente “politici”, in *Aprile*, era stato consegnato nelle spire di Berlusconi.

Il Male storico, all'inizio del XXI secolo, è quello, allucinato, di «divenire genitori di se stessi»⁸. Il mancato riconoscimento del desiderio dell'Altro conduce al culto dell'Io: il sentimento di onnipotenza prodotto istituisce la *perversione*, essere insieme Figlio e Padre di se stessi. In breve, un'entità a cui tutto è permesso, sia il giudizio che il godimento, integrali e assoluti, della vita e del mondo. Il «diritto di godere senza intrusioni di sorta da parte dell'Altro: si tratta di una nuova ideologia, l'ideologia che sorge sull'abbandono di ogni ideologia»⁹.

La figura dell'autarchia, come figura storica, segna gli esiti dell'epoca e la sua *ideologia*. L'autarchia come “delirio capitalista” conduce a Berlusconi. L'autarchia come “delirio artistico” conduce a *La stanza del figlio*. Dove, a differenza dello spazio del Potere e la sua violenza, è concessa la catarsi poetica prodotta dall'autarchia stessa, e su questa comunque indirizzata.

Perché il mondo rientri nei cardini, deve allora accadere il *tragico*. Il tragico consiste nel mettere il mondo sotto sopra. È il rovesciamento tragico, ossia la morte del Figlio, il prezzo da pagare per rimettere in sesto il mondo fuori dai cardini. La morte del Figlio getta il Padre nella radicale evidenza della propria realtà: essere insieme Figlio e Padre di se stesso. Ovvero, Io e Altro. Preda del delirio di onnipotenza, quello “buono”, per cui la borghesia progressista, laica e intellettuale tutto e sempre sa, tutto e sempre conosce. Si tocca il centro del problema, stavolta la

lateralità è esclusa. *La stanza del figlio* dice cose molto “segrete” e “inenarrabili”: è stata anche una parte della borghesia italiana, laica e progressista, a produrre Berlusconi. Quella stessa borghesia, orfana della sfera della politica e “autarchica” per vocazione e occasione, che ancora si entusiasmava, negli anni '80, per il programma televisivo Rai *Quelli della notte*, in cui l'ironia, la satira, a qualsiasi prezzo, a ogni costo, su tutto e il contrario di tutto, seminava di sterile avvilluppante nichilismo il territorio conformistico dell'intelligenza di massa.

Nell'ultima parte del film, sopraggiunge Arianna, un'amica sconosciuta di Andrea. Arianna è nome emblematico. Il filo teso per il riconoscimento del desiderio e della sua Legge. Arianna è Andrea, Andrea ritornato nel mondo in vesti “mitiche”, “rovesciate”, femminili, per segnare la guida e la via di uscita dal labirinto dell'io. La borghesia laica e intellettuale, che tutto ha studiato e tutto comprende, ha bisogno così del mito, la figura più antica, per svincolarsi dall'orrore di se stessa.

Lo sguardo di Arianna dal finestrino del pullman, ossia l'ultima immagine del film, incornicia il Padre, con la madre e la figlia, insieme sulla spiaggia. È uno sguardo in funzione soprattutto del riconoscimento da parte del Padre del suo ruolo di Padre. Il Padre finisce inquadrato dallo sguardo di Arianna, che è lo sguardo del desiderio filiale infine riconosciuto.

C'è da dire che il Figlio, in sé, rimane comunque compreso in questo ruolo di alterità radicale, che qui è la morte di Andrea, e poi sarà l'omosessualità della giovane regista Teresa, in *Il caimano*. Il conflitto tragico, almeno oggi, lascia un resto che nessuna catarsi può purificare.

L'autarchia, così, nel cinema di Moretti e oltre il cinema di Moretti, è stata la figura sociale e culturale capace di cogliere le contraddizioni della tardissima modernità. Figura capace di rappresentare la confusione strutturale “Io-Altro”, che ha segnato il destino dell'epoca. Figura tragica, perché dilemmatica. L'autarchia può condurre infatti a un dilemma. L'Ego quale godimento e violenza del Potere, ed è Berlusconi, dove il tragico è rimosso: l'Ego quale godimento e catarsi poetica, ed è il cinema di Nanni Moretti, dove il tragico è affrontato.

1. «La Repubblica», 6 dicembre 2006.

2. Marco Damilano, *Chi ha sbagliato più forte*, Laterza, Bari 2013, p. 153.

3. Massimo Recalcati, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 14.

4. J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1979.

5. André Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 2003, p. 187.

6. M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco*, cit., p. 37.

7. Ivi, p. 46.

8. Ivi, p. 57.

9. Ivi, p. 51.

Flavio De Bernardinis (Roma, 1957) Redattore di «Segnocinema». Docente di storia del cinema presso la Link Campus University. Docente di Storia del cinema presso il Centro Sperimentale di Cinematografia. Direttore del MIM - Master dell'Immaginario presso la Morris Casini & Partners. Autore di *L'immagine secondo Kubrick*, Lindau, 2003. Autore di *Nanni Moretti*, Il Castoro, 2006. Ha curato il volume XII della *Storia del cinema italiano, 1970-1976*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2008.