

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020
ISSN 2611-3309

CRISTINA JANDELLI

Forme dell'Italia che cambia. Moretti neomoderno

Forms of Changing Italy. Moretti as Neomodernist

SOMMARIO | ABSTRACT

Un'analisi formalista di *Palombella rossa* e *Caro diario* che intende riposizionare il cinema di Moretti tra gli anni Ottanta e Novanta. Il testo si propone di analizzare i due film non solo alla luce della postmodernità. Al contrario tenta di identificarne valori, eredità e genealogie con le forme neomoderni e di mostrare come l'influsso di quelle opere si estenda al cinema italiano contemporaneo.

This formalist analysis of *Palombella rossa* and *Caro diario* intends to propose a reassessment of Moretti's cinema between the eighties and nineties. Rather than analyzing the two films not only in the light of postmodernity, the text tries to identify their values, inheritance and genealogy with the forms of neo-modernity. Finally, it shows how these films extend their influence on contemporary Italian cinema.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

forme del cinema italiano, Nanni Moretti, *Palombella rossa*, *Caro diario*, neomodernità cinematografica
Italian cinematic forms, Nanni Moretti, *Palombella rossa*, *Caro diario*, cinematic neomodernity



CRISTINA JANDELLI

Forme dell'Italia che cambia. Moretti neomoderno

Scrivo Roberto Mordacci ne *La condizione neomoderna*: “In generale, nel cinema recente sembra affiorare una ricerca di storie e immagini che siano credibili nel mettere a fuoco le domande centrali proprio sulla soggettività, sulla realtà e sulle scelte morali” (2017: 102). E prosegue:

L'orientamento verso il realismo, in arte come in filosofia, è un tratto che richiama la prima modernità [...]. Liberarsi dal dogma della provocazione e del “superamento” delle forme, innovare senza limitarsi a dissacrare, creare nella consapevolezza del radicamento nel reale sembra essere la sfida che l'arte contemporanea rivolge a se stessa (103).

Del radicamento nel reale, il cinema morettiano pare a pieno titolo garante. Però cineasti italiani moderni come Zavattini, Ferreri, Pasolini, e soprattutto Moretti, non adottano uno stile realistico. Al contrario il loro cinema, mentre si interroga instancabilmente sul soggetto e sulle sue scelte morali, si muove compatto ai margini del realismo che pure viene praticato, inscenato, evocato nei loro film. Ma lo fanno torcendosi e guardando al

grottesco, al surreale, all'eccesso e all'autoriflessività. In questo tratto sta il profondo assorbimento del cinema felliniano nella norma estetica del cinema moderno (De Vincenti 2016), italiano prima che internazionale.

Secondo Mordacci il momento storico presente, il *neomoderno*, presenta analogie con la prima modernità europea, ovvero il periodo fra Cinque e Seicento che culminò nel Settecento con l'Illuminismo. Naturalmente, spiega, le differenze sono profonde, basti pensare alla globalizzazione e al mondo interconnesso, ma anche all'accelerazione imposta dai progressi tecnologici. Inoltre la situazione caotica dell'ordine dei poteri e delle forze in gioco fa sì che fra le potenze mondiali non vi sia né un'egemonia né un equilibrio riconosciuto. L'inizio del nuovo millennio, scandito dall'11 settembre, ha segnato l'avvento della connessione planetaria attraverso la rete che ha creato nuove relazioni, "virtuali" quanto onnipersive. Quanto all'Europa, "ogni aspirazione a una visione eurocentrica è definitivamente tramontata". Eppure "l'esperienza della prima modernità, dell'Illuminismo e delle sue deviazioni tardomodern e post-modern è preziosa e soprattutto unica" (Mordacci 2017: 126-127). Anche se il neomoderno non è un'epoca felice è non è un'epoca "europea"¹, né l'alba di una nuova promessa, anche se è un periodo di lotta e di sofferto impegno, la ripresa di consistenza del soggetto individuale appare nel contesto significativa². "Il neomoderno", conclude Mordacci, "è questo tempo di ricerca, che ha come caratteristica proprio il contrario della fine del pensiero: piuttosto un suo rinnovato inizio, che non si è mai realmente spento e che certamente è, ancora, l'eredità viva della prima modernità" (108).

1. *Il collasso dell'intero*

Alla vigilia della nascita della società liquida, nel 1989 che segna, con una serie di eventi geopolitici di impressionante

portata, una svolta epocale, appare in Italia un film ancora oggi dibattuto, quasi interamente girato in una piscina all'aperto. *Palombella rossa* di Nanni Moretti segna l'atto di reclusione di un soggetto sprezzante dentro i confini della perdita. L'infanzia edenica di Michele Apicella non tornerà più come le merendine, ma anche l'adolescenza in cui è immerso, per la giovane età dei compagni di squadra, e a cui il personaggio con ogni evidenza richiama: divenuto dirigente del PCI Michele ha perso la memoria, quella di un'epoca di cui sembra percepire appena l'importanza tanto appare già sfocata e inservibile. Scrive Antonio Costa:

Un aspetto per molti versi unico di Moretti è la sua capacità di cogliere con tempismo assoluto e, a volte, addirittura di anticipare le svolte epocali della società italiana. È accaduto con *Palombella rossa* (1989) uscito alla vigilia del crollo del muro di Berlino, in cui racconta la crisi di un'intera classe politica facendo immergere lo spettatore in un caso di amnesia che colpisce il protagonista, un giocatore di pallanuoto (sport che lo stesso Moretti ha praticato). La concretezza e l'esattezza dei disagi e dei comportamenti del singolo diventa la forma in cui si manifesta la perdita di memoria storica collettiva (2013: 111-112).

Le parole d'ordine della sinistra italiana sono disperse nei contrasti di una partita di pallanuoto dilatata, continuamente interrotta da lacerti del passato che non si ricompongono. Ai bordi si fa il tifo, si guarda di *Doctor Zhivago* di David Lean (*Il dottor Zivago*, 1965) e si ripetono le battute del copione nell'inutile attesa di un lieto fine sentimentale³. La piscina di Apicella disegna un intero chiuso di potente impatto formale. Perfino il precedente de *The Graduate* di Mike Nichols (*Il laureato*, 1967), che segna l'avvio della Nuova Hollywood, impallidisce al confronto: anche quel protagonista stentava a crescere e sperimentava, nell'intero liquido domestico, la perdita dei punti di

riferimento, i fermenti dell'età pre-globale. Ma Benjamin Braddock non è in grado di dialogare con il mondo, mentre il "politico senza potere e fallito" (Mazierska; Rascaroli 2006: 131) Apicella non vi rinuncia, anzi continua a puntare gli occhi verso il sol dell'avvenire, che poi è un atto di riflessione e rifrazione: lo sguardo del sé bambino che, coprendosi gli occhi, interpella lo spettatore nell'ultimo primo piano del film è un sorriso rivolto al sole che pare accecarlo. Un sorriso sincero ma anche enigmatico, da sfinge.

In *Ecce Bombo* (Moretti 1978) l'armata brancaleone degli attivisti sessantottini capeggiati da Apicella sbaglia posizione e si ritrova con l'alba alle spalle, già passata, inghiottita dalla storia. Nel finale di *Palombella rossa* Apicella si ritrova immerso in una folla davanti a un sole scenografico, metà deus in machina e metà citazione del cinema moderno italiano, il sole di Ferreri che chiude *Dillinger è morto* (1969): il sole dell'ideologia è una messa in scena, una fuga dall'intero chiuso della piscina, una forma puramente onirico/immaginaria come il sole pop art di Dillinger (anche lui in fuga dalla prigione domestica), ma stavolta non è sorto dalla parte sbagliata. È solo un sole spoglio di vita, contemplato come un'installazione della società dello spettacolo issata in cima a un prato.

L'acqua di *Palombella rossa* brulica di presenze agonistiche ma anche di marche del consumo alimentare, le merendine pubblicitarie del pre-partita che sfilano sull'acqua e sull'accorato commento lirico di Nicola Piovani. Alcuni segmenti dedicati alla piscina si rivelano oggettive irreali, lo sguardo sulle pubblicità delle merendine prima, e sui giocatori in partita poi, sono osservati insistentemente dall'alto, come se la forma dell'intero venisse scrutata da una deità posta ad osservare le proprietà di questo rettangolo trasfigurato in texture grafica, dunque in immagine per così dire astratta. Avvicinandovisi la macchina da presa mostra i tiri di pallone (fra cui la palombella del titolo, un

tiro in porta che inganna il portiere): quelli di Apicella sono preceduti dai monologhi che rallentano l'azione, frustrano l'attesa del risultato sportivo e insinuano un sospetto di uno smaccato narcisismo dove, come vedremo più avanti, l'unica assunzione di responsabilità del soggetto pare essere invece quella di esibire consapevolmente il proprio corpo⁴.

Si tratta, come è stato ampiamente dibattuto (Mazierska; Rascaroli 2006: 43), di un "effetto autobiografico". E soprattutto di un corpo imprevisto. "Abile, energico, sportivo, sempre pronto all'attività fisica" (126). È una strategia postmodernista (Barotsi; Antonello 2009) che consente di rendere autobiografico il racconto: divenendo Michele, l'attore Moretti consegna al Moretti regista un personaggio totalmente ascrivibile alla persona Moretti. E così il suo "impegno perplesso" diventa un diario in grado di perfezionare la proposta diaristico-cinematografica zavattiniana. Già Mazierska e Rascaroli (2006: 48) hanno notato come le teorie di Cesare Zavattini, specie quelle degli utopistici *Cinegiornali liberi* (1968-1970), influenzino il cinema di questa stagione morettiana⁵. Ma qui mi riferisco a un caso specifico precedente, quello di Caterina Rigoglioso, vera protagonista di un fatto di cronaca 'costretta' a rivivere un fatto scabroso della sua giovane vita davanti alla macchina da presa. Nell'episodio girato da Francesco Maselli del "film inchiesta" *Amore in città* (1953), Rigoglioso appare impacciata, inverosimile nell'interpretare sé stessa mentre abbandona il neonato. La messinscena imperfetta del personaggio fa franare il progetto diaristico zavattiniano. Invece il "cittadino ordinario" Moretti⁶ si trasforma sullo schermo in un personaggio credibile, per così dire "autentico", in virtù della performance dell'attore Moretti che mette un corpo atletico, la sua inconfondibile voce acuta e sovraccitata, una mimica precisa e severa al servizio di nuove strategie di impegno politico che, nella loro declinazione postmoderna, creano un nuovo personaggio-portavoce, un personaggio

incarnato, dal corpo sovraesposto. Un sé completo e credibile, una prima persona cui affidare la piena responsabilità di un discorso morale e politico.

In *Palombella rossa* il primo piano è solo una delle modalità con cui il protagonista interloquisce con lo spettatore, le altre inquadrature ostentano la sua nudità. La vulnerabilità del corpo è inscenata per tutto il film, Moretti è vestito solo di un costume da nuoto, con cuffia o senza. È un corpo agonistico affranto. Il fisico dell'io narrante smemorato saetta dentro le inquadrature, corre a bordo piscina, conversa con vari interlocutori sempre senza riparo di fronte allo sguardo spettatoriale. Tale sovraesposizione del sé troverà la sua ideale conclusione nel racconto della vera malattia del regista nell'ultimo episodio di *Caro diario* (1993). Ma Federica Villa presenta le prove di quanto sia inautentica l'autobiografia di questa 'egocentrica Cassandra della sinistra' (Bonsaver 2001-2002): nel finale di *Caro diario* il patto di sincerità va in frantumi e si insinua il sospetto che si tratti di una pura finzione in grado di generare un'"autobiografia disattesa" (Villa 2007: 81). L'esibizione fisica, a partire da *Palombella rossa*, fornisce invece una garanzia di massima autenticità, in pieno contrasto con la recitazione straniata dell'attore che grida le battute, canta e stona, senza cercare mai, brechtianamente, l'identificazione dello spettatore cui è richiesto anzitutto di ascoltare e sentire quel che ha da dire, cosa tormenta visceralmente l'amnesico: "Bisogna inventare un linguaggio nuovo, bisogna inventare una vita nuova" [...] "Non bisogna fare un uso criminale delle parole" [...] "Odio la parola scritta" [...] "Noi dobbiamo guardare al nuovo, noi dobbiamo aprire le porte del partito a tutti, ai giovani, alle donne, ai lavoratori, ai movimenti" [...] "E allora perché tutta questa paura" [...] "Io mi aspettavo di più, di più dalla vita, di più e meglio"; e anche: "Cosa è questa cosa totalità? È un campo, un campo da gioco".

Come dimostra Caroline Levine (2015), l'intero è la forma principe, una forma vivente nella sua unità che marxismo e neocriticismo hanno utilizzato come concetto descrittivo dell'opera in sé. Ma dagli anni Settanta e Ottanta è divenuto chiaro che le forme estetiche non possono essere considerate come unità chiuse nei loro confini, cioè l'unità estetica (opera) non è separabile dai mondi sociali della sua creazione (modi di produzione) e ricezione (modalità di consumo).

Palombella rossa pone la questione dell'interezza confinata e la estende al concetto di forma filmica. L'opera di Moretti dialoga con le altre forme della comunicazione e dello spettacolo, ogni sequenza sembra scaturire dal contesto mediale dell'epoca, illustra quasi in modo didascalico il concetto di *différance* introdotto da Derrida. Come evidenzia Cecchi, sulla scia di De Bernardinis (2006), l'intero chiuso della piscina è connesso ad altre presenze mediatiche (Cecchi 2019): la televisione (il dibattito politico), il cinema post-classico (il citato *Dottor Zivago*), la musica pop (la canzone di Battiato, *E ti vengo a cercare*) e il giornalismo (l'intervista a bordo campo) mentre l'estensione temporale del soggetto si dilata dal presente all'infanzia e alla giovinezza anche grazie all'inserito di un film amatoriale girato dal cineasta negli anni della militanza politica che consente di esplorare un altro stadio della vita del personaggio, la prima giovinezza. E poi è padre, ma un padre inetto (non riesce ad instaurare alcun tipo di relazione con la figlia interpretata da Asia Argento). Apicella ha una storia di "sconfitta" alle spalle⁷ e la piscina è un intero interconnesso. Con i suoi bordi e la sua forma chiusa, include e non esclude il mondo circostante, lo chiosa e lo interroga, riflettendo sulle forme del linguaggio verbale. Così il racconto esplose e si frammenta ma senza perdere la sua interezza e senza rinunciare a una scrittura solida e in un certo senso perfino classica, dal momento che utilizza l'espedito secondo cui l'intera partita di pallanuoto può essere letta

come l'immaginazione del soggetto traumatizzato dall'incidente automobilistico mostrato nel pre-finale. *Palombella rossa*, pur inscenando la forma dell'intero chiuso, appare il regno delle discontinuità e delle dissonanze e così apre le porte al cinema italiano contemporaneo che contiene elementi di continuità e discontinuità con il passato nazionale, ma anche di accordo e disaccordo rispetto alle forme del *world cinema* (Elsaesser 2005).

Secondo Luce Irigaray l'intero chiuso, in quanto forma unica, è un prodotto della discriminazione che conduce in ambito politico al totalitarismo e rivela il fallomorfismo dell'Occidente (1985: 26): la filosofa, leggendo l'intero come desiderio di controllo e dominazione sulla pluralità ed eterogeneità dell'esperienza, gli oppone la forma femminile diffusa e plurale che contrasta confini, prigionie, inclusioni ed esclusioni. Solo frantumando l'ormai ingestibile intero chiuso, il soggetto bambino di *Palombella rossa* può entrare a far parte della comunità radunata sotto il sol dell'avvenire, residuale forma dell'utopia di cui il cinema italiano continua a nutrirsi tutt'oggi.

Levine formula la teoria delle sfere separate secondo cui le forme confinate, chiuse, possono incoraggiare la critica e l'innovazione grazie alla loro proprietà autoriflessiva (2015: 24-48): il dirigente del PCI che si è dimenticato il suo ruolo e regredisce, grazie all'azione fluidificante dell'acqua, allo stadio puerile, sceglie la forma chiusa della piscina e insieme il regista utilizza quella autoriflessiva del sé, ovvero dell'autofiction di Michele, iniziata con *Io sono un autarchico* (1976), per continuare a interrogare il presente.

Si accennava alla data spartiacque rappresentata dal 1989 che segna l'avvento dell'era post-ideologica: la caduta del muro di Berlino, Piazza Tienanmen, Piazza San Venceslao, la caduta dell'apartheid e del regime di Ceaucescu coincidono in Italia con la trasformazione del PCI. *Palombella rossa* esce nelle sale italiane il 15 settembre 1989: fra il novembre e il dicembre

successivi Moretti riprende a Francavilla di Sicilia (quella del film è la piscina delle terme di Acireale), Milano, Roma, Torino, Napoli, Bologna, Genova e San Casciano Val di Pesa le tormentate riunioni di sezione del Partito Comunista in procinto di trasformarsi nel nuovo soggetto politico, il Partito Democratico della Sinistra, che Achille Occhetto sancirà nella “svolta della Bolognina”: nel 1990 uscirà il primo documentario del regista, privo di commento, dal titolo *La cosa*. Cavalcando gli eventi storici e anticipando lo smarrimento dei militanti del PCI, *Palombella rossa* appare oggi un film spartiacque come l'anno della sua uscita, teso tra i vincoli della forma intera e proiettato verso la sua frantumazione.

Fra le tante conseguenze della caduta del muro di Berlino c'è anche quella della nuova Europa che, negli anni successivi, renderà sempre più inservibili i concetti di identità nazionale, come efficacemente ha dimostrato Ilaria De Pascalis (2015: 47)⁸. Fino ad allora aveva ospitato cinematografie in grado di confermare le specificità linguistiche e culturali di ogni singolo Paese, con un pubblico essenzialmente nazionale cui rivolgersi e una forte tradizione critica che si opponeva alla natura spettacolare e sovranazionale del cinema hollywoodiano. A partire dall'inizio degli anni Novanta avanza una nuova stagione, di cui il cinema morettiano si fa promotore e portavoce, a partire dalla formula della coproduzione europea venduta nei vari paesi grazie alla cassa di risonanza garantita dall'evento mediatico cui danno vita i principali festival (nel caso specifico quello di Cannes, il più prestigioso). *Palombella rossa* vince premi nazionali e *Caro diario* internazionali. Quando il processo di dissoluzione della forma filmica tradizionale matura, il cinema di Moretti – come quello di molti autori italiani successivi – diverrà un'altra cosa anche a livello produttivo (Sacher Film) e distributivo (Tandem), sempre meno legato alla centralità del sistema nazionale. Moretti diverrà poi anche esercente e direttore

di rassegne (Sacher Festival) e indicherà nuovi modelli di indipendenza produttiva e realizzativa ai registi italiani ed europei⁹. I programmi di sostegno della UE rendono vantaggiosa in questi anni e nei seguenti la coproduzione e il circuito dei festival internazionali, divenuti eventi globali, trasformano non solo il panorama italiano: Moretti, considerato maestro della nuova *koinè* europea insieme a von Trier, Almodovar, Wenders, Kusturica, Greenaway e altri, contribuirà a rendere il film nazionale sempre più ibridato e così facendo finirà indirettamente per mostrare cosa sta diventando l'Europa, un'entità insieme concreta e di finzione, che è e non è ancora (Comand; Menarini 2006: 166-169).

Palombella rossa, riflessione sulla forma (estetica e politica) dell'intero, sul piano della rappresentazione coincide con la piscina e su quello del racconto si rivela un'unità coesa a discapito di potenti forze centrifughe che continuamente la minano e tentano di disgregarla: non possono riuscirci perché il soggetto, anche se sconfitto, appare resistente come la sua forma fisica. Sul piano del personaggio il film amalgama tre tempi della vita in un'unica forma ritmica dell'esistenza, mentre il contesto si apre al passato e al presente dei media creando varie configurazioni intertestuali. L'intero si rivela così innervato di relazioni, cioè proteso verso un'altra forma, quella della rete, del network che minaccia tale instabile unità, l'assedia e la proietta verso nuove incognite, con il supporto della forma ritmica. Come i muri e i regimi che nel 1989 crollano, anche l'intero morettiano è sul punto di collassare: dopo *Palombella rossa* il personaggio di Michele Apicella, che fino a questo momento era stato il protagonista del suo cinema, scomparirà lasciando il posto alla stesura di un diario in prima persona. Il film successivo propone una forma cinematografica ormai liberata dall'obbligo dell'interesse.

2. Forme della rete, della gerarchia e del ritmo

In *Caro diario* l'intero è rappresentato dalla scrittura del sé. La mano in soggettiva verga su un foglio a righe l'incipit del racconto: attraverso i tre episodi di cui il film si compone si scende sempre più verso la profondità delle esperienze vissute dall'io narrante, da una peregrinazione cittadina a una fuga per mare, per chiudere con l'odissea del cancro (Villa 2007). Le forme della memoria si scontrano con la presentificazione del tempo filmico che attualizza ogni sequenza ma anche con il tempo presente scelto dalla voce narrante che non proviene dal passato ma dall'ora, qui. L'istanza narrante, nel cinema, è un'entità astratta che assume maggiore concretezza se si manifesta attraverso una voce: in *Caro diario* la voce di Moretti guida lo spettatore e orienta le sue attese nel corso dei tre episodi ("D'estate a Roma i cinema sono tutti chiusi, oppure ci sono film come *Sesso, amore e pastorizia*"). Ma che tipo di narratore è quello che si presenta attraverso il diario e soprattutto attraverso la voce e la persona di Nanni Moretti? Nel film enunciatore e personaggio coincidono, rafforzando la presenza del narratore contemporaneamente dislocato dentro e fuori la diegesi. È stato notato (Villa 2007: 85) che la prima frase del diario disegna un'attesa all'insegna del principio di piacere ("Caro diario, c'è una cosa che mi piace fare più di tutte!"). Dal foglio di carta la soggettiva si dilata alla strada cittadina, un percorso dentro il quale entra fisicamente il protagonista sulle due ruote osservato dalla macchina da presa che lo segue e talvolta precede o affianca. Per tutto il primo episodio, "In vespa", la macchina da presa inseguirà, seguendo i dettami teorici del cinema del pedinamento di zavattiniana memoria, questo principio di piacere, viaggiare sulle due ruote per le strade deserte di Roma d'estate. Anche se il punto di vista è strettamente soggettivo, gli oggetti della visione (che siano palazzi o oasi nel verde, mura imperiali o muretti di periferia) parlano di una ²realtà fotografata², la Roma dei primi anni

novanta. Il soggetto in movimento permette allo spettatore di cogliere il senso di libertà della peregrinazione disancorata dagli obblighi formali del racconto, come in un estremo omaggio alla modernità cinematografica scandita dall'erranza dei personaggi, anche se finora mai montati in Vespa. Ogni viaggio ha un punto d'arrivo e quello del protagonista del "capitolo I" informa l'intero racconto. È la ricerca di un vero luogo, di una verità indexicale, come quando Rossellini sceglieva il vero luogo della morte di Don Morosini per inscenare la fucilazione di Don Pietro nella penultima sequenza di *Roma città aperta* (1945)¹⁰. Ogni viaggio conduce a una meta: Moretti ferma la vespa sul cavalletto davanti al luogo dove Pierpaolo Pasolini è stato ucciso. L'attenzione della cinepresa si sofferma sul monumento abbandonato e l'evocazione della morte trasforma il principio di piacere nel dovere memoriale. Il viaggio si arresta davanti al brutto esempio di rimozione collettiva della morte di un grande intellettuale e artista italiano del Novecento, nonché uno dei pilastri della modernità cinematografica.

Senza questa conclusione, il primo episodio di *Caro diario* avrebbe potuto segnare, anche grazie alle idiosincrasie del soggetto in movimento, un perfetto ingresso del cinema italiano nella stagione postmoderna: il principio di piacere elevato a misura delle azioni del singolo, l'irrisione, il gioco anche crudele con il cinema italiano coevo, l'incontro con la protagonista del musical *Flashdance* (Adrian Lyne 1983)¹¹ e con personaggi casuali che, misurando la distanza del soggetto con il mondo, ribadiscono la sua centralità di individuo sconfitto e la sua solitudine. Ma la brusca sterzata del finale impedisce di aderire alla visione postmoderna, ludica e di superficie. Davanti agli occhi dello spettatore, all'improvviso, con l'incuria riservata al monumento funebre si leva l'accusa contro la rimozione del passato, la colpevole perdita di memoria di un intero Paese¹². In tutti e tre i capitoli di cui si compone *Caro diario*, lo spazio è

il vero agente narrativo, mascherato dalla prima persona del narratore che funge da guida attraverso di esso – siano strade, mari o cliniche. Questo spazio, alla fine di “In vespa”, rivela incuria, amnesia. Il doloroso percorso diaristico diventerà un modello implicito del cinema italiano neosperimentale del nuovo millennio, si pensi a *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi (2002) che, pur inserendosi nella tradizione femminista del documentario di found footage già presente negli anni Settanta, fa del diario un elemento chiave della sua poetica.

2.1 Modelli

In un saggio di qualche anno fa, *Tradizioni e caratteri del cinema italiano contemporaneo*, Ruggero Eugeni ha teorizzato, nel tessuto della produzione nazionale, la presenza di alcuni modelli che agiscono come riattivatori della memoria storica. Una condizione di costante incertezza e vulnerabilità (produttiva e distributiva), afferma Eugeni, stimola il cinema italiano degli anni Duemila a cercare una propria identità e visibilità specifica attraverso il recupero e la gestione di risorse simboliche attinte dalla tradizione nazionale. “Ne deriva un cinema al tempo stesso moderno e ‘antico’, consapevole della propria *tarda modernità* e radicato nel proprio passato” (2008, corsivo mio). Secondo lo studioso il primo modello che certifica l'identità del cinema italiano è quello rosselliniano. Il “*cinema della realtà*”, oggi ascrivibile alla più globale tendenza denominata Cinema del reale (ma anche, in ambito nazionale, al cosiddetto cinema Fuorinorma¹³), attinge dal modello rosselliniano l'attenzione per le realtà sconosciute, la scoperta di paesaggi, volti e situazioni, un linguaggio brusco e a volte intenzionalmente “sgradevole”, nonché l'uso del dialetto e l'esibizione di un forte distacco dal linguaggio della fiction televisiva. Questa eredità culturale si è rafforzata nel corso degli ultimi decenni e mostra con limpidezza la sua proficua presenza. Un altro modello va ricercato,

secondo Eugeni, nel “*cinema dell’apologo*”, sospeso tra favola e riflessione metalinguistica, di cui l’autore di riferimento sarebbe Fellini con il suo affondo nella dimensione mitica e irrealista. Quando l’autore ne scriveva non era uscito *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino (2013) che rappresenta per molti versi il vertice di questa tendenza prettamente autoriale: convocare Fellini come padre di ogni intuizione sulla deriva antropologica della società e della politica italiane.

Il terzo modello è un cinema inteso come prodotto artistico: *il cinema della bellezza*. Tale modello possiede una doppia anima: parlerò di un modello Visconti e di un modello Antonioni (...) da un lato la bellezza viene intesa come riempimento: riempimento del quadro con modalità di rappresentazione fastose, movimenti di macchina esibiti ed eleganti, ecc. Dall’altro lato la bellezza viene intesa come svuotamento, prosciugamento dell’inquadratura, esibizione di vuoti e di assenze. Ma il contrasto è solo in superficie: in entrambi i casi si persegue l’idea di un *cinema come esperienza diretta della bellezza* (Eugeni 2008).

Visconti e Antonioni forniscono i modelli stilistici di riferimento e il loro cinema innerva quello di autori dell’ultimo quindicennio anche molto diversi fra loro. Ad esempio il cinema di Visconti si annida nel tessuto visivo e narrativo de *L’imbalsamatore* di Garrone del 2002, di *Terraferma* di Crialesi (2011) e di *Lazzaro felice* di Alice Rohrwacher (2018). C’è poi il cinema popolare, il cui modello per Eugeni sarebbe rappresentato dal cinema di Alessandro Blasetti, il regista che sapeva nascondersi dentro i generi. E a proposito di generi, in particolare è la commedia che domina i box office italiani da oltre due decenni, dove più forte è percepibile il reciproco influsso con la fiction televisiva, mentre dall’altro lato, in tempi più recenti, la nascita della crime story inaugurata da *Romanzo criminale* di Michele Placido (2005) dà il via a una nuova stagione del noir.

Questa efficace modellizzazione del panorama contemporaneo, osservato dalla prospettiva dei costanti influssi ricevuti dal cinema italiano del passato, segna un tratto di forte discontinuità con la modernità cinematografica. Gli autori moderni, fra cui lo stesso Pasolini, esibivano un rapporto conflittuale con il cinema del dopoguerra e i suoi maestri. Al contrario i registi e le registe del presente paiono aver assorbito in profondità, come dimostra la disamina di Eugeni, le diverse lezioni. A questa modellizzazione dovremo però aggiungere una zona lasciata in ombra dalla teoria appena esposta, che riguarda proprio il cinema pasoliniano, ma anche quello di Ferreri e dello stesso Moretti. Si può affermare che le eredità estetiche e politiche più produttive nel cinema italiano contemporaneo guardino a quella che si può definire *neomodernità cinematografica* sulla scorta degli studi di Beck (2013) e Mordacci (2017): quando ad essere raccontata è la “società del rischio”, che si trova di fronte a cinque sfide congiunte (globalizzazione, individualizzazione, disoccupazione, rivoluzione dei generi, rischi globali della crisi ecologica e della turbolenza dei mercati finanziari), il cinema italiano attinge principalmente alle idee e alle immagini di Zavattini, Ferreri, Pasolini, Moretti: tali esperienze si riverberano con forza sul panorama attuale.

In tale senso il primo episodio di *Caro diario* rappresenta un punto di avvio per il cinema italiano contemporaneo a venire. Salda l'esperienza della persona Pasolini con quella della persona Moretti: la forma ludica della peregrinazione in vespa si rivela un pellegrinaggio e non a Casarsa, luogo dove dimorano le spoglie di Pasolini, ma là dove è morto, nel luogo della rimozione civile di quella morte avvenuta alle porte di Roma, nella periferia raccontata dal cinema pasoliniano. Non solo è rispettata la forma del sopralluogo scelta dalla prassi neorealista¹⁴, ma anche quella del discorso libero indiretto teorizzata da Pasolini (2000)¹⁵. Le lunghe sequenze conclusive dell'episodio

dialogano infatti con le teorie moderne sul piano sequenza. Il montaggio proibito di André Bazin evidenziava la necessità, quando il cinema incontra la realtà, di lasciarla fluire dentro l'inquadratura riducendo al minimo il montaggio: è quanto fa Moretti introducendo la visita al monumento funebre con lunghi carrelli a seguire la vespa che si fa strada lungo il lido di Ostia. A questo proposito è opportuno ricordare le funzioni di questa figura del linguaggio del film che modula una sequenza (intesa come segmento narrativo autonomo) attraverso una sola inquadratura: prescinde dal montaggio sfruttando la molteplicità dei piani all'interno del singolo quadro, rappresenta il tempo reale e permette allo spettatore un percorso di lettura più libero e autonomo di ciò a cui sta assistendo. In *Che cos'è il cinema* (1958-1962) Bazin illustra due tesi complementari: nel mondo reale nessun evento è mai dotato di un senso del tutto determinato a priori ("ambiguità immanente al reale"); e il cinema ha come vocazione ontologica quella di riprodurre il reale rispettando quanto più possibile questa caratteristica: produrre delle rappresentazioni dotate della medesima ambiguità. Da qui la necessità per il cinema di riprodurre il mondo reale nella sua continuità fisica e fattuale attraverso il piano sequenza. L'essenza delle concezioni baziniane si può riassumere nei seguenti principi: il montaggio proibito (ogni qual volta l'evento reale sia fortemente ambiguo) e la trasparenza. Nei casi in cui il montaggio non può essere proibito, scrive Bazin, l'evento potrà essere rappresentato per mezzo di una successione di unità filmiche discontinue, che daranno l'illusione di assistere a eventi reali che si svolgono di fronte a noi come nella realtà quotidiana (1999: 3). Tale illusione, nel finale di "In vespa", appare massima (Marcus 1996).

I minuti precedenti il segmento finale dell'episodio hanno introdotto lo spettatore a una realtà fatta di spazi deserti percorsi in vespa da Moretti; momenti comici hanno reso più

intensamente comunicativo il suo girovagare, la voce narrante del personaggio lo ha aiutato a riflettere sul tessuto urbano della città allontanandosi dal centro verso la periferia, commentando l'architettura stratificata e la segmentazione sociale dei luoghi visitati, come in un giro turistico. Ma spingendosi oltre le periferie, e utilizzando lo stesso stile di ripresa, il commento musicale cambia. Dalla *world music* si passa all'improvvisazione solista di Keith Jarrett, il *Köln concert* del 1975 che rende solenne l'epilogo verso cui l'episodio si sta avviando. Contemporaneamente le sequenze si allungano e il viaggio si distende, sempre più proteso verso la sua meta, sempre più intento a rappresentare il tempo reale che scorre mentre la vespa avanza ondeggiando.

Dissolta la forma dell'intero, la ricerca di altre possibilità di senso diventa parte integrante del discorso morettiano e l'episodio si conclude con l'immagine del monumento funebre pasoliniano, con due inquadrature che ne testimoniano il ritrovamento quasi fosse un reperto archeologico, con i ferri arrugginiti del cemento armato in vista e una recinzione ad allontanare le possibilità di contatto fisico con la memoria. "Non so perché ma non ero mai stato nel posto dove era stato ammazzato Pasolini", aveva detto la voce fuori campo all'inizio del segmento conclusivo, mentre lo sguardo in soggettiva appariva posato sulla copertina del numero de *L'Espresso* dedicato alla morte del poeta e regista. La mèta dell'erranza morettiana è il monumento di cui uno scavalcamento di campo svela la terribile incuria. La perdita della memoria coincide con lo squallore dell'oblio. Il cinema scrive e fissa la realtà, le dà senso, e così paga un prezzo alla morte. Per Pasolini il cinema è la lingua scritta della realtà; per Moretti testimoniarla è un dovere morale.

Questo momento diventa fondante rispetto alla produzione filmica successiva anche perché evidenzia le forme che maggiormente ricorrono, variamente modulate, nelle ricerche stilistiche

dei cineasti del presente, ma che appartengono a pieno titolo al cinema della modernità: da una parte lo sguardo del soggetto che si posa sul mondo, dall'altro il piano sequenza. Moretti è inquadrato in vespa, ma è anche il regista che inquadra la propria figura da dietro e la inserisce nel paesaggio che attraversa. Le due forme cinematografiche, soggettiva e piano sequenza, integrano fra di loro la stessa funzione: sottolineano il rapporto inestricabile fra soggetto e mondo reale. Un rapporto divenuto sempre più fluido, privo di regole e obiettivi ma anche più consapevole della propria storia e delle proprie responsabilità.

2.2 Reti

Dal rettangolo chiuso della piscina di *Palombella rossa* alle curve lungo le strade romane dell'incipit di *Caro diario*, nel secondo episodio Moretti approda alle isole del Tirreno meridionale. Se il lamentoso cinema "da camera" della produzione italiana, le sale vuote cittadine, i blockbuster hollywoodiani incensati dalla critica (nonché la tortura del critico) erano gli oggetti della satira del primo episodio, nel secondo rivestono un ruolo importante i rapporti fra intellettuali e televisione, creatività e nuove forme narrative, isolamento e sistema dei media globalizzato. Le isole Eolie vengono scelte come meta dal cineasta, impegnato a scrivere il diario e il film in compagnia di una valigia piena di ritagli e dell'amico Gerardo (Renato Carpentieri) che da undici anni si è ritirato a Lipari e da trenta non vede più la televisione. Mentre il regista non trova pace Gerardo, fin dal primo incontro accidentale con una soap opera, passando per trasmissioni di intrattenimento e partite di calcio, si trasforma in un fan della cultura popolare che nel finale urla:

Karl Popper hai torto marcio, non è vero che la televisione è un mostro che corrompe i bambini, anzi, i bambini non si rincretiniscono davanti alla televisione ma sognano ad occhi aperti, come un tempo sognavano ascoltando le fiabe e le

leggende!

In questo episodio raccontare la realtà vuol dire includervi – come già in *Palombella rossa* – lo scenario dei media che progressivamente si stratifica, dalla danza di Silvana Mangano incontrata in un bar (*Anna* di Alberto Lattuada, 1951) alla trasmissione di Rai Tre *Chi l'ha visto* che appassiona Gerardo, l'esegeta dell'*Ulisse* di Joyce. Le isole Eolie, set prediletto dal moderno italiano, da Rossellini ad Antonioni, diventano così la metafora della perdita dell'intero e una prova degli effetti della sua frammentazione, ma raffigurano anche il momento dell'apertura verso spazi e luoghi di confine, per quanto remoti inesorabilmente immersi nel flusso di un presente sempre più privo di centro e di senso.

La crisi creativa, che tornerà ancor più pressante nel film successivo, *Aprile* (1998), si intreccia con le immagini delle isole, terre emerse dal "mondo liquido". Scrive Bauman:

Non sono rimasti molti terreni solidi su cui gli individui possano edificare le loro speranze di salvezza. Non possiamo più sperare seriamente di rendere il mondo un posto migliore in cui vivere; non possiamo neppure rendere veramente sicuro quel posto migliore nel mondo che, forse, siamo riusciti a ritagliare per noi stessi. L'insicurezza c'è e resterà, qualunque cosa accada (2007: 22).

Nel disegno generale, tripartito ed erratico, del film, il viaggio del secondo episodio, che si snoda fra Lipari, Salina, Panarea, Stromboli e Alicudi, si configura come un'ulteriore frammentazione della materia narrativa che permette all'autore di affondare la satira dentro l'evoluzione del rapporto genitoriale (i figli unici di Salina), irridendo sia la società dello spettacolo (il sindaco di Stromboli) che la fuga degli intellettuali *engagés* (Moni Ovadia ad Alicudi). Il viaggio come pura erranza nasconde in realtà lo svolgimento accurato di temi che somigliano

alle domande esistenziali e politiche rivolte qualche anno prima da Apicella allo spettatore di *Palombella rossa* fissandolo negli occhi intensamente durante partita di pallanuoto. Il sindaco di Stromboli sogna ad occhi aperti

la luce dell'isola a cura di un grande direttore della fotografia, Storaro che cura l'illuminazione e i tramonti di Stromboli... Ricostruire da zero Stromboli, ricostruire da zero l'Italia, un nuovo modo di vivere, con una nuova luce, nuovi abiti, nuovi suoni, un nuovo modo di parlare, nuovi colori, nuovi sapori, tutto nuovo!

E lo scrittore eremita di Alicudi sentenza:

In tutti questi anni ho avuto vergogna dell'Italia e della sua gente, ho avuto vergogna delle altre isole, così avidi, grasse, ignoranti e narcisiste, dove vive gente che non si sente in colpa... Noi ci siamo ritirati qui per pensare agli altri. Gli italiani sono uno dei popoli più condizionati e volgari del mondo, questo paese ha così sfrenatamente voglia di ridere, che cosa c'è da ridere.

Di questi monologhi Moretti è semplice spettatore. In "Isole" il suo personaggio sembra fuori luogo ovunque: giunto a Salina, in un momento descrittivo affidato al tema musicale malinconico di Nicola Piovani, si ritrova solo in un campo da gioco, lo attraversa mostrando che la figura del transito – qui affidato a un traghetto che si muove lentamente dentro la panoramica – permea il film. Il natante svela il disegno del campo da calcio, ne ingombra le porte, fa da sfondo ai movimenti del corpo del protagonista che, a differenza di quanto accade in *Palombella rossa*, mostrato in campo lungo e di spalle viene sottratto allo sguardo da una severa grisaglia marrone. Finito l'agone, concluso il tempo dei giochi e aperta una crepa nella solitudine profonda del soggetto dissolto nel mondo liquido, la macchina

da presa filma lo spostamento lento fra i pali della porta di un traghetto che attraversa il quadro. In questa sequenza, del tutto irrelata e inutile ai fini narrativi, è mostrata la forma che più efficacemente delle altre, secondo la teoria di Caroline Levine, è in grado di contrastare l'intero, ovvero il network, la rete. Il movimento incessante di traghetti e aliscafi e il continuo desiderio di fuga definiscono in "Isole", come nel precedente "In vespa", il principio di piacere, esplicitato in una frase ispirata alla celebre lirica di Kavafis *Itaca*: "Caro diario – recita Moretti disteso su una panca della nave – sono felice solo in mare, nel tragitto tra un'isola che ho appena lasciato e un'altra che devo ancora raggiungere".

Di tutte, la sosta più significativa appare quella a Stromboli, con la forza naturale del vulcano che fa litigare gli amici e la sequenza girata in vetta a imprimere un deciso scarto rispetto alla tradizione cinematografica italiana che, come ricorda Eugeni, sottotraccia lancia ponti tra passato e presente. Karin, la protagonista di *Stromboli terra di Dio* di Rossellini (1950), raggiungeva la sommità del vulcano in fuga dal mondo e alla ricerca di Dio, o di un nuovo modo per pregarlo¹⁶. Completamente desacralizzato e inverso appare il moto di Moretti, mostrato in apertura di sequenza già in vetta con Gerardo, la cui attenzione è rivolta a un gruppo di turisti americani che possono fornirgli anticipazioni sulle trame della soap opera *The Bold and the Beautiful* (*Beautiful*, CBS 1987-) Si tratta di una sequenza dissacrante, quasi una gag, con il corpo del protagonista ripreso in campo lungo, affannato nella corsa in discesa scandita da domande e risposte dalla vetta alla mezza costa, tradotte malamente in inglese e riferite urlando nel nulla. Mentre il vulcano brontola Gerardo si aggiorna su tradimenti, matrimoni e fughe d'amore di una fiction televisiva, con Moretti che fa da tramite fra lui e gli americani. Il sistema globale dei media è divenuto l'unico motore del flusso di informazioni e anche in questo caso è il

network transnazionale delle telecomunicazioni l'unico possibile sostituto dell'intero collassato.

Reti diffuse ed estese, scrive Caroline Levine, evidenziano il paradosso della non-forma: paiono completamente prive di forma, oppure un'antitesi alla forma che le rende "emancipatorie" e politicamente produttive. La studiosa cita la teoria del rizoma di Deleuze e Guattari (1975) che cresce orizzontalmente e ha struttura diffusiva, reticolare, è un'anti-struttura che procede per multipli, priva di punti di entrata o di uscita ben definiti e che non si avvale di gerarchie interne. La teoria della rete (così come è concepita nelle opere di vari autori fra cui Franco Moretti [2011], fratello del regista) prevede la connessione fra discipline umanistiche e configurazioni matematiche, fisiche, sociologiche. In gioco ci sono i ruoli e i modelli della conoscenza. Le reti non generano configurazioni unificate e, anche se paiono caotiche, dipendono da un ordine sorprendentemente sistematico di principi. La principale proprietà della rete è la connettività. Dunque il network rappresenta un modo per comprendere quanti altri elementi formali (interi, ritmi, gerarchie) si leghino nelle larghe formazioni come le nazioni o le culture. Per Bruno Latour infine le reti permettono di rifiutare il nesso causa-effetto in favore di legami osservabili fra oggetti, corpi e discorsi (2005: 8).

Nell'ultima sequenza, si è visto, Gerardo contesta Popper precipitandosi dalle pendici di Alicudi per fuggire dall'isolamento. Ogni viaggio prelude a una fuga: il grido prolungato del personaggio, perfino oltre la chiusura del portellone del traghetto, nel finale di "Isole", inserisce a conclusione del capitolo la comunicazione globale divenuta essa stessa forma della rete in grado di rimettere in discussione i modelli della conoscenza. E al cinema, cosa resta? L'avventura del corpo.

2.3 Gerarchie e ritmi

L'ultimo episodio, "Medici", pone in apertura la questione dello statuto di realtà delle immagini: "Caro diario, ho tenuto tutte le ricette accumulate durante un anno, e anche tutti gli appunti che di volta in volta prendevo quando incontravo i medici... quindi nulla di questo capitolo è inventato [...] Questa è la mia ultima seduta di chemioterapia". La pratica di scrittura manuale e il regime di soggettiva garantiscono lo statuto dell'enunciazione. Il soggetto racconta di sé stavolta al passato, introducendo uno scarto temporale che struttura l'episodio introdotto dalla voce narrante ("Un giorno cominciai ad avere prurito, specialmente la notte").

La prima sequenza, nel tempo presente, mostra Moretti al bar; la seconda definisce il tempo passato (l'ultima seduta di chemioterapia, con riprese girate dal vero in 16mm); la terza è costituita da un flashback che segna l'inizio della fabula, ovvero la scoperta della malattia. Sta collassando il corpo, la sua integrità sta andando a pezzi e si ricomporrà in una nuova forma.

Tutto il film è proiettato verso la morte. Definiscono questo percorso il suo rinvenimento (la visita al monumento funebre di Pasolini) nel primo episodio, i lacerti del mondo liquido nel secondo, mentre nel terzo la morte minaccia il soggetto che scopre, come vedremo, un nuovo ritmo scaturito dalla collisione con le forme del ritmo sociale. Dunque nuove configurazioni si stanno sostituendo alla frantumazione dell'intero: reticolari ("Isole") e ritmiche ("Medici").

Secondo Caroline Levine, a differenza delle unità rigide e dei confini artificiali, le forme ritmiche sono naturali, provengono dal tempo della vita e del corpo umano (poesia, musica, libertà esistenziale, presenza e piacere). Ma questa libertà può essere punita e vincolata (si pensi alla forma musicale o alla forma metrica). La forma ritmica impone ordine temporale ai corpi o al lavoro, ai suoni o alle macchine, dunque possiede un potenziale

politico. Il ritmo definisce i modelli temporali della vita sociale, forme organizzate lo irreggimentano. Nell'episodio "Medici" il ritmo si pone come categoria che rifiuta distinzioni fra la forma estetica ed altre forme delle esperienze di vita: il racconto cinematografico trasforma l'evento della malattia nell'esempio di una collisione tragicomica fra le forme organizzate della vita socio-sanitaria e l'esperienza del cancro esperita in prima persona dal narratore. Più in generale l'episodio si pone come esempio di diario cinematografato portando a compimento le premesse sullo statuto di realtà del film enunciate fino dall'incipit (l'atto della scrittura manuale ripreso in soggettiva). L'episodio è pervaso dalle forme ritmiche: la sequenza delle visite, il rapporto fra medico e paziente, le diagnosi, le prescrizioni, il sintomo del prurito che persiste e costringe Moretti a ricominciare da capo con nuove visite, nuovi medici, nuove diagnosi, nuove – inutili – prescrizioni. Come rileva Levine, le forme ritmiche non riescono a imporre un singolo ordine coerente all'esperienza, dunque a far prevalere un ordine dominante. In "Medici" il soggetto si dibatte in questa impasse e inizia una nuova peregrinazione, la sua terza odissea, il terzo percorso erratico del film. Il primo, apparentemente casuale, lo portava alla scoperta della morte, il secondo a definire la felicità come stato di transito. Il terzo gli permette di ricongiungersi con il ritmo vitale oltre le istituzioni sanitarie che tendono, come tutte le istituzioni, a preservare la propria forma attraverso rituali ripetitivi e standardizzati, con l'iterazione di norme e pratiche (la visita, la terapia, la ricetta, il consulto e via da capo).

Il ritmo vitale del soggetto entra subito in conflitto con la gerarchia. Per Levine il rapporto fra autorità e subordinazione (organizzazioni, valori, relazioni sociali) riguarda corpi, cose, idee valutati in base ai livelli di potere gerarchico. L'ineguaglianza è la più dolorosa proprietà delle strutture gerarchiche. Negli anni Settanta viene promossa una profonda attenzione

alle strutture binarie dell'esperienza culturale e politica: mascolinità / femminilità, pubblico / privato, corpo / mente, nero / bianco, ragione / follia. In realtà la loro relativa instabilità, la convenzionalità di queste forme binarie, ne fanno un terreno di azione politica. Nel caso di "Medici", ciò riguarda la richiesta del diritto a un rapporto più equo e meno gerarchizzato fra medico e paziente che il racconto morale evidenzia. Una delle inquadrature più ricorrenti dell'episodio è il dettaglio delle prescrizioni conservate da Moretti. La "pura formalità" della ricetta rimanda ai tanti pro-forma della burocrazia che è "forma di una forma", la gerarchia: quando la burocrazia diventa formalità o pro-forma esiste solo per perpetuare la propria struttura gerarchica (le ricette dei medici). Quando le gerarchie collidono possono generare più disordine che ordine ma anche forme nuove di attacco al potere.

In "Medici" il conflitto fra le forme gerarchizzate della sanità italiana e il ritmo vitale del paziente evidenzia la principale proprietà delle forme ritmiche, la ricerca della stabilità. Il ciclo delle visite rispecchia la rigidità della macchina sanitaria e mostra efficacemente come entri in collisione con l'esperienza di vita del soggetto¹⁷. In realtà ogni nuova diagnosi non fa che aumentare l'entropia attraverso la fallacia delle cure e allontanare l'obiettivo dell'intervento sanitario, cioè la guarigione. La gerarchia che informa il rapporto medico-paziente è messa in discussione ma non l'esito della cura e la sopravvivenza. Lo certificano le immagini "dal vero" del "film inchiesta" privato posto in apertura di racconto che riprende il volto di Moretti cui quattro mani di donna fissano una garza intorno alla fronte, poi una calotta di tessuto azzurro. Il corpo è spogliato, più fragile e indifeso di sempre: come scrivono Mazierska e Rascaroli sulla scorta di Sontag, la malattia raccontata da Moretti è "priva di metafora", è una condizione che non significa nulla al di fuori di sé stessa (2006: 50).

Nel primo appuntamento Moretti declina le proprie generalità al dermatologo, continuando a sancire il valore testimoniale dell'esperienza autobiografica. Le stesse patologie pregresse del cineasta vengono messe a conoscenza dello spettatore (l'epatite). Lo statuto di realtà non è certificato solo dalla ripresa privata della seduta di chemioterapia ma dall'ostentazione a tutto schermo delle ricette con i farmaci prescritti. I ritmi della vita sanitaria italiana prevedono appuntamenti nello stesso istituto con medici diversi e così, da questa prima collisione di forme, scaturisce ancora una volta la satira come chiave per raccontare l'esistenza del soggetto nel mondo liquido, privo di punti di riferimento. "Può anche darsi che si tratti di un problema nervoso, di stress, è la vita che facciamo, che fa lei, signor Moretti", azzarda il secondo dermatologo, mentre prescrive analisi del sangue e cambia la terapia al paziente (la voce *off* è sul dettaglio della ricetta sgualcita dai segni dell'uso conservata dal regista, insieme alle altre, come racconta la voce del protagonista all'inizio dell'episodio). Il "principe" dei dermatologi di Roma prende appuntamenti non prima di tre mesi, così il terzo medico è un sostituto che prescrive nuovi farmaci e che la macchina da presa lascia a scrivere ricette mentre Moretti si alza, si riveste e se ne va: tutto questo mentre la voce *off* racconta il suo scetticismo, il mancato acquisto delle medicine ("E anche con la massima buona volontà io non riesco a credergli"). La visita allergologica dà esiti positivi così ampi che neanche i farmacisti hanno la pazienza di ascoltare l'elenco. La raccomandazione di un amico (la forma gerarchica nazionale che presiede ai rapporti fra medico e paziente) lo introduce al cospetto del "principe" dei dermatologi che, dopo numerose prescrizioni, lo apostrofa sorridendo: "Moretti lei mi deve aiutare, noi in famiglia siamo suoi sostenitori, e mi deve aiutare perché anche se adesso è estate e fa molto caldo, lei deve indossare sempre delle calze di cotone lunghe fino al ginocchio [...] camicie con le maniche

lunghe, anche in spiaggia". Sarà l'abbigliamento con cui il personaggio si mostrerà nelle sequenze successive.

Nel frattempo le forme ritmiche si accavallano, l'estate cede il posto all'autunno, la diagnosi non c'è e gli incontri con i medici sono descritti in modo sempre più straniato, come quando appare come raffigurato "in croce" nell'inquadratura della visita al centro di medicina cinese (di qui l'assimilazione a una via crucis in Villa [2007]). Moretti sembra dialogare con il quarto dermatologo e invece si rivolge allo spettatore mettendolo a parte dell'assurdità della diagnosi ("Io la vedo perdente, secondo me è più un fatto psicologico, dipende da lei, e io, mi dispiace, la vedo perdente"). L'incontro termina iterando le modalità precedenti, il dettaglio della ricetta e la voce over del medico che sciorina la prescrizione. Seguono massaggi, bagni nella crusca di grano tenero, notti insonni (l'inserto ritmico più frequente), sguardi sconfortati e la visita iterata al centro di medicina cinese. La diagnosi del sarcoma incurabile al polmone, contraddetta dall'esito dell'avventura riferito mentre sta facendo un esame clinico ("Per fortuna il radiologo non ci ha indovinato, mi operano due giorni dopo questa tac"), anticipa la conclusione della peripezia. Nell'ordine del racconto si mescolano due temporalità diegetiche differenti, siamo contemporaneamente nel passato e nel presente. Il linfoma di Hodgkin, tumore del sistema linfatico, è curabile. I sintomi riferiti dall'Enciclopedia medica Garzanti, consultata da Moretti una volta appresa la diagnosi, comprendono prurito, dimagrimento e sudorazione. Come in un racconto morale, l'esperienza porta con sé l'apprendimento: "I medici sanno parlare però non sanno ascoltare". L'autorità della gerarchia sociale è messa in crisi dal racconto.

Con perfetta circolarità la sequenza finale, al bar, simula il ricongiungimento narrativo con l'incipit: Moretti, seduto davanti agli scaffali del locale, scrive il diario e lo legge a voce alta allo spettatore. Ma l'inquadratura non è più fissa, lo zoom indietro

svela lentamente tre tavoli colmi di medicinali e la macchina segue il personaggio che si sposta al bancone per chiedere un latte macchiato, un cornetto e un bicchiere d'acqua ("La mattina, prima della colazione, fa bene bere un bicchier d'acqua")¹⁸. Poi lo stringe fino al primissimo piano. Il film si chiude sulle parole della canzone *Inevitabilmente* di Fiorella Mannoia "Era la vita che già / avevo immaginato ma / con un diverso finale" mentre Moretti spalanca gli occhi per fissare lo spettatore ("un'interpellazione inaspettata", la definisce Villa [2007: 81]). La funzione conoscitiva della forma stilistica dello zoom indietro è nota, lo sguardo si allarga per includere il personaggio nel suo contesto ambientale e così facendo permette allo spettatore di acquisire più informazioni visive. Apertura (conoscitiva, come nei film di Kubrick) e chiusura: questa figura è infatti combinata, nel piano sequenza con macchina in movimento, con l'intimità dello sguardo in camera quando il movimento cessa. Lo sguardo beffardo dell'attore interroga lo spettatore, lo sollecita ambigualmente. Si tratta di una soluzione narrativa già adottata con il sé bambino di *Palombella rossa*. Ma qui presenta una particolarità. Moretti possiede una storia filmica (quella di Michele Apicella) e una storia pubblica (il regista). E dunque chi si sta rivolgendo allo spettatore? Il personaggio, il regista o l'attore? Si tratta di una soluzione narrativa adottata a vario titolo dal cinema contemporaneo (ad esempio nella crime story *Vallanzasca – Gli angeli del male* di Michele Placido, 2010) come chiusura del racconto, quando lo sguardo in macchina permette al personaggio di farsi da parte per lasciar emergere l'interprete: l'avventura del corpo porta al rinvenimento dell'io, garante della veridicità del racconto in prima persona, inquadrato in primissimo piano. La scoperta della morte e il passaggio attraverso il mondo liquido hanno condotto il soggetto al ritrovamento del proprio ritmo vitale. Moretti beve il bicchiere d'acqua e *Caro diario*, con il suo lieto fine, a dispetto dei temi drammatici che affronta,

diventa – per giudizio collettivo finora mai smentito – un'opera “felice”, leggera, libera, originale ma anche piena di vita.

L'acqua del bicchiere rimanda all'acqua del mare del secondo episodio ma anche a quella della piscina di *Palombella rossa*. Le forme dell'acqua, pur così presenti in questo dittico, non appartengono né alla forma dell'intero né alle altre teorizzate da Levine (rete, ritmo, gerarchia). La fluidità è un tessuto connettivo, un agente di collegamento fra le varie forme che partecipa alla loro ridefinizione.

3. La neomodernità cinematografica

Dopo aver assunto *Palombella rossa* e *Caro diario* come opere in cui le forme dell'utopia e della rinascita indicano nuove strade al cinema italiano della “tarda modernità”, è necessario tornare al rapporto fra Moretti e Zavattini oltre il tema, come si è visto fondamentale, della diaristica “dal basso” che fa da cerniera fra i due. La prima regia dell'intellettuale luzzarese è *La veritàaaa*, realizzato dalla RAI nel 1982, protagonista lui stesso, surreale e logocentrica messinscena televisiva con Zavattini nei panni di un matto. Sono passati trenta anni dal progetto su Caterina Rigoglioso e lo sceneggiatore neorealista è arrivato alla stessa conclusione cui è giunto, a partire dalla fine degli anni Settanta, Moretti: per assumersi le proprie responsabilità di intellettuale occorre esporsi in prima persona, senza mediatori, nell'opera audiovisiva. Surreale e sulfureo, l'ultimo personaggio zavattiniano, interpretato da lui stesso ottantenne, dispensa verità in forma di aforismi che poi declama nel finale al microfono. In uno di essi afferma: “La sinistra non ha il coraggio della propria grandezza”. La sentenza suona singolarmente vicina al “Di' qualcosa, se non di sinistra di civiltà”, rivolto da Moretti a Massimo D'Alema in *Aprile* (1998). È infatti con questo film, e con il successivo *La stanza del figlio* (2001), che il soggetto in movimento continuerà a scrivere il proprio diario testimoniale.

La produttività di *Palombella rossa* appare massima nel volgere dell'ultimo decennio del Novecento nel nuovo secolo. Ma torniamo all'ultimo Zavattini. Accostare a *Palombella rossa* a *La verità*^{aa} pare pertinente, perché anche lo scrittore luzzarese, al suo esordio registico, sceglie la forma dell'intero chiuso per il suo film testamento, con lui "in persona" e un coro di cittadini comuni chiamati a interloquire: uno studio televisivo metalinguisticamente esibito come set è l'intero che, sottoposto a torsione umoristica, va in frantumi. L'analogia con la piscina morettiana appare evidente, e il corpo esibito di Zavattini rimanda a quello di *Palombella rossa* e *Caro diario*.

Resta allora da sciogliere la questione della presenza e profonda consonanza di tali forme della modernità – l'assunzione di responsabilità in prima persona del soggetto politico implicato nel discorso – e il fatto che di recente è stato principalmente esplorato il Moretti postmodernista ("viene decisamente dopo il cinema della modernità [...] è [...] completamente e radicalmente postmoderno" Mazierska; Rascaroli [2006: 149]), partendo dal falso autobiografismo e dall'"io multiplo" (Pravadelli 2019: 96-98) per giungere all'ibridazione fra cultura alta e bassa presenti nel cinema appena analizzato. Ma tale "vena" si rivela un "postmodernismo a bassa intensità" per ammissione dei suoi stessi sostenitori (Barotsi; Antonello 2009). Questo perché, da *Palombella rossa* a *Caro diario*, come finora si è cercato di dimostrare, l'intero chiuso si è dissolto e il sé è divenuto, più che un soggetto "irraggiungibile", il luogo da cui partire, secondo una logica neomoderna, per esplorare il nuovo mondo.

NOTE

¹ "Molti film narrativi prodotti nell'ambito geografico dell'Europa occidentale dopo il 1989 si concentrano sulla messa in scena delle identità in

quanto problematiche e stratificate, in un continuo rapporto di tensione con gli altri soggetti rappresentati, quasi mai limitati a una sola comunità culturalmente e geograficamente omogenea" (De Pascalis 2015: 12).

² "Il soggetto che mira a riprendersi la scena oggi è un agente che si ritiene attivo, critico, certamente immerso nelle reti sociali complesse e condizionanti ma dotato di un potere decisionale forse minimale ma irriducibile" (Mordacci 2017: 89).

³ Mazierska e Rascaroli evidenziano come il film sia stato "accusato spesso di banalizzare i problemi suscitati dalla Rivoluzione d'Ottobre, trasformandoli in kitsch hollywoodiano" (2006: 39).

⁴ "Cette vulnérabilité/fragilité (et que dire de sa voix, surtout lorsqu'il chante!) s'incarne dans le façon dont le corps de Moretti prend sa place dans l'espace. Si les personnages de Moretti sont toujours en mouvement (il court, danse, nage, saute...), c'est qu'ils semblent constamment en quête d'un statut, d'un état ou d'un point de vue sociale, psychologique ou moral" (Mandolini 2007: 28).

⁵ Roberto De Gaetano (2002 e 2015) è stato il primo a inserire esplicitamente il cinema di Moretti nella linea di continuità della tradizione nazionale costituita prima dal neorealismo e poi dalla commedia all'italiana.

⁶ La parte più interessante della monografia di Mazierska e Rascaroli riguarda l'idea dell'ordinarietà della figura che le autrici contrappongono alla percezione italiana della sua straordinarietà (cfr. Mazierska; Rascaroli 2006).

⁷ Su *La sconfitta* e l'inserimento della sequenza in *Palombella rossa* cfr. Mazierska e Rascaroli (2006: 38). Si tratta di un cortometraggio girato da Moretti in super 8 nel 1973 realizzato per l'organizzazione politica Nuova Sinistra.

⁸ "Una delle tendenze del cinema europeo contemporaneo è proprio la riflessione sulle identità in quanto costruzioni complesse, conflittuali, contraddittorie".

⁹ Ciò nonostante, le formule produttive e distributive morettiane continueranno ad evolvere da *La stanza del figlio* (2001) in poi, soprattutto per il fallimento di Sacher.

¹⁰ Come è noto il personaggio di Don Pietro è composto dalla fusione di due persone reali, Don Pappagallo e Don Morosini che fu ucciso a Forte Bravetta, nel luogo dove è inscenata la morte del sacerdote nel finale di *Roma città aperta*.

¹¹ Sulla compresenza di cultura alta e bassa, d'élite e popolare cfr. Barot-si; Antonello (2009) sulla scorta di Mazierska, Rascaroli (2006).

¹² Villa parla di uno spettatore "come solo osservatore davanti allo squalore della memoria" (2007: 56), mentre si tratta a mio avviso dello squalore dell'oblio.

¹³ È il titolo della rassegna itinerante ideata da Adriano Aprà per offrire visibilità al cinema neosperimentale italiano, che dà vita a un volume composto da “troppi titoli”: “Fra il 2006 e il 2018 ecco una esplosione del neosperimentalismo; solo 19 (e ½) sono, sia pure a modo loro, film di finzione, gli altri sono documentari o *nonfictions* o meglio ancora OVNI, oggetti (audio) visivi non identificabili” (Aprà 2019: 17).

¹⁴ “Il film è un grandissimo omaggio a una pratica che potremmo definire ‘del sopralluogo’, che ha avuto illustri maestri nella cultura del nostro paese – da Zavattini a Cassola, a Parise – ma non è mai stata definitivamente assorbita dalla tradizione” (Veronesi 1993).

¹⁵ Sull’argomento cfr. Villa (2007) e Tognolotti (2008).

¹⁶ “Il sentimento della donna di *Stromboli*, brutalizzata dalla realtà, che torna al sogno, perché non dovrebbe essere autobiografico? Il desiderio di espandersi, per abbracciarsi tutti, senza lasciare la realtà, ma trovando la liberazione interiore in quel richiamo a Dio che è lo slancio finale del film” (Rossellini 1987: 93).

¹⁷ Villa evidenzia la natura paratattica dell’episodio e sottolinea come sia incentrato sulla ripetizione (2007: 76-78).

¹⁸ La pratica rinvia alle cure termali di *8 e ½* (Fellini 1963), alla salvezza del corpo – e forse dell’anima – lì propiziata dal rito collettivo dell’ingerimento di un bicchiere d’acqua.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Aprà, Adriano, ed. (2019), *Fuorinorma. La via neosperimentale del cinema italiano*, Dublin, Artdigiland.
- Barotsi, Rosa; Antonello, Pierpaolo (2009), “The Personal and the Political: The Cinema of Nanni Moretti”, *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, eds. Pierpaolo Antonello, Florian Mussgnug, Oxford-New York, Peter Lang: 189-212.
- Bauman, Zygmunt (2006), *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*, trad. it. a cura di Savino D’Amico, *Modus Vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- Bazin, André (1958-1962), *Qu’est c’est que le cinéma?*, 4 voll., tr. it. parziale, *Che cos’è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999.

- Beck, Ulrich (1986), *Risikogesellschaft: auf dem Weg in eine andere Moderne*, trad. it. a cura di Walter Privitera, Carlo Sandrelli, *La società del rischio, Verso una seconda modernità*, Roma, Carocci, 2013.
- Bonsaver, Guido (2001-2002), "The Egocentric Cassandra of the Left: Representations of Politics", *The Italianist*, 20/21: 158-76.
- Cecchi, Alessandro (2019), "Idiosincrasie generazionali: musica e media nel cinema di Nanni Moretti degli anni Ottanta", *Biblioteca teatrale*, 129/130: 111-29.
- Comand, Mariapia; Menarini, Roy (2006), *Il cinema europeo*, Roma-Bari, Laterza.
- Costa, Antonio (2013), *Il cinema italiano. Generi, figure, film del passato e del presente*, Bologna, Il Mulino
- De Bernardinis, Flavio (2006), *Nanni Moretti*, Milano, Il Castoro.
- De Gaetano, Roberto (2002), *La sincope dell'identità. Il cinema di Nanni Moretti*, Torino, Lindau.
- (2015), *Nanni Moretti. Lo smarrimento del presente*, Cosenza, Pellegrini.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1972), *L'Anti-Cedipe*, trad. it. a cura di Alessandro Fontana, *L'Anti-Edipo*, Torino, Einaudi, 1975.
- De Pascalis, Ilaria (2015), *Il cinema europeo contemporaneo: scenari transnazionali, immaginari globali*, Roma, Bulzoni.
- De Vincenti, Giorgio (2016), *Lo stile moderno*, Bulzoni, Roma.
- Elsaesser, Thomas (2005), "Conclusion. European Cinema as World Cinema: A New Beginning?", *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press: 485-513.
- Eugeni, Ruggero (2008), "Tradizioni e caratteri del cinema italiano contemporaneo", *Romanesque*, 33/1: 33-8.
- Irigaray, Luce (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un*, trad. am., *This Sex Which Is Not One*, Ithaca-New York-London, Cornell University Press, 1985.
- Latour, Bruno (2005), *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- Levine, Caroline (2015), *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton, Princeton University Press.

- Mandolini, Carlo (2007), "Moretti ou l'hypercorps vulnérable", *Séquences*, 247: 28-9.
- Marcus, Millicent (1996), "Caro Diario and the Cinematic Body of Nanni Moretti", *Italica*, 73/2: 233-47.
- Mazierska, Ewa; Rascaroli, Laura (2004), *The Cinema of Nanni Moretti: Dreams and Diaries*, trad. it. *Il cinema di Nanni Moretti. Sogni & Diari*, Roma, Gremese, 2006.
- Mordacci, Roberto (2017), *La condizione neomoderna*, Torino, Einaudi.
- Moretti, Franco (2011), "Network Theory, Plot Analysis", *New Left Review*, 68: 5-22.
- Pasolini, Pier Paolo (1965), "Intervento sul discorso indiretto libero", *Empirismo eretico*, ed. Guido Fink, Milano, Garzanti, 2000: pp. 81-103.
- Pravadelli, Veronica (2019), *Dal classico al postmoderno al global. Teoria e analisi delle forme filmiche*, Venezia, Marsilio.
- Rossellini, Roberto (1952), "Colloquio sul neorealismo", *Il mio metodo. Scritti e interviste*, ed. Adriano Aprà, Venezia, Marsilio, 1987: 84-94.
- Tognolotti, Chiara (2008), "Caro diario: l'ombra dei maestri", *L'intransigenza della ragione. Il cinema di Nanni Moretti*, eds. Gabriele Rizza, Giovanni Maria Rossi, Aldo Tassone, Firenze, Aida: 67-70.
- Veronesi, Sandro (1993), "Il Diario pubblico di Nanni Moretti", *L'Unità* [11 novembre 1993]: 1.
- Villa, Federica (2007), *Nanni Moretti. "Caro Diario"*, Torino, Lindau.

FILMOGRAFIA

- Amore in città*, Dir. Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Dino Risi, Italia, 1953.
- Anna*, Dir. Alberto Lattuada, Italia, 1951.
- Aprile*, Dir. Nanni Moretti, Italia, 1998.
- The Bold and the Beautiful (Beautiful)*, CBS, USA, 1987-.

- Caro diario*, Dir. Nanni Moretti, Italia, 1993.
- Cinegiornali liberi*, Dir. Cesare Zavattini, RAI, Italia, 1968-1970.
- Dillinger è morto*, Dir. Marco Ferreri, Italia, 1969.
- Il dottor Zivago (Doctor Zhivago)*, Dir. David Lean, USA, 1965.
- Ecce Bombo*, Dir. Nanni Moretti, Italia, 1978.
- Flashdance*, Dir. Adrian Lyne, USA, 1983.
- La grande bellezza*, Dir. Paolo Sorrentino, Italia-Francia, 2013.
- L'imbalsamatore*, Dir. Matteo Garrone, Italia, 2002.
- Io sono un autarchico*, Dir. Nanni Moretti, Italia, 1976.
- The Graduate (Il laureato)*, Dir. Mike Nichols, USA, 1967.
- Lazzaro felice*, Dir. Alba Rohrwacher, Italia-Francia-Germania, 2018.
- Un'ora sola ti vorrei*, Dir. Alina Marazzi, Italia-Svizzera, 2002.
- Palombella rossa*, Dir. Nanni Moretti, Italia, 1989.
- Roma città aperta*, Dir. Roberto Rossellini, Italia, 1945.
- Romanzo criminale*, Dir. Michele Placido, Italia, 2005.
- La stanza del figlio*, Dir. Nanni Moretti, Italia-Francia, 2001.
- Stromboli terra di Dio*, Dir. Roberto Rossellini, Italia-USA, 1950.
- Terraferma*, Dir. Emanuele Crialese, Italia-Francia, 2011.
- Vallanzasca – Gli angeli del male*, Dir. Michele Placido, Italia-Francia, 2010.
- La veritàaaa*, Dir. Cesare Zavattini, RAI, 1982.

