

Nemla Italian Studies

**Journal of Italian Studies
Italian Section
Northeast Modern
Language Association**

Special Issue:

**Contemporary Italian
Cinema**

Editors:

Simona Wright

The College of New Jersey

Fulvio Orsitto

California State University, Chico

Volume xxxiv, 2012

Nemla Italian Studies (ISSN 1087-6715)

Is a refereed journal published by the Italian section of the Northeast Modern Language Association under the sponsorship of NeMLA and The College of New Jersey

Department of World Languages and Cultures
2000 Pennington Road
Ewing, NJ 08628-0718

It contains a section of articles submitted by NeMLA members and Italian scholars, excerpts from published and unpublished authors, and a section of book reviews.

Participation is open to those who qualify under the general NeMLA regulations and comply with the guidelines established by the editors of *NeMLA Italian Studies*.

Essays appearing in this journal are listed in the PMLA and Italica.

Each issue of the journal is listed in PMLA Directory of Periodicals, Ulrich International Periodicals Directory, Interdok Directory of Public Proceedings, I.S.I. Index to Social Sciences and Humanities Proceedings.

Institutional subscription is obtained by placing a standing order with the editor at the above The College of New Jersey address. Individual subscription is obtained by subscribing online through the NeMLA Italian Studies webpage: www.nemla.org. Each new or back issue is billed \$10 at mailing.

Editorial Board for This Volume

Founder

Joseph Germano, Buffalo State College

Editors

Fulvio Orsitto, California State University, Chico

Simona Wright, The College of New Jersey

Assistant to the Editors as Referees

Philip Balma, University of Connecticut, Storrs

Simone Castaldi, Hofstra University

Chiara Ferrari, California State University, Chico

Rosetta Giuliani Caponetto, Auburn University

Vetri Nathan, University of Massachusetts, Boston

Gloria Pastorino, Fairleigh Dickinson University

Renato Ventura, University of Dayton

Editorial Assistant

Anna Strowe, University of Massachusetts Amherst

**Volume xxxiv
2012**

CONTENTS

Introduction	
FULVIO ORSITTO AND SIMONA WRIGHT.....	xi
Antonioni's Photographer: Doubting Thomas or Peeping Tom? Blow-Up as Post-Neorealist Parody.	
MARY WATT.....	1
2001-2011. L'ultimo cinema di Nanni Moretti fra autobiografia e ricerca del padre	
FABIO BENINCASA.....	26
The Nascent State of Future: Relevance of the Maternal Symbolic and Metonymic in Francesca Comencini's Cinema	
ANDREA RIGHI.....	49
Archeology of the Future or the Splendor of Moral Realism: The Cinema of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi	
LUCA BARATTONI.....	69
Politica cinema e società nel <i>Caimano</i> di Moretti	
SILVIA CARLOROSI.....	87
Chi ha paura del buio? La favola sonora di <i>Rosso come il cielo</i>	
TANIA CONVERTINI.....	109
Voyeurism and Desire Keeping <i>The Right Distance</i>	
GLORIA PASTORINO.....	128

BOOK REVIEWS

- Francesco Ciabattoni. *Dante's Journey to Polyphony*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.
 RAFFAELE DE BENEDICTIS.....140
- Pietro Frassica, ed. *Shades of Futurism. Futurismo in ombra. Atti del convegno Internazionale*. Princeton 9-10 ottobre 2009. Novara: Interlinea, 2011.
 ROBERTO NICOSIA.....143
- Rosa Giulio. *Gli infiniti disordini delle cose. Sullo Zibaldone di Leopardi*. Salerno: Edisud, 2012.
 MARK EPSTEIN.....146
- William Hope. *Giuseppe Tornatore. Emotion, Cognition, Cinema*. Newcastle upon Tyne (UK): Cambridge Scholars Publishing, 2008.
 FULVIO ORSITTO.....148
- Roberta Ricci. *Scrittura, riscrittura, autoesegesi: voci autoriali intorno all'epica in volgare. Boccaccio, Tasso*. Pisa: Edizioni ETS, 2010.
 MARTINA DI FLORIO GULA.....151
- Frank Rosengarten. *Giacomo Leopardi's Search for a Common Life through Poetry: a Different Nobility, a Different Love*. Madison (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, 2012.
 MARK EPSTEIN.....154
- Grace Russo Bullaro. *Beyond Life is Beautiful. Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni*. Leicester (UK): Troubador Publishing Press, 2005.
 FULVIO ORSITTO.....157

Giulia Santi. *Sul materialismo leopardiano. Tra pensiero poetante e poetare pensante*. Milano: Mimesis, 2011.
MARK EPSTEIN.....160

Edoardo Tabasso and Marco Bracci. *Da Modugno a X Factor: Musica e società italiana dal dopoguerra a oggi*. Roma: Carocci, 2010.
SABRINA OVAN.....164

Introduction

This monograph volume of the NeMLA journal of Italian Studies proposes a series of reflections on Contemporary Italian Cinema. In the past couple of decades, Italian directors have been more than ever shooting in the present tense (to use Millicent Marcus' expression), making films that were recording the complexities of a changing socio-political and cultural context and were marked by an ever-growing activity of investigation, problematization, and negotiation of national identity. Such a process was facilitated by new intersections between different cultures and, in general, by the greater geographical and cultural porosity of the traditionally conceived national borders. Providing audiences with a unique perspective on many social, political, and economic changes, contemporary Italian cinema reflects how Italians began to face their own 'colonial unconscious' with respect to their external Other (represented by the so-called 'extracomunitari') and the internal one (the South). Moreover, some of the so-called 'new Italians' have recently acquired a filmic authorial voice that elaborates a refreshingly multilayered view on and of Italians, challenging their 'Italianness,' and offering glimpses of future possible acculturations by proposing complex but fruitful interactions.

In addition, in the past couple of decades Italian cinema has also been confronting its own past, struggling on one side to renew film genres and redefine their boundaries, while on the other focusing on the cumbersome inheritance of Italian Neorealism. Clearly, besides the calligraphic penchant of several films of the early 1990's, which were often labeled as neo-neorealist, one may notice a constant presence of the Neorealist ghost resurfacing in the works of many directors, a manifestation that a more in-depth investigation will unmask as a rather superficial 'mood,' a generic social 'impegno' that has nothing to do with a thoughtful renegotiation of the old masters' legacy.

In order to better locate, historically and contextually, the development of new authorial perspectives, this volume begins with an essay by Mary Watt on Michelangelo Antonioni. One of the first Italian auteurs trying to exceed the Neorealist boundaries and to reflect upon the nature of reality and the quest for truth, Antonioni creates, in

INTRODUCTION

Watt's words, "a meta-parody in which his use of hagiographical and popular traditions is itself a parody of the Neorealist tradition" (q.v. 1) Watt explores Antonioni's intention as articulated in one of his most intriguing *oeuvres*, *Blow Up*, where most clearly one detects the "filmmaker's break with Neorealism's belief that truth was knowable and reality capable of filmic representation, even if not always at the literal level of the narrative." (q.v. 1)

The following group of essays is devoted to the examination of some of the most noteworthy contemporary Italian *auteurs*. Fabio Benincasa explores the autobiographical echoes that distinguish the cinematography of Nanni Moretti, arguably the most influential and celebrated of contemporary Italian directors. Benincasa's analysis of Moretti's stylemes offers in-depth reflections upon Michele Apicella's character, but also upon the recurring presence of father figures, metacinematic aspects and the frequent psychoanalytical references. Andrea Righi investigates Francesca Comencini's cinema, showing its complexity both in terms of theoretical contents and modalities of expression, and highlighting the presence of symbolic and metonymic aspects. Moreover, Righi stresses how in Comencini's cinema issues of gender and politics are always strictly interconnected, and how the private sphere is often the site for larger political conflicts. Luca Barattoni underlines how the persistent resurfacing of realism in Italian Cinema affects independent directors such as Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi, urging them to find their own way to cinéma vérité, a new "moral realism" that elicits an ethical response on the viewer's part. The second group of essays proposes the analysis of three very different filmic experiences. Silvia Carlorosi emphasizes the elaboration of a discourse that conflates politics and society in Nanni Moretti's *Il caimano* (2006). In the film, Carlorosi identifies a narrative that entwines both levels, private and collective, in a dynamic exchange of crisis and resolution. Tania Convertini analyzes the experience of blindness exemplified in *Rosso come il cielo* (2006), by independent filmmaker Cristiano Bortone. A challenging and mildly provocative work that lays bare, after Convertini's analysis, the suggestive message the director has imbedded in its narrative: being blind does not represent an absence but rather a condition of potentiality, where existence can be lived in its fullness. Lastly, in her

INTRODUCTION

investigation of Carlo Mazzacurati's *La giusta distanza* (2007), Gloria Pastorino focuses on journalism and media as producers of voyeurism in a society more and more founded on surveillance and spectacle. At their intersection, these elements conflate, on the individual and collective level, with the Lacanian "lost object" of desire, occasioning unintended and often ruinous consequences.

With NeMLA Italian Studies, Volume XXXIV, *Special Issue on Contemporary Italian Cinema*, the editors intended to offer an open forum to Italianists and cinema scholars for new and stimulating paths of intellectual exploration while at the same time allowing the discourse of Italian contemporary cinema to thrive and deepen. We hope to have achieved both objectives.

Fulvio Orsitto and Simona Wright

Antonioni's Photographer: Doubting Thomas or Peeping Tom? *Blow-Up* as Post-Neorealist Parody

It has been more than forty years since the release of Michelangelo Antonioni's 1966 classic *Blow-Up* engendered a massive amount of intellectual and artistic attention. The scholarship on the film is extensive and it seems that no survey of Italian film would be complete without at very least a few paragraphs devoted to the question of what *Blow-Up* was trying to do or say. While there is some agreement that the film probably addresses the relationship between the artist and his creation and or the nature of reality and the quest for truth, there was very little criticism devoted to the question of what precisely, in terms of genre, Antonioni had created.¹ Looking back at several decades of criticism with fresh eyes, it seems that perhaps the reviewers (even those who had alerted us to the possibility that the film was a metaphor,) like Antonioni's photographer, have missed something that was right before their eyes; that is, that the film is ultimately an intricate exercise in multi-level parody.² In this article then I will examine how Antonioni crafts such parody and argue that *Blow-up* relies on two complementary traditions, the Gospel story of Doubting Thomas and the folkloric figure of Peeping Tom, to underline modernity's break with the past and the crisis of faith it has engendered. Concomitantly, I propose that Antonioni uses the figure of the photographer not to mock the dilemmas figured by a skeptical apostle and a repressed voyeur, but rather to point out the inability of the modern photographer or filmmaker to deal genuinely or adequately with either dilemma. In this latter aspect, I suggest that Antonioni has also created a meta-parody in which his use of hagiographical and popular traditions is itself a parody of the Neorealist tradition intended to further emphasize the modern filmmaker's break with Neorealism's belief that truth was knowable and reality capable of filmic representation, even if not always at the literal level of the narrative.

Blow-Up's synopsis is well known and need not be repeated here.³ Two scenes in particular, however, bear mentioning and provide a good starting point from which to explore how Antonioni goes about crafting his multi-layered parody. Let us consider first then the scene

in which Thomas returns to the park without his camera to see if there is indeed a body hidden in the bushes. In a moment that is highly suggestive of a possible affinity between Antonioni's photographer and the doubting disciple, Thomas reaches out to touch the body, to confirm what he sees. When he returns the next day with his camera, however, the body is gone, raising the question of whether in fact it was ever really there. Thomas' doubt was not assuaged by his touching; rather, his trust in his own senses has, seemingly, been dealt a serious blow. Moreover, it is not the first such blow nor will it be the last. Throughout the film, as Thomas wonders about the reality of what he has seen or photographed or imagined, the tenuous nature of what constitutes reality is continually undermined by a series of seemingly random encounters; two of which seem particularly pertinent to his own conundrum. The first is a brief conversation with Verushka, the model he was photographing earlier in the film. Her deadpan assertion that she *is* in Paris (although Thomas is quite certain they are both at a London party) suggests solipsistically that each of the film's characters creates his or her own reality. The second, an encounter with a group of mummies that closes the film, reiterates the same possibility and encapsulates the dilemma that hounds Thomas. The mummies playing tennis with an imaginary ball urge Thomas to pick up that which he cannot see when the "ball" is hit out of bounds and "lands" at his feet. We the viewers are tempted to assume that there is no ball and that Thomas is just playing, pretending to see. At the same time, however, we also wonder if Thomas has abandoned his physical senses as purveyors of truth, given how unreliable they seem to have become. As Thomas stoops to retrieve and throw the imaginary ball, a crane shot pulls away from him and he disappears from our view. If, as James S. Williams has suggested, all of Antonioni's works may be regarded as essays on the relations between reality and its perception, (52) here then we see the crux of the debate. Now invisible, Thomas has become to the audience what the man in the thicket was to Thomas, as we ask ourselves, was he ever really there? Is Thomas any less real now that we cannot see him than when he was but light flickering on a movie screen? The viewer's doubt echoes the photographer's doubt and the clever viewer will be reminded of the disciple who could not believe in a risen Christ unless he had himself put his fingers in his

ANTONIONI'S PHOTOGRAPHER

teacher's wounds. The typological affinity between the two doubting Thomases thus creates the basis of a parodic construct through which Antonioni challenges the viewer's faith in the truth of the creator's filmic construct. At the same time, Antonioni uses this affinity to remind us of another tradition, the Neorealist tradition from which he and modernity have become estranged.

Indeed it is *Blow-Up's* use of characters typologically connected to hagiographical and popular traditions to create a polysemous narrative that forges the most obvious link to the classics of Italian Neorealism and thus to Antonioni's earliest artistic formation.⁴ In *Rome Open City* (1945) Roberto Rossellini, for example, relied on name play and iconography, devices common to medieval hagiographical narratives, to create an allegorical level of meaning in his documentary-style drama about partisans in Rome during the Nazi occupation. The characters' names, in particular, Giovanni Episcopo and Pietro Pellegrini, together with a scene in which the captured partisans are taken towards the Palazzo della Civiltà, Mussolini's new coliseum, created a typological affinity between the partisans and Christian martyrs being persecuted by a pagan empire. This typological affinity⁵ thus elucidated the "true" meaning of the struggle against Fascism. That the *partigiani* are to be regarded as the lambs of God is underlined when Nazi officers shoot two sheep inside a restaurant. Although the moment does not advance the literal narrative it serves, as do many of the hagiographical allusions, as an interpretive key, alerting the viewer to an underlying layer of significance at odds with the alleged objectivity of the Neorealist camera.

Similarly, the hapless Antonio of Vittorio De Sica's *Ladri di Biciclette* (1948) recalls the saint renowned for finding lost things and, combined with De Sica's branding the lost bicycle "*fides*," transforms an ostensibly political film into a parable not only about the search for the means of making a living, but also about the quest to recover one's lost faith. The film's polysemy asserts that Antonio is a failure only in the nominally "real world," that is, the literal narrative of the film. When, in the final moments of the film, his son Bruno grabs Antonio's hand, the audience is certain that what was lost has been found and that Antonio's search has been successful even if he has not recovered his bicycle. Further, the closing shot underlines the affinities between

Bruno and Christ that De Sica has been hinting at throughout the film: Bruno the Christ figure has equally recovered his lost lamb. (The observant viewer will recall that De Sica alluded to Antonio as a lost lamb in a seemingly random yet obviously significant panning shot of a poster advertising “lana (wool) di Sant’Antonio.” Just as a movie poster of Rita Hayworth first alerted the viewer to the inherent artifice of the literal layer of De Sica’s project, so too does another poster direct us to the existence of another layer of significance.)

Thus even in its earnest effort to present reality, Italian Neorealism could not restrict itself to the bare literal. Moreover, its dirty little secret was that the reality it purported to present was, in many cases, the product of artifice. In *The Bicycle Thief*, as in *Rome Open City*, the effect of watching real life was the result of De Sica’s intentional manipulation of the *mise-en-scène* and highly orchestrated camera work. Masterful in its artifice, De Sica’s film is brilliant precisely because it hides its artifice so well. To adapt a famous bit of Dante criticism;⁶ the greatest fiction of *The Bicycle Thief* is that it is not fiction. The verisimilitude of film is such, however, that it can make anything look real even when it is the result of artful fabrication and manipulation. Real truth, on the other hand, the Neorealists tell us, is locatable within the deeper allegorical level to which the literal continually if only subtly, alerts us.⁷

Federico Fellini, who collaborated with Rossellini on *Rome Open City*, not surprisingly spent much of his career exploring the tension between these two layers. Exploiting the filmmaker’s ability to photograph the seemingly real, Fellini’s films continually expose the artifice inherent even in the so-called documentary and encourage the viewer to doubt the “truth” of the literal level. Fellini broaches the issue in *The White Sheik* (1952) (which was developed from a story written by Antonioni) but it is in *La Dolce Vita* (1960) where Fellini confronts directly what John Freccero has called the “extraordinary means the medium provides in order to lie”⁸ (120). In *La Dolce Vita*, when Fellini films photographers photographing the movie star Silvia’s arrival in Rome, he also films them re-filming her arrival so as to produce a more dramatic shot of the moment. The viewer is thus sensitized to the tension between the original and a copy or between truth and its representation. The question then is whether it is

ANTONIONI'S PHOTOGRAPHER

reasonable to believe anything this manipulator presents as literal truth. Perhaps just as significantly, however, Fellini's act of photographing the act of photographing, at the same time also raises the issue of the filmmaker's meta-filmic role in creating this artifice.

As in *Rome Open City* and *The Bicycle Thief*, in *La Dolce Vita*, a putative resolution emerges from a series of veiled biblical and hagiographical references and the names of several key characters that alert us not only to the artifice of what we are watching but also to the truth contained within the lie. Like a carnival mask then, this lie, this artifice both conceals and reveals and *La Dolce Vita* is gradually understood as a literal narrative that purports to be true but which also contains a truer allegorical meaning. The closing shot of Marcello fading into the background tells us that the literal is but artifice and that the allegorical level is where one finds the truth. Marcello, however, while cognizant of the constructed nature of the world of the publicist and paparazzi, cannot or will not see the veiled meaning that lies within. Accordingly, the fish that he and his fellow revelers find on the beach, dead for three days, will not be resurrected. In contrast to De Sica's symbol of faith, the bicycle named *fides*, Fellini's fish loses its semiotic potential and is reified, for the protagonist fails to see what lies beyond, hiding himself behind dark glasses.⁹ Such is the situation of Antonioni's photographer who, like St. Paul, at first sees the literal but does not see in full and then later sees but like St. Thomas, doubts. In this way *Blow-Up* not only gives nod to Antonioni's own artistic formation but also to the hermeneutics underlying much of the Italian Neorealist project.

Given the number of affinities that critics have observed between *Blow-Up*¹⁰ and Fellini's works it seems legitimate to resituate it within that same allegorical tradition that informs not only Fellini's films but also those of De Sica and Rossellini. The most obvious link to the tradition is signaled by the name play Antonioni employs in identifying the photographer as Thomas.¹¹ Although the photographer's name is not used in the film, the screenplay is clear that the photographer is named Thomas. Moreover, Antonioni refers to the character as Thomas in interviews both during the filming of *Blow-Up* and afterwards. But even if the character were not so named, his obvious connection to the disciple who would not believe in the

resurrection until he had put his finger in the wound is emphasized in the scene in which the photographer returns to the park without his camera to touch the body. The photographer's doubt is reinforced when he returns – in typical Fellini style – at daybreak, with his camera for “proof” of the body, only to find that it is not there.

There are other subtle indications in the photographer's body language that equally suggest he might be linked to the figure of Doubting Thomas. During the encounter with Jane in his studio / apartment, when Thomas offers her a cigarette, his arm is positioned in a manner exceptionally evocative of Andrea del Verrocchio's St. Thomas in Florence's Orsanmichele.¹² It is of course, highly likely that Antonioni had seen this sculpture but even if he had not, Verrocchio's depiction of the moment in which Thomas extends his hand to feel the wound of Christ, is certainly not original in its iconography¹³ and Antonioni may have had any number of representations of Thomas in mind as he moved his characters around the set. The possibility of Antonioni's absorption of the image to lend meaning to his photographer is intriguing. One can only wish that someone had asked Antonioni about the photographer's name during the many interviews concerning the film, for it is difficult to imagine it is mere coincidence especially given the hagiographical tradition that attends the figure of Thomas. In the *Golden Legend*, for example, Jacobus de Voragine describes Thomas as an architect who was “very skillful in the art.” Laurie Taylor-Mitchell expands on this and suggests that it was Thomas' role as an artist, “involved with manipulating tangible materials” that so aptly connected the figure of Thomas to his demand for physical evidence of the resurrection. (608)

There is a further semiological aspect of the Thomas legend that is equally suggestive of a link between Antonioni's photographer and the Gospel tradition. The Apostle's act of probing the wounds of Christ, of physically inserting his body (or part thereof) into that of another, is ripe with almost unfathomable symbolism. For the purpose of this essay, though, it is enough to recall that Thomas, Antonioni's photographer not only seeks to touch the body he finds in the bushes, but is also constantly engaged in the act of gazing upon it (by means of his blow-ups) and others, an act that Roland Barthes has associated with *punctum*, or probing. Indeed Thomas' gazing is accentuated and

ANTONIONI'S PHOTOGRAPHER

exaggerated in the early scenes of the film where Thomas is “probing” the model Verushka with his enormous camera. It bears noting as well that the image of the supine emaciated Verushka,¹⁴ with her arms outstretched, cannot but help remind the viewer of a crucified figure.¹⁵

Significantly, the vast majority of criticism ignores the association of Thomas the photographer with doubting Thomas. In a 1967 review of the film, Carey Harrison makes only a passing reference to the name play, stating with regard to the ending of the film: “the Thomas once so sure he could interpret what was real, confesses himself a doubting Thomas, a humble ignorant Thomas” (41). Jean Clair’s article “The Road to Damascus” allows for an allegorical interpretation, but in his allusion to the conversion of Paul¹⁶ he fails to note the more obvious connection to Thomas the Apostle. One expects that the failure to make the connection lies with the critical formation of the critics commenting on Antonioni.¹⁷ While they often recognize the need or potential for a deeper more allegorical meaning, there is little recourse to the methodology commonly used by scholars of medieval art and literature. In contrast, John Freccero, a renowned Dantist, renders a more satisfying interpretation of *Blow-Up*, as he connects the hermeneutics of Antonioni’s project to the medieval literary tradition that preceded him.¹⁸ Specifically, Freccero’s recognition of the metaphoric relationship between the film’s director and the protagonist invites us to see Antonioni’s project as akin to that of the *Divine Comedy*,¹⁹ in which the protagonist is a metaphor for the author, and the allegorical meaning of the protagonist/author’s experience, as depicted in the literal narrative, is explicated through the use of typology.

Freccero’s recognition of *Blow-Up*’s consistent inclusion of medieval and Renaissance artistic traditions,²⁰ also urges us to adopt such a methodology as a means of deciphering the film’s allegorical sense. Identifying a number of imbedded images²¹ Freccero allows the viewer to see others, and to see the affinities between Antonioni’s characters and the types they represent. Antonioni thus, like the mummers, compels us to see something we did not at first see, a quest that is encouraged by Thomas’ friend the painter who suggests that there may be parts in his work that are not immediately recognizable but which will emerge at some point. What Antonioni is doing then

seems akin to what his predecessors were doing with Antonio Ricci and Pietro Pellegrini.²² While the vast majority of film critics and scholars may not have immediately seen Doubting Thomas, Freccero's approach to Antonioni's hermeneutics justifies us finding him.

At the same time, this signifying strategy serves not only to illuminate the allegorical level of meaning but also to link *Blow Up* to its Neorealist antecedents as the character of Thomas serves as more than a mere nod to Antonioni's Neorealist past. A closer look at the character suggests that Antonioni, in addition to using typology to explicate the allegorical significance of Thomas has also relied on it to create a parodic relationship between the modern photographer and the gospel figure which in turn, desacralizes the Neorealist project and its attempts at truth-telling.

Antonioni's Thomas in his dual-layered significance functions then as a parody not only of the biblical Thomas, as a cynical postmodern version of a gospel story emphasizing the emptiness of and the impossibility for truth in a world that is moderated and mediated through technology, but also of an entire genre. Had our photographer been a simple evocation of Thomas he would have been satisfied with touching the body and we would have been reminded how much more blessed he would have been had he believed without seeing. Instead, the photographer's doubt is amplified and the super modern Thomas' belief that he might know through his camera is mocked. In that moment so too is the viewer's faith in verisimilitude and indeed, in the recorded image, ridiculed.²³

If *Blow-Up* is in fact a parody, it would not be the first time that the Thomas figure has been used parodically to address the issue of trust. Roy Peter Clark has argued compellingly that Geoffrey Chaucer's "Summoner's Tale" is an "elaborate parody of biblical and iconographic representations" of Thomas and the Pentecost. This is not to say that Antonioni has consciously or unconsciously borrowed from Chaucer in his creation of Thomas the photographer but rather to suggest that St. Thomas is a figure that lends himself easily to parody. Indeed, applying Clark's methodology to characterize *Blow-Up* as a "sacred parody" renders a more satisfying interpretation of the director's project than has previously been offered. Clark's proposition that in "The Summoner's Tale," Thomas' probing of the wounds of

ANTONIONI'S PHOTOGRAPHER

Christ is parodied and inverted by the insertion of the Friar's "probing" hand into Thomas' buttocks, provides not only a model through which to interpret Antonioni's Thomas²⁴ but it also points to still another medieval literary tradition contained in the character of Thomas the photographer. Just as we can imagine the probing of Thomas' camera as a parody or perversion of St. Thomas' gesture as recounted in the Gospels, we can equally see the probing of the camera as typologically linked to voyeurism and the apocryphal figure of Peeping Tom.

By setting the film in England, a country detached physically and spiritually from Italian culture, Antonioni can emphasize Thomas' detachment,²⁵ but he also provides an appropriate background into which to insert an allegorical figure associated with English tradition.²⁶ The seventeenth century tale of the Peeping Tom who was struck blind (or dead in some versions) when he gazed upon Lady Godiva²⁷ constitutes a cautionary tale about the dangers of excessive voyeurism and in particular, the transgressive gaze, both of which in the modern era have been linked to photography.²⁸ In *Blow-Up* our photographer is engaged almost constantly in voyeurism. He separates seeing from believing and relegates watching to a purely sensory pleasure that bears no spiritual fruit, just as its sexual pleasure bears no offspring. The sterility of his seeking is attested to by Thomas himself who states that although he was once married he has no children. Indeed, Thomas' life is a continual exercise in spiritual, physical and technological onanism. In his work he produces only likenesses and facsimiles but nothing new. He is ultimately barren and his lack of familial ties only emphasizes this state of artificiality in which genuine human intercourse is impossible. As Charles Thomas Samuels observes, "The photographer, a creature of work and pleasure but of no inner force or loyalty, is simply unable to involve himself in life. He watches it, manipulates it; but ... has no sense of life's purpose"(18).²⁹

Although Thomas' voyeurism strongly likens him to the Peeping Tom tradition, his affinity to another filmic character, the *Peeping Tom* of the 1960 film by director Michael Powell,³⁰ provides perhaps the most persuasive evidence that Antonioni intended his viewers to make the connection to his photographer, or at the very least had *Peeping Tom* in mind when he created this character. Indeed the films have too much in common for one to suggest that similarities

between it and Antonioni's film are merely coincidental. The use of the camera as a phallus and as a tool of sexual aggression is perceptible in both films as the camera substitutes for the gaze and, in a Barthian sense, as an instrument of intrusion. Significantly the photographer in *Peeping Tom*, like Antonioni's Thomas is rarely without his camera – there is only one occasion on which he leaves home without it. When he sees a couple kissing, however, he immediately reaches for the camera, confirming the camera's substitution for the gaze.³¹ Thomas' watching, i.e. his vision, sadly, is akin to the kind of sight that Fellini's Marcello has elected. It discerns the object but not its meaning.

Because of its inherent objectification and failure to engage in human intercourse, not surprisingly, voyeurism is frequently linked to pornography, which distinguishes itself from eroticism precisely through its objectification and its deconstruction of the whole and corresponding fetishization of parts. The viewer is alerted to this potential in the scenes in which as Seymour Chatman puts it, “the models are ‘halved’ by the screens” (*Investigation* 103). The most obvious manifestation of Thomas' voyeurism is, of course, the pivotal scene in the park that engenders the central narrative thread of the film. Because of the earlier scene with Verushka in which the act of shooting³² substitutes for intercourse, we are already primed to see Thomas and his camera in sexual terms – especially as he engages in a traditional act of voyeurism, watching lovers embrace. Such an act, we must remember, is at its most essential, artifice and although Antonioni may have wished “to discover a genuine eroticism of the object,” his photographer's eroticism takes the form of the simulated sex between photographer and model, labeled by Williams as an “obscene simulacrum” (53).³³ While Williams does not explain why such eroticism is “obscene” it is not illogical to understand that its obscenity is related to its falsity and to its objectification of the subject. The moment thus quickly devolves from erotic to pornographic. As *Peeping Tom*, Thomas has trouble relating to Jane when she comes to his apartment and is more comfortable when he stands on the other side of the beam that visually cuts her in half. We also see that he is fascinated by the broken neck of the guitar following the Yardbirds concert. Thomas continually relates more to the part than the whole even though this rapport quickly fades. He is soon bored with the

ANTONIONI'S PHOTOGRAPHER

guitar neck for in its detachment from the whole its creative potential is also truncated and can amuse for only so long. We see a similar fascination with the propeller that serves no purpose and exists merely as a disjointed part of a whole. In fact, Thomas himself is a study in fragmentation, as Marsha Kinder has observed, noting that what has been seen as a lack of conventional dramatic plot functions as a means of revealing "Thomas's fragmented view of experience which is comprised of separate moments. No episode reaches climax or resolution; no human relationship builds or develops" (86).

The problem Thomas has in seeing the body in the thicket is that he is trying to see a part of a picture, deconstruct it and extract a part of the larger image. But such an exercise cannot yield full understanding and precisely what happened in the park remains a mystery. As David Grossvogel points out, the photographer who has substituted his camera for his own eye cannot truly know his objects for the camera cannot comprehend (50). This cognitive dead-end is signaled as well, typologically, for the natural consequence of the garden setting will be a death or a figural death such as a loss of innocence by means of a revelation of a previously unforeseen evil. Similarly, the illicit romance, typologically linked to the *folle amor* of the medieval courtly love tradition, must equally end in death.³⁴ The literal narrative of the lovers in the park is thus fulfilled allegorically in the death that Thomas believes he has photographed but more specific to our photographer's fate is the blinding and death that result from Peeping Tom's transgressive gaze. In the closing scene of the film Thomas can no longer see; objects are now invisible and he is, for want of a better word, "dead" to the viewers as Antonioni removes him from the screen.

Antonioni's photographer thus has much in common with Fellini's troubled Marcello of *La Dolce Vita* beyond his obvious isolation in the modern world.³⁵ Unwilling to engage in the human experience, Thomas seems to be on a quest to transcend his tawdry surroundings and find a higher calling through his book of black and white photographs. Yet like Marcello, Antonioni's photographer vacillates between the spiritual and the carnal and his inability to perceive meaning beyond that which his senses perceive condemns him to the here and now. In a postmodern version of Dante's *contrappasso*

both Marcello and Thomas seem bound to spend eternity confined to the works they have each created; Marcello with his pen, Thomas with his camera. Marcello, in the final moments of *La Dolce Vita*, fades into the background, his white suit providing no contrast against the white sky of an Italian dawn. Thomas likewise fades from view as Antonioni's crane pulls farther and farther away causing Thomas to disappear into a sea of pixels not unlike the photos he himself produced in his endless series of blow-ups.

As parody, Thomas' affinity to Peeping Tom underlines the contrast between the virtuous Lady Godiva and the amoral women whom Thomas photographs but at the same time emphasizes the common blindness of both voyeurs, itself an allegorical representation of a deeper spiritual blindness. George Slover has suggested that the mod generation, that is, that generation represented in *Blow-Up*, suffers precisely from an inability to move beyond the literal. This generation, he says, has failed to understand the notion of the world as a stage as metaphoric. For Antonioni's photographer and his contemporaries, "the theatre-world equation is no longer metaphor; it is literally so" ("Medium" 768). Accordingly, when the created literal becomes "fact," any allegorical truth that might have been contained therein, is lost. In the context of photography then the camera image is, "in actuality, the representation of an act of seeing." The camera image is at best "*imitatio*" even though it purports to be an unmediated truth or as Slover put it so aptly, "the camera image by its nature conceals its nature" ("Medium" 768).

Here then is where we find the link between the two Thomases figured in Antonioni's photographer: the doubt that requires physical proof to believe and the voyeurism that dislocated the object have in common their reliance on a smaller part of a whole and, more importantly, on a physical act or object that focuses on the literal rather than the allegorical.

Body parts, like guitar parts taken out of context, have no meaning but what Doubting Thomas, Peeping Tom and our photographer Thomas have all failed to see, is that the underlying meaning to which they are blind, is magically transferable, that the underlying truth, the signified, can be contained in a number of signifiers. It is the narrative context, however, that reveals the meaning

ANTONIONI'S PHOTOGRAPHER

and in the absence of that larger picture is unknowable.³⁶

Our postmodern Thomas sees with his eyes but only believes with his camera. Like the biblical Thomas, Antonioni's photographer cannot trust in the purveyor of the message but rather seeks physical proof. Significantly, in this postmodern world, the camera has replaced Thomas' own senses and we understand now why he seems only to react sexually when he has one in his hands. As Robert Carringer puts it, Thomas "can effectively relate to the world only through his camera" (114). As the film progresses and the failure of technology, the new sensory perception, is exposed, Antonioni reveals the inadequacy of filmic representation and suggests that a more reliable vessel of truth may be one that is unwavering and does not rely on the senses be they St. Thomas' probing finger or Thomas' probing camera. The unreliability of Thomas' photos is revealed not only in the resolution problem but in his perception of a painting done by one of his friends, consisting of unordered spatters in which one can perceive the occasional arm or leg but whose appearance is merely a trick of the eye or light. As the painter himself points out, such resemblances are purely coincidental.³⁷ The question of what constitutes reliable proof thus remains unresolved. Indeed even within the Thomas tradition it is unclear whether or not Thomas actually inserted his finger in the wound for the gospel is ambiguous in that respect.

Like that of Fellini's faded hero, Thomas' own struggle to distinguish between reality and artifice is played out in the contrasts of dark and light, an apt signifier for the distinction between reality and artifice, but as we saw with Marcello, the black suits that so deftly carved his silhouette against convent walls were but a construct, a costume or mask, and his own distinct existence is easily erased by a change of clothing. Similarly, Thomas' own shabby clothes worn in the opening scenes allow him to blend into the reality of the flop house he seeks to chronicle, but his swinging London gear later donned in the true dandy fashion creates the contrast essential to our perception of Thomas as something more than just another east-ender down on his luck.

Color versus black and white then is just another device that Antonioni uses to alert us to the dichotomy inherent and the dilemma personified by the photographer. Indebted to his own Neorealist

formation Antonioni continues to paint “real” reality in black and white or in muted shades while reserving color for flights of fancy.³⁸ The use of color in this paradigm thus immediately signals artifice or at very least, subjectivity.³⁹ In this way Thomas’ color fashion photography is identified with fabrication and his models are equally revealed as creations, figures brought to life by his own perception which we witness when Thomas imposes a sort of stasis on his models telling them to close their eyes when he leaves the room. Freccero refers to this moment as an “indictment of the whole world of graphic inauthenticity” (123) and is indeed the point of the parody.

Here too is where we begin to perceive the meta-parody, that is, that the film itself is a parody of the Neorealist tradition intended to address Antonioni’s own relationship to these issues. To return to Freccero’s take on the film, that is, that the protagonist is a metaphor for the director, then indeed we can see that at his most essential Thomas is the “twin” of Antonioni.⁴⁰ Thomas, an extension and creation of Antonioni, captures with his camera what he thinks is a body, something he did not see with his eyes. Yet even when he has seen with his eyes he still doubts. Neither his eyes nor his camera can satisfy his desire to truly see.

The issue that Thomas confronts was but a harbinger of a later age in which, as Jonathan Dawson has remarked, “even the latest technologies can mislead or betray us. In the computer age, it is this remaining element of ontological uncertainty that still troubles the human observer.” If one cannot rely on a filmed image any more than one perceived through the senses, what use then is the former? This is the question underlying the tennis game played by the mummies who create the impression of a ball and of a game in which Thomas gradually allows himself to participate. That the game is a literal manifestation of some deeper allegorical meaning is strongly suggested as Thomas’ willingness to propagate the artifice suggests that, in contrast to Marcello, he may be able to move beyond the physical senses and “see” beyond that which is filmed. As Thomas admits to the construct and participates in the game, he ceases to be the voyeur and instead becomes the object of the viewer’s voyeurism.

The caprice of film thus exposes the deceptive potential of the sensual experience as the spectator’s act of viewing is also revealed

ANTONIONI'S PHOTOGRAPHER

as make-belief. As spectators, we have no more control over what we see than does Antonioni's Thomas. As Richard Wendorf notes, like Thomas, we have become "merely passive viewers of the scene"⁴¹ (61). Slover sees Thomas' act as mimicking that of our own when we view the camera image, that is, we make believe that what we are looking at is real. Noting that Thomas' act is merely "like an act of faith," he suggests that it is at best "a substitute and a Parody" ("Medium" 770). Though Slover is not explicit in naming the tradition of which it is a parody, the lesson of Doubting Thomas and of our own Thomas is the same. St. Thomas' probing finger was no more an arbiter of truth than was Thomas' probing lens, or Antonioni's all-seeing camera. St. Thomas' probing finger in its reliance of sensory perception is akin to Antonioni's photographer's search for truth in his blow-ups or to our own act of suspending disbelief which constitutes what Slover calls "willful narrowing in the range of human experience" (Meeker 770). Antonioni's photographer, in limiting his experience to the sensual, is a parody of the Apostle's story but it is also a parody of a filmic tradition that sought to convey truth by means of an inherently deceptive medium.

As the camera pulls away from Thomas, the viewer becomes acutely aware of his own existence and of the fact that what we have been witnessing is also a fabrication, a fabrication shaped to give form to an idea, a fact of which Thomas the photographer seemed unaware. As Slover says in commenting on the photo-session with Verushka, for Thomas, "reality" throughout the narrative was what was on film ("Medium" 759). The final shot of *Blow Up* thus recalls the closing shot of *La Dolce Vita* in which the girl on the beach turns to look directly at the camera and to us, the audience. Our gaze is aligned with that of the director revealing that what we have just witnessed is ultimately his creation or, more precisely, his fabrication.⁴² The physical, the created, is, therefore, not only mutable but also ephemeral, to which Thomas' ultimate disappearance attests.⁴³

The photograph, or photography and, by extension, cinema, like the probing finger of a doubting architect or the prolonged gaze of a transgressive voyeur, as Roland Barthes believed, is anything but an affirmation of life but rather a poor substitute for truth.⁴⁴ Indeed the mutable unstable nature of this "truth" is whispered to us by the

neon sign “permutit” near which Thomas sees or thinks he sees Jane. (Peavler 892) Like De Sica, Antonioni manipulates the *mise-en-scène* to point to a deeper meaning and at the same time to expose as illusion what might otherwise seem to the viewer as truthful.⁴⁵ As deictic indices, such signs alert us to the existence of another layer beyond what we see and underline Antonioni’s statement that one of the chief themes of *Blow-Up* is “to see or not to see properly the true value of things” (Antonioni 14). In this sense, St. Thomas’ probing has been revealed as the less valuable faith; as the gospels tell us, how much greater is he who has not seen and yet believed. As the viewer’s eye remains trained on the protagonist until the last moment when Thomas is no longer visible, we wonder if we did indeed see him disappear “into thin air” or whether it is only distance that removes him from our view.

Thomas’ disappearance, which Antonioni has called his ‘autograph’ (*Investigation* 103), reveals the presence of the artist and thus links the created to the creator. Freccero suggests that “Thomas is perhaps the portrait of the artist as a young director⁴⁶ and his failure is Antonioni’s subsequent triumph”(119). Indeed it is through parody that this triumph is effected. Antonioni’s Thomas, as a parody of the doubting apostle is equally a parody of the young director. By alerting us to Thomas’ shortcomings, his materialism and his reliance on sensory perception, Antonioni alerts us to his own journey from disciple of Neorealism and its purported objective reality to apostle of a deeper meaning, one that recognizes that film is at best a signifier. If Thomas the photographer is struck blind, like some Dantesque sinner because of his own myopia, then Antonioni, like Dante and Paul before him, will eventually overcome his blindness and point us to a deeper understanding of the allegorical contained within the mutable literal.

But the viewer, now aware of the presence of the master artificer, is thrust himself into the role of doubter and “the effect of unresolved doubts about what we can believe or perceive” is thus heightened. (Cohen 56)⁴⁷ And Thomas is twinned once more, this time with us, the viewers. By twinning us with Thomas, by creating doubt in our minds, Antonioni calls to us as Fellini’s Paola called to Marcello and as Beatrice called to Dante, to challenge the truth of what we see, and to seek instead an understanding of what it might mean. Forty

ANTONIONI'S PHOTOGRAPHER

some years later, Antonioni's work reminds us more than ever that if at first we see through a glass darkly then later, even if some forty years later, we may actually see in full.

Mary Watt

UNIVERSITY OF FLORIDA

NOTES

¹ Only John Freccero has considered the issue with any notable depth. His conclusions are not inconsistent with the notion of parody but he simply doesn't go that far in his discussion of the film's relationship to the text.

² Linda Hutcheon has argued that this broader sense of parody, i.e. when whole elements of one work are lifted out of their context and reused, not necessarily to be ridiculed, has become prevalent in the 20th century, as artists have sought to connect with the past while registering differences brought by modernity. (50)

³ Robert L. Carringer provides a thorough synopsis of the film but, in brief, it is the story of Thomas, played by David Hemming, a London fashion photographer who spends his nights in London flop houses taking photographs for a book he is working on or in swinging night clubs listening to the hottest groups like the Yardbirds. By day Thomas alternates between mounting skeletal women while photographing them with his very large camera or escaping the monotony of vacuous models by zipping about the city in his fabulous car and stopping to take pictures of whatever strikes his fancy. It is during one of these latter escapades that he happens upon a pair of lovers in a park. He takes their picture and is spotted by the woman, Jane, played by Vanessa Redgrave. Jane chases after Thomas and although she is dreadfully anxious to retrieve the film, Thomas is adamant; the film is his. Curious as to what she is so desperate to recover or hide, Thomas develops the roll and notices that in the thicket near the pair of lovers there appears to be a body. He continues to enlarge or blow up the image in an attempt to see more clearly what remains somewhat ambiguous. However, the resolution of the blown up prints is such that rather than clarify the situation, the larger the image becomes, the more it also become a little more than a series of almost indecipherable blotches and Thomas is left no further ahead in his search for truth. He goes to the site to find that there is indeed a body in the thicket but when he returns the next day with his camera the body is no longer there, raising the question of whether it really was ever there.

⁴ That there should be echoes of the great masters in Antonioni's work is not surprising given that following his arrival in Rome in 1940 the youth Antonioni collaborated with Roberto Rossellini and Enrico Fulchignoni. He collaborated with Rossellini on *Un pilota torna* (1942) that led to a signing of a contract with the production company Scalera. See also Carringer on Antonioni's collaboration with Rossellini (110). Millicent Marcus comments on Antonioni's neorealist formation noting that "ethical commitment of neorealism is still very much alive in him" (206).

⁵ Alan Charity describes this hermeneutic device in his classic work *Events and their Afterlife* (1-3).

⁶ Charles Singleton once remarked “Dante’s fiction is that his fiction is not a fiction” (129).

⁷ *Con.* II.i.3-4.

⁸ Freccero, referring specifically to “Blow-Up,” has noted that the “greatest danger for the film maker consists in the extraordinary means the medium provides in order to lie” (120). In Fellini’s canonical film *La dolce vita*, the director so masterfully recreated the Via Veneto that many believed it was filmed there.

⁹ I explored the Pauline implications of this gesture more thoroughly in an earlier essay “Fellini, Dante and Paul.”

¹⁰ F.A. Macklin observed as early as 1967 with respect to the final vignette of the film “It is as though Antonioni has plunged in to the world of Fellini” (38). Similarly, Jean Clair notes that the earlier scenes of *Blow-Up* remind the moviegoer of “Fellini’s sense of the grotesque” (54).

¹¹ Richard Wendorf ignores the fact that Antonioni has named his creation Thomas (at least in the script) but nonetheless suggests that this “namelessness” urges us to read the characters allegorically (65). It seems that even if the photographer were not named Thomas we might reach the same conclusions as to his allegorical significance, but Antonioni naming his character, even if the others do not refer to him by name strengthens the arguments supported by the obvious affinity to the character in the film *Peeping Tom* and to the hagiographical figure of Thomas.

¹² The image is reproduced in Seymour Chatman’s *Investigation* (101).

¹³ As Laurie Taylor-Mitchell has argued, this work was likely influenced a by an earlier Florentine marble suggesting that the gesture may have had an existing association with the doubting Thomas figure.

¹⁴ It is impossible to resist adding that the name Verushka is a Russian diminutive for Vera, truth in Italian and faith in Russian. Accordingly, her name means either little faith or little truth.

¹⁵ This image is reproduced in Chatman, *Investigation* (101).

¹⁶ It is of course possible to consider the extent to which the conversion of Paul who was blind but later saw things more fully, is an essential element of the photographer’s ontological quest. Indeed Stanley Kauffman reports a conversation with an academic who was convinced that the film was ultimately about “seeing” (72).

¹⁷ Peter Brunette gives a good overview of the critical fortune of Antonioni’s works stating that “early interpreters saw his films as an expression of ‘existential angst’ or ‘alienation.’ He also notes that at the time *Blow-Up* was released films were interpreted like this “because of the period’s interpretive frame” (1).

¹⁸ George Slover, like Freccero (125), recognizes Antonioni’s use of medieval tropes, in this case the medieval literary garden as the setting for the putative murder, observing that Thomas’ camera “has penetrated to ‘reality’; it has revealed the hidden; it has unmasked the corruption in the garden” (*Medium* 755). Slover’s commentary, however, fails to expand upon the purpose of the allusion and accordingly does not provide a unified theory of the purpose of such imagery.

¹⁹ Max Kosloff, albeit tangentially, has also identified affinities between Antonioni’s film and Dante’s artistic projects, stating with respect to Thomas’ London milieu, “It

ANTONIONI'S PHOTOGRAPHER

is as if Dante had been hanging around the world of rock and roll, and found it to have been damned by the emptiness of its enthusiasm, and its pointless extravagances" (62).

²⁰ It is worth noting as well that the photographer Thomas' moment of greatest doubt, in which he returns to the park only to find the body gone, is also highly evocative of another medieval tradition, the trope of *Quem queritis*. In medieval Easter passion plays, when the women come to the tomb and find Christ gone they wonder and are greeted by an angel who asks them "whom do you seek?" Their response is followed by the announcement of the resurrection, the very event that Thomas doubts.

²¹ Freccero, for example, likens the moment when Thomas walks in on his friend and his mistress making love, to the moment in Chaucer's *Troilus and Creseyde* when Pandarus keeps the couple company by retiring to the fireside to read his old romance (125) and the final scene with the tennis players to a similar scene in *Don Quixote* (127).

²² Moreover Freccero's work legitimizes the use of medieval interpretive methods as a means of interpreting Antonioni. "The technical process of the blow-up is obviously the metaphor of the search, no longer dramatized as a neurotic odyssey, but as an experience that the Middle Ages would have called the journey *intra nos*" (123).

²³ That *Blow-Up* should have been made in light of the release of the Zapruder film is not the lynchpin of this argument, but it cannot be ignored. That a mere three years later an entire generation would be asked to believe they had seen a man walk on the moon simply because they had been shown a photograph or film, speaks to the question of whether our trust in the photographic image is justified or whether we are gullible pawns.

²⁴ Slover also allows that there are parodic elements in *Blow Up* although he does not associate them with the Thomas story. Rather he suggests that Antonioni has created a parody of mankind's estrangement as expressed in the book of *Genesis*. He says "Antonioni places the murder in an idyll, in a garden" and asks if "Antonioni is alluding to the garden story in Genesis where likewise is enacted the drama of an irrevocable estrangement." Slover discerns then in *Blow-up* two discrete acts; the primordial act that creates the initial estrangement and a second "saving act" in which the existence of the man is "denied by making believe that his corpse is real only to art, on film." The latter act, Slover says, however, is only a "parody if a saving act: it confirms the initial act by de-ontologizing its consequences" ("Medium" 767).

²⁵ While filming *Blow-Up* Antonioni himself noted the particular English nature of the film. "In the first place, a person like Thomas does not really exist in Italy ... Thomas is about to become entangled in events that are easier to relate to London than to life in Rome or Milan" (qtd. in Huss 7).

²⁶ As Roy Huss notes, "In 'Blow-Up' eroticism occupies a key place. But, often the accent is on a cold, intellectual kind of sensuality. Exhibitionism and voyeurism are especially emphasized" (10).

²⁷ The original tale of Lady Godiva did not include the figure of Peeping Tom. There is a vast body of scholarship on the Godiva tradition. The vast majority of it was published in the 19th and 20th centuries according to Hartland and Kennedy. In most cases, the authors suggest that the Godiva story, though based in historical fact incorporates and crystalizes a broad variety of traditions that punish curiosity and

obsessive gazing with blindness or death. A more recent study by Venetia Newall has even found a potential Baltic parallel for the story. But the point is clear that many traditions have seen voyeurism or obsessive gazing as punishable.

²⁸ In the modern era Roland Barthes has linked the latter explicitly to photography: “Your favorite hero is the one who gazes (photographer or reported). This is dangerous because gazing at something longer than you were asked to ... upsets the established order in whatever form since the extent or the very duration of the gaze is normally controlled by society” (qtd. in Chatman, *Investigation* 100).

²⁹ Jean Clair similarly refers to Thomas’ “professional habit of being a voyeur” (56). Max Kosloff also calls him a voyeur (61).

³⁰ William Johnson includes Peeping Tom in his discussion of black and white but makes no connection between it and *Blow-Up* (“Coming to Terms” 15).

³¹ In contrast to so many of his other films where what Williams has called Antonioni’s obsessive work on decentering and dispersing the gaze” (53). *Blow-Up* is all about the photographer’s efforts to reclaim and control it. Constantly distracted by interruptions such as the “teenyboppers” who insist on him taking their pictures, Thomas finds focus and putative control of his objects through his camera. In this our photographer seems to be a projection of Antonioni himself. Millicent Marcus has commented upon the realignment of the in the context of Antonioni’s *Red Desert*, recalling that moment when Giuliana asks “What should I look at?” (192-193).

³² Filming is easily likened to the sexual act as we see in James Scott’s (93) marvelous description of the scene. Marsha Kinder notes that for Thomas “shooting his model with his camera becomes a substitute for sexual intercourse” (82).

³³ Chatman similarly observes that Thomas and Verushka mimic the courtship and mating rituals of men and women, but the relationship is transitory and fake” (*Investigation* 101).

³⁴ Freccero notes the presence of the *topos* of “et in Arcadia” in the moment in the park, but he is equally cognizant of the literary link between love and death and its “double-entendre of erotic poetry” (121).

³⁵ Like Thomas, Marcello’s familial ties range from distant to practically non-existent. Other than a troubled encounter with his father, Marcello is alone. Although Marcello’s girlfriend tries desperately to get him to commit to a relationship, he ultimately rejects her desire for domesticity as bestial and states that he has no use for it. Thomas has no wife, no family, and no apparent links to other humans beyond those in the same industry.

³⁶ Slover is close to enunciating this when, in describing Thomas’ relationship to the guitar pieces, he says, “the guitar fragment which the irate musician throws to the audience seemed possessed of incalculable value – witness the intensity of the desire to acquire a piece of it, as if it were the relic of a saint” (*Medium* 760). The guitar, like Thomas’ probing finger, is meaningless to those who have no faith. As Slover puts it, “outside the range in which the make-believe obtains, the object quite loses its meaning” (*Medium* 760).

³⁷ Thomas may also be twinned with the protagonist of Julio Cortázar’s short story “La babas del Diablo” whom Antonioni cites as one of the inspirations for the film (Carringer 113). Cortázar’s translator/amateur photographer Michel is similarly confronted with the “impossibility of telling” and seeks instead to show (Grossvogel

ANTONIONI'S PHOTOGRAPHER

50). As Grossvogel notes, the impossibility of telling, for Antonioni's protagonist, is simply replaced by the "frustration of seeing" when the photographer is unable to fully assimilate sensory perception into actuality (50). Terry J. Peavler provides a thorough overview of the stance taken by a number of critics with the respect to the extent of Cortázar's influence on the significance of *Blow-Up*. We must, however, be careful about relying on Cortázar's short story as an interpretive tool for *Blow-Up*. As Antonioni himself said, while the idea for the story came to him while reading the short story, he "discarded the plot and wrote a new one in which the equipment itself assumed a different weight and significance" (Peavler 897). Indeed most critics see little in common between the two works. Still though, it would be ill advised to take the position that the Cortázar story is irrelevant. Even in Antonioni's "infidelity" (Peavler's word) to Cortázar, there are affinities between the two stories that help us interpret, most notably, the commonality that Terry Peavler points to, that is, the near impossibility in each story, of determining what really happened. Or as Peavler puts it, there is "so much evidence to prove or disprove the reality of almost anything that occurs in either work that the debate could rage in endlessly" (888).

³⁸ We are reminded immediately of Antonioni's stated desire to "paint" a film (Leprohon 100). We recall also that he used a similar dichotomy in his 1964 *Red Desert* in which reality was presented in muted color and the protagonist's dream in Technicolor and where, as William Johnson says: "Antonioni uses colors to represent the ebb and flow of all of her fears" ("Coming to Terms" 18). In *Peeping Tom*, the "everything is in color except the film projected by Mark Lewis, those of him as a child and those taken my Mark himself while killing.

³⁹ As William Johnson notes color is a subjective experience ... the brain's response to a particular wavelength of light emitted, reflected or refracted by the object" ("Coming to Terms" 5).

⁴⁰ Thomas, in the Gospels is referred to as the "Twin" (*John* 11:16, 20:24). Of whom Thomas is a twin is unclear though the Gnostic *Acts of Thomas* (c. 180-230) suggests he is the twin of Christ. Thomas does not only mean twin but can also mean "twofold" or equally, dividing or separating (Clark 166).

⁴¹ Carey Harrison equally noted the shared act stating: "In the little deceptions of the film, Antonioni invites us to share Thomas' downfall as well as observe it" (40). Hubert Meeker notes the sequence is so well done that "we begin to believe in the invisible ball ourselves" (52).

⁴² In a similar vein, George Slover observes that just as Thomas the photographer, "by an act of make believe" has annihilated the body, "denying its existence apart from the film in the final scenes," so too has Antonioni consigned his hero to annihilation (*Medium* 758). Grossvogel seems to hint at this when he suggests that in the last scene Thomas finally sees that the "the artifact ... will no longer be able to yield the ready answers" (54).

⁴³ But the scene could equally be understood as a continuation of the "sacred parody" (Clark's term), discussed above as the hagiographical tradition identified Thomas as the only witness to the assumption of Mary into heaven. In an inversion of the story of Thomas' doubt the other disciplines are skeptical until they see the girdle of Mary – a moment that is often depicted in medieval and renaissance art. In *Blow-Up* Thomas not Mary is assumed into heavens by his maker. While not identifying

the final sequences with the Thomas legend, George Slover characterizes the final sequence as a “parable” (*Medium* 757) thus implicitly recognizing its representative value. Slover’s inability to satisfactorily find the analogy that it creates between it and the events of the larger story may be cured by seeing the entire story as a parody of both the Doubting Thomas and Peeping Tom traditions.

⁴⁴ Wendorf refers to it, in the context of the photographic encounter with Verushka as a “chic but cheap counterfeiting of ‘reality’” (64). Jean Clair says “by converting reality into abstraction... it also falsifies life” (56).

⁴⁵ John Fein has reached a similar conclusion noting that the last scene creates “an atmosphere that amplifies the ambiguities, not of Thomas’ perception but of the spectator’s” (56).

⁴⁶ Freccero has suggested that the relationship between Thomas the photographer Antonioni may be similar to that between Dante and his protagonist/pilgrim (119). (He notes as well that this is a relationship that has also been used by Fellini). According to Freccero, the exercise of *Blow-Up* is at its essence a self-conscious and self-reflexive discourse about discourse, and can therefore be located within a literary tradition in which “the portrait of the artist is his act” (118). Art, as Peavler observes, contains precisely what the artist chooses here resulting in the self-conscious creation of an illusory world”(890). Richard Wendorf recognizes that this view of photography is at odds with Kracauer’s theory of film as enunciated in *The Redemption of Physical Reality* and effectively counters Kracauer’s proposition that photography produces documents of “unquestionable authenticity” (21).

⁴⁷ The final shot equally bears an uncanny resemblance to the crane shot at the end of the *Bicycle Thief*, in which Antonio and Bruno are engulfed by the crowd and are thus made anonymous and invisible.

WORKS CITED

- Alighieri, Dante. *Dante’s Il Convivio*. Trans. Richard Lansing. New York: Garland, 1990.
- Antonioni, Michelangelo. *Blow-Up: A Film by Michelangelo Antonioni*. London: Lorrimer, 1971.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
- Brunette, Peter. *The Films of Michelangelo Antonioni*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Carringer, Robert L. “Blow-Up.” *Journal of Aesthetic Education* 9.2 (1975): 109-122.
- Charity, Alan C. *Events and their Afterlife: The Dialectics of Christian Typology in the Bible and Dante*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.

ANTONIONI'S PHOTOGRAPHER

- Chatman, Seymour. *Michelangelo Antonioni. The Investigation*. Ed. Paul Duncan. Cologne: Taschen, 2004.
- Chatman, Seymour and Michelangelo Antonioni. "Antonioni in 1980: An Interview." *Film Quarterly* 51.1 (1997): 2-10.
- Clair, Jean. "The Road to Damascus: *Blow-Up*." In *Focus on Blow-Up*. Ed. Roy Huss. Prentice Hall: Englewood Cliffs, 1971, 53-57.
- Clark, Roy Peter. "Doubting Thomas in Chaucer's 'Summoner's Tale.'" *The Chaucer Review* 11.2 (1976): 164-178.
- Cohen, Hubert I. "Re-sorting Things Out." *Cinema Journal* 10:2 (1971): 43-45.
- Dawson, Jonathan. "Blow-Up." *Senses of Cinema*. Web. 3 August 2010. <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/cteq/05/34/blowup.html>>
- De Voragine, Jacobus. *The Golden Legend*. Vol. 1. Trans. William Granger Ryan. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Fein, John M. "Response." *Diacritics* 4.1 (1974): 54-56.
- Freccero, John. "Blow-Up: From the Word to the Image." In *Focus on Blow-Up*. Ed. Roy Huss. Prentice Hall: Englewood Cliffs, 1971, 116-123.
- Grossvogel, David I. "Blow-Up: The Forms of an Esthetic Itinerary." *Diacritics* 2.3 (1972): 49-54.
- Hartland, E. Sidney. "Peeping Tom and Lady Godiva." *Folklore* 1.2 (1890): 207-226.
- Huss, Roy. "Antonioni in the English Style: A Day on the Set." In *Focus on Blow-Up*. Ed. Roy Huss. Prentice Hall: Englewood Cliffs, 1971, 7-12.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- Johnson, William. "Coming to Terms with Color." *Film Quarterly* 20.1 (1966): 2-22.
- . "'Peeping Tom': A Second Look." *Film Quarterly* 33.3 (1980): 2-10.
- Kauffman, Stanley. "A Year with *Blow-Up*: Some Notes." In *Focus on Blow-Up*. Ed. Roy Huss. Prentice Hall: Englewood Cliffs, 1971, 70-77.
- Kennedy, Louise. "Italian Peeping Toms." *Folklore* 2.1 (1891): 134.
- Kinder, Marsha. "Antonioni in Transit." Ed. Roy Huss. *Focus on*

- Blow-Up*. Prentice Hall: Englewood Cliffs, 1971, 78-88.
- Kosloff, Max. "The Blow-Up." In *Focus on Blow-Up*. Ed. Roy Huss. Prentice Hall: Englewood Cliffs, 1971, 58-66.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton UP, 1007.
- Leprohon, Pierre. *Michelangelo Antonioni*. 4th Ed. Paris: Editions Seghers, 1969.
- Macklin, F. Anthony. "Blow-Up." In *Focus on Blow-Up*. Ed. Roy Huss. Prentice Hall: Englewood Cliffs, 1971, 36-38.
- Marcus, Millicent. *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Meeker, Hubert. "Blow-Up." In *Focus on Blow-Up*. Ed. Roy Huss. Prentice Hall: Englewood Cliffs, 1971, 46-52.
- Newall, Venetia. Peeping Tom: A Possible Baltic Parallel." *Folklore* 80.3 (1969): 161-173.
- Peavler, Terry J. "Blow-Up: A Reconsideration of Antonioni's Infidelity to Cortázar." *PMLA* 94.5 (1979): 887-893.
- Samuels, Charles Thomas. "Sorting Things Out." In *Focus on Blow-Up*. Ed. Roy Huss. Prentice Hall: Englewood Cliffs, 1971, 13-28.
- Scott, James F. "Blow-Up: Antonioni and the Mod World." In *Focus on Blow-Up*. Ed. Roy Huss. Prentice Hall: Englewood Cliffs, 1971, 89-97.
- Singleton, Charles. "The Irreducible Dove." *Comparative Literature* 9 (1957): 129-135.
- Slover, George. "Blow-Up: Medium, Message, Mythos and Make Believe." *The Massachusetts Review* 9.4 (1968): 753-770.
- . "Isolation and Make-Believe in Blow-Up." In *Focus on Blow-Up*. Ed. Roy Huss. Prentice Hall: Englewood Cliffs, 1971, 107-115.
- Taylor-Mitchell, Laurie. "A Florentine Source for Verrocchio's Figure of St. Thomas at Orsanmichele." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57.4 (1994): 600-609.
- Watt, Mary. "Fellini, Dante and Paul: The Homo Viator and the Road to Conversion." *Spunti e ricerche* 20 (2005): 59-78.
- Wendorf, Richard. "Antonioni's 'Blow-Up': Implicated Artists and Unintentional Art." 16.1 (1982): 57-67.
- Williams, James S. "The Rhythms of Life: An Appreciation of Michelangelo Antonioni, Extreme Aesthete of the Real." *Film*

ANTONIONI'S PHOTOGRAPHER

Quarterly 62.1 (2008): 46-58.

2001-2011. L'ultimo cinema di Nanni Moretti fra autobiografia e ricerca del padre

Il cinema italiano non può prescindere dalla nozione molto rilevante e codificata di autore nel senso che a questo concetto hanno attribuito le opzioni intellettuali dei *Cahiers du Cinéma*, spesso rilette in Italia nella prospettiva della nozione gramsciana di intellettuale. Per questo la nostra teoria critica si è occupata spesso dei tracciati poetici per qualificare lo stato del nostro cinema. La figura di Nanni Moretti assume un rilievo centrale, proprio perché il regista romano ha messo sempre al centro della sua riflessione poetico-estetica la propria autorialità. La nozione di autore parte da un presupposto modernista che sottolinea la qualità intellettuale e filosofica della scrittura registica e la qualità specifica di un progetto rispetto al risultato dell'opera stessa. Lo stile che definisce la soggettività dell'autore nelle sue scelte artistiche è il risultato che stacca il soggetto dalle forme fin lì condivise.

Per i cineasti degli anni Sessanta il problema teorico era di ordine abbastanza complesso, perché proprio nel momento in cui i *Cahiers* identificavano la presenza di grandi ricerche stilistiche anche nell'ambito del cinema "commerciale" hollywoodiano, come quello di Hitchcock, Ford e Hawks, la riflessione filosofica e critica di Barthes e di Foucault tendeva invece a rimettere in discussione la nozione di autore in favore di quella molto più aleatoria di soggetto.¹ Inoltre l'artista non era definito più soltanto nei termini Romantici di individualità creatrice della propria opera, ma anche come figura sociale che ha, soprattutto al cinema, un riferimento di massa e che dialoga perciò in preferenza non tanto con il committente, come era avvenuto per secoli, quanto piuttosto con l'intera società. Parole come "stile" e "autore" dunque proprio nel momento in cui diventano centrali nella riflessione critica riguardo al cinema, perdono efficacia nel definire il rapporto triangolare fra regista, opera e pubblico.

Moretti, come regista e intellettuale, si forma al crocevia tra le riflessioni critiche sviluppate dalla *Nouvelle Vague* e i risultati stilistici di registi come Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini, per questo può dirsi appartenente a una sorta di "seconda generazione," rispetto agli autori che per primi hanno affrontato simili problemi di autodefinizione in Italia, quali appunto Fellini, Pasolini e Antonioni.²

L'ULTIMO CINEMA DI NANNI MORETTI

Pasolini, intellettuale particolarmente convinto della sua autonomia stilistica e della sua qualità di interlocutore pubblico per la borghesia italiana, aveva affrontato il problema dell'autore a livello personale, riportando al centro della riflessione la sua autobiografia, stabilendo un'intima tensione tra le sue opere e la sua figura esemplare. In questo caso possiamo interpretare il termine "figura" anche nel senso di figura retorica: una specie di autoritratto pubblico dell'intellettuale che però non poteva mai dirsi completo. In una società di massa, una figura esemplare di intellettuale doveva anche essere una star, per quanto evidentemente militante e controversa. Le opere pasoliniane non potevano prescindere dal volto e dagli atteggiamenti del regista friulano. Anche se Pasolini negli anni Sessanta e Settanta raramente entra come attore nei suoi film, ogni sua opera rimanda comunque metonimicamente alla sua attività personale in maniera più evidente che per altri registi. Sul modello di Pasolini, Moretti, prima ancora che cineasta si fa figura pubblica ed icona: un *performer* della sua stessa estetica. Questo risultato il regista lo ottiene non solo in quanto autore dei suoi film, ma anche in quanto alter ego in costante dialogo con il pubblico. Ciò che Moretti aggiunge al suo cinema rispetto a Pasolini è la sua stessa persona, per quanto appena distanziata criticamente tramite l'utilizzo di un alter ego: Michele Apicella.

L'alter ego è cruciale per Moretti, perché nella prima fase del suo cinema questo espediente gli ha consentito di uscire dalle secche di un modernismo allora fortemente messo in discussione. Pasolini aveva voluto utilizzare la propria soggettività stilistica, ciò che chiamava "cinema di poesia," proprio per non rendere mai chiuso e autoreferenziale il suo discorso stilistico, evitando di imporsi in maniera autoritaria nei confronti del pubblico (Pasolini 1461-88). Il regista romano invece alla soggettiva disincarnata del regista friulano sostituisce letteralmente se stesso.

Mettersi in scena vuol dire anche impedire alla propria soggettività artistica e stilistica di impantanarsi nel logocentrismo, trasformandosi dunque in discorso puramente razionale e pregiudiziale. In questo percorso Moretti si riaggancia ad altri due riferimenti molto importanti per il suo cinema che sono Fellini e Truffaut. Sia il regista riminese che quello parigino avevano messo in scena la propria autobiografia usando degli alter ego attoriali: Marcello Mastroianni

e Jean Pierre Léaud. Fellini si spinge forse anche più in avanti visto che, dopo *8 e 1/2*, rinuncia lentamente all'alter ego e quindi al portavoce della propria oggettività. In film come *Roma* e *Amarcord*, il filo autobiografico della memoria non struttura più il passato, ma lo dissolve nel presente e lo reinventa continuamente.

Sul modello di Fellini, anche Moretti utilizza l'autobiografia all'interno del suo cinema, ma non in tensione dialettica come Pasolini. Michele Apicella, infatti, non è il portavoce del discorso diretto di Moretti, ma piuttosto delle sue nevrosi, della sua tormentata e mancata autocoscienza, l'emblema ultimo del suo scacco. Nello stesso tempo questo personaggio nevrotico e destrutturato, spesso al limite della follia, diventa uno specchio per l'intera società italiana, quindi una figura pubblica proprio perché dissolve la sua vita nella costruzione autobiografica.³

L'autore-attore non assume più una posizione politica o estetica diretta, rimanendo in ogni caso un riferimento visivo imprescindibile per il pubblico. Essendo la star del suo stesso film, infatti, Moretti consente l'identificazione primaria al pubblico, ma per come costruisce il personaggio di Michele Apicella, costui non arriva mai ad essere figura esemplare e il suo percorso auto-terapeutico non finisce mai. La nozione di autore non viene annullata, semplicemente non viene "completata," dato che il discorso stilistico mette sempre in discussione la soggettività che lo propone.⁴ A questo schema interpretativo dei suoi film, Moretti si è mantenuto fedele dagli esordi almeno fino ad *Aprile*. Anche se dopo *Palombella Rossa* ha abbandonato anche il debole schermo dell'alter ego mettendo direttamente in scena se stesso.

Separare l'icona registica e attoriale dai film renderebbe impossibile l'interpretazione completa del lavoro di Moretti. Ripensando il corpus morettiano nel suo complesso, è centrale la volontà di superare l'opposizione tra opera e regista, mediazione individuale e film, che aveva segnato buona parte del cinema europeo degli anni Sessanta e del post Sessantotto. Il tentativo è quello di superare non solo Fellini e Pasolini, ma anche Truffaut e Godard, che in modi più o meno espliciti ponevano l'individualità registica come momento centrale delle loro riflessioni. Soprattutto Moretti sembra voler ripensare alcune scelte del Godard più militante, superandone il

L'ULTIMO CINEMA DI NANNI MORETTI

brechtismo. Per il regista ginevrino, compito del cineasta non era più quello di manifestarsi soltanto attraverso le proprie scelte stilistiche, piuttosto, fedele al ripensamento della nozione stessa di autore portata avanti in ambito post-strutturalista, l'autore doveva porsi come protagonista dentro la narrazione e la rappresentazione per consentire al pubblico di straniarsi e non di identificarsi in maniera critica con un mero alter ego registico, come succedeva nei film di Truffaut.

Il presupposto teorico di tutta la prima metà del Novecento, basato sul primato dello stile, cedeva ormai il passo allo straniamento brechtiano in chiave politica, attraverso un'esplicitazione del punto di vista registico dentro il film. Ma Moretti non ha interesse a ottenere effetti di straniamento dialettico, quanto a impostare pratiche di decostruzione e de-soggettivazione, in vista di una ricostruzione sempre differita. Per il regista romano il problema non è più soltanto la ricostruzione autobiografica, ma il trattamento del soggetto stesso come opera aperta che faccia coincidere enunciazione e testo: "cinema del soggetto, dell'io come identità mancata e messa continuamente e scandalosamente in gioco. La questione del cinema di Nanni Moretti è la questione del soggetto" (Esposito 187). L'opzione metanarrativa sulla quale si è costruito il cinema di Moretti fino ad *Aprile* deriva da quella tensione a distruggere il tessuto del film che corre sotterranea al cinema anni Settanta. Gli anni Ottanta-Novanta costituiscono una rinegoziazione del rapporto tra scrittura registica e film, fino ad un recupero critico del genere stesso.

Senza che Moretti arrivi a fare cinema di genere, di sicuro anche il regista romano dopo aver costruito un film dall'andamento ellittico e fluttuante come *Caro diario*, sente il bisogno di ricompattare il materiale poetico. In special modo sente il bisogno di ripensare criticamente il rapporto fra il se stesso regista e il se stesso-icona, tornando addirittura alla mediazione del personaggio.⁵ Da *La stanza del figlio* ad *Habemus papam* il regista interpreta dei personaggi all'interno di una trama ben precisa e allo stesso tempo altri personaggi, affidati a diversi attori, prendono su di loro le insicurezze, tic e roveli tipici del Michele Apicella dei primi film.

Gli ultimi dieci anni della produzione di Nanni Moretti, ricompresi fra *La stanza del figlio* del 2001 e *Habemus Papam* del 2011, senza particolari rivoluzioni stilistiche nella scrittura registica, segnano

una netta svolta verso il narrativo e verso strutture meno erratiche di quelle dei film precedenti, un utilizzo molto marcato della psicanalisi nei confronti del personaggio collettivo che Moretti ha sempre voluto incarnare e una ridefinizione dell'elemento autobiografico all'interno di una struttura narrativa e metaforica solo apparentemente più convenzionale.⁶ È vero che anche nei primi film degli anni Settanta, pur mutuando da Truffaut e Godard il bisogno dell'autoanalisi del soggetto registico-attoriale, Moretti non fa coincidere opzioni stilistiche e soggetto in scena: la stessa scelta di chiamare il protagonista dei primi film Michele Apicella e non Nanni, non è solo una ripresa dell'idea di Truffaut di usare un personaggio-schermo come Antoine Doinel, ma piuttosto sottolinea come la mediazione del regista crei una distanza tra questi e il suo personaggio. Michele Apicella non coincide con Nanni Moretti: è un personaggio di finzione interpretato da Moretti, al quale il regista fa dire delle verità che condivide, ma la differenza tra i due rimane sempre avvertibile. Da *La stanza del figlio* in poi questa tensione dialettica latente tra personaggio e regista diventa manifesta, così come la volontà del regista di rileggere criticamente l'elemento autobiografico preesistente misurandosi con "i limiti di un io che è sentito personale finché non smette di oltrepassare confini che sono solo artificiali, escogitazioni in qualche modo fantastiche, codici di decifrazione dell'enigma-mondo" (Marinelli 185).

Ha ragione Roberto De Gaetano quando afferma che "con Moretti non ci troviamo di fronte né alla costruzione compiuta di personaggi né alla messa in serie di maschere. Nel primo caso avremmo l'affermazione della finzione piena con l'attore dissolto nel personaggio ed entrambi ad animare il dramma e la finzione; nel secondo caso avremmo la dissoluzione dell'attore nella maschera," tuttavia lo stesso critico, poco dopo, sostiene che "con *La Stanza del figlio* viene a determinarsi una cesura. Il personaggio si fa dominante, annulla non solo la maschera, ma anche i resti della maschera nel personaggio, presenti ancora in *Caro diario* e *Aprile*" (De Gaetano *La sincope* 66).

Non è una novità che Moretti abbia sempre pensato i suoi film anche come riflessioni sullo statuto dell'intellettuale in Italia e sul suo reale impatto sulla società, ed è interessante notare l'oscillamento delle figure in cui di volta in volta l'autore romano sceglie di incarnarsi.

L'ULTIMO CINEMA DI NANNI MORETTI

Regista nei primi film degli anni Settanta, prete in *La messa è finita*, dirigente del PCI in *Palombella rossa*, se stesso, dunque di nuovo regista e coscienza critica della sinistra in *Caro diario* e in *Aprile*. Per questi ultimi due film, Bruno Roberti ha parlato di “metodica decostruzione del soggetto e della soggettività... non in favore dell'amorfo collettivo, ma proprio contro di esso” (Roberti “Il vuoto” 179).

Tuttavia diventare un personaggio con una propria autonomia drammaturgica, interpretando anche ruoli che potrebbero essere ricoperti da altri attori e che non rimandano automaticamente all'uomo-intellettuale Nanni Moretti, come avviene da *La stanza del figlio* in poi, significa sottoporre queste figure ad un'analisi più distaccata. È consentito perciò al regista di imbastire una riflessione più matura sull'icona pubblica e privata di Michele Apicella, partendo dall'utilizzo diretto della psicanalisi. Non si tratta di un ritorno a Godard o a Brecht, ma di un lavoro poetico che si sviluppa rielaborando ciò che la star Moretti è diventata per il suo pubblico, quando con il passare del tempo si è identificata in un ruolo iconico, quasi un esempio vecchio stile di *typecasting*. *La stanza del figlio* è un film che simultaneamente chiude un periodo e apre una nuova fase. Il protagonista della narrazione, il centro iconico e narrativo del film, pur essendo ancora l'attore-regista romano, è costituito da un personaggio che non ha più a che fare con un alter-ego.⁷ La sua funzione cambia: non è più uno specchio del regista, ma dello spettatore.

Il regista, il prete, il dirigente di partito, sono figure che si relazionano soprattutto ad una collettività e garantiscono la compattezza e la solidità dei suoi sistemi di riferimento etici, estetici e politici. Nella *Stanza del figlio* Moretti si incarna in uno psicanalista, pertanto sembra voler ridurre il suo raggio d'azione dalla collettività ai singoli. Lo psicanalista non agisce come qualcuno che fa un discorso, ma come uno specchio in cui il soggetto si riflette per cominciare su di sé la cura. Allo stesso tempo l'analista è il garante di un sistema interpretativo e soprattutto nel film è un *pater familias*. Se a livello di discorso metaforico possiamo adombrare la figura del regista e dell'intellettuale Moretti dietro quella dello psicanalista, allora possiamo anche pensare che il ruolo dell'intellettuale nella società si sia fondamentalmente modificato. In quanto testimoni diretti nei suoi

primi film, protagonisti come il regista, il prete, il politico, assumono una funzione discorsiva diretta. La loro crisi non si manifesta perché si contrappongono alla società in cui vivono in maniera violenta e polemica. L'intellettuale contro, il bastian contrario, il polemista, sono comunque figure di un immaginario e non possono rivendicare quella radicale alterità che consente la possibilità di discorsi alternativi. Per questo motivo la stessa condizione dell'autorialità, la soggettività irriducibile al contesto viene a mancare. Lo psicanalista invece non si pone il problema di dire ai suoi pazienti cosa fare, ma piuttosto quello di stabilire un'intima unità dialogica con essi.⁸

Il protagonista di *La stanza del figlio* applica lo stesso metodo ai propri figli. Si tratta di una figura che accetta la paternità e il proprio ruolo sociale cercando però di integrarla con una sorta di continua ridefinizione del soggetto. Eppure questa potenzialità positiva nel film non ha successo: Giovanni Sermonti ci viene mostrato prima come un cinico un po' annoiato dai suoi pazienti e poi, dopo il trauma della morte del figlio, come un padre fallimentare che non è riuscito a stabilire veri legami di comunicazione con i suoi familiari.⁹ Quell'unità dialogica, che il terapeuta dovrebbe stabilire con i pazienti e che la figura paterna dovrebbe rinegoziare con gli altri componenti familiari, fallisce di fronte alla prospettiva della morte che impone nuovamente il silenzio e l'afasia. Il titolo stesso, *La stanza del figlio*, indica un'improvvisa assenza, un vuoto che non può essere colmato. "L'assenza del figlio (è triste morire senza figli si afferma in *Bianca*) produce un'erosione della figura del padre condannandolo a una libertà non desiderata, non richiesta, non voluta" (Nazzaro 194).

L'intellettuale morettiano, sempre inseguito dallo scacco e dalla sconfitta, negli altri film basava la propria rinascita sull'individualità, cioè sull'autorialità, sul discorso, per quanto segnato dagli aforismi, dalle ossessioni, dai lapsus, da un assurdo a volte beckettiano. Ma in quest'ottica il percorso di Moretti, poteva ancora innestarsi in una sorta di dialettica negativa, in cui l'artista, incarnando il Male e autodistruggendosi, annunciava paradossalmente il bene. Resta infatti centrale come elemento del discorso.¹⁰

Nel film del 2001, la vera terapia comincia nel momento centrale del trauma, della perdita, della morte, quindi il percorso dell'intellettuale nei confronti della società non è più di radicale

L'ULTIMO CINEMA DI NANNI MORETTI

contrapposizione ad essa, ma neppure di quieta accettazione. L'autobiografia, come accade in Fellini, diventa infinita, visto che infinito è il dialogo fra l'individuo artista e la società: "Il soggetto che credeva di essere centro propulsore si ritrova invece ad ammettere di esistere solo in quanto apertura, istanza al massimo catalizzatrice e non creatrice delle relazioni con l'altro... L'attitudine al pensiero dell'immagine è attività ermeneutica che spinge il soggetto a cercare di comprendere ciò che appare inaccessibile, qualcosa che proprio perché lo trascende richiede di essere esplorato" (Marinelli 185-186). Ovviamente questo approdo non è conciliatorio e nei due film successivi di Moretti che approfondiscono ulteriormente il discorso, l'assenza della figura paterna o la sua degenerazione, vengono lette in un'ottica evidentemente pessimistica.¹¹

In *Il caimano* e in *Habemus Papam* c'è un Moretti attore-personaggio, non più protagonista del film. Il regista è diventato una figura pop e non ha più bisogno di riproporsi in maniera ossessiva come centro narrativo: i protagonisti dei film, il produttore Bonomo o il Cardinal Melville, sono leggibili in parallelo con la figura di Moretti. Perfino altri elementi iconici di incredibile suggestione e potenza, come la figura di Berlusconi o del Papa, reagiscono e si intersecano con l'immagine di Moretti. Nelle sue varie declinazioni egli è sempre il centro visivo e immaginario del proprio cinema, centro propulsivo e tematico delle proprie immagini e metafore, ma anche le figure del Presidente del Consiglio e del Pontefice finiscono declinate in funzione di questa figura di regista. Nella politica o nell'immaginario religioso, come nel cinema, esiste una figura centrale di riferimento, garante di tutti gli elementi simbolici che strutturano il contesto stesso. Moretti, Berlusconi, il Papa, sono tutte riproposizioni di una Legge, di una figura paterna destinata a costruire le categorie del linguaggio. In *La stanza del figlio*, il tentativo fallito di Giovanni Sermonti era quello di flettere questa unità discorsiva nella pluralità del dialogo, anche se poi il tutto si risolveva nell'ineluttabilità attonita del silenzio di fronte all'imponderabile della morte.

Il passaggio da Marx a Freud non è soltanto, come in *Sogni d'oro* o in *Bianca*, un movimento dal collettivo verso l'individuale, ma anche un ripensamento di quella mistica dell'artista che aveva segnato il Novecento e in particolare l'età delle Avanguardie. In quest'ambito

l'artista poteva configurarsi come tale solo nel momento in cui la sua speculazione si opponeva alla società. Che fosse semplicemente un anarcoide ovvero un rivoluzionario, comunque egli riconfermava la propria autorità nell'ambito del testo, quand'anche totalmente decostruito.

Fin da principio, Giovanni Sermonti denuncia la sua insufficienza ad essere autore in questo senso: se fosse un rivoluzionario o un uomo di potere sarebbe comunque uomo della Legge che non si identifica in un sistema di regole, ma in una figura mitica di legislatore, incarnando quindi una figura paterna. Quello che fin da *Aprile* tormenta la riflessione di Moretti sull'autorialità è che l'intellettuale anarcoide e quasi misantropico fin lì disegnato, ribellandosi alla legge paterna, a suo modo diventa nuovamente padre senza però assumersi il peso e le responsabilità di questa identificazione simbolica. Sermonti è un personaggio in una posizione chiave: deve accettare il ruolo di padre nei confronti dei pazienti e della famiglia, ma se leggiamo il percorso di Moretti seguendo Benjamin, non può identificarsi nel mito che è la fonte dell'ineluttabilità della Legge. Situato prima della storia, il mito non solo è visto come fondamento della nozione di Legge, ma concede alla figura paterna il ruolo di garante e di esecutore della Legge stessa. Intellettuale novecentesco e perciò segnato dal complesso rapporto mito-storia, Moretti non può accettare di essere un "padre mitico," né di essere semplicemente il custode della Legge, memore del suo passato militante. Il suo personaggio è situato in una posizione ambigua di padre, ma anche di interprete non conformato della Legge.

La nevrosi è l'indice di un disagio rispetto alla società, e per questo lo psicanalista è una figura particolarmente sensibile poiché cerca di aiutare l'individuo a reinserirsi nell'ordine sociale senza tuttavia spingerlo a rinunciare al processo di individuazione e soggettivizzazione. Il percorso terapeutico individuale non dovrebbe risolversi in una mera conformazione alla società. Il personaggio interpretato da Moretti non riesce ad incarnare simultaneamente l'autorità paterna e la ribellione a quella stessa autorità che attiene sia al paziente nevrotico sia ai figli. La morte del figlio, in questo caso, pur non essendo causata direttamente, non costa soltanto a Sermonti la perdita di una persona amata, ma la perdita del ruolo o peggio l'improvvisa consapevolezza di non averlo mai saputo incarnare, poiché queste due spinte contraddittorie della figura paterna non potevano essere integrate in una visione armonica.

L'ULTIMO CINEMA DI NANNI MORETTI

Nei film successivi, sempre riflettendo sulla sparizione della figura paterna, Moretti decide di creare una sorta di dualismo che in *Sermonti* rimaneva irrisolto in quanto inscritto in un solo personaggio. Da un lato abbiamo delle figure che non riescono ad immaginarsi nel ruolo di guida, per la propria famiglia, per il cinema o per la cristianità e dall'altro il Moretti-personaggio. In *Il caimano* Moretti è se stesso, un attore che alla fine del film, in una sequenza forse allucinatoria, arriva a incarnare il ruolo di Berlusconi, ma in un momento in cui il politico in disgrazia non è più visto come una figura istituzionale. Il premier, condannato dall'ordinamento durante un processo per corruzione, si ribella ai propri giudici e fomenta dei disordini nelle strade. In questa breve e inquietante sequenza esplode il drammatico cortocircuito tra la figura di Moretti artista, uomo in rivolta come tutti gli artisti del Novecento, e Berlusconi leader della maggioranza che invece di identificarsi nelle istituzioni le sovverte dall'alto, innescando un processo patologico nel quale la figura del padre e quella della Legge subiscono una frattura traumaticamente definitiva. Secondo Giorgio Cremonini, il regista ci mette sull'avviso: "tolte alla sua faccia, le parole di Berlusconi potrebbero avere la faccia di chiunque, la nostra come quella di Moretti" (Cremonini "E questa casa" 7).

Il super-Io freudiano garantisce la permanenza nell'inconscio di tratti di adeguamento alla società di cui la figura paterna è in primo luogo un simbolo non coincidente con il padre reale. Padre e Legge dunque si fondono in un percorso che ha a che fare con le immagini, prima ancora che con il sentimento interiorizzato di queste categorie. Il primo passo radicale che nega questa identificazione è il fatto che Moretti incarni in prima persona il "Caimano." Nel resto della pellicola, i filmati di repertorio del Presidente del Consiglio, i sogni-allucinazioni di Bonomo, la pagliaccesca imitazione eseguita da Michele Placido, un attore istrionico e cialtrone, costruiscono un alone di irrealtà di fronte a una creatura già mediatica come quella berlusconiana che assume evidentemente il ruolo di un simulacro baudrillardiano. Infatti, nel recitare uno zibaldone di autentiche dichiarazioni pubbliche di Berlusconi, Moretti "si appropria delle sue frasi con distacco misto a compiacimento, rispecchiandosi talvolta – ad esempio quando ci racconta della guarigione dal cancro – come ci si può rispecchiare in un doppio oscuro e perturbante" (Terrone 65).

Nel momento in cui l'incarnazione avviene per tramite dell'icona-Moretti, si innesca anche il trauma per lo spettatore,

poiché Moretti è sempre stato nei suoi film l'uomo della minoranza, la coscienza critica, l'artista che si autoritrae senza rinunciare al suo giudizio, arrivando persino a sfiorare la sociopatia. Nel film riesce a rappresentare l'esatto opposto, cioè nel vestire i panni del Caimano svela la paradossale complementarità dei due caratteri: il leader populista e l'artista possono entrambi cedere alla tentazione di aizzare il loro pubblico contro la Legge. La tentazione dell'incendio distruttivo e fine a se stesso, che non sfocia in una *pars construens*, è sempre possibile per entrambi.

In un processo di evoluzione di pensiero in parte assimilabile a quello coevo di Marco Bellocchio, sembra che Moretti voglia stabilire una relazione ambigua fra il mito della rivoluzione, del rovesciamento dell'esistente, e una figura di padre che non è più identificabile con i codici comportamentali della società e della tradizione. Se Berlusconi è un esempio per gli italiani non lo è in quanto modello di comportamento basato sulla relazionalità, ma in quanto dissoluzione di ogni possibilità di relazione con gli altri soggetti in nome del trionfo di un individualismo sfrenato. Come se il padre, invece di mettere un freno alle pulsioni del figlio, tramite la costruzione del super-Io, decidesse di concedergli via libera, arrivando a una paradossale felicità nella distruzione che Freud stigmatizzava nei suoi tardi scritti.

Berlusconi non è presente nel film se non come pura immagine o come assenza. Nel dettato psicanalitico la figura paterna non è mai veramente assente: tutti i personaggi sono costretti a riferirsi a un modello che più o meno consciamente hanno interiorizzato. Per questo Moretti decide di poter fare il Presidente del Consiglio senza trucco, conservando i suoi manierismi attoriali, anzi accentuandoli a bella posta per recitare un discorso fiammeggiante e sulfureo, nel quale ricicla stereotipi retorici cari alla destra populista. L'immagine paterna rivive in questo caso all'interno della dissomiglianza fra le icone di Berlusconi e Moretti. Il regista stabilisce una relazione diretta tra la sua posizione di intellettuale e artista e la figura sovversiva di Berlusconi, non volendo né restaurare il valore dell'autoritarismo paterno né contrapporre al godimento illimitato berlusconiano il culto della borghesia conservatrice o reazionaria. Quello su cui riflette è l'assenza del padre come modello da seguire e quindi anche da distruggere.

Fedele alla sua riflessione autobiografica, il regista sa benissimo che mettendo al centro dell'universo semantico la propria immagine si è posto per anni come artista d'avanguardia che col suo

L'ULTIMO CINEMA DI NANNI MORETTI

corpo e modo di vivere si oppone al sistema di segni che lo circonda e nel quale si identifica la maggioranza. In quanto regista però è anche un'autorità che distruggendo il modello preesistente lo ricrea nella sua stessa figura. Perciò il padre assente si ricrea comunque, come modello educativo e come esempio. Assimilando se stesso a Berlusconi, Moretti suggerisce che a suo modo ha sentito la stessa tentazione dell'uomo politico: superare tutti i limiti imposti, dare libero e totale sfogo alle pulsioni inconse. Ma Berlusconi nello stesso tempo non è un padre nel senso psicanalitico del termine, non detta regole comportamentali, per quanto basate sul libero sfogo delle proprie pulsioni. Come figura eversiva non consente al soggetto di rappresentarlo come figura simbolica castrante e quindi regolatrice del desiderio. Senza scambio simbolico con il padre, il soggetto non può costruire un Io in contrapposizione parziale alla Legge, non può sviluppare una personalità propria e rimane travolto dal suo desiderio poiché è incapace di canalizzarlo. L'Io finisce dunque nella perversione e nella psicosi.¹²

Lo sfogo delle pulsioni non è mai realmente liberatorio, ma è un modo di trasformare la perversione in una specie di conformismo di massa all'insegna della propria individualità. L'avanguardia storica postula la fuoriuscita dalla forma solo per porre nuovi modelli gestuali atti a perseguire questa distruzione creativa: invece di distruggere il metodo ne crea uno nuovo. Alla nevrosi dell'individuo borghese si sostituisce un continuo desiderio insoddisfatto su cose e persone, in cui l'alterità non è mai definita. Moretti sembra avvertire che il Berlusconi politico, pur in forme degradate, si ritrova davanti alla stessa impasse. Da una parte vorrebbe scardinare un sistema di regole, incluso il diritto penale, in nome delle sue attività e dei suoi desideri, dall'altro diventa un modello per una moltitudine di persone che vogliono imitarlo, trovando un freno paradossale al suo bisogno illimitato di potenza. La cesura fondamentale del film, infatti, che passa da un registro oggettivante e indiretto di commedia a una sorta di indistinto fra fantasie e realtà, è anche il vero elemento tragico del film, in cui il desiderio mostra il suo lato più oscuro. Cappabianca nella tensione fra Moretti e Berlusconi vede come "un personaggio interpretato dal suo opposto con una capriola che non ha nulla di gratuito o di narcisistico diventa improvvisamente sinistro e inquietante. Scompare l'imitatore

ammiccante e farsesco come se fosse venuta meno proprio la voglia di commedia” (Cappabianca “L’immaginario” 192). Invece della liberazione del soggetto, abbiamo un illimitato *cupio dissolvi*.

Nei film post 2001 è evidente un personale ritorno a Freud, tema sempre circolato sottotraccia fin dal metafilm *La mamma di Freud*, girato dal regista di *Sogni d’oro*, che lasciava trasparire un certo scetticismo nei confronti dell’antipsichiatria, particolarmente nella scena emblematica in cui un paradossale Freud scende in piazza per vendere i suoi libri al popolo su un’improvvisata bancarella. Quello che affascina il regista è la scoperta della pulsionalità dell’inconscio e la riflessione su come l’Io debba porsi nei confronti di questo magma incontrollato. In questa fase del suo percorso diventa centrale il ruolo della coscienza sull’opera di censura delle pulsioni. Il problema non è la rivolta contro il padre o la riaffermazione della sua centralità razionale, già messe abbondantemente in parodia negli anni Settanta e Ottanta. La funzione paterna c’è e continua ad operare, bisogna però capirne il significato. Recitando Berlusconi, l’attore-regista carica su di sé il peso di una condizione in cui il modello viene negato e quindi si riafferma in negativo. Berlusconi è una figura paterna, solo in negativo, ma non soltanto in senso morale, quanto soprattutto in senso simbolico: un padre che rifiuta il suo ruolo e non consente al soggetto di poter maturare una sua autonoma posizione rispetto a un simbolo così necessario. Questo conflitto, che non può essere agito, è visibile anche nell’altra figura paterna messa in scena.

Alla figura di Berlusconi si contrappone infatti quella del protagonista della narrazione: Bruno Bonomo, produttore fallito di *B-Movie*. Una contrapposizione che costituisce la novità di approccio de *Il caimano* è la scissione tra la figura autoriale e il ruolo di protagonista che Moretti si riservava nei suoi film precedenti. Bonomo vive su di sé uno scacco: come produttore e quindi come imprenditore, ma anche come uomo, marito e padre. Nella moglie dalla quale sta divorziando cerca ancora la figura materna, segnale di una mancata crescita. Le sue nevrosi e i suoi tic sono quelli di un Michele Apicella invecchiato.

Il divorzio, che Bonomo non riesce ad accettare, sposta in chiave esplicitamente freudiana il rapporto irrisolto con la figura femminile. Nelle fiabe raccontate ai suoi figli e anche nei film di serie B degli anni Settanta, il produttore immagina sua moglie nel ruolo

L'ULTIMO CINEMA DI NANNI MORETTI

di una supereroina crudele e sessualmente rapace, in qualche modo parente di simili figure iconiche del periodo. Distruttrice o mamma che sia, Bonomo manifesta nei confronti della figura femminile un evidente immaturo masochismo. Ciò che è più significativo tuttavia è che, pur avendo un grande affetto per i suoi due figli, non sembra riuscire ad adeguarsi alle sue responsabilità di padre. Anche la giovane sceneggiatrice, Teresa (Jasmine Trinca), gli domanda una autorevolezza quasi di tipo paterno per produrre un film su Berlusconi mentre Bonomo non fa che oscillare tra momenti quasi allucinatori, scoramento e incapacità di organizzarsi: “la realtà ancora una volta non porta con sé una risposta pacificatrice” (Coco 106).

Il vecchio Michele Apicella è stato diviso in due figure distinte: la nevrosi e l'infantilismo sono stati assegnati a Silvio Orlando, mentre Moretti si è riservata la parte più narcisistica e distruttiva del suo precedente alter ego. Bonomo dunque si confronta con la figura di Berlusconi, ma anche con quella di Moretti. Il momento chiave è proprio il discorso finale del Caimano, che dovrebbe avvenire all'interno di un metafilm. Il doppio di Moretti, interpretato da Silvio Orlando, mette in scena il doppio di Moretti che diventa Berlusconi. L'elemento biografico torna prepotentemente alla ribalta coniugandosi a livello estetico e politico. Il regista decide di regolare i conti con la sua controparte più appariscente, narcisista che, per la maggioranza o per la minoranza, rappresenta comunque una sorta di figura chiave italiana. Come nota Edoardo Bruno: “il politico è anche la relazione tra l'io personale e le lontananze con le quali si scontra, gli affanni amorosi e la biografia del Caimano, fatta di piccoli frammenti, di schegge, che restano impresse nel virtuale di un film che non si fa” (Bruno “Il Lego” 188).

A livello politico si può dire che la forte carica di esibizione presentata dal desiderio può portare a un singolare appiattimento tra Nanni Moretti regista e Silvio Berlusconi premier. In secondo luogo, questa doppia figura mediatica che in entrambi i casi si può definire “pop,” appare deresponsabilizzante verso lo spettatore, che si trova in una condizione di assoluta subordinazione di fronte a un'immagine. Antitaliano o arcitaliano, il Moretti-Berlusconi esercita il suo potere di seduzione sulle masse mantenendo comunque una posizione di forza. L'elemento autobiografico è così usato da Moretti su due livelli: stabilisce una relazione tra la propria soggettività e la soggettività collettiva che comunque negli ultimi anni si è incardinata nel dibattito su Berlusconi. Più sottilmente, produrre un film su se

stesso rappresenta anche una sottile decostruzione dell'autore che si mette in scena di fronte al suo pubblico.¹³

Sia Moretti sia Berlusconi, presi nel senso simbolico, diventano elementi fantasmatici del desiderio e pertanto inducono lo spettatore in stato di inferiorità. Riaffermando la sua condizione di autore, Moretti ne mostra i limiti intrinseci: l'elemento dispotico, l'imposizione assertiva mascherata da fascinazione e battuta. Che questa scelta abbia a che fare o meno con la sua partecipazione nel movimento dei girotondi di cui di fatto è stato un referente fra il 2003 e il 2004, Moretti sembra voler rigettare l'estetizzazione della politica che di solito si incentra sulla figura di un leader carismatico dal fascismo a tangentopoli e oltre.

Nel film successivo, la speculazione di Moretti sul ruolo paterno e la sua incarnazione a livello simbolico si espande ulteriormente esulando anche dalla politica e arrivando a confrontarsi con uno dei pilastri delle costruzioni concettuali dell'Occidente: il Dio cristiano e il suo referente cattolico, il Papa. La morte di Dio diventa per esteso la morte del padre, ovvero di un fantasma talmente ingombrante da non poter essere ulteriormente sostenibile. Se in *Il caimano* il padre non può essere un artista, o comunque non può procedere all'estetizzazione della propria funzione paterna, in *Habemus Papam* a causa del processo di estetizzazione e di infantilizzazione che Moretti percepisce nella società contemporanea, nessuno riesce a pensarsi padre. Può accadere così che persino al Conclave nessuno dei cardinali voglia assumere il ruolo di Pontefice.

Habemus Papam si apre con un funerale. Il Papa, Vicario di Dio in Terra, è morto e deve venire sostituito. Uno degli elementi centrali della dottrina cattolica afferma che, nonostante Dio e il Cristo, suo figlio, non siano visibili, deve esistere una figura che con la sua sola presenza riaffermi la loro esistenza. L'utilizzo della psicanalisi nel film non è un modo per svelare i falsi dogmi della religione ma per riattualizzare la problematica del silenzio di Dio e la riflessione sul *Deus absconditus* in una sorta di discorso sul silenzio dei padri che è addirittura originario della società occidentale. La Bibbia e la Chiesa quindi non sono oggetto di satira, ma vengono interpretate come fortissimo modello culturale che ha informato di sé l'orizzonte visivo e comportamentale dell'Occidente.

In quanto prima persona della Trinità, il Padre dei Salmi è

L'ULTIMO CINEMA DI NANNI MORETTI

sempre una presenza evanescente. Nel film viene prima citato il Salmo 102, in cui l'autore della preghiera si lamenta per il silenzio divino e successivamente il Salmo 51, citazione indiretta attraverso il *Miserere* di Aarvo Part che accompagna i titoli di coda del film. Dio Padre è dunque ineffabile ma presente anche nella sua assenza. La sua apparente assenza dal mondo non solo non è liberatoria per il fedele che lo invoca, ma incatena l'umanità a una disperazione senza fine. Per dirla con il dottor Brezzi, il salmo 102 è già la scoperta della depressione o almeno di quella fonte del processo depressivo che è la mancanza di senso.

Non è necessario stabilire una facile equazione fra il Dio silenzioso discusso in una parte dell'esegesi biblica e cristiana, per esempio in Agostino, e il padre simbolico dei costrutti psicanalitici, ma è evidente che Moretti tende comunque a legarli, almeno come metafora, per costruire il suo discorso sul tempo in cui vive. Dio è il padre per eccellenza ed è assente, nella società come in questo film: rimane in funzione di mero simbolo. Il Papa dovrebbe pertanto occupare un luogo simbolico, così come fa il padre reale nella famiglia. In questo caso però nessun cardinale, incluso il successore designato, il Cardinal Melville, vuole diventare Papa. Perfino tra uomini di Chiesa, e dunque anche uomini di potere, nessuno ha il coraggio di apparire come referente di un simile carisma e della sovranità che esso emana.

La domanda di senso che il figlio rivolge al padre assume dei connotati messianici, ma la risposta della rivelazione non arriva. Di qui la disperazione e l'angoscia che tutti i personaggi del film sono costretti a vivere fin dall'inizio. Le prime sequenze di *Habemus Papam*, infatti, si concentrano sulle immagini di repertorio di un funerale papale, in questo caso emblematicamente quello di un Pontefice molto carismatico come Giovanni Paolo II. Sia che queste immagini vogliano riecheggiare il motto nietzschiano "Dio è morto," sia che più semplicemente alludano alla morte del padre, in ogni caso visualizzano un'assenza e le immagini più potenti della pellicola continueranno a essere metafore di questa assenza: il balcone vuoto di San Pietro e, ancora di più il Giudizio Universale della Sistina del quale, nelle inquadrature del Conclave, si vede solo la parte inferiore, cioè l'Inferno. La figura più celebre dell'affresco, il terribile Cristo Giudice, segno dell'avvento del Regno di Dio, rimane per tutto il tempo fuori campo.

Lo strano episodio del black-out durante il conclave rimanda all'assenza di luce divina, alluso dalla tradizione preconciare dell'Ufficio delle tenebre. Durante la celebrazione del Triduo Pasquale veniva fatto buio nella chiesa e si provocava un forte rumore, spesso facendo cadere a terra un messale, per simboleggiare lo stato di sospensione del mondo durante la morte del Cristo. Quello che manca nel film, anche ai cardinali, che pure non hanno problemi di fede, è la possibilità di un'uscita messianica o escatologica dalla loro condizione di desolata orfanità. Il Giudizio Finale, o l'utopia terrena, sono comunque delle proiezioni verso il futuro che per Moretti rappresentano costanti ineliminabili della condizione umana.¹⁴

Tuttavia perché questa condizione possa rivelarsi al mondo è necessario il rapporto conflittuale, ma anche affettivo, con la simbologia paterna. Anche ai cardinali viene dunque lasciato un ruolo duplice, come al Moretti artista. Da un lato uno di loro viene chiamato a essere vicario del Padre e dunque a prendere su di sé il ruolo del Pastore delle anime. Dall'altro la posizione del collegio dei cardinali è quella di figli che a loro volta manifestano un sacro terrore nei confronti della responsabilità del potere e scongiurano Dio di non essere obbligati a bere l'amaro calice. Nelle scene del Conclave si svela dunque esplicitamente l'intenzione di Moretti: il rapporto con il padre non è positivo o negativo in se stesso, ma piuttosto irrisolto. Distruggere la figura paterna porta al delirio di onnipotenza e alla psicosi, ma la sua assenza porta alla depressione e al sentimento del vuoto.

Melville, prescelto per essere il Papa, che fugge per le vie di Roma pur di non assumersi questa gravosa responsabilità, diventa l'ennesimo doppio morettiano: la diretta evoluzione del personaggio di Bruno Bonomo de *Il caimano*. A rafforzare questa posizione sono i riferimenti che il nome del personaggio porta con sé: Melville è il cognome di un famoso regista francese, Jean-Pierre Melville, autore di *Léon Morin, prete* (1961), ma anche un sicuro riferimento allo scrittore Hermann Melville e alla figura narrativa di Bartleby lo scrivano.

In *Léon Morin, prete* è descritta la figura di un prete affascinante, fermo ed eroico che aiuta un gruppo di donne a superare le difficoltà dell'occupazione tedesca. Un uomo il cui stesso eroismo si trasforma in un paradossale oggetto del desiderio: virilità ed eroismo cristiano,

L'ULTIMO CINEMA DI NANNI MORETTI

in piena *Nouvelle Vague* si traducono in una violenta decostruzione dell'immagine stessa del prete-padre. Nel caso di *Bartleby lo scrivano* abbiamo una fuga dalla vita, addirittura una assoluta negazione, che è stata letta dalla critica come una paradossale rivolta verso il senso e il linguaggio, di nuovo la parte paterna, sia come sconcertante afflato mistico verso l'infinità del nulla. Bartleby è dunque un prototipo dei futuri antieroi di Dostoevskij e Kafka che alla rivolta prometeica romantica sostituiranno la compiaciuta esistenza nel sottosuolo e l'auto-annichilimento nel loro ruolo di figli.

Così, Melville, che dovrebbe personificare il garante dell'equilibrio paterno, riproduce invece una crisi radicale, un difficoltoso legame col Divino e l'incapacità di assumere su di sé la portata del Sacro. Nel momento in cui Melville comincia il suo vagabondaggio, il segretario decide di nascondere la notizia ai cardinali, intrufolando una guardia svizzera negli appartamenti papali per far pensare che il pontefice si trovi ancora lì. Pur come ombra dietro le tende, il ruolo paterno continua a funzionare e i cardinali mantengono il loro equilibrio psichico, anche se la loro condizione resta infantile e sospesa.

Fedele alla sua pratica di sdoppiamento, Moretti introduce se stesso come uno psicanalista ateo, Brezzi, che dovrebbe curare il Papa dalla sua crisi di panico, ma che finisce invece per rimanere prigioniero del Vaticano. Brezzi si reinventa come organizzatore e arbitro di un improvvisato torneo di pallavolo tra cardinali. Moretti riprende dunque la figura dello psicanalista da *La stanza del figlio*, ma in questo caso lo statuto della psicanalisi, a confronto con la grande matrice narrativa dell'Occidente, la Chiesa, non è più propriamente positivo. Grazie alla sua metodologia, lo psicanalista assume un forte carisma sui cardinali, trasformandosi in pratica in un Papa, ma l'unica cosa che ottiene è la costruzione di un'esperienza ludica, vista con euforia, ma dal significato evidentemente regressivo.¹⁵

La psicanalisi dunque non riesce a ricostituire interamente il ruolo paterno poiché propone come via soltanto la regressione o la rimozione del sintomo, essa è una forma di narrazione, proprio in quanto si tratta di una cura che nei decenni si è formalizzata in un metodo. L'ex-moglie di Brezzi, anch'essa psicanalista, di fronte al disagio di tutti i suoi pazienti, fra i quali lo stesso Melville, diagnostica

immancabilmente un “deficit di accudimento,” rimandando le persone a una condizione filiale e quindi di dipendenza dalla madre.

Se la psicanalisi è una narrazione è proprio Brezzi a sancirne il limite invalicabile, nel momento in cui, citando una frase di Charles Darwin, afferma che il mondo non ha alcun senso. Brezzi cioè fallisce per i motivi opposti a quelli di Melville. Lo psicanalista si pone il problema di un ruolo paterno, ma assumendo il ruolo di arbitro di una partita di pallavolo lascia i suoi cardinali in una condizione ludica, come se alla fine la vita consistesse in un mero intervallo assediato dalla nullificazione. Nel momento in cui Moretti fa questa affermazione, il Cardinal Gregori, che lo aiuta ad arbitrare, controbatte la sua affermazione rispondendo che anche lui, ateo, verrà salvato perché l’Inferno in realtà è vuoto. Si tratta di una curiosa notazione per un cardinale, che riecheggia le tesi di teologi come Karl Rahner o Hans Urs von Balthasar, non propriamente popolari nella Chiesa attuale. Le due affermazioni in realtà si rispecchiano una nell’altra, in entrambe manca cioè un principio di responsabilità che il ruolo paterno, con la sua funzione, sottolinea agli occhi dei figli: incarnare la potenziale tragicità della vita stessa. Lo stesso Melville, durante le sue peregrinazioni, si ritrova ospite in un hotel insieme a una compagnia di teatranti che stanno provando *Il gabbiano* di Anton Cechov e decide entusiasticamente di unirsi a loro. La figura del Papa fuggitivo, attore mancato, si apparenta perciò a quella di Trepliov e alla sua dolorosa follia e tramite questa a quella di Amleto. L’intertestualità che il film di Moretti riallaccia con queste due opere, rimanda sempre e comunque al rapporto con la figura registica e con quella paterna che rimanendo irrisolta spalanca il baratro della follia e della morte.

Apparentemente il film di Moretti non concede vie d’uscita allo spettatore. Dopo un intervento dei cardinali che hanno scoperto il trucco della guardia svizzera, il futuro Papa decide di tornare sui suoi passi, abbandonando il sogno di una carriera teatrale. All’ultimo momento però, rinuncia pubblicamente alla sua funzione di Pontefice, gettando nella disperazione i cardinali e tutti i fedeli. Eppure proprio in quel momento Melville, riconoscendo la propria insufficienza di fronte all’insensatezza dell’esistenza e al silenzio di Dio, implicitamente segnala l’urgenza della questione, caricando su di sé lo scacco e riportando il problema della figura paterna al centro della riflessione

L'ULTIMO CINEMA DI NANNI MORETTI

degli stessi fedeli.¹⁶

Lo stratagemma del simulacro escogitato dal segretario in teoria poteva funzionare all'infinito. A mantenere una condizione infantile nei figli non è necessario che il padre sia presente, ma che rimanga invece una figura invisibile e intangibile. Fin quando i cardinali si lasciavano ingannare da una guardia svizzera golosa e teledipendente il loro equilibrio psichico era garantito. Ma nel momento in cui un Papa, incapace di incarnarsi nella maschera del potere, fallisce, anche lo scambio simbolico fra figura paterna e figure filiali entra in crisi. Se Melville in un primo momento aveva desiderato di sparire, spingendo la Chiesa a dimenticarsi della propria presenza, ora accetta pubblicamente di spogliarsi del potere e, in una maniera incerta e paradossale, assume su di sé lo smarrimento di tutti i suoi fedeli. La questione della paternità, dunque, si amplia in quella della responsabilità di sé e degli altri. Come Bartleby, Melville non rinuncia in nome del nulla, ma in nome della creazione e “la grandezza del suo esitare non sta tanto nella manifestazione di un rifiuto quanto nell'esitare stesso” (Cappabianca “Cosmogonie” 219).

Fabio Benincasa DUQUESNE UNIVERSITY ROME CAMPUS

NOTE

¹ Si vedano ad esempio Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, e Michel Foucault, *Le parole e le cose*.

² A questo proposito risulta interessante anche considerare l'influenza della commedia all'italiana, ricordata (tra gli altri) da Roberto De Gaetano in *La sincope dell'identità. Il cinema di Nanni Moretti* (71).

³ Come nota giustamente Roberto De Gaetano: “Come Sordi, Moretti costruisce una sorta di spazio vuoto nella maschera, una sorta di distanziatore interno: compone la maschera e ne determina contemporaneamente il commento” (De Gaetano *La sincope* 65).

⁴ Cfr. Piero Spila 10-12.

⁵ “Il massimo della solitudine è quella descritta in Bianca, perché quando Michele Apicella si sporge da quella finestra che decreta il suo statuto di escluso la realtà può essere esperita solo nella psicosi... Il cinema di Moretti si impone come un itinerario di una possibile guarigione, di una sorta di commedia, seppure imperfetta, in ragione della quale il protagonista marca sì la sua diversità... ma sempre ipotizzando una

possibile nuova forma di convivenza con gli altri” (Fadda 15).

⁶ Fra gli autori che notano la svolta registica di Moretti è interessante l’osservazione di Roberto De Gaetano: “È con *La stanza del figlio* che tutto sembra cambiare, non abbiamo più a che fare con la centralità della maschera del personaggio o della situazione da cui discende o deriva la storia” (De Gaetano *La sincope* 52). Si consideri inoltre Emiliano Morreale che parla di un film in cui “una cesura è più avvertibile, in cui i mutamenti sono anche immediati, violenti... Moretti è uguale però è diverso” (“Moretti e la malinconia” 4-5).

⁷ “Se i precedenti film di Moretti non si possono immaginare senza la presenza fisica di Moretti attore, in questo film Moretti attore fa un po’ a pugni col film. Tutto cospira ad espellere la presenza ingombrante dell’attore dal film” (Morreale “Du musst” 8).

⁸ Lo scacco del personaggio-analista è ben descritto da Giorgio Cremonini: “Le macchiette che affollano lo studio del dottor Sermonti... più che personaggi sono prove di quella mancanza di comunicazione che invischia il protagonista e lo mettono... di fronte ai suoi doppi” (Cremonini “Diverso/Uguale” 10).

⁹ Si veda Bruno Fornara, “Il ladro e il padrone,” *Cineforum* 403, aprile 2001: 3-4.

¹⁰ Contra Tullio Masoni, che commentando le sequenze nelle quali Sermonti si aggira per i corridoi della sua casa-studio afferma: “L’incedere di Giovanni ripreso di spalle allo stesso modo prima e dopo la tragedia, suggerisce però un tempo costante, ossia conferma il tentativo... attraverso il quale egli vorrebbe staccare la parte di sé che ha misurato nel rapporto coi pazienti... Vuole cioè liberarsi dal male degli altri sperando che anche quello di famiglia sia cancellato” (Masoni 13).

¹¹ Anche se pare eccessivo, specie alla luce dei film successivi, arrivare alle conclusioni di Edoardo Bruno che a proposito del film scrive: “La verità della morte apre un conflitto dialettico, muove il pensiero che nega la trascendenza in un vuoto senza speranza” (Bruno “La teiera” 177).

¹² “Nel *Caimano*, Moretti offre a Berlusconi il proprio volto e il proprio fisico senza ricorrere a nessun trucco, a nessun travestimento, ma assumendolo, come una malattia mortale, nel proprio corpo, così da mettere a nudo il caimano nella virulenza della sua energia, nel condensato di quelle connotazioni criminose, amorali, prevaricatrici, corrotte, che l’uomo medio italico ama veder riflesse nel suo padrone” (Chiesi 12). Di parere contrario resta Emiliano Morreale: “Un colpo d’ala, un confronto cannibalico con l’Altro, un rovesciamento iperbolico. Proprio perché ha sentito che Berlusconi restava troppo là fuori, lontano e inspiegabile, Moretti se n’è fatto carico” (Morreale “Du musst” 19).

¹³ Non sembra invece condivisibile l’opinione di Bruno Roberti che chiama in causa il feticcio della merce marxiano visto che Moretti si presenta come feticcio per il suo stesso pubblico come Berlusconi per i suoi elettori. Si veda Bruno Roberti “Vedere il feticcio,” *Filmcritica* 564, aprile 2006: 196.

¹⁴ Herbert Thurston. “Tenebrae.” *The Catholic Encyclopaedia*. Vol. 14. New York: Robert Appleton Company, 1912. 2 Dec. 2011 <http://www.newadvent.org/cathen/14506.htm>.

¹⁵ “L’erede moderno del pastore, del conduttore d’anime, è lo psicanalista. Lo studio dell’analista sostituisce il confessionale. Il soggetto, fragile e inadeguato, cerca con la guida del terapeuta la possibilità di fuoriuscire dal suo stato di malessere e di dolore, di disadattamento... Il Papa e lo psicanalista seduti uno di fronte all’altro sono figure

L'ULTIMO CINEMA DI NANNI MORETTI

speculari e non contrapposte” (De Gaetano *Nanni Moretti* 215).

¹⁶ “Preferirei di no è dunque un ritrarsi davanti all’agire, perché si sente la necessità che qualcuno in qualche modo renda onore alla perplessità” (Cappabianca “Cosmogonie” 219).

OPERE CITATE

- Barthes, Roland. *Il grado zero della scrittura*. Trad. Giuseppe Bartolucci. Torino: Einaudi, 2003.
- Bruno, Edoardo. “Il Lego perduto.” *Filmcritica* 564 aprile 2006: 187-189.
- . “La teiera infranta.” *Filmcritica* 514 aprile 2001: 176-177.
- Cappabianca, Alessandro. “Cosmogonie.” *Filmcritica* 615 giugno-luglio 2011: 226-229.
- . “L’immaginario è politico.” *Filmcritica* 564 aprile 2006: 190-192.
- Chiesi, Roberto. “Nel tumore italiano.” *Cineforum* 454, maggio 2006: 10-12.
- Cremonini, Giorgio. “Diverso/Uguale.” *Cineforum* 403 aprile 2001: 10-12.
- . “E questa casa diede alle fiamme.” *Cineforum* 454 maggio 2006: 2-8.
- Coco, Giuseppe. *Nanni Moretti. Cinema come diario*. Milano: Bruno Mondadori, 2006.
- De Gaetano, Roberto. *Nanni Moretti, lo smarrimento del presente*. Cosenza: Pellegrini Editore, 2011.
- . *La sincope dell’identità. Il cinema di Nanni Moretti*. Torino: Lindau, 2002.
- Esposito, Lorenzo. “Caméra ardente.” *Filmcritica* 514 aprile 2001: 187-189.
- Fadda, Michele. “Ceci n’est pas Berlusconi.” *Cineforum* 454 maggio: 2006: 15-17.
- Fornara, Bruno. “Il ladro e il padrone.” *Cineforum* 403 aprile 2001: 3-4.
- Foucault, Michel. *Le parole e le cose*. Trad. di Emilio Painatescu. Milano: Rizzoli, 1998.
- Marinelli, Marco. “L’insignificanza e l’espressione.” *Filmcritica* 514 aprile 2001: 185-186.

Benincasa

- Masoni, Tullio. "Adagio moderato, pianissimo." *Cineforum* 403 aprile 2001: 12-13.
- Morreale, Emiliano. "Du musst Berlusconi werden." *Cineforum* 454 maggio 2006: 18-19.
- . "Moretti e la malinconia." *Cineforum* 403 aprile 2001: 4-5.
- Nazzaro, Giona A.. "Fuori dal corpo del tempo." *Filmcritica* aprile 2001: 193-195.
- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milano: Mondadori, 2001.
- Spila, Piero. "Padri e figli." *L'intransigenza della ragione. Il cinema di Nanni Moretti*. A cura di Gabriele Rizza e Giovanni Rossi. Firenze: Aida, 2008. 14-22.
- Roberti, Bruno. "Vedere il feticcio." *Filmcritica* 564 aprile 2006: 193-197.
- . "Il vuoto della cosa." *Filmcritica* 514 aprile 2001: 178-184.
- Terrone, Enrico. "The end." *Segnocinema* 139 maggio-giugno 2006: 65.
- Thurston, Herbert, "Tenebrae." *The Catholic Encyclopaedia*. New York: Robert Appleton Company, 1912. Web. 2 Dec. 2011 <http://www.newadvent.org/cathen/14506.htm>.

The Nascent State of Future: Relevance of the Maternal Symbolic and Metonymic in Francesca Comencini's Cinema

With her last film *Lo spazio bianco* (2009), which won best movie and best actress (Margherita Buy) at the 2010 Italian Film Critics Award (Nastri d'Argento), the cinema of Francesca Comencini has reached a remarkable degree of complexity both in terms of theoretical contents and modalities of expression. Up to the present moment, this work represents the culmination of an intense cinematographic trajectory. Daughter of one of the key figure of the *Commedia all'italiana*, Luigi Comencini (1916-2007), Francesca Comencini began her career in 1984 when, after dropping out of University—she was a philosophy major— she shot her first feature film *Pianoforte*, an autobiographical work on drug abuse. In this early experiment a point stands out that will become a distinctive trait of her production: the investigation of the private sphere as the site for larger political conflicts. Other and most recent productions such as *Carlo Giuliani, Ragazzo* (2002), *Mi piace lavorare (Mobbing)* (2004), *A casa nostra* (2006), and *In fabbrica* (2007) further explored this dimension connecting it to a wider reflection on the socio-economic condition of Italy, its transformation and the critique of its dominant ideology. But it is with *Lo spazio bianco* that Comencini refines her bottom-up perspective in a cinematically powerful narrative. The white space the title evokes is simultaneously a real dramaturgic environ, the Intensive Care Unit for premature infants around which the story revolves, as well as a theoretical dimension; for it represents the incubator of new lives or a new society albeit under extremely dangerous and monitored conditions. The white space in fact marks out the interregnum of a dense and pulsating waiting—which is neither passive nor immobile—for what will come, for the coming to being of the future.

The movie is a convincing adaptation of Valeria Parrella's homonymous novel.¹ It tells the story of Maria, a woman in her early forties, who teaches evenings classes for adults in Naples and who, after a brief and inconclusive romance with a younger man, gets pregnant but suffers a preterm birth. Her daughter, Irene, is only six months old and needs to spend fifty days in an incubator to have a chance to

survive. The long wait in the Intensive Care Nursery together with other mothers and their babies provides the liquid architecture for a plot in which everything seems turned upside down. *Lo spazio bianco*, in effect, raises a paradoxical question: What happens when the uterus becomes a public place so that the act of giving birth loses its usual compressed temporal span and gets prolonged and exteriorized? Moreover, because of her state, Irene embodies a rather puzzling form of subjectivity, one that is constantly in transition: never born, only nascent. Why all these uncanny torsions? Are we simply dealing with a threshold situation, one in which basic categories have come to a standstill?

The unsettling, magnetic force of *Lo spazio bianco* comes from a relatively simple intuition. Strictly speaking, the connection between the Neonatal Unit and its “allegorical” meaning is direct: the artificial white space *is* the new medical womb. Thus, the exteriorization of the uterus codes an idea that feminism has long ago unearthed: the political dimension of procreation. In short, the fact that what on the outset is conceived as something natural and most intimate is instead built on political, economic and socio-symbolic constructions. In this sense, *Lo spazio bianco* brings to maturity Comencini’s deep reflection on the maternal dimension and its existential, political and theoretical aspects. In the next pages, I will discuss this issue making reference to the feminist notions of the *maternal symbolic* and *metonymic* economy as opposed to phallogocentric thought. I will begin my study with *Carlo Giuliani, Ragazzo* and *Mi piace lavorare (Mobbing)* drawing on their example in order to gain perspective on *Lo spazio bianco*.² I believe, in fact, that the three movies form a trilogy, one that explores the maternal in reverse order: death (*Carlo Giuliani, Ragazzo*), life (*Mi piace lavorare*) and birth (*Lo spazio bianco*).

Non-saturated Dynamic of the Maternal Symbolic

In Comencini’s cinema issues of gender and politics are always strictly interconnected. Among her feature films, *Carlo Giuliani, Ragazzo* and *Mi piace lavorare* are particularly significant for their analysis of what is commonly called by neo-feminism the *maternal symbolic*. In psychoanalytical terms, the symbolic is that

THE NASCENT STATE OF FUTURE

signifying structure that refers to the phallus—what Slavoj Žižek calls the “transcendental signifier”—as the source of value for our economy of desire (130). Governed by the Oedipus complex and relying on substitution and sacrifice as its main tenets, the symbolic configures the complex architecture that regulates our social life. The articulation of the concept of the maternal symbolic signals instead the attempt to shed light on a less vertical and homogenous structure of reference, one that functioning on a different economy keeps contiguity and differentiation as its directives (Dominijanni 183).³ Comencini is particularly coherent in giving cinematographic form to the criticalities, dissonances but also unexpected political possibilities that the maternal symbolic lodges.

Carlo Giuliani, Ragazzo is an original documentary dedicated to the killing of a young activist perpetrated by the Italian police during the 2001 G8 summit in Genoa. In the months following the revolt, many documentaries were produced and then shown through alternative circuits of distribution to counter the official version of Italian news networks. But with the repressive dimension of the protest gaining such inescapable prominence, these works focused mostly on documenting police’s brutalities.⁴ The quest for truth, in other words, the search for visual evidence for the wrongdoings of the police and the responsibilities of the Italian Government was stringent and established the conceptual/emotional framework for these productions. *Carlo Giuliani, Ragazzo*, however, transcends this urgency. More than the reconstruction of his homicide, the objective of this documentary is giving visual and symbolic form to Carlo “as a person.” The Italian public, in fact, had a biased knowledge of Carlo Giuliani, for the mass media reduced his identity either to that of his dead corpse—his face covered by cloth on a blot of blood—or to his (living) body in the act of throwing a fire extinguisher against the Jeep from which he was (supposedly) shot.⁵ There was no before or in-between Giuliani’s—most likely *defensive*—act and the event of his assassination.

To offset this narrative, Comencini adopted a simple but subversive strategy. She chose to have Carlo’s mother, Haidi Giuliani, reconstruct the last 24 hours of her son’s life commenting footage shot during the marches, thus granting her with “the authorial prerogative

of presenting the point of view of the documentary” (Sassi 174). So that in her detailed account of the series of fortuities and individual choices that lead to her son’s death, Haidi produces a counter-history that disrupts the representation of Carlo as a criminal—i.e. the product of incivility and blind violence that supposedly anticapitalist rancor generates—without turning him into a political martyr. As we will see, this is a point of arrival for a differential mother-son relationship, one in which the maternal does not cast itself as a suffocating presence notwithstanding the tragedy of the events.

More to the point, Haidi’s account is not a monologue, but rather a dialogue with her absent son that unfolds in an asymmetrical way. As she speaks, Carlo surfaces both as a volatile presence, through a few sporadic pictures, and as *trace*: a non-presence that insists on the present of the official representation of the media. Comencini, in fact, uses the reading of poetic texts Carlo wrote in Latin as a counterpoint to Haidi’s account. So, apart from the rare visual representations, Carlo shifts from a voiceless image (the media representation) to a bodiless voice. The power of this voice resides in the grievous tone characterized by a premonition of death and in its origin: the *somewhere else* of its elocution. The asymmetry of this dialogue does not reinforce Haidi’s speech; rather it complicates it by inscribing the latter into Carlo’s phantasmal persistence. A key point of Comencini’s subversive strategy is in fact staging, through this elaborated juxtaposition of voices, an economy of desire that escapes typical structures of reference.

This becomes clear in the last part of the documentary, where the intimation of Carlo’s presence finally gains visual consistency as he flashes out among a crowd of militants. These rare lost images taken minutes before his killing have something miraculous about them. Shown in slow motion, with no sound, they mark out presence as such, that is, the contours of a presence that seemed to have been lost forever, but that accidentally existed as a ripple, as a point of condensation in the flux of time. The effect on this type of *representation* of Carlo is that the latter emerges not as a self-contained and compacted entity but *in difference*. It is as if the narrative, the mass-media image of Carlo’s corpse, but also the voice-over interpreting Carlo’s poems, did not match with these recovered pictures. And it is

THE NASCENT STATE OF FUTURE

precisely through this misrecognition that we can feel that at a certain point in time Carlo lived. In this mismatch a void opens that generates and incredible energy: presence, the pulsating life of someone who has been alive. This life is a silent moving figure that enters the screen accidentally and quickly vanishes as the camera follows its arbitrary, elusive movement.⁶ Therein the sequence becomes a marker of the emergence of subjectivity. It is precisely what Slavoj Žižek calls a “void of subjectivity [that] is strictly correlative to the emergence, in the Real itself, of a stain which is the subject” (33). In works of fiction the stain is usually a disturbance in the cinematic space. Here it becomes the centripetal force of the narrative as well as the theme of the documentary.

It is here that the dynamic between mother and son gets reconfigured in a critical form. The implacable force buffering the freezing of Carlo into a static figure—neither that of a criminal nor that of a political icon, neither that of a poetic voice nor that of an image—has, in fact, a deep impact on the type of mourning that sustains Haidi’s discourse. Although recalling the topical figure of the *Mater dolorosa*, who grieves the death of her son, *Carlo Giuliani, Ragazzo* stages a more complex and reflexive form of the maternal symbolic. Haidi’s speech is obviously stranded by pain, but the dignity and the strength of her words reveal a deep sense of awareness. In other words, Haidi’s discourse is not tainted by what Freud called melancholia, for in the latter those who suffered a loss know *whom* they have lost but not *what* in that person has disappeared—i.e. what content in their emotional economy went amiss. In Haidi’s mourning, on the contrary, it emerges clearly the perception of both *whom* and *what* she “has lost in him” (Freud 245). It is this critical tension that animates Carlo’s cinematic representation. It is the singular paradox of Carlo coming alive again not as a nostalgic cinematic resurrection, but rather as the re-actualization through his persistence of what has been “lost in him.”

Therein the force of the documentary and its critical capacity in escaping typical forms of closure—the most dangerous one being sublimating the lost object into some abstract ideal such as that of the political martyr. Carlo instead is simply a boy (“ragazzo”) as somebody wrote on a sign in Piazza Alimonda, the place where he was murdered

and that has now been dedicated to him. But in that simplicity resides also the strongest indictment against the forces that killed him. It is in the impersonal dimension of the definition “a boy”—a *whomever*—that the discourse of neoliberal globalization qua world democracy breaks down. The *indifference* of this subjectivity does not attest to its minority—that of a few *démodé* activists who resist progress—rather it works as the index of universality, that of a large numbers of people who do not believe in the neoliberal agenda and fight against it.

Comencini knows that the mother-child relationship has always an ambivalent nature and she is extremely coherent in her analysis. If *Carlo Giuliani, ragazzo* is an inquiry into the loss and simultaneous presence of the beloved, it is with *Mi piace lavorare* that this co-temporality gets explored further in the wake of life. *Mi piace lavorare* is a fictional story inspired by real vicissitudes experienced by workers facing the deterioration of working under neoliberal economy. The protagonist is Anna, a petty white-collar worker, who has a young daughter, Morgana, and loves her simple secretarial job. For the new management she is a dead weight and needs to be cut. Thus the firm puts in motion a series of psychological and practical measures (i.e. *mobbing*) to force her out. The movie recapitulates the prostration Anna suffers both physically and psychologically and the impact on her and Morgana’s life.⁷ Denouncing the practice of mobbing was thus the original (didactic) objective of the movie, but as with Giuliani’s documentary things are far more complex. What is at stake again is the attempt to investigate a non-saturated form of the maternal.

To shed light on this point we need to dig further into Feminist philosophy. In the mother-daughter dimension—feminists argue—a retrospective function is at work that converts the mother in the mother of her own mother. In other words, the maternal dimension articulates a relationality for which one perceives “in the elsewhere of a new relation and time, one’s mother in the position of one’s daughter” (Gorreri 2).⁸ Here the new mother repairs and redeems the actions and pains she suffered as a daughter projecting them on her own daughter. The threat to this structuring of the maternal is that this “bind is sustained through the search for a saturated equilibrium that does not allow for gaps, breaks and discontinuities.”⁹ Thus what gets foreclosed

THE NASCENT STATE OF FUTURE

is that “relational creativity that can produce a new compound out of the prototype of the maternal... and the not-yet-known that the new encounter between mother and daughter engenders” (Gorrieri 5).

Mi piace lavorare stages this new but difficult encounter. Anna’s love for Morgana follows a strict repressive maternal code, so that it will be up to Morgana to open a fissure in this suffocating pattern. The parsimony with which Anna handles any aspect of her personal life signals, in fact, a vision based on the imperative of sacrifice. Not that her condition, a single mother with a hospitalized senile father, allows for any less than a frugal conduct, but her self-imposed prohibition of any pleasure makes her a dry, almost dejected character. Anna is oppressed by the imperative to survive, which she understands as obedience to an inflexible work ethic. But this as any other obedience has also its reverse side. There is a perverse satisfaction that Anna draws while fulfilling zealously her clerical job. Anna enjoys the perfect execution of her duties and while she has sporadic relations with her colleagues during the day, she is reluctant to socialize with them outside the workplace. The call for the sparing familial routine is stronger than any other necessity.

We thus can say that Anna embodies the prototype of present Italian woman as she is caught in the precarious existential positions that neoliberal modernization reproduces. Only apparently freer because of her access to work, the woman is in fact oppressed by the higher demands that society poses on her: being a good mother as well as an efficient worker. So Anna is the carrier of a longstanding trademark of Italian patriarchy: The idea of “productive passivity” for which a woman “becomes productive inasmuch as the complete denial of her personal autonomy forces her frustration in a... kind of compulsive perfectionism in her housework,” and now also on the workplace (Dalla Costa and James 42).¹⁰

Anna projects this model on her daughter, insisting on a strict self-discipline and sacrifice even prior to the management’s decision of forcing her to resign. It is only in the true encounter with her daughter that a solution emerges allowing Anna to find a line of flight. This involves the refusal not only of the harassment of her bosses, but also of the suffocating and castrating mental pattern that is crippling her life. A defining moment in this sense is the discussion Anna has

with Morgana regarding her future. Inquired about Morgana's father, who left them years earlier, Anna provides a romantic explanation for the separation: the father wanted to be free and travel and chose that over the family. Morgana states that she too wants to see the world and doesn't care a bit for being a mother. In a patronizing tone, Anna replies that having children is the most beautiful thing in the world, and if Morgana doesn't have time she will raise them for her.

As in the typical Freudian setting, Anna here discloses her relation to origin, that primordial state in which a whole economy of desire takes place. Here the "little girl takes her mother as her first object of love and also as her privileged identificatory reference point for her ego" (Irigaray *Speculum* 66). The fulfillment of this love can happen only through the replacement of the mother with a substitute, a baby girl daughter. However, this realization is never really complete, rather it is highly unstable. For if Anna projects on her daughter her own economy of desire, Morgana on the contrary questions this process of identification. She argues that she doesn't want a child because she doesn't want to be like Anna. Therein Morgana escapes a static relation to the love object which needs to be replicated in order to be fulfilled, and marks a difference pointing to an excess that changes the circularity of the maternal relation. Her source of value indicates a desire that is not immediately related to a saturated notion of maternity. This alternative form of self-expression represents a prolepsis to the final step of liberation.

Morgana plays a key role in keeping alive that core of love, attachment to life and creativity that Anna's abnegation has severely repressed. Anna's desire to live will, in fact, re-emerge only as she is able to historicize her condition, as she looks at the vexations she suffered not as attacks on her as a person but as a worker, as a woman whose cost of productions are higher than other workers and therefore must be eliminated. Concurrently, she also begins undermining the role that the ethics of sacrifice and abnegation plays in her life. Only at this point is she able to reach out for help sewing the firm and finally realizing Morgana's desire to go on a trip. Far from being an easy escape from reality, this final act of freedom (and conflict) questions the neoliberal idea that the clash between labor and capital has extinguished. In the end, Anna's reaction strips of its meaning the

THE NASCENT STATE OF FUTURE

neoliberal slogan the new manager used to illustrate the new ethos of the firm in the opening scene of the movie: “we defend jobs with more work.”

The Metonymic Eye: A Cinematic Philosophy

So far we have addressed Comencini’s cinema predominantly in terms of its contents. Yet her cinematic language is equally important. There is a deeply subversive tendency in her style that goes beyond a fashionable taste for a grainy and rough visual aesthetic built on the use of hand-held camera and diegetic sounds.¹¹ The camera’s vicinity to the reality on the screen—close-ups restricting the field of vision are characteristic of her production—works as a visual counterpart to the bottom-up perspective that distinguished Comencini’s filmmaking since her beginnings. The camera dissects the minutiae of the story in order to catch a glimpse of the general socio-economic issues at stake, while the non-linear development of the plot foregrounds the role of editing. Cuts are extremely visible and only rarely masked through traditional devices. The reason for these stylistic choices transcends her clear documentary approach to reality. At a more profound level, we can detect a true cinematic philosophy that organizes Comencini’s work. This cinematic philosophy is based on a metonymic rationale.

Why does Comencini privilege metonymy to organize the visual construction of her narrative? As we know, metonymies are constructed on a principle of vicinity or attributive relationships between terms, thus they stand in opposition to metaphors, which instead involve the substitution of one term with another following a criterion of likeness.¹² But the difference between these tropes is not limited to their rhetorical definition. Feminists argued that this opposition reflects a shift in modalities of thought: One based on phallogentrism (metaphor), and one that mobilizes a feminine symbolics (metonym). To explain this point we have to look back again at the issue of origin and the object of love. The symbolic order organizes its field and ensures coherence through analogies, through resemblances among different objects that refer back to a common denominator: the phallus. Here the issue is exteriority. As the penis is something visible “on display, man will make an infinite number

of substitutes for it; through things that exist, things he creates, objects, women” (Irigaray *An Ethics of Sexual Difference* 63). The phallus, as the source of value and desire, will thus go through a chain of replacements whose ratio, however, shall always be secured and organized in plural but consequential forms. Apparently distant things may, in fact, be linked through association, but in so doing their individuality (*that* particular woman, *that* singular experience) is blurred under the powerful reference to what makes them similar: the phallus. Hence sameness and abstraction of material specificity characterize phallogocentric formalization.

On the other hand, since women do not have the same relation to exteriority as the male, their position with regards to origin does not surrender to a metaphoric principle. Their relation with sexual organs underscores the importance of interiority and contiguity—the lips of the vagina being here the primal referent. Metonym, thus, provides a more open and differential economy one that is at work in Comencini’s narrative as well. Metonym is, in fact, “continuous, compressible, dilatable, viscous, conductible, diffusible,” as it follows “dynamics of the near and not of the proper, movements coming from the quasi contact between two unites hardly definable as such” (Irigaray *Speculum* 111). Metonym brings together what is close, thus expressing relations, vicinities among things or facts that happen to be already there, and that are not recreated through synthesis as in metaphors. Metonyms are more horizontal and contingent, whereas metaphors are vertical and statically constructed acts.

Refining Irigaray’s interpretation of the symbolics of phallogocentrism, Luisa Muraro argued that, although widespread, metonymic processes are constantly fixated or subordinated to the hierarchical and reductive symbolism of the metaphor. More precisely, what she calls our current *hyper-metaphoric* regime “seizes things, facts, bodies and individual experiences in a system of ideal relationships defining, interpreting and regulating their combination” (85). This administration of the concrete obviously reinstates and preserves a precise social hierarchy (i.e. patriarchy). Muraro, moreover, believes that it is precisely in the expression of a metonymic symbolization that this system can be undermined. This does not involve surrendering to the empiric and unintelligible dimension of the *thing*. On the contrary,

THE NASCENT STATE OF FUTURE

it implies casting light on the active role that concrete, emotional, experiences have in co-determining meaning *along* with metaphoric synthesis.

Now arguing that emotions and perhaps material instincts should break us free from oppression may seem naïve. Muraro is well aware that the media-sphere is populated by an irreflexive sollicitation of passions. But she argues that this emotionality originates from the unchecked over-growth of the symbolic, where the task of representing facts through abstract codes is disjointed by the materiality of those very facts (104-105). In particular, Muraro recalls her experience as a teacher in a poor proletarian neighborhood. Asked to write about their environment, students inevitably produced stereotypical description in which they associated the word “green” to the playground where they spent their time, even though the latter was covered only by asphalt and dirt (Muraro 87). The mass media replicate a codified framework of reference that we disingenuously adopt in our social transactions thus obscuring the materiality of our experiences. It is instead in the contiguity and plurality of our experiential dimension that a freer process of signification would emerge.¹³

In what sense is this insistence on material contiguity key to Comencini’s filmmaking? What’s at stake here is again the issue of the maternal. So far we explored its relation with death (the case of Haidi and Carlo) and life (the case of Anna and Morgana). To appreciate the degree to which the metonymic functions politically, it is useful to turn now to the culminating event of maternity: *birth*. Pregnancy, in fact, *seems*—Muraro notes— a privileged state one in which phallocentrism allows women a full and free expression of their emotional-sexual-physical dimension. It is the private and special place “in which she is socially and culturally authorized to activate her body, her drives exercising an active role in the social relationships” (Muraro 149). But this take on procreation raises the question of accepting maternity as the fulfillment of women’s individuality, a kind of biological destiny that for men is much less stringent. Nonetheless, even this space of hypothetical feminine authority is heavily controlled. The insistence on conceiving of childbearing as something natural, blissful and spontaneous is to say the least suspicious. There is an asymmetry in this discourse that robs women of their material and

individual experience insofar as their legitimate desire is patrolled by either idealized constructions (the blessing of birth) or the obedience to moral imperatives (procreation).¹⁴ *Lo spazio bianco* redeems instead the concept of birth politicizing the need for freedom without divorcing it from the dimension of desire.

On one side, we have Maria who is an independent woman desiring a child even if her lover will not build a family with her; on the other, Irene who will be born only after a long and strenuous struggle. In the final victory of life over death one could read the reinstatement of today's ideology. But, as we will see, the final scene that merely alludes to Irene's survival is more than ambiguous and does not celebrate the miracle of life in any spiritualized form. More important than the happy end is instead the idea of Irene's *protracted gestation*. For if maternity gives access to the symbolic representation of the power of creation, the exceptionality of this representation undermines the constituencies of a standard expression of femininity. The film carries out this task by exteriorizing what is usually interior: the dark inside that the fetus abandons to come to light becomes the aseptic white space of the Intensive Care Unit. It also socialize what is supposedly private: the singular figure of the mother and the baby now multiply becoming the several figures populating the nursery thus fragmenting the traditional binary relation between the mother and the child. Furthermore, in taking literally the contiguity between the mother and child, *Lo spazio bianco* amplifies this cohabitation with all its consequences at the level of emotions, fatigues and fears. This shreds any romantic layering, any abused superimposition of images of bliss and smooth eventfulness that the narrative of the "new life" inevitably carries with it.

What's more, in the dilated version of Irene's birth, the metonymic assemblage holds sway forcing viewers to follow its throbbing rhythm. In other words, the eventfulness of birth cannot be synthesized in a specific moment—the classic take of the infant in the arms of his or her mother. On the contrary, Irene is continuously *being at birth*. She is, in other words, in a fluid (and dangerous) condition one that exceeding a resolution defies the conclusive intervention of the metaphor. The narrative is, in fact, constructed mainly via the material necessity of Irene's and Maria's little acts of endurance. Time breaks

THE NASCENT STATE OF FUTURE

into fractions. There is no synthetic moment, no vertical jumps of cognition: ellipsis marks this resistance against a cohesive plot. Time becomes thick. Blots of time sutured by the blind attempt of being born. Comencini's camera reconstructs the metonymic horizontality of life.

The Verb of All Verbs

This liquid form of temporality makes its appearance very early in the story. Once Maria discloses her pregnancy and her decision to raise the child alone to a friend, the consequentiality of conception, pregnancy and delivery collapses. The scene following the announcement is telling of what we could define: the porosity of time staged in *Lo spazio bianco*. Here, a close-up shows Maria washing her hands after an exam in the hospital room. The viewer assumes this to be a routine check due to her pregnancy. But as Maria enters the Intensive Care Unit the viewer realizes that we have already moved to a later time when Irene is hospitalized. Abrupt jump cuts as well as flash-forwards and flash-backwards abound in the movie. Irene's figure works as a marker for this complex non-linear temporality. She has not been born, but she has always been there or, to be more precise, *elsewhere*, that is, in the non-place of the Neonatal Unit. Irene occupies this fluid, unstable position. Chained to the coming to birth, she does not allow the present to become past. There is something radically scandalous in this situation, which involves simultaneously language and thought. Let us explore this paradox.

For a person, "dying" may involve a long process, one that can even be conceived as the consequence of being born. But, conceptually, *being born* stands out as a determined event; its temporality cannot stretch too long as the expression itself indicates. The capacity to give birth, on the other hand, sustains a different, prolonged temporality—as long as a woman is fertile she can potentially procreate. But for the subject who is coming to light, birth cannot be something potential (as death is) that may occur or keep on occurring during an indefinite lapse of time. It has to *happen*. Otherwise, common sense states, the subject wouldn't exist. "The passage of birth—Jean Luc Nancy writes—counts only as the instant of a completed rupture, beyond which the

subject makes its first appearance” (13). However, this apparently reasonable definition of birth produces a peculiar paradox. It is the implicit fact that “the child as such, the subject in its first moment, will always already have been born” (Nancy 13). There is never true genuine presence of his or her birth, since the latter is configured “as what has passed” (Nancy 23).

In effect, the condition of being born, of being in a nascent state defies the logical limits of our linguistic definition of birth. We can catch sight of it when referring to the idea of a contingent and always regenerating imminence. But applied to a subject we always conceive it linguistically as something already actualized. Such a difficulty in representing birth by Western thought is the sign of its ontological status, that is to say its functioning as the unaccountable substratum that allows thought to work. Therein Nancy calls being born “the verb of all verbs: the “in the midst of taking place” that has neither beginning nor end... the unique form and unique fundament of being” (2). The white space reconstructs this space of possibility.

Possibility does not imply freedom or security. Life always borders on the danger of death. Moreover, in the film machines, nurses, and doctors make surveillance omnipresent. The Intensive Care Unit, for instance, is constructed as a kind of high-tech factory where space is organized as in a cube farm. From a cinematic point of view, the room is usually introduced through a high angle foregrounding the grid of the various workspaces while a dreamlike music plays in the background. A dolly shot gradually takes the viewer to the level of the incubators where the mothers are attending their babies. All dressed up in sterile green cloth and masks, women resemble white collar workers operating computerized units of production.

It is the mothers’ movement and dialogue that interfering with the spectral electronic architecture of the Nursery marks a break with the invisible power of technology. A beautiful scene in this sense is one that stages a ballet. Maria is at home choosing a song for a music therapy session doctors wants to experiment on the infants. When the music begins, the scene cuts to the Nursery. As the smooth notes of *Where is My Love* by Cat Power vibrate in the air, the mothers abandon their incubators and in a languid movement began to dance. It is as if, for a moment, the mothers took over the artificial life of the place

THE NASCENT STATE OF FUTURE

bending it towards the theatricality of a coordinated performance. More precisely, the mothers' movements are constructed on gestures of solidarity: they hold, support and touch each other. Hence, within the sameness of the white space—with its serial disposition of machines and sophisticated equipment—a stubborn form of vitality flourishes, one that is nourished by women.

In this sterile homogeneity the vital singularity of life protrudes although without ever being fixated on an image. Irene, for instance, is sporadically shown. We can glimpse at an arm or a foot and, in a couple of cases, at an opaque vision of her tiny body. The camera, on the other hand, gazes insistently on Maria, portraying her anxiety. Here the point of view is obliquely located between Irene and the incubator. Again, this perspective is not capable of a synthetic view because it belongs to a third dimension, which is that of wait, or duration that sustains a metonymic rhythm. As I said Irene is in a fluid, always nascent form. In this expanded dimension of time, in this recovery of a temporal dimension of birth, Maria is forced to meet her daughter. The metaphoric synthesis of an afterwards of birth, which retrospectively gives meaning to gestation, does not exist. Meaning must be assembled day by day, in the contiguity of the particulars of Irene's coming to life. What better antidote to common ideology with its cliché?

But Comencini's philosophical exercise gestures towards something more than the individual instance of Irene's birth. To the extent that it addresses birth as a theoretical dimension, *Lo spazio bianco* also designates the establishing of the conditions of possibility for the making of a new society. In other words, this gestation reflects the bringing forward of a new future for a whole society, not its symbolic realization but precisely its discontinuous, deferred and always renovating characteristic of being in a nascent form. Clues about this higher political stakes can be found in numerous narrative situations and are confirmed by the author's discussion of her work (Comencini "Interview"). In the film, one can think of Maria's constant conflict against social infrastructures and its abstract bureaucratic organization of life.¹⁵ But also the significance of one particular subplot should not be underestimated. Maria's neighbor is in fact a prosecutor, Mrs. Perilli, a tough courageous woman who, after

leaving behind her three children, has come to Naples to hunt down the killers of a colleague. This is a direct homage to Italian Magistrate Ilda Boccassini, who moved to Caltanissetta to investigate the case of Prosecutors Giovanni Falcone and Paolo Borsellino both killed in 1992 by the Mafia—but, as investigations are now making clear, also with the shameful complicity of part of the Italian state. Not surprisingly, given the longstanding corruption and political inanity that marked Italian history, in key moments, magistrates seem to incarnate the only hope of redemption for the country. Yet film critics disliked this reference arguing that the treatment of Perilli's character was trite and that her figure was not relevant to the story.¹⁶ But the function of the magistrate may be less irrelevant than what it seems. At the end of the movie, for instance, we discover that Magistrate Perilli and her escort rescued Maria during the premature birth of Irene. Machine-guns in hand, policemen form a circle around Maria on the street while the magistrate is trying to help her. Far from suggesting any reassurance of military protection, the scene gives a sense of utter vulnerability, for the display of armed power can do little to alleviate Maria's sufferance and, least to say, save Irene.¹⁷

Yet it is the school that provides a deeper and more direct connection to the political and philosophical issue coded by Comencini's treatment of birth. As I said, Maria is a high school instructor teaching special courses for adults, both Italian and immigrants, a growing but highly marginalized area of Italian society. Here, in particular, the character of Gaetano has a central role. The latter is a former blue-collar worker who suffered an occupational accident. Gaetano is not only struggling to learn how to write with his left hand, but he is also trying to obtain a middle school diploma. Similarly to Irene, he too stands as a marker for a distorted figure of temporality. He is a middle age man whose present is that of his past: getting a basic education.

From a narrative point of view, Gaetano's final examination works also as a substitute to Irene's birth. The day doctors chose to remove the tubes from Irene to ascertain that she is able to breathe independently is the same day of his final exam. Significantly, the night before, Magistrate Perilli has been robbed of her investigation as the Constitutional Court decided to move the trial to a different court. Maria goes to the hospital, but as the wait seems apparently

THE NASCENT STATE OF FUTURE

inconclusive she decides to attend the exam. Here, Gaetano is in trouble and asks for help. He says he got stuck in his essay because of a tense. He wrote about his life describing his present condition: his mutilated right hand means freedom as before the accident he was chained to work and to a life of oppression. To move one, he wants to use a “new present tense” but *cannot* come up with the proper verb. Maria hesitates. A text message arrives announcing that Irene reacted well and is finally born. Maria turns back to Gaetano and tells him to leave a blank space and fill it in later.

Comencini explains this narrative solution as a willed structural element of the movie. Both students—working adults who are pursuing a diploma—and Irene are in a similar condition, they must carry out a task that is normally considered straightforward. They must do something that has a defined temporal dimension: that of birth, that of acculturation and entrance into society as something more than a mere productive entity, in short, that of becoming citizens. The white space represents precisely this possibility: “A blank space that is not empty, but that constitutes what enables the birth of a new present.” For Irene this would mean a life, for the students the “recovering of the time knowledge” (Comencini “Interview”). For Italian society it would also mean re-opening the long, continuous struggle to transform the oppressive, unjust present into a different future.

Andrea Righi

COLORADO COLLEGE

NOTES

¹ *Lo spazio bianco* (Turin: Einaudi, 2008).

² In this essay I will leave aside other important works such as the documentary *In fabbrica* and *A casa nostra*. For a study of this last movie in conjunction with *Mi piace lavorare* see my essay “Filming Contemporary Italy: the Case of Francesca Comencini through Slavoj Žižek’s Notion of *Capitalism with Italian Values*.”

³ It is beyond the scope of this essay to investigate the debate between feminist and post-Lacanian interpretations of the phallus. See, for instance, Žižek’s critique in *The Metastases of Enjoyment* (137-166).

⁴ See Davide Ferrario, Director, *Le strade di Genova*, 2002; Indymedia, Director, *Genova 2001*, 2001, Paolo Pietrangeli, Roberto Giannarelli, Wilma Labate, and Francesco Martinotti, Directors, *Genova. Per noi*, 2001. For a detailed analysis of the

suspension of law that took place during the Genoa days see also Giulietto Chiesa, *G8/Genova* and Claudio Marradi and Enrico Ratto (ed.), *Da Seattle a Genova. Gli 8 non valgono una moltitudine*.

⁵ On the difficult attempts to establish the truth of Giuliani's murder see Antonella Marrone.

⁶ Vivian Sobchack makes a similar argument on the accidental character of documentary images referring to death (249-50). I would like to thank Mauro Sassi who pointed out this work to me. On the mournful status of the image see instead Roland Barthes.

⁷ See Emanuele Di Nicola.

⁸ From here on all translation from Italian are mine.

⁹ This function is not only negative; for she can also repeat seemingly positive patterns of behavior she inherited.

¹⁰ Abnegation and self-mutilation govern these processes of subjectification. In psychoanalytic terms Anna is thus properly neurotic as her compulsive inner normative law—i.e. her superego—holds too much power over the complex set of psychic mediation which is the *ego*, thus severely over-repressing basic libidinal needs of the *id*.

¹¹ See Emiliano Morreale.

¹² See Roman Jakobson.

¹³ The tragedy is that today's mass culture is not simply silencing certain experiences (the fact there is no green grass but grey cement), but that it offers a mass of ready made emotional responses and feelings that complicate the situation further. The substitution of concrete facts now happens through the staging of what seem individualized life experiences that are in fact prefabricated elements detached from material conditions. Reality shows function in this way thus producing the paradoxical situation of the barbaric spectacle of contemporary technical society.

¹⁴ Current hegemonic discourse in Italy tends to portray a woman who does not want to be a mother as an incomplete person or as an egoist individual interested only in her career. In TV shows and whenever the opportunity presents itself the Roman Catholic Church, for instance, encourages procreation even when it breaks its moral codes, as in the case of single mothers, as long as these births contribute to the strengthening of a normative (heterosexual/catholic) type of family.

¹⁵ See for instance Maria's confrontation with the Intensive Unit Care doctors. Here, as she is informed about the unpredictability of Irene's conditions, Maria claims that the doctors' discourse schizophrenically shifts from the objectivity of scientific data to the imponderable abyss of religious hope for what it cannot determine.

¹⁶ The figure of the magistrate has been criticized by Micaela Veronesi.

¹⁷ Shot with the usual high angle the scene recapitulates, in fact, the takes portraying the Nursery with its similar incongruity between a mechanical protection of life and life itself.

THE NASCENT STATE OF FUTURE

WORKS CITED

- Barthes, Roland. *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang, 1981.
- Carlo Giuliani, *Ragazzo*. Dir. Francesca Comencini. Flamingo Video, 2002. DVD.
- Chiesa, Giulietto. *G8/Genova*. Turin: Einaudi, 2001.
- Comencini, Francesca. "Interview." *La Feltrinelli Video*. 14 Oct. 2009. Web. 18 June 2012. <<http://www.youtube.com/watch?v=IUd4VgEqZzc>>
- Dalla Costa, Mariarosa, and James Selma. *Women and the Subversion of the Community*. Bristol: Falling Wall Press, 1972.
- Di Nicola, Emanuele. "La donna nell'epoca della flessibilità." *Gli Spietati*. n.d. Web. 19 June 2012. <http://www.spietati.it/z_scheda_dett_film.asp?idFilm=1391>
- Dominijanni, Ida. "L'impronta indecidibile." Diotima. *L'Ombra della madre*. Naples: Liguori, 2007, 177-96.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 14. London: Hogarth Press, 1953-74.
- Gorreri, Cristina. "Paradossi del materno." Diotima. *L'Ombra della madre*. Naples: Liguori, 2007, 5-16.
- Irigaray, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- . *Speculum of the Other Woman*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Jakobson, Roman. *Fundamentals of Language*. Gravenhage: Mouton & Co, 1956.
- Lo spazio bianco*. Dir. Francesca Comencini. 01 Distribution, 2010. DVD.
- Marradi, Claudio and Enrico Ratto, eds. *Da Seattle a Genova. Gli 8 non valgono una moltitudine*. Genoa: Fratelli Frilli, 2001.
- Marrone, Antonella. *Un anno senza Carlo*. Milan: Baldini & Castoldi, 2002.
- Mi piace lavorare. Mobbing*. Dir. Francesca Comencini. 20th Century Fox Home Entertainment, 2004. DVD.
- Morreale, Emiliano. "Il coraggio dei piccoli film." *Cineforum*. 432 (2004): 30-32.

- Muraro, Luisa. *Maglia o Uncinetto: Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*. Roma: Il Manifestolibri, 1998.
- Nancy, Jean Luc. *The Birth to Presence*. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- Parrella, Valeria. *Lo spazio bianco*. Turin: Einaudi, 2008.
- Righi, Andrea. "Filming Contemporary Italy: the Case of Francesca Comencini through Slavoj Žižek's Notion of *Capitalism with Italian Values*." *Jura Gentium*. June 2011. Web. 19 June 2012. <<http://www.jgcinema.com/single.php?sl=Capitalism-work-comencini-zizek>>
- Sassi, Mauro. "Carlo Giuliani, ragazzo: A Counter-Hegemonic Italian Documentary." *Studies in Documentary Film*. 2-3 (2011): 169-181.
- Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004.
- Veronesi, Micaela. [Review]. *Segnocinema* 165 (2010): 51.
- Žižek, Slavoj. *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality*. London and New York: Verso, 1994.

Archeology of the Future or the Splendor of Moral Realism: The Cinema of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi

The quest for realism resurfaces periodically in Italian film. The heroic phase of Neorealism, roughly the years from Luchino Visconti's *Ossessione* (1943) to Vittorio De Sica's *Umberto D.* (1952), represents in fact only a partial implementation of the premises of its theoreticians, from Guido Aristarco to Umberto Barbaro, from Giuseppe De Santis to Mario Alicata, from Antonio Pietrangeli to Cesare Zavattini and others. Since the proceedings of the Pesaro Film Festival seminar in 1978, the trope "neorealist" has been met with growing dissatisfaction and with uncertainty whether to privilege the aesthetic and formal approaches or the ideological and ethical specificity of the neorealist work of art. The debate in the film journals was centered on the emergence of a national cinema connected to an authentic tradition; a type of cinema where landscape and men would be harmoniously represented, and where real people would be captured in their struggle for empowerment and affirmation without theatrical conventions and industrial constraints. The results were the foundation of modern cinema, through the phenomenological explorations of Rossellini, the existential humanism of De Sica, the emphasis on class-consciousness formation of Visconti. In the end, Neorealism was a realist-modernist reverberation: scholars such as T. J. Clark, Alessia Ricciardi, and Noa Steimatsky have noted that Neorealism was the re-conquest of optical space informed by the ethical mandate to reclaim the terrain occupied by Fascist mythology. The "formula" of Neorealism, as articulated by Gilles Deleuze through the receptiveness of the time-image, will reach its natural exhaustion only in the late 1960s: it is possible to re-periodize the most "serious" practices occurring in the years from *Ossessione* to films like Sandro Franchina's *Morire Gratis* (1967), Gian Vittorio Baldi's *Fuoco!* (1969), and Marco Ferreri's *Dillinger è morto* (1969) as a long, anomalous New Wave.

We also have filmmakers who, pursuing more authentic and direct forms of realism, either did not feel the necessity of a theoretical dialogue with Neorealism or came to the same conclusions via different ideological paths. The most resounding example is that of Alberto Grifi and Massimo Sarchielli and their revolutionary *Anna*

(1975), a film whose “transformational” aesthetic and ethical premises are a point of no return in the work of art when it comes to disengaging from industrial (re)production. In *Anna*, taking Zavattini’s practices of *pedinamento*, or tailing, and of *film pensato durante*, or film thought while in the process of being filmed to its extremes, Grifi and Sarchielli basically “abduct” a young, homeless, pregnant girl from the streets of Rome and install her in Sarchielli’s apartment, with the goal of staging past episodes of her life. However, “real” life takes over, as in the famous “declaration” scene, in which the film’s electrician steps in front of the camera and declares his love to Anna, or the “lice” scene, in which the entire crew is infected with Anna’s lice while she is taking a shower. In the spoken introduction to the film, Grifi explains his project to go beyond the fiction of *cinéma vérité*, which was still chained to the logic of capital because of financial demands in terms of studios, reels, repeated takes: obstacles that Grifi overcame by creating a device called *vidigrafo*, an instrument capable of translating videotaped material onto film. Once he realizes that it would not have been possible to chronicle her misfortunes through a careful reconstruction of the past, Grifi lets the new life of Anna dictate the direction of the movie, the non-professional actor and her “wake of meaning” literally generating the film at every new take as the perfect realization of the “film pensato durante.” Remaining in the same realist field, besides celebrated names like Gianni Amelio, hastily labeled neo-neorealist after *Il ladro di bambini* (1992), it is imperative to mention the trajectory of Paolo Benvenuti, an eclectic cineaste who realized impressive ethnographic documents like *Tiburzi* (1996) and Rossellinian pieces on power and repression of women’s voice like *Gostanza da Libbiano* (2000).

Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi share some similarities with the self-proclaimed realist filmmakers of Italian cinema when it comes to technological ingenuity and profound devotion to the question of film as a medium capable of restoring meaning and granting agency, reinserting into history forgotten faces, peoples, and nations. The cinema of Gianikian and Ricci Lucchi also takes a leap of faith in terms of entrusting the medium with a new mission, a mission that generically *engagé* cinema has failed to accomplish, just like its theatrical counterpart:

ARCHEOLOGY OF THE FUTURE

Il cinema italiano, con le sue ambizioni pseudo-politiche, è nella stessa situazione; come dice Marco Montesano, “è un cinema istituzionalizzato, nonostante le apparenze concettuali, poiché il conflitto rappresentato è il conflitto previsto e controllato dall’istituzione. È un teatro, è un cinema narcisistico, storicistico, moralizzante.”¹ (Deleuze 107)

Wishing to bypass the usual circuits of production, Gianikian and Ricci Lucchi had to resort to their own craftsmanship and engineer a peculiar shooting/recording device, the “analytical camera,” to extract from original images repressed details, neglected nuances, overlooked protagonists of history. The two filmmakers take the ultimate step towards the complete dismissal of fiction cinema and the return to the ontology of the photographic image by re-photographing old material shot at the beginning of the century, during crucial events of world history such as the first World War, the colonization of Africa, the early years of the Soviet Union, Fascism’s “years of consensus”: Their goal is a return of the politically repressed by brutal colonization and ideological–military occupation. Gianikian and Ricci Lucchi try to give new dignity and visibility to the “outstanding” protagonists of history — the colonized, the marginalized, the eradicated — treated as insignificant details in pictures blatantly celebrating the superiority and the “conquests” of Western civilization. Theirs is one of the most radical, conscious, and accomplished theoretical efforts deliberately striving to disengage film from narrative and spectacular complications, a clear reaction against what is perceived as mainstream, conformist, and ideologically normalized cinema, against the film industry and its pompous display of expensive choreography, with magniloquent but ultimately insignificant actors in the background whose only function is to perpetuate a cluster of well-constructed reactionary values.

If, in the hands of Zavattini and Rossellini, cinema became a medium regulating the irruption of new actors on the stage, the application of cinematographic guidelines resembling the orality of language and not the written — synonymous with artificial, fictional — aspect, and because the Grifi experiment could not be replicated on a larger scale, Gianikian and Ricci Lucchi’s research is the ultimate step in the direction of probing the ethical potential of cinema as a means of subversion and as a vehicle for counterdiscursive practices.

One may also find similarities between Gianikian, Ricci Lucchi, and Visconti — the episode of the popular army in *Senso* (1954), the SA massacre in *La caduta degli dei* (*Götterdämmerung*) (1969) — in their backwards research of the “rotten roots” of present time as a result of the deliberate exclusion of the people from critical historical moments. Even though the films of Gianikian and Ricci Lucchi, made with found footage and without actors, are the exact opposite of well-written stories with character development and thorough studies of different psychologies and environments, they still rely on the emotional charge of the events portrayed; theirs is at the same time a destruction of traditional cinema and a rediscovery of its affective charge when it is not manipulated or repressed. Narrative artifices like saturation, inversion, and resolution after complication are replaced by clusters of historical events exemplary for their emotional and political potential: episodes connect in loosely incomplete fashion, subordinated to a superior construction, a moral admonition. The argument one could make about the entertaining value that such works nevertheless have is, in fact, contradictory. “Logical” narrative links are considered only to be exposed and deconstructed, as in the safari scenes from *Dal Polo all’Equatore*, in which Baron Franchetti forces his colonizing self on the African landscape and its inhabitants. On the one hand the two filmmakers functionally build their own aesthetic system on an anti-spectacular and anti-chronological premise; on the other hand though, no matter how deeply and consciously they elaborate their political realism, every work still has a melodramatic flavor and a narrative progression crucial for its cohesiveness, to the point where a question about manipulation of the audience can be legitimately raised. It is as if, rejecting every temptation of mainstream filmmaking, the cineastes still had to find something in terms of affection and “cause and effect” — shots resonating through different territories, processions of bodies anticipating the mass torture of concentration camps — to complement the void left by abandoning conventional plots and theatrical twists and turns and to confer a structuring principle to their works. Even though, within the boundaries of their elective style, Gianikian and Ricci Lucchi try to achieve the most unmediated representation to obtain an effect of maximum truthfulness, they also deliberately point to a “shock value” of ideological awareness. They play a trick

ARCHEOLOGY OF THE FUTURE

on the cinematic apparatus by turning construction into excavation in order to elicit a moral performance from the viewer: consistent with Walter Benjamin's dismissal of historicism, they show us that history written by the winners is at best a semiotic play, at worst a systematic suppression of identities.

In spite of their *avant-garde* ghettoization,² the two cineastes belong to a recognizable line of artists and thinkers who, starting from the end of World War II, articulated a discourse on national culture as a means to represent and bring out "real" people. A manifesto of literary Neorealism with cinematic ramifications, the introduction to *Il sentiero dei nidi di ragno* published by Italo Calvino in 1947, exemplifies the spirit of that time: At first, Calvino writes that objective writing seemed so easily within reach, only to add that Italian intellectuals could not be indifferent to the most important literary currents on the cutting edge in Europe — in particular, Expressionism — establishing the realist-modernist contamination that characterized Italian cinema until the 1970s. Calvino's is a conscious effort to give artistic dignity to the marginalized, through their gestures and behaviors, without the entanglement of a plot with ramified ends or heroic characters triggering fraudulent mechanisms of identification. Calvino's vision is adopted by Gianikian and Ricci Lucchi with lucid determination, addressing the problem Deleuze and Félix Guattari mentioned when writing about the issue of a people who are not present in the discourse created by the prevailing forces:

Art, and especially cinematographic art, must take part in this task: not that of addressing a people, which is presupposed already there, but of contributing to the invention of a people. The moment the master, or the colonizer, proclaims "There have never been people here," the missing people are a becoming, they invent themselves, in shanty towns and camps, or in ghettos, in new conditions of struggle to which a necessarily political art must contribute. (Deleuze and Guattari 217)

Gianikian and Ricci Lucchi's enterprise goes precisely in this direction of restoring historical equality and dignity to the violated and the dispossessed, making cinema a loyal representative of difference. If it

is true that Italian film is quintessentially realist in its “serious” attempts and realist by vocation, as Millicent Marcus and Mira Liehm put it, and within this natural calling there is, in turn, a privileged space where filmmakers experiment and test the medium’s potential for redeeming the poor and the subaltern, then Gianikian and Ricci Lucchi’s counter-discourses must stand out as the most uncompromising. Included in that Deleuzian passage is also the concept of “minor literature,” the option of a subversive, vernacular use of a dominant and colonizing practice, such as cinema, to liberate subaltern categories — in Gianikian and Ricci Lucchi’s works, women, children, poor soldiers sent to death in meaningless wars, peoples that are considered uncivilized at best and brutishly imbecile at worst — from the homogenizing yoke of a dominant discourse. It is precisely “the possibility to express another possible community and to forge the means for another consciousness and another sensibility” (Deleuze and Guattari 17) that emerges from their films, for the utopian task of founding a new community.

In the chapter of *Signatures of the Visible* entitled “The Existence of Italy,” speaking about the revival of photo-documentaries, Frederic Jameson writes the following:

Ponge’s great question — how to escape from treeness by the means available to trees — which once seemed to us to offer the very formulation of the antinomies of the linguistic, now re-imposes itself in a different way with the situation of media society: how to escape from the image by means of the image? (Jameson 162)

The work of Gianikian and Ricci Lucchi is one of world cinema’s most comprehensive answers to such a question, intervening on color, details, and film running pace. Their projects belong to that current in postmodernism participating, as Jameson writes, “in that general repudiation of, and even loathing and revulsion for, the fictive as such which seems to characterize our own time” (Jameson 187). At first sight, their films show clear symptoms of postmodern reworking and manipulation of composite materials — colliding of different temporal dimensions, deconstruction of grand narratives, decelerations of the rhythm to emphasize fragmentation — but the vocation of realism

ARCHEOLOGY OF THE FUTURE

and the temptation of filling the gaps voluntarily left open by official historiography and stagnating political action takes over in shaping what the two filmmakers call their moral realism. It is timely to investigate the inconsistencies of Gianikian and Ricci Lucchi with the canonized classifications of postmodern art to fully appreciate their projects. The salvaging of old materials and the fragmentation of such recovery is not carried out to elicit pleasure; rather, as Frédéric Bonnaud writes, the two confer a religious, ontologic authoritativeness to the photographic image and to its “irradiating permanence” (73) and, then again, consistent with the creation of a postmodern spectator, they require an active act of performance from the audience, bestowing cinema with the ambitious task of educating and shaping man’s consciousness. The great intuition of Gianikian and Ricci Lucchi is in conferring a moral structuring principle to material that, if used for quintessentially postmodern instances, would be refractory to strong stances or teachings. Instead, the atypical restoration of archival documentaries, filmed excursions diaries — many captured by cinematographer Luca Comerio — and other marks of the transformation of the West at the beginning of the cinematic century serves a didactic purpose: in the words of the two filmmakers, “helping people think with their head.”³ The forgotten soldiers of *Prigionieri della Guerra* (1996), *Su tutte le vette è pace* (1999), and *Oh uomo* (2004); the homeless populations of *Inventario balcanico* (2000); the colonized children and subaltern natives, reduced to postcard landscape, of *Dal Polo all’Equatore* (1987) and *Images d’Orient: Tourisme vandale* (2001); the charmed people of *Uomini, anni, vita* (1990) and *Lo specchio di Diana* (1996) are some examples of a forgotten humanity whose voice was smothered before it learned to talk, whose role was not acknowledged even when it was the motor of the “great” history:

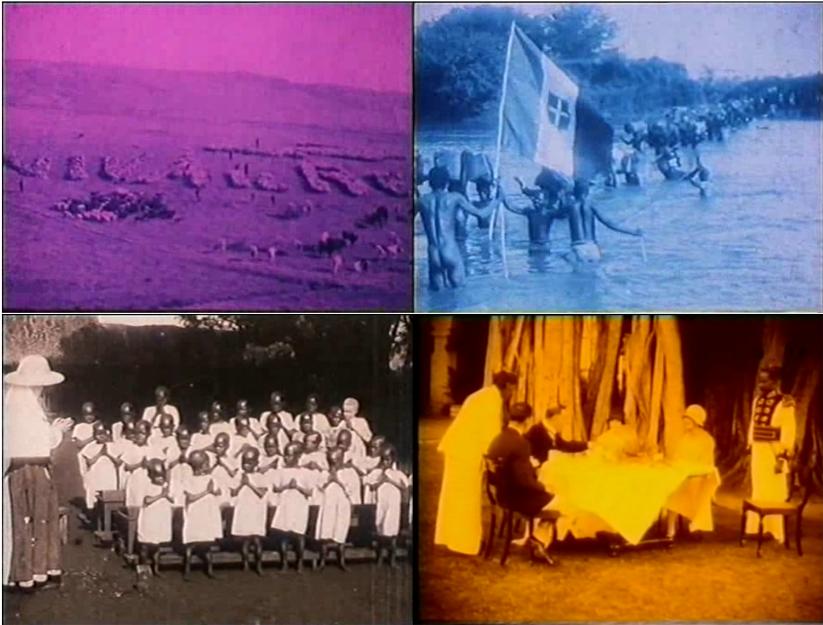
In *From Pole to the Equator*, the slowed, irregular pace of the imagery highlights particular details of expression, gesture, and action, so that we seem to be making contact with people and events and on a far more dramatic an[d] revealing level than we usually experience when we see early films. My guess is that in the Gianikian/Ricci Lucchi film we are making contact with

people at a level Comerio would not only not have expected, but would not have wanted ... Of course, even if we were to see his imagery unmediated by Gianikian and Ricci Lucchi, we would probably understand it differently than Comerio would, but their recycling dramatically extends the gap between Comerio's probable understanding of his images and ours. Their decision about where to retard the imagery and which frames to highlight foreground complexity of the exotic cultures and the humanity of the individuals who populate them. Comerio may have been fascinated by these people as representatives of a Difference to be overcome by the church and the military, but for contemporary viewers (at least for this viewer), this Difference is more to be admired than the power of those who would compromise it.⁴ (MacDonald "*From the Pole to the Equator*" 41)

The smooth surface of Gianikian and Ricci Lucchi's works is perfected by the demiurgic stance that they adopt, investigating the porousness of film documents and carefully selecting the repressed details highlighting the histories of ethnic violence, religious abuse, and colonization that have founded the present. The rejection of verbal cinema and fictive constructions in favor of pure documentary stock, making nameless and forgotten children and men the true protagonists of the narration, can be inscribed in the postmodern tendency of dispersing signifying elements through unsung heroes and situations with no metaphysical grounding. If in postmodern art, as Ihab Hassan said, the subject has to become flat and negotiate a different role in the rising tide of images and objects assailing man's status, Gianikian and Ricci Lucchi use restored images of wars, expeditions, massacres, cultural annihilation, and Western aggressiveness to rewrite the lives of the cannon fodder of history, in a grandiose and heart-wrenching democratizing enterprise against that which they call a state of amnesia.

The absence of an experience of transcendental knowledge carried out by a recognizable protagonist against a grey mass of philistines, and the presence of equally important protagonists, inscribe the work of Gianikian and Ricci Lucchi in the area of avant-garde where the collective stance prevails over the individualistic epiphany. And yet, at the same time, this gigantic work of rediscovery has a

ARCHEOLOGY OF THE FUTURE



In *Dal Polo all'Equatore* (1987) (top, bottom left), among other hegemonizing practices, Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi examine the pernicious results of religious fabulation on the living flesh of the African people. *Images d'Orient: Tourisme vandale* (2001) (bottom right) emphasizes the orientalist approach of the European aristocracy towards the mythologized Other.

philosophical contiguity with the Walter Benjamin of *Theses on the Philosophy of History*, especially with the concepts of discontinuity and subversion. In contrast with the continuist and evolutionist stance of historicism, Benjamin serves his contemporaries with the terrifying spectacle of slavery and destruction that is history. Gianikian and Ricci Lucchi constantly remind us of this spectacle, of our inescapable continuity with it, illustrating one of Benjamin's most quoted passages, about Paul Klee's painting "Angelus Novus" and its angel of progressive destruction. Such ideological continuity can lead to open connivance and in fact, examining the use of eerie, sinister music synchronized with the tribal dances and the movements of the subjugated people on the screen, MacDonald discovers the type of educational impact that the movie should have on its audience:

The music helps to convey a sense of overwhelming sadness about the events Comerio documents, about what was lost through the colonization and domination of people and animals. It also periodically dramatizes our historical complicity in the events; at times, the people we see seem to dance to the music we're hearing, particularly during the earlier passages filmed in Africa. These momentary synchronizations of image and sound reaffirm a fact that is implicit throughout: that we, sitting in a theater, fascinated with the people and events Comerio has captured, are the recipients not only of his filmmaking, but of the process of power and domination he documents for us. (MacDonald "*From the Pole to the Equator*" 43)

The two cineastes reconnect also with other Benjaminian concepts: the aura, by excavating the remaining cultural/cultural value of the photographic image; the authenticity of the act of narrating that Benjamin saw disappear after Nikolaj Leskov, conferring to their images a renewed status of truthful experience. Saying that Gianikian and Ricci Lucchi's method is intrinsically Marxist is not intended to have any malicious meaning: it is simply a statement of fact that they deal with the processes of production, in their case of historical meaning. The prisoners we see in *Prigionieri della guerra*, filmed during WWI in different detention camps,⁵ are not labeled with names or nationalities because Gianikian and Ricci Lucchi insist on the anti-heroic anonymity of masses and soldiers, on their physical features and facial expressions, on their gestures, during slow and dreamlike sequences walking outdoors, because the most important thing for them is to excavate into the super-structural elements that have contaminated those lives and those bodies. Mereghetti writes:

What is important is not so much the informative value of the footage collected (much of it not seen before) as the ability to "liberate it" from the layers that have become encrusted over it and get to the heart of things, the heart of history... We are looking at "old things," but seeing them in a new way: it is as if an unknown world is passing before us on the screen, a world that is cut up, minced, slowed down, re-coloured, but most of all unveiled. (110)

ARCHEOLOGY OF THE FUTURE

Hence the moral exercise of the title, the construction of a spectatorship that is willing to welcome this radical challenge and accept a new vision, a new way to look at film. In Edwin Carels' words, "The whole purpose of their endeavors is precisely to activate each individual viewer's recollective capacities" (110) or, as Dan Sipe wrote:

The lack of words, the slow pace, and the banality of the action allow us to focus on aspects of the images that we would otherwise not notice. We are searching for cues, watching intently, but in the process we are seeing details and alternative meanings. We have the time to wonder: "What did these people think about this ceremony? How did they feel about the camera? How did they live? What were their stories?" We find new agendas, new questions: and we are encouraged to approach the footage as analysts, as active questioners, rather than as passive viewers. (152-53)

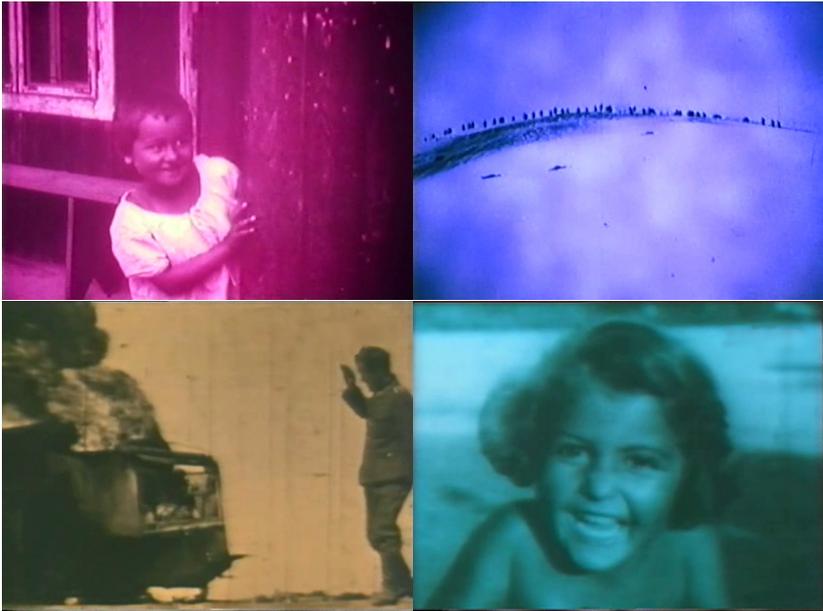
Although this exercise is not consolatory and is radical in its discontinuity with traditional cinema, still it appears to be a point of no return in the excavation of the image, whose results are fascinating and at the same time uncertain about the new perspective to be opened. Their moral realism, in the words of Giovanna Marini, who composed the music for some of their works, is "la realtà che più realtà non si può" (115), flat-out reality, where the silence of the original film has a repressing, defamiliarizing effect, making the events even more present and real. Gianikian and Ricci Lucchi are not only cultural archeologists but also authentic philosophers of the image, giving to film an unprecedented political status. Unlike Michelangelo Antonioni's *Blowup*, at the end of *Dal Polo all'Equatore* and their other works, we have the illusion of knowing exactly the disquieting construction made possible by the medium and revealed/deconstructed before our very eyes. If their intellectual integrity is without question — as Sipe wrote about *Dal Polo all'Equatore*, "they made this film in passionate response to these found images instead of using them to illustrate some prior thesis" (151) — it is arguable that they gloriously opened an era of creativity for the viewer, even more meritoriously

given the iconic nature of the material they reinvent.

Gianikian and Ricci Lucchi's archeological cinema is also a cinema of restoration, invested in the reconstruction of a world of happiness, normalcy, and human relationships soon to be eradicated by war and destruction. Some of the most unforgettable passages of their works belong to communities and families quietly attending their daily occupations or simply caught joking, dancing, and laughing. As mentioned, the war prisoners in the camps are not given a nationality because it would be a superfluous detail in the pain portrayed, and the children's smiles remain sculpted on film, solemn and irreducible like a moral imperative, forcing the viewer to reflect upon what Ugo Casiraghi called in *Cinema Anni Vita* the indispensability of living together.

The cinema of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi is a miraculously balanced scale where everyone's reasons are taken into account, a cinema that is postmodern in its "patchwork" approach and yet founded on the ethos of encounter and acceptance. Digging into the image, the two filmmakers rescue from the darkness of oblivion the naturalness of coexistence and the absurdity of violence, masterfully alternating, in a personal, syncopated montage of attractions, small daily gestures and grandiose movements of "official" history. One of the signature images of their World War I trilogy is the faceless charge of the platoon, advancing in the snow — men without flags, caught in their incommensurable fragility: an uncomfortable moment of truth. The most radical affirmation about the meaninglessness of whatever geopolitical rationalization of pain is given in *Oh uomo*. *Oh uomo* is one of the duo's finest achievements, showing among other things the mutilated bodies and disfigured faces of wounded soldiers of World War I, operating artificial limbs or other prosthetic devices. The apparent cheerfulness of the war veterans is as hard to endure as the severity of their condition: in long stretches reminiscent of Rossellini's patient, pedagogical approach, Gianikian and Ricci Lucchi force spectators to sit through a devastating gallery of horrors and to confront their feelings of attraction for war and conflict. The suffering children and especially the details of the wounds in *Oh uomo* may also be an indirect commentary on the spectacularization of carnage in war movies. Thanks to their analytical camera, at the service of their ethics

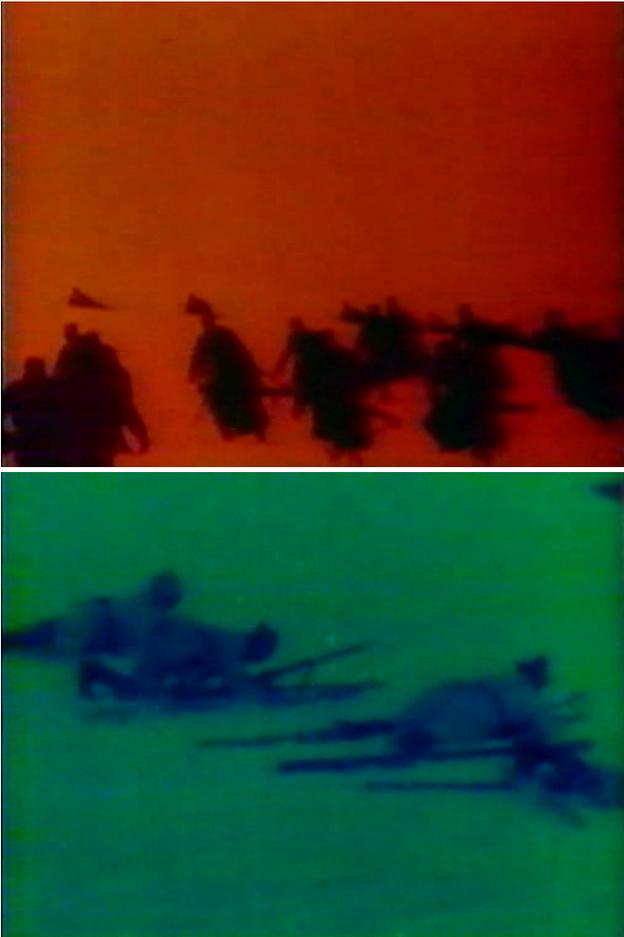
ARCHEOLOGY OF THE FUTURE



In *Prigionieri della guerra* (1996) (top) and *Inventario balcanico* (2000), Gianikian and Ricci Lucchi emphasize the perverse mechanism of war intended as an industry of mass murder, crushing scores of innocent creatures and sending to massacre anonymous multitudes.

of closeness, the two cineastes can create more effective images than any lavish use of CGI will ever be able to accomplish.

The construction of spectatorship receives another twist in *Lo specchio di Diana* (1996), detailing the salvaging of two Roman ships from the reign of emperor Caligula on specific instructions issued by Mussolini, who appears prominently in the film, not only at the lake where the ships are rescued but also in Tripoli in 1926 — indirectly, as the instigator for the use of gas during the Ethiopian war, from which we see casualties. A festive Duce trots with his entourage at Lake Nemi, supervising the operations, greeted by the locals with unflinching Fascist enthusiasm and loyalty.



In *Su tutte le vette è pace* (1999), Gianikian and Ricci Lucchi use archival footage shot near Mount Adamello, along the Italian–Austrian border. The waves of soldiers charging against each other are given without specific indications to emphasize the futility of historical “responsibilities” in the age of modern warfare.



Gianikian and Ricci Lucchi's method of "revealing" Fascist history is neither neo-neorealist, as in Giorgio Diritti's *L'uomo che verrà* (2009), with the extraction of raw feelings from the lives of the people who will die at Marzabotto, nor post-modernist, as in Marco Bellocchio's *Vincere* (2009), where the coordinates of Mussolini's action oscillate between a recognizable phenomenon and a distorted meta-fictive creation. But their treatment of Fascism is similarly powerful and instructive and directly connected to our present time: in their hands,

the studied re-use of the materials is what makes them become contemporary rather than something quaint belonging to the past or something with which filmmakers can "play" without regard to history and politics. (Lumley 139)

Identifying ourselves with the mechanically applauding crowd, our relationship with power mirrored into their stupidly smiling faces, we are forced to confront our line of conduct, personal heroisms, or cowardly connivances. The historical coordinates of Fascism and Mussolini takes us full circle to the moral realism mentioned in the title of this short essay: For Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi, the act of viewing a film is never neutral. Exposing the complicit gaze of the spectator, their research points towards a new

education of vision, consistent with André Bazin's dream of cinema as participation in reality and as a medium capable of rescuing existence against time, death and other tyrannies.

Luca Barattoni

CLEMSON UNIVERSITY

NOTES

¹ "Italian cinema is in the same situation with its pseudo-political ambitions; as Marco Montesano says, 'in spite of conceptual appearances it is an institutionalized cinema, because the conflict represented is the conflict calculated and controlled by the institution. It is a kind of theater, it is a narcissistic, historicistic, moralizing cinema'" (My translation).

² Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi's *Uomini, anni, vita* was misused by Pierre Sorlin in his *Italian National Cinema 1896–1996* (London: Routledge, 1996) as an example of the return of individual stories in Italian cinema.

³ "Aiutare la gente a pensare con la loro testa," as they said during an interview with the author of this article.

⁴ Luca Comerio was the cinematograph operator who filmed most of the material reused from *From the Pole to the Equator*: According to Gianikian, Comerio wanted to become Mussolini's official documentarist, with roughly the same role that Leni Riefenstahl played for Hitler. *From the P to the Equator* consists of four main chapters: "The Eternal Struggle," "In the Kingdom of the White Sphinx," "In the Kingdom of the Black Sphinx," and "Man's Victory." The third chapter, one of the most "graphic" ones, has Comerio following Italian Baron Lorenzo Franchetti exploring the exotic "other" in Africa, with the "orientalist" display of naked bodies, animal massacres, and, in general, the muscular exhibition of Europe's superior civilization.

⁵ *Prigionieri della guerra* mostly deals with the civil and military population of Trentino, one of the Italian regions to be more affected by WWI. Trentino was the theater of complicated war dynamics: At the time of the war it was still under the Austro-Hungarian empire; thus, while about 55,000 men were called up and sent to fight on the Eastern Front, and subsequently made prisoners by the Russian army, more than 30,000 people were deported south by the Italian army. To complicate the odyssey of the prisoners even more, there were political subtexts related to the position to be held towards the Austro-Hungarian Empire. Some of the prisoners were irredentist who believed in fighting the Empire to reclaim the Italian lands under its yoke, as opposed to lealists who were willing to serve the empire. The result was a displaced civil war taking place in remote prison camps in Russia between men who had to pay for myopic and opportunistic choices made by statesmen who used them as exchange goods. Paradoxically, the effects were pernicious even after the war, when the coexistence of irredentists and lealists was made possible by authoritarian state censorship: "The Italian State, which replaced the Hapsburg government in

ARCHEOLOGY OF THE FUTURE

the ‘redeemed lands,’ was determined to create a body of public opinion strongly tied to the idea and the history of the Italian nation — no easy task considering the ‘redeemed’ subjects were at the same time the vanquished former enemies and that they found it difficult to recognize any common history with their conquerors. So every effort was put into *inventing* a mythological tradition... to be superimposed on the memories of the vanquished... In other words, a large national civic entity was to be created, first of all breaking down all local identity and then building unity and continuity of purpose by means of the age-old *damnatio memoriae*... A calculated bureaucratic, police-state silence was cast over the evacuation experience, over the soldiers who had died serving in the Austro-Hungarian army, and in general over the entire experience of the battle fought on the Eastern Front, the imprisonment and the return home... The mechanism of transmission and reception of social memory was stopped in order to facilitate the creation of a fixed and hierarchical collective memory based on the *great stories* of national myth.” (Leoni 180).

WORKS CITED

- Bonnaud, Frédéric. “Il giusto ritorno dei fantasmi – *The rightful return of ghosts.*” In *Cinema anni vita: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*. Ed. Paolo Mereghetti and Enrico Nosei. Milan: Il castoro, 2000, 69-74.
- Carels, Edwin. “La politica del ricordo – *The politics of re/collection.*” *Cinema anni vita: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*. Ed. Paolo Mereghetti and Enrico Nosei. Milan: Il castoro, 2000, 105-14.
- Deleuze, Gilles. “Un manifesto di meno.” In *Sovrapposizioni*. Macerata: Quodlibet, 2002.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990.
- Leoni, Diego. “Quei luoghi, quei volti – *Those places, those faces.*” In *Cinema anni vita: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*. Ed. Paolo Mereghetti and Enrico Nosei. Milan: Il castoro, 2000, 173-82.
- Lumley, Robert. *Entering the Frame: Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*. Bern: Peter Lang, 2011.

- MacDonald, Scott. “*From the Pole to the Equator.*” In *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*. Ed. Sergio Toffetti. Turin: hopefulmonster, 1992, 35-45.
- Marini, Giovanna. “La musica – *Music.*” In *Cinema anni vita: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*. Ed. Paolo Mereghetti and Enrico Nosei. Milan: Il castoro, 2000, 115-24.
- Mereghetti, Paolo. “La morale della storia – *The moral of history.*” In *Cinema anni vita: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*. Ed. Paolo Mereghetti and Enrico Nosei. Milan: Il castoro, 2000, 59-68.
- Sipe, Dan. “*Dal Polo all’Equatore: Visione di un passato senza parole – From the Pole to the Equator: A vision of a wordless past.*” In *Cinema anni vita: Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*. Ed. Paolo Mereghetti and Enrico Nosei. Milan: Il castoro, 2000, 135-72.

Politica cinema e società nel *Caimano* di Moretti

Ancora una volta con il suo film *Il Caimano* il regista Nanni Moretti è riuscito a stupire il pubblico e la critica. Il film, circondato da un'aura di mistero sul suo contenuto, è uscito a poche settimane dalle elezioni politiche del 2006 e per paura di un messaggio politico troppo esplicito e controverso in molti si sono chiesti se ciò avrebbe portato voti o danneggiato i partiti di sinistra.¹ Elucubrazioni fini a se stesse, in quanto la sofisticatezza del film risiede non tanto in un messaggio politico rivoluzionario, ma piuttosto nel modo in cui il regista Moretti riesce a delineare lo spaccato sociale italiano in molte delle sue contraddizioni, mettendo allo stesso tempo in scena un quadro politico cinematografico e culturale inquietante.² *Il Caimano* si presenta quindi come un film composito, la cui poetica si sviluppa su tre livelli metaforici che riguardano la sfera politica, sociale e cinematografica italiana.³

A livello della superficie narrativa, il film è prima di tutto incentrato sulla rappresentazione di Silvio Berlusconi il quale, dopo due mandati governativi, era sia Primo Ministro uscente che candidato per il centro-destra.⁴ *Il Caimano* è il titolo del film in progetto, un film su Berlusconi che Teresa, giovane regista, sente il dovere morale di realizzare. Per questo chiede aiuto al produttore Bruno Bonomo che intraprende l'impresa senza averne capito a fondo le implicazioni, ma che proprio grazie a questa riesce a maturare sia a livello professionale, come produttore, che a livello personale nella propria consapevolezza politica e sociale.

Quindi, nonostante la centralità del contenuto politico, *il Caimano* offre anche un esame della società italiana vista attraverso la lente del microcosmo familiare. Come suggerisce Millicent Marcus in *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age*, infatti, nel cinema italiano del periodo postmoderno spesso la famiglia serve come veicolo per proporre un'allegoria sociale. (11) Inoltre, la struttura meta-cinematografica con cui è costruito apre il *Caimano* anche ad un'analisi critica della cinematografia italiana contemporanea: il film nel film non è solo un commento sullo stato del cinema in Italia, ma anche sul ruolo e l'importanza che ha l'arte

nel rappresentare un'identità sociale. La macchina da presa di Moretti è dunque egualmente concentrata sulla rappresentazione della crisi del tradizionale nucleo familiare italiano (quello del produttore), sulla figura di Silvio Berlusconi (protagonista di un film denuncia che Bonomo vorrebbe produrre), e sul cinema italiano (rappresentato dall'industria cinematografica in cui il produttore si muove). Il cast de *Il Caimano* conta la presenza di numerosi attori e registi italiani, Paolo Sorrentino, Matteo Garrone, Carlo Mazzacurati, e Paolo Virzì, che interpretano ruoli diversi ed eterogenei nella realizzazione dello pseudofilm su Berlusconi. La partecipazione di registi affermati è un chiaro segno di come il cinema italiano contemporaneo senta la necessità di impegnarsi politicamente.

Anche il titolo del film, *Il Caimano*, pone immediatamente un interrogativo: chi è il caimano di cui si parla? In un'intervista Moretti accenna all'origine del titolo e afferma di averlo ripreso da una definizione usata dal giurista Franco Cordero in riferimento a Silvio Berlusconi (*Dall'autarchico* 58). In un articolo apparso su *La Repubblica*, poco dopo aver paragonato il Primo Ministro al dittatore italiano per eccellenza, Benito Mussolini, Cordero dichiara con toni d'accusa:

L'uomo d'Arcore non irradia fluido magnetico. L'unico rango che gli compete, antropologicamente, è quello da principe dei 'bagalun dl' lüster', gl'imbonitori che incantavano i contadini nelle fiere: loquela fluviale, sorrisi da caimano, gesto sovrabbondante, effetti ilari; niente lo predestinava al dominio politico. (15)

Grande rettile che abita le rive delle Amazzoni, il caimano agisce per istinto, si nutre di qualsiasi animale a sua disposizione, inclusi gli esseri umani. È dunque questa l'immagine che Moretti vuole dare di Silvio Berlusconi? La complessa struttura del film porta a ipotizzare che la risposta non sia poi così univoca. Nel film infatti il feroce predatore rappresenta ad un tempo il Presidente Berlusconi, l'industria cinematografica ma anche la società italiana.

Questa immagine polisemica copre dunque tutti e tre i temi trattati nel *Caimano*, e infatti essi vengono introdotti fin dalle prime scene. Moretti mette in luce il tema politico sin dai titoli di testa, dai

quali la telecamera taglia in un primissimo piano del “Presidente Mao,” mostrando quello che sembra un tipico comizio di estremisti marxisti-leninisti. Questa prima scena può essere immediatamente letta come una metafora politica. L’ambiente delineato è esplicitamente quello di un comizio di compagni comunisti e le parole del dirigente maoista del partito, curiosamente interpretato dal regista Paolo Virzi, hanno tipici toni rivoluzionari. D’altronde un film con un preciso sfondo politico è quello che, all’alba delle elezioni del 2006, pubblico e critica si aspettavano da Moretti, il quale aveva più volte partecipato ed organizzato, sia durante il secondo governo Berlusconi che durante la stessa produzione del *Caimano*, girotondi e forme di protesta popolarissime tra i cittadini. Il tema politico del *Caimano* ricorda inoltre il Moretti attore nella sua interpretazione del Ministro Cesare Botero, nel *Portaborse* (Daniele Lucchetti, 1991), che apre le porte del corrotto mondo della politica e del facile guadagno all’onesto e assai meno facoltoso professor Sandulli (interpretato da Silvio Orlando, protagonista del *Caimano*).⁵ Moretti, tra l’altro, è sin dall’inizio un regista politicamente impegnato. Il suo primo cortometraggio, *La sconfitta* (1973), documenta, come ricorda Moretti stesso, “la storia e la crisi di un giovane militante dell’estrema sinistra,” crisi che viene giustapposta “alle immagini di una celebre manifestazione di metalmeccanici che si svolse a Roma” (*Dall’autarchico* 11). Anche la maggior parte dei progetti seguenti hanno tematiche politiche: *Militanza militanza* (sceneggiatura che non trovò mai una produzione), *Io sono un autarchico* (1976), *Ecce bombo* (1978), *Palombella Rossa* (1989), *Aprile* (1998), dove con sguardo autoironico ed autobiografico il regista offre spaccati di vita di giovani che con difficoltà riescono a vivere il loro impegno politico, scontrandosi spesso con una realtà in cui non si riconoscono. Il tono di Moretti è amaro, specialmente quando espone le proprie idee politiche in interviste prima ed in piazza poi. Tra il 2001 e il 2006 prende parte al fenomeno dei “girotondi,” manifestazioni pubbliche organizzate dai cittadini e dall’opposizione per esprimere la propria resistenza al governo in carica e al suo sistema.⁶ Sia i film che le esperienze pubbliche preparano alla cornice intertestuale del *Caimano*, ma quest’ultimo va ben oltre la dimensione politica, lasciata quasi a pretesto, a facciata dietro la quale si snoda un’analisi profonda e sofisticata della società italiana. L’artificiosità

della situazione nella scena iniziale infatti, evidenziata dal tono pacato e convinto con cui parla il dirigente maoista, dalla retorica che utilizza e dai volti estasiati dei partecipanti, fa subito sospettare che in realtà si tratti di una messa in scena, di una farsa. Il contesto politico adombra una dimensione sociale e culturale, nella quale si insinua il discorso cinematografico, che posiziona il *Caimano* su una linea di discontinuità rispetto all'auto-ironia e autobiografia dei film precedenti.

È allora disvelato che la scena dei compagni rivoluzionari con cui si apre il film, in realtà, è la scena di un matrimonio, e lo sguardo perplessito della promessa sposa fa percepire che qualcosa non va. L'arringa del celebrante è interrotta da un gesto rivoluzionario ma omicida della sposa, Aidra (Margherita Buy), che si scaglia contro il promesso sposo (Paolo Sorrentino), per darsi poi alla fuga con tanto di salto nel vuoto sfondando una finestra, come in un classico film d'azione.⁷ La fuga è però interrotta dai titoli di coda che partono proprio nel momento centrale dell'azione, lasciando lo spettatore con il fiato sospeso. Invece del "Caimano" sullo schermo si legge "Cataratte," il titolo del film appena visto. A questo punto dal primo piano dello schermo l'immagine si apre in una panoramica che mostra il pubblico di *Cataratte*, riunitosi in una sera d'estate per assistere alla rassegna cinematografica dei film del produttore Bonomo. Il pubblico entra così per svelare il secondo livello del film, quello meta-cinematografico.

Cataratte è il classico "film di serie B," tipico progetto di un produttore in crisi e alla disperata ricerca di riconquistare sia il favore di un pubblico anestetizzato che l'affetto di una moglie delusa. Inaspettatamente, una giovane intraprendente, Teresa (Jasmine Trinca), con in braccio un bimbo, spunta dal pubblico e consegna a Bruno una sceneggiatura. Metaforicamente raffigurata come una neonata tra le sue braccia, questa rappresenta il film da fare, un progetto di impegno politico per una coscienza in formazione e nello stesso tempo una svolta positiva per una cinematografia italiana d'autore che può e deve crescere liberandosi dalle catene che la tengono prigioniera. Al momento tuttavia la logica che prevale è diversa: l'ospite d'onore della rassegna non è il regista del film, ma il produttore, che per fare un film deve affrontare pratiche burocratiche ed ostacoli economici. Il valore dell'arte passa in secondo piano, e così i titoli di coda di *Cataratte* continuano a scorrere anche se nascosti dalla figura del

presentatore, posto come ostacolo contro il grande schermo. Le leggi di mercato si contrappongono al valore dell'arte e dell'informazione e si comportano metaforicamente come un caimano, che si nutre di tutto ciò che lo circonda, guidato solo dal suo istinto di sopravvivenza.⁸ Un comportamento che ricorda la condizione postmoderna contemporanea come teorizzata da Frederic Jameson, in una società che inghiotte, digerisce, ricicla tutto quello che trova.⁹ Come spiega Jameson nel suo *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, la stessa idea di cultura ha dilatato la sua sfera ed è diventata un prodotto in sé, una seconda natura, un'originale acculturazione storica del reale, riflessa nel capitalismo contemporaneo. Continua Jameson:

The postmodernisms have, in fact, been fascinated precisely by this whole 'degraded' landscape of schlock and kitsch, of TV series and Reader's Digest culture, of advertising and motels, of the late show and the grade-B Hollywood film, of so-called paraliterature, with its airport paperback categories of the gothic and the romance, the popular biography, the murder mystery, and the science fiction or fantasy novel: materials they no longer simply 'quote,' as a Joyce or a Mahler might have done, but incorporate into their very substance. (2-3)

In tale contesto di pastiche postmoderno riesce a trovare spiegazione persino l'improbabile combinazione di maoismo e spionaggio femminile accennata all'inizio del *Caimano*.

In questo segmento iniziale, inoltre, il film rivela elementi autobiografici, ricollegandosi ad *Aprile* (1998), in cui il regista interpreta se stesso e narra come non riesca a fare un film documentario su Berlusconi, perché troppo distratto dalla propria vita, dalla nascita del figlio e dalla vittoria del partito democratico alle elezioni del 1996. È qui evidente anche un'eco felliniana: Bonomo, produttore in crisi, non può non ricordare il regista Guido Anselmi in *8 ½*, in crisi artistica, professionale ed esistenziale, alle prese con un film da fare e con una società ormai appiattita dal consumismo.¹⁰ In questo contesto, la critica di Moretti alla società contemporanea, all'industria cinematografica ed al pubblico italiano, si inserisce nell'universo felliniano e nel suo cinema militante, soprattutto dell'ultimo periodo.

Il Caimano potrebbe dunque essere il film militante su Berlusconi che Moretti da tanto vuole fare, neonato nella sceneggiatura di Teresa, e tutto lascerebbe pensare che sia proprio così. Bruno è in crisi, *Cataratte* è stato un fiasco a livello produttivo e il nuovo film in programma, *Il ritorno di Colombo*, è destinato alla stessa fine. Uno degli argomenti centrali del *Caimano* è dunque la crisi del cinema italiano, in perenne difficoltà anche a causa dell'occhio malato del pubblico, la cui coscienza politica è impedita dalle cataratte, i film di serie B, d'azione, di costume, o comici sempre riprodoti nei loro modi autoreferenziali.¹¹ Le classiche produzioni di successo di Bonomo si immaginano girate nei decenni precedenti all'avvento di Berlusconi e ciò fa pensare ad un commento meta-cinematografico di Moretti che trascende l'analisi del presente. Nei periodi in cui il regista stesso girava film criticamente impegnati come *Io sono un autarchico*, *Ecce Bombo*, *Palombella rossa* ed *Aprile* il pubblico garantiva il successo alle tipiche produzioni di "serie B." Il cinema di Moretti si propone quindi come cura per l'occhio malato del pubblico italiano, ed il commento meta-cinematografico con cui si apre *Il Caimano* non fa che confermare la sua scelta militante.

La crisi si allarga poi alla sfera familiare: in casa di Bruno la telecamera inquadra in primissimo piano un mucchio di mattoncini Lego, tra i quali il protagonista, i figli e la moglie cercano il pezzo mancante, in una scena che rappresenta la frammentazione sociale, evidente sin dal nucleo familiare, in cerca di un pezzo che manca, metonimia di una società altrettanto 'alla ricerca.' Durante una notte insonne, nella solitudine del suo studio, Bruno legge la sceneggiatura di Teresa, proprio quella di un film su Berlusconi, quel film denuncia che non è mai stato fatto e che la giovane donna vorrebbe realizzare al più presto. Senza aver completato la lettura, senza sapere davvero di cosa parla il film, il produttore inizia a cercare attori, aiuti di produzione, e tra alti e bassi inizia subito a girare. *Il Caimano* si sviluppa allora come film nel film, quella sceneggiatura data a Bonomo dalla giovane Teresa e le cui scene si inseriscono all'interno del film di Moretti. Il contesto meta-cinematografico del *Caimano* prende dunque forma anche all'interno del film stesso.

Il progetto di Bruno e Teresa va però a rotoli nel momento in cui l'attore principale di grido (Michele Placido) rifiuta il ruolo, e non

si riescono a trovare sussidi per un film senza un gran nome tra attori né registi. Questo momento segna il fallimento professionale e personale per Bruno, perché oltre alla fine del progetto viene ufficializzato anche il suo divorzio. Ma è proprio nel momento in cui tutto sembra perduto che Bruno decide di utilizzare i suoi minimi fondi per finanziare almeno una giornata di produzione, un *Caimano* in versione short. Berlusconi viene a sorpresa interpretato da Nanni Moretti (il quale aveva precedentemente rifiutato). D'altronde, sembra impossibile fare un film su Berlusconi se nessuno riesce a leggere la sceneggiatura completa, neppure il protagonista. Il film, così com'è, non può essere realizzato.¹²

Quello che ne esce è invece un film le cui scene si producono spontaneamente nella mente di Bruno che legge, seppur in modo frammentario, la sceneggiatura di Teresa.¹³ Uno pseudofilm nel quale non esiste una narrazione coerente, ma una serie di scene surreali in cui la stessa figura di Berlusconi (Elio De Capitani), appare dal nulla nel suo ufficio. Ripresa con un'inquadratura centrale e con una prospettiva dalla simmetria perfetta che ricorda quella di una macchina fotografica, o di una macchina da presa, la figura di Berlusconi è la creazione mediatica per eccellenza, quella di un uomo politico ed imprenditore di successo la cui vita è divenuta un prodotto da 'vendere' senza sosta.¹⁴ Il 'personaggio' Berlusconi, come introdotto nel *Caimano*, è un perfetto esempio di ciò che Baudrillard definisce simulacro, una 'rappresentazione' del reale, un insieme di segni ed immagini che mediano il reale e lo 'rappresentano' in modo intelligibile attraverso la relazione dialogica con il pubblico che solo è chiamato a dargli consistenza.

Representation starts from the principle that the sign and the real are equivalent (even if this equivalence is Utopian, it is a fundamental axiom). Conversely, simulation starts from the Utopia of this principle of equivalence, *from the radical negation of the sign as value*, from the sign as reversion and death sentence of every reference. Whereas representation tries to absorb simulation by interpreting it as false representation, simulation envelops the whole edifice of representation as itself a simulacrum. (170)

La creazione del ‘reale,’ dunque, avviene attraverso simulacri, in un processo in cui la rappresentazione delle cose si sostituisce alle stesse cose rappresentate. Questo produce un mondo di ‘hyperreality’ dove cade la distinzione tra ciò che è reale e ciò che è irreali, tra ciò che è informazione e ciò che è intrattenimento, tra ciò che è intrattenimento e ciò che è politica.¹⁵ Berlusconi viene dunque presentato come uno dei tanti segni (simulacra) che bombardano il pubblico di massa, e che così rivelano come lo stesso concetto di rappresentazione sia un simulacro. Moretti sottolinea la consistenza mediatica e spettacolare del simulacro Berlusconi materializzandolo, come visto, in una stanza che simbolicamente ricorda una macchina da presa, e privandolo inoltre di unitarietà facendolo interpretare da attori diversi. Il film nel film del *Caimano*, a maggior ragione, si presenta come rappresentazione iperreale di immagini che prendono forma nella mente del produttore. La realtà politica, così rappresentata da Moretti, è essa stessa un simulacro in cui cultura, società e politica sono un fluire continuo di immagini e segni, in una debordiana “società dello spettacolo.” Secondo Guy Debord “tutta la vita... si presenta come un’immensa accumulazione di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione... Lo spettacolo si presenta allo stesso tempo come la società stessa, come una parte della società, e come *strumento di unificazione*” (53). Già negli anni ’70 Debord aveva osservato come il mondo postmoderno fosse caratterizzato da un eterno presente in cui dialogavano il rinnovamento tecnologico e la fruizione economico-statale. “Lo spettacolo,” afferma Debord, “non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini” e costituisce “il *modello* presente della vita socialmente dominante” (54). Una tale società, in cui tutto esiste come rappresentazione, può sussistere e sostenersi, paradossalmente, anche grazie alla stessa critica che mantiene vivi curiosità ed interesse proprio intorno a ciò che si vorrebbe reprimere. Si comprende dunque come anche la figura del Primo Ministro, e la critica che lo circonda e di cui si sfama, possa esistere solo in quanto rappresentata dai mezzi televisivi e giornalistici, e nel contesto del *Caimano* solo se rappresentata nello pseudofilm di Bruno. Questa consistenza mediatica fa sì che non esista nulla all’infuori della sua rappresentazione, e il fatto che Silvio Berlusconi controlli una moltitudine di strumenti mediatici mette

ancora più in evidenza come sia facile per lui esercitare il controllo sulla definizione della sua persona.

È infatti per questo che Moretti, nelle immagini del film politico che prendono man mano forma all'interno del *Caimano*, propone la figura mediatica enigmatica e surreale di Berlusconi con un metodo rappresentativo che esclude l'unitarietà, utilizzando ben quattro personaggi diversi, Elio De Capitani, Michele Placido, Moretti e lo stesso Berlusconi. Quest'eterogeneità di rappresentazioni dà la conferma che non è pensabile dare unità definita al personaggio del Primo Ministro, in quanto esso è creato da molteplici significanti rappresentati come interpretazioni personali. Berlusconi deve venire percepito come l'uomo qualunque. La verità ed unità che stanno dietro alla sua figura non si possono comprendere, mentre la raffigurazione mediatica della sua persona, come su uno schermo cinematografico, rimanda ad un simulacro nel quale ogni italiano proietta se stesso e la propria immagine dell'Italia. La mediaticità berlusconiana permette allora all'italiano medio di riconoscersi nel primo ministro e di proiettare a sua volta su di esso la propria immagine: una proiezione di sé, desiderio o aspirazione, che esiste solo nell'immaginario e che è nel contempo sé e altro da sé. In questa costruzione collettiva risiede la fascinazione berlusconiana.

Fin dalla sua entrata nella scena politica, Silvio Berlusconi si era infatti presentato al pubblico in varie vesti, politico, imprenditore, sportivo, uomo di spettacolo, padre di famiglia, marito fedele e amante focoso, adoperandosi per costruire un personaggio sfaccettato per far presa sull'immaginario collettivo. Così aveva fatto tra l'altro anche Mussolini, che attraverso una propaganda programmatica e mirata era riuscito a vestire i panni dell'italiano medio, permettendo agli italiani di identificarsi con il duce.¹⁶ Anche la stampa internazionale considera i due leader come carismatici, poiché anch'essa è vittima della loro ammaliante ma feroce propaganda.

La scelta di più attori per lo stesso ruolo corrisponde proprio a questa ragione ideologica: il regista vuole riproporre alcune delle rappresentazioni del personaggio Berlusconi. Elio De Capitani fornisce un'immagine seria ma dal sorriso enigmatico dell'imprenditore di successo, Michele Placido una caricatura leggera e giocosa dai tratti narcisistici dell'uomo di spettacolo, Nanni Moretti invece dà vita a

un'immagine dall'aria più severa e pericolosa dell'uomo pronto a tutto pur di raggiungere i suoi obiettivi.¹⁷ Queste rappresentazioni sono arricchite da clip storiche e pezzi documentari in cui appare lo stesso Silvio Berlusconi ripreso in svariati momenti e atteggiamenti diversi. La multirappresentabilità di Berlusconi, come riprodotta nello schermo del *Caimano* e come si presenta storicamente al pubblico italiano, è indirizzata a catturare l'attenzione dell'italiano medio e della sua famiglia, che non può non ritrovare un po' se stesso, i suoi sogni e le sue aspirazioni, in uno di questi personaggi. Come ricorda infatti Paul Ginsborg nel suo *Berlusconi: Ambizioni patrimoniali in una democrazia mediatica*, durante le elezioni politiche del 2001 il partito di Berlusconi, Forza Italia, aveva tenuto una campagna elettorale indirizzata alle famiglie, promuovendo la figura di un primo ministro sorridente ed eclettico, che si proponeva come un uomo di successo, economico, imprenditoriale, editoriale, sportivo e politico, circondato da amici fedeli e da una famiglia amorosa. Un lungo e colorato opuscolo pubblicitario di 128 pagine, dal titolo *Una storia italiana*, accuratamente costruito per celebrare la figura di Berlusconi in tutti i suoi lati, era stato mandato a tutte le famiglie. La ricca iconografia dell'opuscolo, fatto per essere sfogliato piuttosto che letto, è strategicamente indirizzata a rappresentare le molteplici *personae* di Berlusconi. La prima pagina si presenta subito come un collage di piccole immagini che ritraggono il Cavaliere in vari atteggiamenti, davanti ad un microfono come cantante o una chitarra, vicino a sua madre, ai suoi figli, alla moglie, insieme a capi di stato di fama internazionale, dietro a un podio e tra coppe e trofei. Queste ed altre immagini sono riprese nelle pagine dell'opuscolo che sviluppano dei ritratti specificamente indirizzati a dipingere ognuna delle varie rappresentazioni di Berlusconi, per catturare l'attenzione della maggior parte del pubblico italiano. Le varie difficoltà che incontra il produttore Bruno nel realizzare un film su Berlusconi e del regista Moretti nel rappresentarlo con un unico personaggio si spiegano dunque in questo contesto che esclude ogni possibilità di unitarietà.

Anche le famiglie rappresentate nel *Caimano*, specchio della società contemporanea, escludono l'unitarietà come percepita tradizionalmente, ma si presentano come nuclei familiari che si possono definire 'disfunzionali,' in cui prevale l'individualità del

singolo: sono le nuove coppie omosessuali che vivono in armonia la propria unione, e le famiglie in cui sembra che solo il divorzio garantisca possibilità di dialogo. Eppure, proprio questa prevalente individualità diventa un valore positivo da coltivare. Moretti vuole opporre queste nuove unioni alla famiglia tradizionale come pensata dagli ideali berlusconiani. Infatti, le famiglie a cui Forza Italia aveva indirizzato l'opuscolo propagandistico erano famiglie stereotipiche, in cui padre e madre offrivano armonia di coppia e beni materiali. Commenta Ginsborg:

La famiglia viene vista come nucleo in cui si sviluppano amore e solidarietà, ma anche ambizioni e istinti voraci, luogo di impresa e risparmio quanto di consumo ... I valori della famiglia sono quelli del consumo opulento ma anche del cattolicesimo più tollerante, più o meno incline alla parità di genere, ma con madri il cui ruolo centrale resta quello di offrire servizi –emotivi, gastronomici, di lavanderia. (31)

Sono famiglie che incarnano, continua Ginsborg, la libertà negativa promossa da Forza Italia, negativa perché permette di “affrancarsi dalle interferenze e dagli ostacoli,” consente agli individui di farsi da sé, “esprimere la propria individualità in un’economia ed una società liberata da vincoli opprimenti, dal peso di burocrazie e procedure asfissianti, da una pressione fiscale cresciuta troppo e troppo in fretta” (5). Una libertà negativa perché opposta a quella positiva delle nuove singolarità che viene invece interpretata come “realizzazione individuale nel contesto di forme di controllo collettivo sulla vita quotidiana” (5) e che sembra essere riflessa nelle unioni ‘disfunzionali’ del *Caimano*.

Nella società italiana idealizzata dalla politica berlusconiana ognuno è guidato dal proprio profitto e vantaggio personale: proprio per questo vota Berlusconi, perché può immedesimarsi in una sua faccia, quella che più rappresenta i suoi interessi.¹⁸ Queste famiglie ‘per bene,’ idealmente composte da un nucleo familiare in cui esistono padre madre e figli, e che incarnano i principi della libertà negativa promossa dalla politica di Forza Italia, sono quelle che in effetti nelle elezioni del 2001 si sono riconosciute nella campagna di Berlusconi e

gli hanno dato il proprio voto. Ma la rappresentazione della famiglia-specchio della società che Moretti propone nel *Caimano* è quella di una comunità diversa, disfunzionale, frammentata, rotta e con problemi persino ad ammetterlo, oppure addirittura senza ruoli chiari.¹⁹ *Il Caimano* offre dunque un'attenta rappresentazione di comunità più tipicamente contemporanee, allegoria della società italiana di oggi, in cui il divorzio accade ed è accettato con una certa serenità, ed in cui si inizia a vedere la libera unione di coppie omosessuali.

È proprio questo spaccato sociale, composto principalmente da nuove unioni non tradizionali, che nel 2006 si è imposto e *non* ha votato la Casa delle Libertà. Si può ipotizzare che queste comunità rappresentino la libertà positiva di cui parla Ginsborg? Forse, per lo meno tenendo conto di come si sviluppano i rapporti familiari all'interno del film: Teresa e la sua compagna, seppure con comprensibili discussioni, trovano un loro equilibrio per vivere felici e soddisfatte e rimangono insieme, e allo stesso tempo Paola e Bruno sembrano ritrovare il sorriso, riprendere vita, dialogo e creatività nel momento in cui finalmente riescono a firmare le carte ufficiali del divorzio, proprio quando tutto sembrava disgregarsi, anche la scenografia del film inutilmente costruita e distrutta. Dopo una difficile separazione Bruno e Paola riescono a ritrovare la serenità, tramite quel divorzio che permette loro di realizzarsi individualmente, e guidano la loro vita parallelamente in armonia come dimostra la scena successiva alla firma del divorzio. Qui la telecamera riprende parallelamente i due che guidano le loro macchine e procedono insieme ma separatamente, sorridendosi e superandosi a vicenda, in armonia come mai erano riusciti ad essere, mentre in sottofondo scorrono le suggestive note della canzone *The Blowers Daughter*, di Damien Rice. È specificamente attraverso una realizzazione epifanica individuale che Bruno riesce a sorridere, a ritrovare se stesso e portare così a compimento almeno una parte del film, proprio affermando quella libertà positiva “nel contesto di forme di controllo collettivo sulla vita quotidiana.” (Ginsborg 5)

La crisi personale, familiare e sociale di Bruno e Paola è uno specchio del disagio culturale che più largamente interessa tutta la società italiana. Come ben spiega Umberto Galimberti nel suo *L'ospite inquietante: Il nichilismo e i giovani*, per uscire da una tale

crisi generalizzata si deve anzitutto riconoscerla, e poi ripartire dal sé, riscoprire il significato stesso della propria esistenza, della propria unicità, riscoprire “l’arte del vivere (*téchnè toũ biou*) come dicevano i Greci, che consiste nel riconoscere le proprie capacità (*gnõthi seautòn*, conosci te stesso) e nell’esplicitarle e vederle fiorire secondo misura (*katà métron*)” (14). Dopo il divorzio Bruno infatti riparte da sé, dal suo essere produttore, e possiamo ipotizzare che anche Paola faccia lo stesso. Allo stesso tempo, continua Galimberti, riconoscere la propria identità, vuol dire riconoscere l’altro.²⁰ Questo è quello che appunto riescono a fare Paola e Bruno, riconoscendo l’identità l’uno dell’altro come sé separati, e ricominciando da lì il loro cammino. L’atto ufficiale del divorzio, paradossalmente, funziona come un vero e proprio processo catartico che li rende liberi di affermare la propria individualità, e permette loro di guardare verso il futuro camminando insieme, parallelamente, riuscendo finalmente a sorriderci.

Il resoconto che il film dà della società italiana in generale rimane dunque quello di una società frammentata, divisa perché priva di un ideale o un modello civico comune. Anche rispetto al film di Teresa, tutti hanno motivi personali per essere coinvolti. Nessuno è legato ad un partito o movimento politico, né è mosso da una forte coscienza politica. Il loro è un nuovo modo di essere, il modo di essere che oggi prevale nella condizione postmoderna, che convive con le sue ambivalenze e che non sembra poter sfuggire alle logiche di consumo. È il modo di essere insito nelle varie forme che prende la cultura postmoderna, la mutevole società dello spettacolo: una liquidità postmoderna come teorizzata da Zygmunt Bauman. Secondo Bauman, infatti, la società contemporanea può a ragione definirsi “liquida” in quanto sfuggente ad ogni tipo di forma fissa. La vita nella società contemporanea viene sottoposta a continui cambiamenti, e i singoli individui si comportano esattamente come i liquidi in fisica, utilizzando al meglio le proprie caratteristiche di mobilità, flessibilità, velocità e leggerezza che ne garantiscono la sopravvivenza. Come accade con gli atomi nella fisica, spiega Bauman, nella società contemporanea gli obblighi etici e le azioni politiche, che dovrebbero essere gli elementi che aiutano a tenere unita la società, si sono smaterializzati.²¹

Questa società contemporanea frammentata composta di soggetti, che trova unità nel momento in cui riesce ad affermare la

propria individualità, ricorda l'idea di "moltitudine contemporanea" rigorosamente definita da Paolo Virno nella sua *Grammatica della Moltitudine*, e da Michael Hardt e Antonio Negri in *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. Nel suo saggio, Virno spiega come la politica contemporanea abbia bisogno di rinnovare il proprio lessico nel parlare delle trasformazioni economiche sociali e culturali, e di identificare nel concetto di moltitudine il modo d'essere proprio della società occidentale attuale. La moltitudine è per Virno un concetto politico, che esiste come mobilitazione collettiva opposta all'unità coesiva del popolo. Diversamente dal popolo i molti esistono come individualità contingenti, come una rete di singolarità che risultano da un processo di affermazione della propria individualità.²² La moltitudine sopravvive proprio grazie all'individualità del singolo, è mossa da una forza centrifuga e rappresenta il punto di arrivo di una matura coscienza politica. È una collettività che, come spiegano Hardt e Negri, "might thus be conceived as a network: an open and expansive network in which all differences can be expressed freely and equally, a network that provides the means of encounter so that we can work and live in common" (xiv). La collettività dei molti non può infatti essere ridotta ad una singola unità, proprio a causa delle innumerevoli differenze che la compongono nel suo interno. Sono proprio queste differenze che però rafforzano la moltitudine, nel momento in cui questa riesce a scoprire la base comune che la unisce e che le permette di comunicare ed agire come corpo.

La moltitudine per sua natura rende impossibile definire una sola immagine ed una sola audience. Ecco, forse, perché in questo contesto un film su Berlusconi è irrealizzabile: perché è impossibile rappresentare il Primo Ministro con un solo significante. Ed infatti, i nuovi fenomeni politici che sono nati durante gli ultimi anni non sono le coalizioni (più o meno connesse) che hanno permesso a Berlusconi di vincere le elezioni nel 2001 e quelle del 2008, o a Prodi di vincere nel 2006, non sono stati i partiti politici che hanno parlato per il popolo con un programma unitario e convincente. Ciò che di nuovo ha proposto il panorama politico sono stati i girotondi e le forme di protesta promosse da vari personaggi, con Moretti in testa, ma anche le manifestazioni di piazza di Beppe Grillo e la più recente mobilitazione del popolo del web che ha promosso indipendentemente volti nuovi, o

addirittura ha organizzato forme di protesta di successo in varie parti del mondo contemporaneamente finalizzate ad alzare una stratificata voce di opposizione nel No-Berlusconi-Day.²³ Sono tutti, questi, movimenti popolari che vogliono stimolare gli individui a partecipare direttamente e soggettivamente alla democrazia. La stessa cosa vuole fare il regista Moretti con questo suo complesso *Caimano*: offrire una sua rappresentazione personale e soggettivamente partecipare al dialogo politico democratico. Anni prima lo stesso Moretti, durante un intervento ad una manifestazione da lui stesso promossa, aveva detto: “In questi mesi ho capito che noi cittadini possiamo fare politica, che possiamo farla con piacere e che possiamo farla ognuno con le proprie idee ma rimanendo uniti” (*Qualcosa di sinistra* 29). In un’intervista per *l’Espresso* Moretti parla di nuovo dei girotondi, e li definisce “un’esperienza insieme politica e umana ... Un’enorme collettività formata da tante individualità, ognuna con i propri desideri e le proprie paure” (*Dall’Autarchico* 57). La politica dunque diventa una forma personale di espressione del singolo individuo, e Moretti vi partecipa anche e soprattutto con i suoi film.

La comunità familiare, specchio della società, è il primo nucleo politico in cui il singolo deve affermarsi nella cooperazione e comunicazione producendo così nuove forme di soggettività, arricchendo e rinnovando continuamente il corpo democratico della collettività. E in questo contesto è importante ricordare che Bruno ritorna a sorridere alla vita dopo il divorzio da Paola, quando si ritrova di nuovo solo e proprio allora ritrova il coraggio di produrre una versione breve del film di Teresa. Nel momento in cui si accetta l’individualità la moltitudine funziona come organo democratico, esattamente quello che, suggerisce Moretti, dovrebbe succedere nella politica istituzionale. È questa ritrovata armonia che dà a Bruno l’impulso a riprendere in mano il suo progetto, ridotto e rivisto ma arricchito dagli effetti surreali che lo stesso Moretti realizza impersonando Berlusconi, un personaggio che riesce a vincere su tutto, anche sulla finale sentenza di colpevolezza con il quale il film si chiude. Al termine del processo in cui viene condannato a sette anni e all’interdizione dai pubblici uffici, Nanni Moretti scende sul set prestando il suo volto a Berlusconi e caricandolo di un odio sottile. Ai microfoni che lo aspettano all’uscita del tribunale le sue dichiarazioni auspicano e quasi incitano a una

rivolta popolare, che si vede divampare dopo che l'auto del ministro lascia la scena. Un'apocalisse mediatica che il sorriso di Moretti-Berlusconi, su cui stringe la telecamera, fa apparire come possibile in un paese come l'Italia. Il messaggio 'eversivo' di Berlusconi viene trasmesso dai media filo-berlusconiani, confermando la potenza della rappresentazione mediatica e puntando ancora una volta l'indice sulla responsabilità che i media hanno verso la società civile. Caimano carismatico, Berlusconi 'divora' le persone annullandole, illudendole con simulacri di un sé sorridente ma vacuo, riconoscibile nella sua apparente medietà, generoso garante di un governo svincolato dalla legalità dove è facile, ma soprattutto doveroso, raggiungere il potere ed il successo ad ogni costo.

Il caimano del film ha dunque invaso, contaminato e corrotto, tre dimensioni della società italiana: la sfera politica, quella sociale e quella cinematografica. Un caimano che si materializza anzitutto nel sistema sociale dei consumi, "con i suoi cicli continui di desiderio-acquisto- uso –delusione- rifiuto –risorgere del desiderio" (Ginsborg 29). Chi viene guidato solo dal proprio istinto di sopravvivenza rimane intrappolato nell'illusione di un'affermazione personale che si autoalimenta e nel contempo si distrugge. Una società dello spettacolo liquida e postmoderna, che si modella, crea e ricrea seguendo le leggi di consumo e che utilizza la stessa critica come alimento vitale di sussistenza. Il cinema, o l'arte in generale, non sono se non una sua rappresentazione, assoggettati alle leggi del potere che ne controllano la produzione, ma ancora di più anche la critica. È una società "spettacolista," come indicava ancora una volta Guy Debord, "immagine dell'economia imperante, [in cui] il fine non è niente, lo sviluppo è tutto" (57). Al feroce caimano, che l'istinto di sopravvivenza spinge a divorare tutto ciò che incontra, ci si oppone, suggerisce Moretti, ripartendo da sé e ripensandosi come collettività democratica attiva, facendo resistenza in prima persona alle logiche di consumo e facile guadagno che hanno contaminato e corrotto ogni ambito sociale italiano, da quello politico ed economico a quello culturale ed artistico.

NOTE

¹ Si veda l'articolo di Natalia Aspesi "Ecco Il *caimano* delle polemiche." Le prime recensioni critiche del film sono state piuttosto negative, hanno parlato di un "Moretti confuso e incerto sulla direzione da dare al film" (Adinolfi), "Il peggior film di Moretti" (Garufi), "teneramente orrendo. Intensamente depresso e deprimente" (Conti). Solo in un secondo momento la critica ha rivisto il suo giudizio, attribuendo a *il Caimano* vari premi cinematografici.

² Il film è stato oggetto di recenti articoli che ne hanno sottolineato l'importanza critica. Si vedano, ad esempio, gli articoli di Antonello e Barotsi, di Brook, e di Paul Sutton. *Il Caimano* è stato inoltre oggetto di recensioni importanti come quelle di Ezio Alberione e di Bruno Roberti.

³ Si vedano anche articoli apparsi in altre riviste di cinema italiano che affrontano temi correlati, come quelli, ad esempio, di Michele Fadda e di Giorgio Cremonini.

⁴ Dopo due mandati da Presidente del consiglio dei Ministri con il partito Forza Italia, dal 1994 al 1995, e dal 2001 al 2006, Silvio Berlusconi ha perso le elezioni politiche del 2006 (la coalizione da lui guidata ha preso il 49.7% dei voti, contro il 49.8% dei voti assegnati al centro-sinistra guidato da Romano Prodi) per poi tornare a capo del governo nel 2008.

⁵ Lo stesso Moretti in un'intervista per *l'Espresso*, lo ricorda come "un film che con il suo tema anticipò di un anno lo scandalo delle tangenti" (*Dall'autarchico* 59).

⁶ I "girotondi" sono movimenti cittadini la cui nascita viene fatta risalire al 26 gennaio 2002, in occasione di una manifestazione di fronte al Palazzo di Giustizia di Milano. Uniti intorno ad un Palazzo simbolo della democrazia e collettività, con i girotondi i cittadini intendevano protestare contro l'abuso di potere del governo in carica, nonché proteggere i beni comuni. Moretti spiega: "I girotondi erano un modo pacifico di circondare un luogo simbolo di tutti i cittadini—il palazzo di giustizia, il ministero della Pubblica Istruzione, la Rai--, facevamo manifestazioni non di parte, ma dalla parte della Costituzione e quindi di tutti i cittadini, su temi che riguardavano tutti, non solo una parte dell'elettorato. In quegli anni ho cercato, abbiamo cercato, di parlare anche agli elettori di centrodestra" (*Dall'autarchico* 146).

⁷ È interessante notare come il successivo film di Sorrentino sia stato *Il Divo* (2008), il suo primo film con un diretto sfondo politico.

⁸ A questo proposito è importante notare che questa volta Nanni Moretti è voluto rimanere completamente indipendente e per la produzione del *Caimano* ha deciso di non chiedere un finanziamento alla Rai. Il film è stato prodotto dalla sua casa di produzione Sacher Film in collaborazione con la francese Bac.

⁹ Il postmodernismo è qui inteso secondo le teorie di Frederic Jameson nel suo *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Jameson vede la società postmoderna come un *pastiche* di situazioni e citazioni che sono incorporate nella sostanza stessa della società, senza avere dei riferimenti precisi.

¹⁰ Si pensi anche ad altri film di Fellini, come *Prova d'Orchestra* (1978), *Ginger e Fred* (1986), *La voce della luna* (1990), contemporanei alle prime produzioni politicamente impegnate di Moretti, ed incentrati sull'analisi di una società in crisi, frammentata, minacciata dall'appiattimento artistico e culturale causato dall'avvento televisivo,

dal progresso, dalla modernità, che hanno tolto la poesia alle più diverse espressioni artistiche. Molte sono le allusioni meta cinematografiche ai film di Fellini presenti nel *Caimano*. Sempre considerando $8 \frac{1}{2}$, ad esempio, le figure del produttore Bruno e del regista Guido sono unite anche dal loro modo di vivere e rivivere memorie, sogni e flashbacks che spesso sono connessi intrinsecamente con la realtà in cui vivono o con i film che cercano di fare.

¹¹ Basti pensare ai “cine-panettoni,” film di nessun impegno riproposti ogni anno durante le feste natalizie dagli stessi registi (Neri Parenti, Leonardo Pieraccioni) e con gli stessi attori (Massimo Boldi, Christian De Sica). Questo tipo di cinema è rappresentato dalle produzioni di Bruno Bonomo, tra cui appaiono *Mocassini assassini* e *Stivaloni porcelloni*.

¹² Verrebbe da ricordare provocatoriamente che non si può rappresentare Dio con parole o immagini, come testimoniano le leggi dell’ebraismo e dell’islam, e come ci ha insegnato Dante. Silvio Berlusconi ha fatto spesso riferimento a se stesso in termini religiosi, suscitando non poco scalpore descrivendosi come “il Gesù Cristo della politica” (ANSA, Ancona, febbraio 2006). Tuttavia, pur dicendo di non poterlo rappresentare, Dante trova il modo di dare una propria raffigurazione di Dio, “colui che tutto muove” (“La gloria di colui che tutto move/ per l’universo penetra, e risplende/ in una parte più e meno altrove,” Paradiso I: 1-3’), e Moretti, pur ammettendo di non poterlo fare, alla fine presenta un film su Berlusconi.

¹³ Anche qui si potrebbe ricordare Dante, quando nel Purgatorio si ritrova a contemplare immagini che si formano direttamente nella sua mente, come se pioveressero dal cielo: “poi piove dentro a l’alta fantasia” (Pg XVII 25). Nelle sue *Lezioni americane*, Calvino spiega come le visioni di Dante pellegrino “si vanno progressivamente interiorizzando, come se Dante si rendesse conto che è inutile inventare a ogni girone una nuova forma di meta-rappresentazione, e tanto vale situare le rappresentazioni nella mente, senza farle passare attraverso i sensi” (91). La mente di Dante è capace di catturare queste visioni come se stesse guardando uno schermo staccato dalla realtà che sta vivendo nel Purgatorio, come se fosse di fronte ad un’immagine cinematografica. Dante poeta va oltre, iniziando un processo immaginativo che gli permette di creare visivamente le stesse rappresentazioni oggetto delle visioni del Dante pellegrino: “Nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell’anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi, pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento nel deserto” (110). Come le visioni di Dante pellegrino si vanno infatti progressivamente interiorizzando e sono situate direttamente nella propria mente, così anche il *Caimano* di Teresa prende forma nella mente di Bruno.

¹⁴ Si veda, a questo proposito, il film *Videocracy, Basta apparire* (2009) di Erik Gandini, un documentario sui programmi televisivi italiani del XXI secolo tutti fondamentalmente basati sul culto della persona e del successo. *Reality shows* che promettono fama e successo a tutti e varietà incentrati sull’esposizione del corpo femminile. Gandini traccia una netta linea tra questi programmi, promossi dalle reti televisive di proprietà di Berlusconi, e la figura del Primo Ministro, anch’essa

POLITICA CINEMA E SOCIETÀ

principalmente concentrata al culto della propria persona.

¹⁵ Secondo Baudrillard simulazioni e simulacra hanno preso il sopravvento sulla realtà, sostituendola con rappresentazioni delle rappresentazioni. Viviamo così in un'una realtà virtuale, o "hyper-reality."

¹⁶ È interessante a questo proposito notare come soprattutto la stampa estera abbia spesso collegato la figura di Berlusconi con quella di Mussolini, non solo studiando il simile linguaggio del corpo, ma anche ponendo a confronto vita personale e decisioni politiche dei due. Si vedano a tal proposito due articoli usciti in due giornali indipendenti del Regno Unito: "Italian Stallions" e "Five Surprising Similarities between Berlusconi and Mussolini."

¹⁷ Natalia Aspesi nota che "Il Caimano è un pupazzo dal sorriso tutto denti quando lo interpreta Elio De Capitani, è una pomposa caricatura narcisista quando lo declama Michele Placido: siamo nella fase comica, scherzosa, irriverente, ovvia del film." (*Dall'autarchico* 71).

¹⁸ Questa può considerarsi un'evoluzione contemporanea del "familismo amorale" già teorizzato da Edward Banfield nel suo *Moral Basis of a Backward Society* nel 1958, secondo cui il familismo è "amorale" perché i principi etici interessano solo il nucleo familiare nel suo interno e tale nucleo familiare cresce e si riproduce in un ambiente privo di morale pubblica che guidi i rapporti sociali esterni. Nel suo studio Banfield analizza le regole psicologiche, sociali, morali e politiche che guidano una comunità del sud Italia in cui l'autore e la sua famiglia hanno vissuto per nove mesi. La sua esperienza rivela come gli abitanti della zona vivano seguendo il proprio interesse personale, presumendo appunto che tutti gli altri facciano lo stesso. Sono dei familisti amorali perché non si comportano sempre senza seguire principi etici e morali, ma lo fanno solo in relazione a persone esterne ed estranee al proprio nucleo familiare, spiega Banfield. Banfield non vuole avere un approccio scientifico nel suo studio, ma si limita a registrare le osservazioni che ha fatto in prima persona tramite interviste fatte agli abitanti della zona ma soprattutto la sua esperienza di vita nel luogo. Spiega che "we do not know how representative our interviews were; our impression is, however, that they were highly representative of that part of the population which lives in the town and reasonably representative of the nearby country dwellers. We are not competent to say how representative Montegrano is of southern Italy as a whole; there is some evidence, however, that in the respects relevant to this study, Montegrano is fairly the "typical" south, viz., the rest of Lucania, the regions of Abruzzi and Calabria, the interiors of Campania, and the coasts of Catania, Messina Palermo, and Trapani" (10). La società che studia Banfield, però, è una società pre-moderna, specificamente collocata nella Lucania negli anni a cavallo tra il 1954 e il 1955. È proprio lo status di società pre-moderna secondo Banfield ciò che non le permette di evolversi. L'adozione delle logiche moderne capitalistiche e democratiche dovrebbero invece garantire l'arrivo di un progresso economico e politico.

¹⁹ Tra l'altro questa è una famiglia molto diversa da quella solita abitare i film di Moretti. Si pensi al suo film precedente, *La stanza del figlio* (2001), nel quale Moretti analizzava le dinamiche familiari all'interno di un nucleo sociale tradizionale idealmente americanizzato, composto simmetricamente da due uomini e due donne: un padre psicologo, una madre impiegata in una casa editrice, un figlio ed una figlia studenti, entrambi sportivi e circondati da amici. La perdita del figlio Andrea in un

tragico incidente sportivo causa la completa destrutturazione del legame familiare, in quanto ognuno farà emergere la propria soggettività nell'affrontare e reagire al dolore. Questa famiglia tradizionale, che possiamo ipotizzare sottomessa alle leggi di una libertà negativa, non riesce a ritrovare la forza necessaria per reagire alla tragedia come nucleo e sembra spezzarsi.

²⁰ “L’identità, infatti, non si costruisce per il semplice fatto che ci siamo e che ogni volta che parliamo diciamo “io.” L’identità si costruisce a partire dal *riconoscimento* dell’altro. Se il riconoscimento manca ... l’identità, che è un bisogno assoluto per ciascuno di noi, si costruisce altrove, in tutti quei luoghi, scuola esclusa, dove è possibile ottenere riconoscimenti” (33).

²¹ “‘Fluidity’ is the quality of liquids and gases... Liquids, one variety of fluids, owe these remarkable qualities to the fact that their ‘molecules are preserved in an orderly array over only a few molecular diameters’; while ‘the wide variety of behaviour exhibited by solids is a direct result of the type of bonding that hold the atoms of the solid together and of the structural arrangements of the atoms’” (Bauman 1-2).

²² Spiega Virno: “La moltitudine contemporanea non è composta né da ‘cittadini’ né da ‘produttori’; occupa una regione mediana tra ‘individuale’ e ‘collettivo’; per essa non vale in alcun modo la distinzione tra ‘pubblico’ e ‘privato.’ Ed è proprio a causa della dissoluzione di queste coppie così a lungo tenute per ovvie che non si può parlare più di un *popolo* convergente nell’unità statale. Per non intonare canzoncine stonate di campo postmoderno (‘il molteplice è il bene, l’unità la sciagura da cui guardarci’), occorre però riconoscere che la moltitudine non si contrappone all’Uno ma lo ridetermina. Anche i molti abbisognano di una forma di unità, di un Uno: ma, ecco il punto, questa unità non è più lo Stato, bensì il linguaggio, l’intelletto, le comuni facoltà del genere umano. L’Uno non è più una *promessa* ma una *premesse*” (8).

²³ Il No-Berlusconi Day è stato promosso da un gruppo, nato sul social network Facebook, che ha riunito migliaia di persone a Roma, a NY ed in altre parti del mondo, il 5 dicembre 2009.

OPERE CITATE

Adinolfi, Mario. “E il caimano addenta il web” *Il canocchiale*. n.p., (24 marzo 2006).

Alberione, Ezio. “Il Caimano.” *Duellanti*. I duellanti soc. coop., giugno 2009.

Alighieri, Dante. *La divina commedia*. Bologna: Zanichelli, 1996. Stampa.

Antonello, Pierpaolo e Rosa Barotsi, “The Personal and the Political: The Cinema of Nanni Moretti.” *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*. A cura di Pierpaolo Antonello e Florian Mussnug. Oxford: Peter Lang,

2010. 189-212.

Aspesi, Natalia. "Ecco Il *caimano* delle polemiche." *La Repubblica*. (24 marzo 2006). .

Autori Vari. *Dall'Autarchico al Caimano*. Milano: Feltrinelli, 2006.

Banfield, Edward. *The Moral Basis of a Backward Society*. New York: The Free Press, 1958.

Baudrillard, Jean. *Selected Writings*. A cura di Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 1988.

Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2004.

Brook, Clodagh. "The Cinema of Resistance: Nanni Moretti's *Il Caimano* and the Italian Film Industry." *Resisting the Tide: Cultures of Opposition Under Berlusconi (2001-06)*. A cura di Daniele Albertazzi, Charlotte Ross, Clodagh Brook, e Nina Rothenberg. London: Continuum, 2009. 110-123.

"Caimano: scheda completa del film." *Movieplayer*. CR Publishing, n.d..

Calvino, Italo. *Lezioni americane*. Milano: Mondadori, 1993.

Conti, Paolo. "Film deprimente. La sinistra non esiste più." *Corriere della sera*. (26 marzo 2006).

Cordero, Franco. "Il signore della propaganda e un paese senza passioni." *La Repubblica* (15 maggio 2002): 15.

Cremonini, Giorgio. "E questa casa diede alle fiamme." *Cineforum* 454, 2006: 2-8.

D'Addario, Patrizia. "Italian Stallions: The Sex Lives of Mussolini and Berlusconi." *The independent*. (24 november 2009).

Debord, Guy. *La società dello spettacolo: Commentari sulla società dello spettacolo*. Trans. Paolo Salvadori e Fabio Vassarri. Milano: Baldini Castoldi Delai, 1997.

Fadda, Michele. "Ceci n'est pas Berlusconi." *Cineforum* 454, 2006: 15-18.

"Five Surprising Similarities between Berlusconi and Mussolini." *The Organizer: NewsFlavor*. Stanza Ltd. (16 aprile 2008).

Galimberti, Umberto. *L'ospite inquietante: Il nichilismo e i giovani*. Milano: Feltrinelli, 2010.

Garufi, Sergio. "Voci." *Nazione Indiana*. Associazione Culturale Mauta (29 marzo 2006).

- Ginsborg, Paul. *Berlusconi: Ambizioni patrimoniali in una democrazia mediatica*. Torino: Einaudi, 2003.
- Hardt, Michael e Antonio Negri. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York: Penguin Press, 2004.
- Jameson, Frederic. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.
- Marcus, Millicent. "Palimpsest versus Pastiche: Rivisiting Neorealism in the 1990s." *Annali d'Italianistica 17: New Landscapes in Contemporary Italian Cinema*. A cura di Gaetana Marrone. 56-68.
- . *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.
- Mascia, Gianfranco. *Qualcosa di sinistra: Intervista a Nanni Moretti*. Genova: Fratelli Frilli Ed., 2002.
- Roberti, Bruno. "Vedere il feticcio." *Filmcritica* 564. (2006): 193-197.
- Sutton, Paul. "'Say Something Left-Wing!' Nanni Moretti's *Il Caimano*." *Studies in European Cinema*, 6: 2/3: 141-152.
- Virno, Paolo. *Grammatica della moltitudine: per una analisi delle forme di vita contemporanee*. Catanzaro: Rubettino, 2001.

Chi ha paura del buio? La favola sonora di *Rosso come il cielo*

A guardare nel buio che solo i ciechi vedono
William Shakespeare, Sonetto xxvii

Il film Rosso come il cielo e l'handicap visivo

Il “buio che solo i ciechi vedono,” verso del sonetto di William Shakespeare, indica un’assenza di luce, una carenza, un mondo nero capace di creare incertezza e confusione, al quale lentamente i non vedenti devono abituarsi per muovere i loro passi nella vita. Intorno alla cecità, considerata una delle menomazioni più gravi dalla nostra società, nonostante le numerose leggi di integrazione sull’handicap, esistono ancora una quantità di pregiudizi, ulteriormente enfatizzati dallo sviluppo visuale che caratterizza la comunicazione del Ventunesimo secolo privilegiando massicciamente la vista rispetto agli altri sensi.

Con la realizzazione del film *Rosso come il cielo*, Cristiano Bortone, regista indipendente del cinema italiano, non solo affronta il tema dell’handicap visivo ma, come lui stesso suggerisce, si spinge oltre il racconto dell’handicap stesso, narrando sullo schermo “il diritto di tutti noi a lottare per la propria individualità, anche quando c’è un mondo intorno che ci fa credere che questo non sia lecito o non sia possibile.”¹ In particolar modo, con un progetto coraggioso che porta sul set una trentina di ragazzini non vedenti abilissimi ed energici, Bortone suggerisce che la cecità, costellata di paure, come ogni esperienza della vita, rappresenta non necessariamente un’assenza, bensì porta con sé la potenzialità per un’esistenza vissuta in tutta la sua pienezza.

“Hai cinque sensi, perché ne vuoi usare solo uno?” sono le parole di Don Giulio, illuminato educatore dell’istituto per ciechi Chiossone, in una scena del film. Ed è attraverso questa provocazione che passa tutto l’impegno di Cristiano Bortone a presentare la cecità come quello che Diderot già nel Settecento definiva un accumulo di sensazioni precluse ai vedenti.² Quando Felice, uno dei piccoli non vedenti dell’Istituto Chiossone, dove Bortone ambienta e ricostruisce la sua storia, chiede al nuovo arrivato Mirco se lui ci vede, il bambino, non solo risponde di sì, ma gli descrive i colori attraverso similitudini

che chiamano in causa una sfera sensoriale inesplorata: “il blu è come quando vai in bicicletta e il vento ti spiaccica in faccia oppure come il mare; e il marrone senti, è come la corteccia di questo albero, la senti che è ruvida?... il rosso è come il fuoco.”³ La descrizione dei colori, offerta da Mirco al suo compagno, valorizza e mette in primo piano la capacità di percepire la realtà oltre la vista e di creare immagini attraverso stimoli multi-sensoriali.

Il film narra la storia vera di Mirco Mencacci,⁴ affermato montatore del suono, divenuto cieco da bambino, a causa di un colpo di fucile partito accidentalmente. A causa delle leggi vigenti negli anni Settanta, il bambino venne allontanato dalla famiglia per ricevere un’istruzione all’Istituto David Chiossone di Genova, specializzato nell’educazione dei non vedenti. Nell’ispirarsi alla storia di Mirco, Cristiano Bortone porta alla luce sentimenti, stati d’animo, paure, ansie ma anche e soprattutto una capacità di azione creativa sulla realtà da parte dell’infanzia non vedente. Il film, che pur essendo una ricostruzione reale dei fatti, si presenta come una favola poetica, è stato ben accolto da una varietà di pubblico, sia in Italia che all’estero, per la sua capacità di toccare corde emotive universali, ma anche per il suo contributo nel suscitare discussione e riflessione su argomenti quali la tolleranza e il pregiudizio nei confronti dell’handicap visivo.

Gli anni Settanta per i non vedenti costituiscono una data spartiacque. Sono gli anni nei quali l’handicap passa da una concezione prettamente “medicalizzata” in cui le istituzioni concentrano la loro attenzione e il loro intervento sulle difficoltà del soggetto, a una concezione di diagnosi funzionale che ne mette, per contro, in primo piano le capacità e le potenzialità, dirigendo così gli obiettivi educativi verso progetti futuri. Proprio l’Istituto David Chiossone di Genova, dove Cristiano Bortone ricostruisce quasi interamente il proprio film, fu teatro, nel 1971 di una contestazione promossa dagli studenti non vedenti, i quali rivendicarono con le loro lotte il loro ruolo nella società e una nuova possibilità espressiva, sia all’interno dell’istituto che nella stessa città di Genova. La lotta degli studenti mobilitò anche operai, consigli di fabbrica e sindacati che appoggiarono pienamente il diritto degli studenti del Chiossone a migliori condizioni di studio.⁵ Questa data segna così, proprio per il suo significato di coinvolgimento nella problematica dell’handicap di un intero gruppo di cittadini,

CHI HA PAURA DEL BUIO?

l'inizio di un movimento di solidarietà e di una serie di riforme che si concretizzeranno poi nella legge 360/1976 affermando il diritto all'inserimento dei bambini non vedenti nella scuola pubblica.

Il lavoro cinematografico di Cristiano Bortone, la sua sensibilità nel proporre un tema complesso come l'handicap visivo, e la sua capacità di rappresentare la realtà dell'infanzia non vedente attraverso una favola poetico-sonora, possono essere osservati da una varietà di diverse prospettive. Innanzi tutto prendendo in esame il valore del suo contributo alla società: non è un caso che il suo film sia stato molto ben ricevuto non solo dagli adulti, pubblico per il quale era inizialmente pensato, ma anche dai giovani, dai ragazzi di scuole medie e superiori, impegnati nel loro personale processo di formazione di valori.⁶ Temi come la tolleranza, il coraggio, la forza d'animo, la capacità di risolvere e superare situazioni difficili, ben si prestano alla costruzione di percorsi educativi all'interno della scuola. Un altro punto di vista è quello della riflessione storica e critica sulla risposta che le istituzioni hanno saputo offrire, nel tempo, all'handicap visivo. La ricostruzione della vera storia di Mirco offre, infatti, uno spaccato storico del rapporto tra persona/famiglia e istituzioni e di tutte quelle lacune che tale rapporto ha manifestato negli anni. *Rosso come il cielo* pone, immancabilmente l'accento su normative che, pur riconoscendo i diritti del bambino portatore di handicap all'istruzione lo escludevano dalle strutture per normodotati.⁷ In aggiunta alla risposta delle istituzioni all'handicap visivo nell'infanzia, il film di Bortone prende, non di meno, in esame la reazione della società, nelle figure della famiglia, primo agente educativo alle prese con l'handicap, ma anche dei pari, e di ogni cittadino di qualunque età coinvolto, se pur con ruoli diversi, in un rapporto di interazione sociale con i bambini non vedenti.

Cecità e paura: dialoghi al buio

Sono molteplici dunque i temi e le prospettive di analisi del tema dell'handicap visivo dell'infanzia proposti da Bortone. Tuttavia ce n'è uno, in particolare a cui intendo dare priorità, nell'ottica di questo studio ed è l'analisi della paura, sentimento menzionato con ricorrente insistenza nel film. La paura che Cristiano Bortone esamina non è solo

il sentimento dei bambini non vedenti, spesso spaventati dalla realtà e dagli ambienti che li circondano (Mirco ha paura del buio, nonostante la sua menomazione visiva), ma anche la paura suscitata dagli adulti e che gli stessi adulti provano nei confronti dell'handicap e della cecità infantile. Il direttore dell'istituto, non vedente a sua volta, provoca un sentimento di paura nei bambini ai quali "sembra un pipistrello tutto nero," ma prova paura egli stesso, di ciò che non conosce e non può controllare. In particolar modo teme tutti quei cambiamenti che possano pregiudicare lo status quo rassicurante, e reagisce ancorandosi al passato e al pregiudizio: "Questo collegio ha cento anni, in questi cento anni la vita è trascorsa tranquilla perché abbiamo delle regole."⁸ Anche il dottore che, all'ospedale, esprime la diagnosi sulla condizione di cecità di Mirco, ha paura e si nasconde dietro la legge, nell'imporre al padre del bambino il suo allontanamento da casa "per il suo bene" e perché "sono leggi che non dipendono da noi."⁹ Cambiare le regole comporterebbe il mettere in discussione un sistema di valori e di pregiudizi di cui la società è vittima e agente al tempo stesso.

Ma che volto ha la paura per un bambino non vedente? Che colori, suoni e aspetti assume questo sentimento per i giovani protagonisti, e come questi imparano a conoscerlo e a superarlo? E qual è, infine, il ruolo degli adulti e degli educatori in questo processo di elaborazione e consapevolezza delle paure che, in particolare nel caso dei bambini non vedenti, non devono essere rimosse ma comprese ed affrontate. Paure come quella del buio, del muoversi in uno spazio nuovo e sconosciuto, dell'inadeguatezza, dell'essere diversi, e dell'accettare la propria condizione, trovano espressione attraverso il racconto sonoro, messo in scena dai bambini dell'istituto Chiossone che si rivela uno dei momenti centrali del film di Bortone. Popolato da draghi e mostri dagli occhi incandescenti, il racconto dà voce alle paure, le rappresenta e attribuisce loro una forma, attraverso i suoni e i rumori che circondano i bambini, le voci e le musiche della realtà, *paesaggio sonoro* catturato e riprodotto dai piccoli protagonisti con l'ausilio di un registratore a bobine che diviene così strumento della loro espressione creativa multisensoriale.

Lo spettatore di *Rosso come il cielo* è coinvolto su una varietà di piani percettivi. Il film invita, infatti, a una lettura della realtà che si spinge oltre il visivo per entrare nella sfera sensoriale dei non

CHI HA PAURA DEL BUIO?

vedenti. I piccoli protagonisti, attraverso lo svolgersi della storia, assumono infatti la funzione di guida nei confronti dello spettatore che ne segue i passi incerti nel buio, ne immagina il disorientamento e vede, attraverso i loro occhi le loro stesse ombre; percepisce, attraverso i loro racconti un mondo che non è più visivo, ma saturo di altri sensi che si risvegliano poco alla volta. L'operazione che Bortone compie, attraverso il suo percorso filmico non è dissimile, nel metodo, dall'idea animatrice della mostra/iniziativa *Dialogue in the Dark* che ebbe la sua *premiere* a Francoforte nel 1988 e che al presente vanta decine di installazioni in tutto il mondo. Il fondatore e iniziatore dell'iniziativa e della mostra, Andreas Heinecke, lavorando a stretto contatto con persone non vedenti, aveva come obiettivo la ricreazione delle condizioni di buio nelle quali i ciechi vivono, si muovono, agiscono e interagiscono con la realtà. Nella sua mostra, i visitatori, bendati e accompagnati da guide non vedenti, hanno la possibilità di esperire durante i vari momenti dell'installazione la realtà quotidiana del buio con ciò che essa comporta, dall'orientamento alla mobilità, alla percezione dei suoni e dei sapori. La benda, che gli spettatori della favola sonora organizzata e messa in scena dai bambini, devono indossare per assistere allo spettacolo, si rende veicolo e al tempo stesso metafora della medesima condizione di oscurità. È questo uno stato necessario per acuire la percezione degli spettatori verso i suoni, cosicché si predispongano ad un ascolto recettivo che escluda il visivo per privilegiare le altre sfere sensoriali. Gli spettatori di *Rosso come il cielo*, come i visitatori della mostra *Dialogue in the Dark* vengono così accompagnati, presi per mano dal regista, attraverso lo sguardo dei bambini prima, e degli spettatori bendati poi, nell'esplorazione di una nuova realtà.

Chi ha paura del buio?

Lo spettatore sin dalle prime scene del film è messo in contatto, da una parte con la medesima condizione di visione di Mirco, il quale sta gradualmente perdendo la vista e percepisce la realtà in termini di luci e ombre, dall'altra con la sua acuta sensibilità acustica, capace di trasformare i suoni in immagini mentali. *Punto di vista e punto di ascolto*¹⁰ si alternano così offrendo una piena partecipazione dello

spettatore ai sentimenti e alla realtà vissuti dal protagonista, il suo iniziale smarrimento, le sue paure, ma anche i suoi entusiasmi e la sua capacità di intervenire creativamente sull'ambiente che lo circonda. La paura del buio di Mirco emerge alla conclusione di una frustrante conversazione tra i genitori del bambino e il direttore dell'Istituto, a sua volta non vedente, all'atto dell'inserimento di Mirco nella scuola. Il direttore, dalla sua posizione di potere, fa chiaramente intendere ai genitori che il futuro di Mirco non ha ormai più nulla a che vedere con la volontà e i desideri del bambino, bensì è legato a quella ristretta sfera di possibilità che l'handicap visivo gli consente. La madre, confusa e ansiosa per il distacco dal bambino e preoccupata per il suo benessere fisico e psicologico, esterna al direttore la preoccupazione per la paura del buio del figlio, estendendo così una richiesta di comprensione e di aiuto a quest'uomo apparentemente inflessibile: "Mirco ha paura del buio," dice, "vuole la luce accesa sul comodino, anche adesso... Non dovrebbe dare noia ai bambini della camerata la luce, vero?"¹¹

La richiesta rimane sospesa, così come l'idea stessa di buio e di paura. Che cos'è, infatti, la paura del buio per un non vedente e come si manifesta? Per un bambino (vedente) il buio equivale ad abbandono e separazione. Come fa notare Irene Diamantis, "al buio lo sguardo ha l'impossibilità di distinguere, confrontare, riconoscere e identificare qualsiasi cosa; il nero non ha un inizio né una fine, è una massa opaca in cui non esiste ancora nulla [...] lo sguardo non riesce a riconoscere, separare o denominare le cose, gli oggetti si trasformano, perdono il loro significato simbolico e assumono un significato diabolico; al buio il bambino si rende conto di essere separato e al tempo stesso prende coscienza della pericolosità della separazione" (73). Per un bambino come Mirco, che non è cieco dalla nascita, la paura del buio e il senso di separazione e distacco che la accompagnano sono esperienze impresse nella memoria di una condizione di oscurità che gradualmente si impossessa della sua intera percezione visiva, non essendo più isolata alla temporaneità notturna. La cecità di Mirco al momento in cui entra all'istituto, pur essendo definita tale, in funzione della sua incapacità di distinguere le forme di un oggetto in controluce, gli permette tuttavia di percepire delle ombre e delle fonti luminose e non si è ancora manifestata nel buio totale. L'immersione nel buio non tarderà ad arrivare e il bambino, definirà come un semplice guasto

CHI HA PAURA DEL BUIO?



A sinistra: I genitori si allontanano dall'istituto Chiossone.

A destra: Punto di vista di Mirco dalla finestra dell'Istituto.

elettrico dell'interruttore della luce, la scomparsa della visibilità degli oggetti e delle persone che lo circondano, nel tentativo di negarne l'evidenza e le conseguenze.

Lo spettatore è reso partecipe della visione di Mirco e dei suoi limiti percettivi, grazie al punto di vista fornito dal regista. Quando i genitori si allontanano dall'istituto, dopo avervi accompagnato il bambino per lasciarvelo, si voltano verso la finestra, dalla quale Mirco sembra osservarli attraverso i vetri. Se loro non sanno esattamente che cosa Mirco veda o non veda delle loro immagini solitarie ferme nel viale, lo spettatore, per contro, partecipa pienamente della visione, attraverso l'inquadratura soggettiva dello sguardo di Mirco attraverso i vetri della finestra. La visione annebbiata e confusa di ombre indistinte che si offre a Mirco, rendendo irriconoscibili le sagome dei genitori, il gesto della sua mano che cerca di rimuovere il velo inesistente tra il vetro e le forme esterne trasporta lo spettatore nel medesimo stato d'animo di Mirco: confusione disorientamento ed estraniamento. La vista che aveva, sino a poco tempo prima permesso al bambino di vivere una vita "normale," fatta di gioco, scuola, lettura, e attività quotidiane apparentemente scontate, si dissolve ora nella nebbia di una cecità che, se pure non totale, non gli permette di dare un volto agli oggetti e alle persone.

Il pittore Claude Monet, quando colpito da un calo progressivo della vista, aveva iniziato a vedere ombre sfocate anziché la realtà dai colori nitidi e brillanti cui era abituato, non aveva smesso di dipingere. Aveva invece rinunciato al tentativo di mettere a fuoco gli oggetti, concedendosi di rappresentarli così come li vedeva e rimanendo in tal modo fedele alla sua arte. Similmente Mirco, e come lui i bambini non

vedenti presenti nell'istituto, non rinunciano, a vedere ed interpretare la realtà. Imparano invece a farlo in modo diverso, e a leggerla attraverso codici di rappresentazione sensoriale differenti e prima inesplorati. È indicativa la scena nella quale Felice, uno dei bambini non vedenti frequentanti il collegio, spontaneo e vitale nello stabilire relazioni sociali, esplora attraverso il tatto, il volto di Mirco: "voglio vedere come sei fatto" gli dice. Anche Francesca, unica bambina vedente, figlia della portiera dell'istituto, si appropria di questa pratica e chiudendo gli occhi passa le mani sul volto di Mirco: "Anche toccando il viso di una persona si può capire se è bella o brutta."¹² Il concetto di bellezza viene così elaborato non attraverso la vista bensì attraverso il tatto, due mani che si muovono all'esplorazione di segni, solchi, superfici che producono un'immagine. La capacità di leggere e comprendere la realtà, le qualità e i comportamenti degli oggetti e delle persone che ci circondano, è sempre stata prioritariamente imputata alla vista.

La scoperta relativamente recente dei neuroni-specchio, e del loro ruolo nell'apprendimento e nella conoscenza dell'ambiente, ha dimostrato come tali neuroni si attivino anche in soggetti ciechi dalla nascita. A parere del Prof. Ricciardi, ricercatore specializzato in neuroscienza che ha condotto la ricerca, questo particolare tipo di neuroni può essere sollecitato da esperienze sensoriali diverse. Nei non vedenti, per esempio, i neuroni-specchio possono essere attivati del suono di un'azione compiuta, come il martellamento di un chiodo o il bussare alla porta, oppure da esperienze tattili, olfattive e/o uditive. Non sono quindi dipendenti dall'esperienza visiva ma si articolano intorno a una varietà di altre informazioni sensoriali (*Repubblica Scienze*). L'esempio più evidente di esperienza tattile che comporta un apprendimento è proprio il Braille, un metodo di scrittura in rilievo che permette ai non vedenti di entrare in contatto con significati attraverso il tatto. Si pensi, per esempio, alla scoperta dell'acqua, attraverso il tatto, e la conseguente capacità di nominarla per la piccola Helen Keller, evento riportato nel suo diario di scrittrice adulta alla cui vita è ispirato il film *Miracle Worker*.

Una delle passioni di Mirco, prima di perdere la vista era il cinema. I pomeriggi trascorsi con il padre nella sala buia del cinematografo, catturato dalle immagini sullo schermo e dai suoni

CHI HA PAURA DEL BUIO?

che raccontavano le storie di avventure, sono ora un ricordo, tuttavia ciò che Mirco ha conservato di quell'educazione cinematografica è la sensibilità ai suoni che accompagnavano le immagini. Una sensibilità che ora dirige al paesaggio sonoro¹³ che lo circonda. Mirco è attratto dal rumore del vento, delle foglie, e dai suoni prodotti dagli oggetti. Venuto casualmente in possesso di un registratore a bobine, il bambino scopre, sperimentando con la sua naturale curiosità, che può riprodurre questi suoni e che tagliando e incollando le varie parti della bobina è in grado di produrre una storia sonora.

Il suo primo contatto con il registratore mostra un chiaro esempio di *punto di ascolto*. Lo spettatore vede inquadrati contemporaneamente Mirco che è sia produttore di suoni che ascoltatore degli stessi. Il bambino, infatti, utilizzando oggetti (come le forbici per montare la bobina che trova nella custodia del registratore) e la sua stessa voce, produce suoni che poi attraverso il microfono registra, così che il registratore possa restituirglieli. Per Mirco è una scoperta carica di possibilità e provoca il suo entusiasmo: “Ganzo!”¹⁴ è infatti il suo commento stupefatto. Lo spettatore assiste al dialogo tra le due fonti sonore, e partecipa della stessa meraviglia per un oggetto meccanico normalmente dato per scontato. Al *punto di ascolto* offerto dal dialogo dei suoni prodotti dal bambino e quelli specularmente restituiti dalla macchina si sovrappongono una musica extradiegetica che aggiunge un valore drammatico alla scena, sottolineando così l'importanza della scoperta di Mirco.



3. Mirco fa esperimenti sonori con il registratore

Dovendo fare una ricerca sulle stagioni, su richiesta dall'insegnante, Mirco, che inizialmente si rifiuta di uniformarsi ai modelli richiesti dall'istituto opponendosi alle attività proposte, incluso l'apprendimento del Braille,¹⁵ decide infine di svolgere la ricerca utilizzando il riproduttore di suoni ormai diventato fedele mezzo di conoscenza ed espressione del paesaggio sonoro che lo circonda. Il ruolo di Don Giulio e del suo atteggiamento pedagogico aperto e comunicativo è determinante nell'evoluzione di Mirco da una situazione di rifiuto e di paura del diverso ad una che, attraverso i canali espressivi sensoriali sollecitati dall'educatore, gli permette di entrare in comunicazione con la realtà e desiderare di esprimerla ed esprimersi, imparando ad apprezzare i propri limiti visivi come delle possibilità.¹⁶ La ricerca sulle stagioni diviene così una raccolta di suoni che raccontano la natura, misterioso paesaggio musicale che Mirco impara ad ascoltare, capire e riprodurre. Vi trovano spazio il canto degli uccelli, il rumore del vento e del bosco, il suono di api e calabroni che vengono riprodotti attraverso il creativo uso di oggetti e della voce. Questo primo esperimento, se pur non apprezzato dal direttore dell'istituto che, arriverà persino a punire Mirco per l'audacia di tale iniziativa, si rivela per il bambino il mezzo espressivo privilegiato e la passione della sua intera vita adulta.

Al cinema si può

L'idea che tutti, inclusi i non vedenti, possano andare al cinema è suggerita da Mirco: “guardate che al cinema ci possono andare tutti, anche se non ci vedi perché il film lo capisci lo stesso perché ci sono i suoni e le parole.” Ed è così che i bambini, in una fila ordinata di mani intrecciate, si avventurano nel buio della notte fuori dall'edificio del collegio per un'avventura cinematografica che darà loro, non solo l'esperienza della sala cinematografica ma la consapevolezza della loro capacità di assorbire una storia attraverso i suoni, farla propria e trarne godimento.

“Io ho una paura!” dichiara, se pur nell'eccitazione dell'impresa, una voce dalla fila di bambini appena usciti dall'istituto. “Ma di che?” chiede Francesca, unica vedente nel gruppo. “Ma come di che, del buio!” Il buio notturno in cui l'intera scena si svolge, e

CHI HA PAURA DEL BUIO?

nella quale i bambini muovono i loro passi incerti, li circonda nel loro viaggio notturno nei vicoli della città, diretti verso il cinema. Sebbene il buio possa apparire allo spettatore una condizione non diversa da quella nella quale i bambini vivono le loro giornate, ciò che lo rende ancora più scuro e lo carica di un sentimento di paura è l'associazione con un nuovo ambiente, con luoghi e spazi sconosciuti, lontani dai punti di riferimento noti e al di fuori della loro *comfort zone*.¹⁷ Mauro Marcantoni suggerisce che “misurare [per un non vedente] significa appropriarsi della forma delle cose, della dislocazione degli oggetti sviluppando una sorta di metro mentale che, sorretto dall'orientamento, permette a un cieco di muoversi negli spazi conosciuti con disinvolture sorprendente” (40). La stessa disinvolture dunque che, acquisita attraverso la familiarità, offre sicurezza di movimenti, può trasformarsi per un bambino non vedente in ansia, di fronte alla novità di uno spazio sconosciuto ed estraneo il cui buio appare in tutta la sua minacciosità.

Dopo essere entrati in sala grazie a una piccola bugia raccontata alla cassiera, i bambini si siedono nella sala affollata, spettatori per la prima volta (a parte Mirco che è un *habitué*). Il film proiettato è *Il clan dei due borsalini*,¹⁸ una storia comica interpretata da Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, due comici che andavano per la maggiore negli anni Settanta. Nonostante l'umorismo dei due sia semplice e diretto e le loro battute siano facilmente comprensibili, i bambini non vedenti seduti nella sala, per godere appieno dell'esperienza, manifestano il bisogno di qualche informazione sul contesto della storia: “ma dove stanno, ma che sta succedendo?” chiedono l'un l'altro. Mirco che ha già visto il film altre volte e Francesca che è in grado di vedere le immagini, offrono le informazioni di contesto sufficienti ad inquadrare la scena: “Sono in una classe... il professore ha cercato di insegnare a Franco una frase in latino ma Franco è così ignorante che non capisce niente.”¹⁹ Ciò che Mirco e Francesca stanno mettendo in atto è, in realtà qualcosa di molto intuitivo ma anche innovativo che avrà bisogno di circa trent'anni per essere recepito e realizzato dalla società: rendere possibile e accessibile la visione del film ai non vedenti attraverso il commento sonoro e l'audio-descrizione,²⁰ così come oggi viene chiamata dagli specialisti impegnati nella ricerca delle nuove tecnologie per le persone disabili. Attraverso l'aiuto di

Mirco e Francesca e la loro descrizione, i bambini entrano nel vivo della comicità del film e le risate degli altri spettatori li contagiano nel crescendo di una “visione” che si dimostra significativa di nuove possibilità percettive ma anche di un nuovo senso di potere sulla realtà. Se il mondo iconico, persino quello cinematografico, può essere ascoltato, percepito, vissuto da uno spettatore non vedente, anche la paura di inadeguatezza che ne deriva può essere vinta e dominata.

Una favola sonora per vincere la paura

Un semplice registratore, oggetto la cui peculiarità e centralità simbolica risiede proprio nella sua capacità di riprodurre suoni, diviene così per Mirco mezzo essenziale di espressione e strumento di comunicazione con il mondo di pari e adulti che lo circonda. L'idea di Mirco di creare una favola sonora da rappresentare in occasione della recita finale della scuola, coinvolge gradualmente quasi tutti i bambini dell'istituto che entusiasti della nuova idea, partecipano, con Francesca, bambina vedente, figlia della portiera, al progetto creativo. Intorno al registratore si riunisce così un gruppo di bambini che diviene gradualmente più coeso sotto il profilo sociale, e acquisisce una crescente consapevolezza della propria capacità espressiva. La forza e la capacità del singolo, moltiplicate e accresciute nella dinamica del gruppo, danno vita a una sinergia creativa in cui le paure, i timori e i limiti di ciascuno, trovano riconoscimento, voce e supporto e un canale di espressione e aiuto da parte dell'intero gruppo.

La storia, di cui Francesca si fa portavoce, attraverso il suo ruolo di *story-teller*, interpreta il punto di vista dei piccoli compagni che ha sempre osservato dalla finestra della sua casa e con i quali le era proibito giocare, “perché ciechi e maschi.” Lei, vedente, grazie alla sensibilità tipica dell'infanzia, sembra comprendere appieno e dare voce alle loro paure: “nel buio c'erano rumori misteriosi e tutto faceva paura” racconta la voce narratrice di Francesca.²¹ A dare voce alla storia di draghi, principesse e mostri, in cui le immagini della notte e della paura sono ricorrenti e inquietanti, i bambini aggiungono le immagini sonore, rendendo così ricca la loro storia di una forza e di un'intensità che li rappresenta e caricandola delle loro esperienze emotive. I rumori “paurosi” che dal mondo della realtà, entreranno

CHI HA PAURA DEL BUIO?

poi a far parte della storia fantastica che i bambini stanno creando, vengono selezionati e ricercati dai bambini attraverso modalità che soddisfano un pieno uso del pensiero creativo e divergente.

Il mondo del quale essi non hanno conoscenza visiva, si rivela un impareggiabile catalogo di stimoli sonori e sensoriali che fa leva sul loro immaginario. Alla ricerca di rumori che “fanno paura,” i bambini si recano all’Alto Forno e muniti di elmetti e microfono, circondati dal calore e dalle scintille, registrano i rumori che daranno poi voce al loro drago e che lo renderanno, all’interno della storia, l’essere mostruoso, urlante e roboante che abitava i loro incubi. Quale migliore strumento per superare le proprie paure che raccontarle nella forma di mostri, a noi stessi e agli altri e, infine, attribuire loro una voce, crearla con la nostra stessa arte e sensibilità, così da riconoscerla e non provarne più paura?²² Negazione e riconoscimento della paura sono ambedue momenti di un processo che, posiziona il bambino non vedente in una posizione di agente creativo, gli attribuisce un nuovo potere e la capacità di dominare la paura stessa. Appropriarsi degli strumenti di produzione dei suoni, riconoscerli, operare la macchina che li registra, significa entrare in possesso di un potere di controllo sull’azione e sulla realtà che li circonda, in qualità non più di soli fruitori ma di creatori, sovrintendendo a un processo creativo che va dall’ideazione alla realizzazione tecnica.

La battaglia tra i paladini salvatori della principessa e il drago, momento agogico della storia, è realizzata a suon di coperchi e mestoli che producono suoni metallici e penetranti sullo sfondo di urla infantili. Il valore non solo sonoro ma anche cinestesico dei corpi dei bambini impegnati nei movimenti della sfida, attribuisce alla battaglia un senso di riscatto e affrancazione dal tiranno (il drago) che la rende il momento più catartico del racconto sonoro e rappresenta idealmente più di una lotta: quella dei bambini per una maggiore creatività ma anche quella verso le istituzioni che vengono aggredite dall’interno dell’istituto (Don Giulio) e dall’esterno (l’intera città in agitazione e solidarietà verso nuove prospettive educative).

Sorpresi, infatti, dal direttore durante la realizzazione della loro scena culminante e rumorosa, mentre Mirco armato del fedele apparecchio ne registra gli effetti sonori, i bambini vengono duramente puniti e Mirco minacciato di espulsione dal collegio. Le parole del

direttore “noi siamo ciechi, non ci possiamo permettere queste libertà” dimostrano la posizione dell’uomo e delle istituzioni, che rigidamente ancorati a regole e leggi ormai superate, temono il cambiamento. Ma un’intera città in protesta, fatta di lavoratori, studenti e cittadini animati dal desiderio d’innovazione e dal bisogno di supporto ai più deboli, si assembla fuori dai cancelli dell’istituto, urlando ritmicamente uno slogan di protesta “contro la gestione del Chiossonese.” I cittadini e Don Giulio, il quale si oppone personalmente al direttore e assume la guida e la responsabilità dell’istituto, con la loro volontà e ostinazione ingaggiano la loro battaglia, civile e personale, contro la paura del cambiamento e ne escono vincitori, costringendo le istituzioni a riammettere Mirco all’istituto e a concedere più spazio “alla fantasia e al diritto alla creatività [che come Don Giulio fa notare] sono qualcosa a cui nessuno dovrebbe mai rinunciare.”²³

La rappresentazione sonora, frutto del lavoro e della creatività dei bambini del Chiossonese, che viene messa in scena davanti a genitori, cittadini e invitati, pone una sola richiesta agli spettatori: una benda sugli occhi. Lo spettatore, nel bendarsi, entra così simbolicamente nel buio, partecipando dell’esperienza dei bambini non vedenti e, allo stesso tempo, accede a un mondo sensoriale privilegiato che gli permette di attivare ed affinare gli altri sensi. Immerso nel racconto sonoro, guidato dalle voci, dai suoni, dalle musiche e dalle immagini mentali che questi evocano, il pubblico, composto da genitori e cittadini, partecipa ad un’esperienza non solo narrativa ma sensoriale ed emotiva, che lo mette in diretto contatto empatico con i bambini non vedenti e con il loro mondo. La benda sugli occhi, e il buio in cui questa immerge, è l’unico modo per comprendere e per essere partecipi di una battaglia iniziata e vinta contro la paura di essere diversi e contro un futuro segnato di tessitore o centralinista.

Rosso come il cielo simbolicamente inizia e si conclude con una scena di bambini che giocano a mosca cieca. All’inizio del film i bambini sono tutti normodotati e vedenti e muoversi nel buio, gli occhi coperti da una benda alla ricerca dei compagni da afferrare, è un gioco nel quale nessuno è più esperto dell’altro. Nella scena finale, al ritorno a casa di Mirco, il quadro è identico: stesso prato, stesso cielo, stessi amici, solo un po’ cresciuti e stesso gioco (mosca cieca). Qualcosa tuttavia è cambiato, e non è certo il desiderio di Mirco di

CHI HA PAURA DEL BUIO?

giocare, né la voglia degli amici di riaverlo nel gruppo. Ciò che è diverso, gioco forza, è l'accresciuta abilità di Mirco in questo gioco: indossata la benda, per lui sola funzione simbolica di adesione al gioco e al gruppo, Mirco afferra i compagni ad uno ad uno senza alcuna difficoltà. L'affinamento dei suoi sensi, la sua percezione dello spazio, gli permettono di trovare facilmente i loro corpi: “ma stai barando!” è lo spontaneo commento dei compagni esterrefatti per la sua abilità. Il gioco della mosca cieca che Bortone propone come scena iniziale e finale del suo film ha un significato forte e simbolico. Mirco, e come lui i molti bambini dell'istituto, hanno imparato che ascoltando i propri sensi e con il supporto di una struttura sociale ed educativa positiva si può giocare, crescere e avere il proprio spazio nel mondo.²⁴

Tania Convertini

DARTMOUTH COLLEGE

NOTE

¹ Intervista contenuta negli extra del DVD *Rosso come il cielo*.

² Nella sua *Lettera sui ciechi a coloro che ci vedono*, Diderot ha esplorato i molti modi nei quali un non vedente ha la capacità di esplorare la realtà, prescindendo dalla vista. Si veda Vitali per maggiori approfondimenti.

³ Dialogo trascritto dal film *Rosso come il cielo*.

⁴ Mirco Mencacci, affermato montatore del suono italiano, ha lavorato con registi quali Ferzan Ozpetek, Marco Tullio Giordana e Fausto Brizzi. La sua storia ha ispirato a Cristiano Bortone la realizzazione del film *Rosso come il cielo*.

⁵ Gli episodi avvenuti all'Istituto Chiossone sono ricostruiti da Monica Lanfranco e Silvia Neonato nel libro *Lotte da orbi*. In tutti questi anni l'Istituto è diventato punto d'incontro d'iniziativa di riflessione, mostre e attività volte a massimizzare l'intervento educativo sui non vedenti in collaborazione con le strutture cittadine.

⁶ Il film è, infatti, inserito in numerose rassegne e cineteche scolastiche su tutto il territorio nazionale.

⁷ La legge che sancisce tale diritto risale al 1923 (legge 3126/1923 della Riforma Gentile). Tale legge regola l'inserimento di bambini portatori di deficit, realizzandola tuttavia in scuole speciali, istituti separati e diversi da quelli destinati ai bambini normodotati.

⁸ Trascrizione dal dialogo del film *Rosso come il cielo*.

⁹ Trascrizione dal dialogo del film *Rosso come il cielo*.

¹⁰ Michel Chion propone un parallelo tra il *punto di vista* e il *punto di ascolto* nel cinema suggerendo che per il punto di ascolto soggettivo si utilizza la stessa tecnica

utilizzata per il punto di vista soggettivo: associando il primo piano di una persona alla presenza successiva o anche sincrona del suono, si identifica il suono stesso come ascoltato dal personaggio inquadrato (89-92).

¹¹ Trascrizione dal dialogo del film *Rosso come il cielo*.

¹² Trascrizione dal dialogo del film *Rosso come il cielo*.

¹³ Il termine *Soundscape* [paesaggio sonoro] è stato coniato dal compositore canadese Raymond Murray Schafer che lo definisce come “un qualsiasi campo acustico o un ambiente” (237-8). In particolare l’accezione si estende all’ambiente acustico naturale comprendente i suoni della natura, le voci degli animali e degli uomini.

¹⁴ Nel vocabolario fiorentino l’espressione *Ganzo* sta ad indicare: che stupisce, bello, simpatico, riferito a oggetto o a persona. Si veda il *Vocabolario del fiorentino contemporaneo*. Risorsa elettronica.

¹⁵ Educatori in scuole non vedenti riportano che sono numerosi i bambini che sviluppano una reazione di resistenza nei confronti del Braille. La ragione va ricercata nel rifiuto di accettare la loro condizione di handicap. Apprendere tale sistema di lettura e comunicazione che richiede peraltro un impegno cognitivo da parte dei bambini, appare a molti come un compromesso, un’ammissione della loro menomazione (Quattraro e Ventura 37). In *Rosso come il cielo*, quando Don Giulio, l’insegnante, tenta pazientemente di spiegare a Mirco come incidere con il punteruolo nella tavoletta per formare segni leggibili, il bambino reagisce violentemente gettando la tavoletta sul pavimento.

¹⁶ La conversazione che avviene in classe tra Don Giulio e Mirco ben evidenzia come Mirco venga sollecitato dall’educatore ad un’apertura sensoriale attraverso al quale superare le proprie paure di conoscere la realtà e esprimerla. Quando Mirco in classe si rifiuta di svolgere un’attività sensoriale di esplorazione di materiale naturale costituito da pigne, foglie, rami, cortecce, allo scopo di esplorare attraverso sensi alternativi alla vista il cambio delle stagioni, Don Giulio, così lo sollecita a riflettere: DG: “Perché non vuoi fare le stesse cose che fanno i tuoi compagni?”

M. “Non ne ho bisogno, io ci vedo.”

DG. “Anch’io ci vedo ma a me non basta. Quando vedi un fiore, non ti viene voglia di sentire il profumo, di annusarlo, o la neve? Quando cade la neve, non ti viene voglia di camminare su tutto quel bianco? Di toccarla, di sentire che si scioglie nelle mani? Ti insegno un segreto che ho visto quando i grandi musicisti suonano. loro chiudono gli occhi. Sai perché? Per sentire la musica più intensamente. perché la musica si trasforma, diventa più grande, le note più intense, come se la musica fosse una sensazione fisica. Hai cinque sensi Mirco, perché ne vuoi usare solo uno?” Trascrizione dal film *Rosso come il cielo*.

¹⁷ White definisce *comfort zone* uno stato comportamentale nel quale un individuo agisce in una situazione neutrale di ansia. Tuttavia, suggerisce, lo psicologo, tali *zone* sono più da considerarsi aree d’abitudine e non producono effettivo *comfort*. Sono infatti prive di stimoli e noiose e non permettono di esperire ciò che risiede al di fuori di esse (51).

¹⁸ Il film, distribuito nel 1971 e diretto da Giuseppe Orlandini, racconta la storia di Franco Franchetti, un ultratrentenne, sposato e con prole che si iscrive alla scuola media con il solo obiettivo di penetrare, attraverso un muro comunicante dell’edificio, in un’oreficeria attigua che intende rapinare. Franco è non solo finto allievo nella

CHI HA PAURA DEL BUIO?

scuola media in cui il professor Francesco Ingrassini è insegnante, ma anche istruttore di una scuola per ladri. L'umorismo dei due, fatto di battute semplici e popolari, riscuote successo di pubblico ma non di critica (*Spaziofilm*). Risorsa elettronica.

¹⁹ Trascrizione dal dialogo del film *Rosso come il cielo*.

²⁰ Sono molti oggi i film disponibili con audio-descrizione che rende accessibile materiale mediatico tipicamente visivo anche a non vedenti. L'edizione del 2010 della mostra *Handimatica*, specializzata in tecnologie per persone portatrici di handicap, ha proposto strumenti tecnologici per rendere accessibile il cinema ai non vedenti e ai non udenti. Alla mostra, per l'occasione è stato proiettato il film *Si può fare* (2008) corredato di audio-descrizione. Attraverso l'audio commento, gli spettatori non vedenti possono godere di particolari come ambientazioni, costumi, caratteristiche fisiche che non possono essere percepiti attraverso la vista. Una varietà di programmi RAI sono oggi disponibili con audio-commento. Per maggiori informazione si veda il sito della mostra *Handimatica*. Risorsa elettronica.

²¹ Jerome Bruner, sostiene che “raccontare storie, su noi stessi e sugli altri sia la maniera più naturale e più precoce con cui noi uomini organizziamo la nostra esperienza e le nostre conoscenze e che gli esseri umani danno un significato al mondo raccontando storie su di esso” (201). È della medesima opinione un famoso biologo americano, Stephen Gould, studioso di evoluzione delle specie animali, il quale sosteneva che la nostra specie avrebbe dovuto ricevere il nome di Homo Narrator anziché di Homo Sapiens, in quanto la modalità narrativa ci riesce naturale come mezzo per organizzare pensieri e idee. L'attività del narrare sembra quindi essere un bisogno dell'essere umano per indagare su se stesso e il mondo che lo circonda attraverso la propria storia e le mille storie delle persone intorno. Questo è esattamente ciò che fanno i bambini non vedenti in *Rosso come il cielo*. Attraverso il racconto elaborano la propria esperienza della paura, e le attribuiscono un significato (Gould 8).

²² Dopo aver ascoltato il rumore agghiacciante del drago, i bambini così commentano:

- “Bellissimo, è venuto bene vero?!”
- “Ma dove l'avete trovato questo drago?”
- “Ma cosa dici? Non è un drago vero!”
- “Sì ma quando hai gridato ci hai creduto.”
- “Ma che dici, è tutto finto, non è vero.”
- “A me non ha fatto nessuna Impressione.”
- “A me sì.”
- “È vero, ho avuto paura anch'io.”

Trascrizione dal dialogo del film *Rosso come il cielo*.

²³ Trascrizione dal dialogo del film *Rosso come il cielo*.

²⁴ Il film è sostenuto da: Istituto Chiossona di Genova, Unione Italiana Ciechi, Istituto Sant' Alessio di Roma, Istituto pro ciechi di Milano, Federazione Italiana Istituti per ciechi, Federazione Italiana Superamento Handicap, Associazione Nazionale Privi della Vista e Ipovedenti, Associazione Genitori Bambini non vedenti, Associazione ipovedenti e retinopatici, Museo Tattile Statale Omero, Progetto Lettura Agevolata – Comune di Venezia (informazioni contenute nei titoli di coda del film).

OPERE CITATE

- Accademia della Crusca. *Il vocabolario del fiorentino contemporaneo*. Web. 28 Mar. 2011. <<http://www.vocabolariofiorentino.it/index.asp>>.
- Bruner, Jerome S. *The Culture of Education*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
- Chion, Michel. *Audio-vision: Sound on Screen*. Trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.
- “I ciechi vedono il mondo. La scoperta di un team italiano.” *La Repubblica Scienze*. 12 Aug. 2009. Web. 3 Mar. 2011.
- Il clan dei due borsalini*. Giuseppe Orlandini. 1971. Antheo Cinematografica.
- “Il clan dei due borsalini.” *Spaziofilm*. Web. 5 June 2011. <<http://www.spaziogames.it/cinema/recensioni/>>.
- “Comunicato stampa: “Handimatica il cinema per non vedenti e non udenti.”” *Handimatica*. 25 Nov. 2010. Web. 22 Apr. 2011. <<http://www.handimatica.com/news/comunicato-stampa-a-handimatica-il-cinema-per-non-vedenti-e-non-udenti/>>.
- “La Costituzione della Repubblica Italiana.” *Governo Italiano*. Web. 4 June 2011. <<http://www.governo.it/Governo/Costituzione/principi.html>>.
- Diamantis, Irène. *Storie di ordinaria fobia: psicoanalisi delle paure irrazionali*. Bari: Dedalo, 2006.
- Gould, Stephen Jay. “So Near And Yet So Far.” *The New York Review of Books* 41/17 (1994): 8.
- Lanfranco, Monica, and Silvia Neonato. *Lotte da orbi: 1971: Una rivolta*. Genova: Erga, 1996.
- Marcantoni, Mauro. *I ciechi non sognano il buio: vivere con successo la cecità*. Milano: Franco Angeli, 2008.
- The Miracle Worker*. Arthur Penn. 1962. DVD.
- Quatraro, Antonio, and Eliseo Ventura. *Il Braille: un altro modo di leggere e di scrivere*. Roma: Bulzoni, 2002.
- Rosso come il cielo*. Cristiano Bortone. 2006. Orisa Produzioni. DVD.
- Schafer, Raymond M. *Il paesaggio sonoro*. Milano: Ricordi, 2009.
- Si può fare*. Giulio Manfredonia. 2008. Rizzoli Film. DVD.

CHI HA PAURA DEL BUIO?

Vitali, Luigi “La vite dei ciechi.” *La Rassegna Nazionale*. Firenze: Ufficio del Periodico, [1897].

White, Robert. *Living an Extraordinary Life: Unlocking Your Potential for Success, Joy and Fulfillment*. Denver, CO: Extraordinary Resources, 2008.

Voyeurism and Desire Keeping *The Right Distance*

Our society is, indeed, one of surveillance: Foucault would have found much to theorize in the new millennium, where privacy has been lost, the internet (superficially and probingly at the same time) provides all the information one needs, and cameras all over public spaces observe individuals' every move. It is also a society of spectacle: pervasive, unavoidable, fascinating in spite of one's better judgment. In the age of reality shows that blur the line between the private and the public and make the obscene an object of fascination, Carlo Mazzacurati's *La giusta distanza* (The Right Distance) portrays voyeurism with a *retro* flavor. In the fictional town of Concadalbero, on the Veneto side of the Po delta, an interesting game of seeing and being seen develops, relying just on people's sensorial perceptions or on the information that can be gained with outmoded technology. What Baudrillard calls "the ecstasy of communication"—the saturation of public and private spaces with intrusive, overpowering media—has not entirely reached this small town of the Italian countryside, prey to the usual brand of gossip and curiosity but empty of billboards, televisions, or pervasive ads typical of contemporary living. The only media everybody seems to consult is the local newspaper (*Il Veneto*) and the only technology a portable digital camera and the internet, even in its primitive dial-up form. Interaction is largely left to the direct gaze, tinted by individual desires or prejudices. When alien elements disrupt the town's routine to the point of unleashing irreparable violence, what ends up triumphing is not an understanding of facts and people aided by science and technology (as in modern investigative fiction), but rather the human element, old-fashioned low-tech investigation based on instinct and the will to rectify wrongs.

Mazzacurati's film is more indebted to Visconti's *Ossessione* and to Antonioni's *Storia di un amore* than to David Lynch's *Blue Velvet* or to any of De Palma's murder mystery or *CSI* spin-off; real locales, an almost documentary portrayal of the countryside with no apparent attempt to embellish, an attention to contemporary issues, the use of non-professional or unknown actors along with better-known ones: everything points to a re-invention in modern terms of neorealist concerns and subsequent manipulations of setting to create specific

VOYEURISM AND DESIRE

moods, as Antonioni does. The director himself refers to his style as “neo-irrealismo” (neo-unrealism)¹ to point out that, regardless of how recognizable film locales and characters’ feelings and reactions may be, a film is always a work of art, a product of manipulation of reality rather than an imitation of it. By the same token, by coining this catch-term he also establishes a connection with those masters of Neorealism who certainly influenced him and the mood of his films, particularly in this “Polesine brumoso e quotidiano.”² Two-thirds of the way through, the film that looks like a *Bildungsroman* and the story of an interracial relationship on the backdrop of a quiet town, turns into a murder mystery. Even though in this search for the prurient, hidden secrets of a quiet small town the narrative resembles Lynch’s *Blue Velvet*, there is nothing truly sordid, no sexual taboo, no endemic violence to unveil in the Italian provinces. Finding the real killer is important, but not nearly as much as witnessing the young protagonists’ personal growth, the affirmation of the dead man’s dignity, and the solidarity of friends faced with a hostile community that unquestioningly protects its own.

The story is rather simple: a young elementary-school substitute teacher arrives in a small town, is coveted by many, and spied on by a high-school boy of eighteen and by the local mechanic, a Tunisian immigrant respected by the whole community. When the teacher, Mara, discovers Hassan spying on her, she is at first upset but is eventually won over by the man’s discreet charm and starts an affair with him. Called away to her next job in Brazil earlier than planned, she is forced to leave the man who has fallen in love with her. She is found dead one morning and Hassan is accused of her murder. Giovanni, the boy with journalistic aspirations through whose eyes we see the story unfold, first believes, like everybody else, that Hassan is guilty, and then, once the man’s sentence is confirmed by the Court of Appeals and he kills himself protesting his innocence, returns to the town he had left for a job at the newspaper *Il Veneto*, investigates the murder, and clears Hassan’s name. The story is told in voice-overs by Giovanni, who has access to Mara’s e-mail, since he installed it and stole her password, and who functions for the viewing public as a hard-boiled detective, small-Italian town style.

The establishing shot of the film is a panoramic aerial view that shows the Po River delta, setting of several neorealist films and

protagonist of this one as well. The camera slowly zooms on the river and its bank to end up focusing on the journey of a blue S.I.T.A. public bus that follows the river bank and on the young busdriver. The film's mystery is already contained in this first shot, which does not just give viewers an idea of the setting, but a key into the mystery's solution. On a bridge, after the bus passes, we meet Giovanni aboard an old Ape car with a scrap collector. Together they find a rusty old bike and take it to Hassan's shop to repair. The first interaction with the Tunisian mechanic debunks stereotypes about Arabs as shifty, dishonest types. In fact, Hassan quickly assesses the origin of a foul smell coming from a hysterical owner's SUV and does not charge him. He is also respectful of family hierarchies when he tells Giovanni that without his father's permission he cannot keep the bike. Next we meet Giovanni's family and we are introduced to his passion for writing as he rectifies in a letter a mistake made by the local newspaper. In less than ten minutes we are introduced to most major characters in the film. Then we meet Mara: she gets off the same blue bus we have seen in the beginning and crosses the town pulling her suitcase on the way to her rented house in the outskirts. The bus' arrival enters a still frame of the main street of the town, flanked on both sides by houses in a perspective that evokes a traditional theatrical setting. She gets off and starts walking confidently, looking at the people looking at her from store fronts, private houses, and fenced gardens. Curiosity and diffidence for the element extraneous to the community mixes with Mara's gaze; the only person smiling at her is the owner of the tabaccheria (and of the SUV of the earlier scene), who clearly finds her pretty. From the beginning, Mara is the object of the community's gaze and of sexual objectifying; at this stage in the film she still has an active role in returning the gaze; later on, unaware, she will just receive it passively.

Once installed in her new house, which has huge windows on both floors opening onto the vast, empty, manicured countryside, as she is changing a light bulb in the kitchen at night, standing barefoot on the table in a short slip, Mara is watched by Hassan who is hidden by darkness among the trees. The camera's perspective is Hassan's, following the contours of her body from ankles to raised arms. We, the audience, become voyeurs with him, violating Mara's private space. At the same time, Giovanni, who while helping Mara set up

VOYEURISM AND DESIRE

her e-mail account and had stolen her password, is reading the e-mail written earlier by Mara to her friend Eva back in Tuscany: a jump cut to Giovanni's face reading from the computer screen in his room turn us into double voyeurs, now also able to hear her inner thoughts, once again violating her private space. We hear her voice while Giovanni reads, as images bring us back to her yoga routine on the floor, to her preparations for the night, putting cream on her legs in panties and bra and a skimpy open white robe. The film at this point displays a purely male gaze, that of two males who abuse Mara's privacy, dragging the audience into the objectification of her body and mind. The windows in Mara's house function for Hassan as a movie screen, a transparent "fourth wall" that allows him to access her image, while the computer screen allows Giovanni access into her words; each man is seduced by Mara's being. Her different dimensions trigger pleasure: for Hassan it is the display of her body, usually hidden in his culture, and for Giovanni it is her words. His dream is in fact to become a journalist, someone who uses, manipulates, twists, and "caresses" words as one would a female body. Her words on the screen become "an allegory of death" (Baudrillard *Symbolic Exchange and Death* 145) in what Baudrillard calls hyperrealism, i.e., the reproduction of the real through another medium (here the computer and in his job later on also in print). The real (Mara's life) "becomes *reality for its own sake*, the fetishism of the lost object: no longer the object of representation, but the ecstasy of denial and of its own ritual extermination" (145). After all, the first time we see him writing to *Il Veneto* to rectify the mistake made in publishing the wrong picture of a female athlete he admires, Giovanni acts anonymously, transferring from medium to medium his knowledge of the real, but not exposing himself—virtually remaining an information voyeur. The idea of the spectator as a "desiring" but also fetishizing "subject" in Metz's theories of cinema, as Susan Hayward points out, already presupposes that "the subject is male in its positioning" (285); in this film the audience focuses on the object of the gaze of two men, and becomes their accomplice in a game of male desire, to the point of sharing their fantasies and frustration. Two other men desire her, Amos, the rich and vulgar owner of a *tabaccheria*, and Guido, the driver of the bus that brought Mara to town. The overtness of Amos' advances and the caginess of Guido's repressed interest

prevent identification on the audience's part.

In a later scene we see Giovanni in the dark watching Hassan watching Mara. At this point in the film it becomes clear that the filter and owner of the gaze is the young man, who shares in his storytelling his passive, irresistible compulsion; because of it, the audience identifies with his voyeurism, not Hassan's. Giovanni's interest in Mara's thought process de-sexualizes her for the audience, thus eliminating the problem of a purely male spectator's gaze posited by Hayward. Moreover, since his obsession does not turn explicitly sexual, the audience feels at once absolved of guilt and even further drawn into the game of watching what happens, now more clearly engaged in a psychological game that goes beyond prurient scopophilia. Through his reading of Mara's e-mails, Giovanni exercises his fantasies of investigative journalist, dispassionate bystander, potential lover (before he discovers Hassan watching her), and voyeur of Mara's life. As Todd McGowan explains,

There is, according to Lacan, a form of the *objet petit a* that corresponds to each of our drives. The gaze is the *objet petit a* of the scopic drive (the drive that motivates us to look), functioning in a way parallel to the breast in the oral drive, the feces in the anal drive, and the voice in what Lacan calls the "invocatory" drive. The *objet petit a* is in each case a lost object, an object that the subject separates itself from in order to constitute itself as a desiring subject. (6)

Giovanni defines himself as desiring subject through his passive and anonymous observation of the world first, by watching Mara (and Hassan) and by accepting to become a nameless reporter, who exposes his town's little secrets in unsigned articles. Through his actions he also defines the viewing public as desiring subjects.

As Steven Shaviro writes, "visual fascination is a passive, irresistible compulsion, and not an assertion of the active mastery of the gaze" (8): spectators are compelled to follow Giovanni's telling of the story because his imagination becomes visual for them. For instance, in the above-mentioned scene, when Giovanni reads Mara's e-mail, as in all similar scenes, the director chooses to show us the

VOYEURISM AND DESIRE

mundane events of Mara's new routine. As Giovanni reads, he reports what she describes for the audience's benefit, already fulfilling his calling as journalist who makes private events public. As the reading progresses, we become onlookers, just as the rest of the town, except for the fact that we have a more privileged view; in "the obscenity of complete, transparent vision on the one hand, and the hidden play of seduction on the other" (Shaviro 9), we are seduced into becoming part of Giovanni's community. There are two specific scenes that shed light on the role of the audience in the film as passively viewing community; in both the camera pans on the faces of the town's inhabitants as they watch a spectacle. The first one is after a party at night, celebrating Amos' (the tobacconist) lucky fishing trip; the old teacher, who in a sudden onset of early dementia has lost touch with reality, somehow manages to untie the ferry and passes on the river at night, sitting on the ferry, all dressed up, purse on her lap. The town's reaction, standing on the riverbank as the ferry passes, is bewilderment and compassion for one of their own who has left the world of logical thinking. The second scene is the finding of Mara's dead body, face down in the water; once again, the town watches Mara, surely with sadness for the violent end of a young life, but with more detachment, since she was not a long-standing member of the community. We watch them looking at the two events and then the perspective switches to them looking at the mad teacher and the dead one, while we become one with their gaze. In both cases there is an alternation of first-person (plural), subjective camera perspective, and a reverse angle shot with a slow pan on the faces of the onlookers: the audience identifies with the community's perception in the former and is simultaneously alienated from the fact in the latter. In both scenes the return gaze on the crowd comes from an agent as passive as the viewing audience: the demented teacher in the first scene, someone whose agency is counter to the laws of accepted logic and who is silently sitting and turning vacant eyes to the shore, and Mara's dead body, who is face down in the water. Technically the audience does not return anybody's gaze, but its inert body is as much an accusation to the crowd who finds Mara too late as a silenced witness of extreme violence.

Interestingly, the two men's passive gaze is inherently quite

impotent: Giovanni is a boy with a crush on a worldly woman ten years his senior, who is going to Brazil on a humanitarian mission, drinks *bancha* tea, and feels exotic for the mere fact of being foreign to the town. Hassan is an Arab who has turned down an arranged marriage in Tunisia, whose sister is happily married to a Moroccan and wears a hijab, and whom we see looking at migrant prostitutes at a gas station at night, without taking anyone into his car. Because of her age, experience, and culture, Mara is out of both men's leagues. Moreover, their watching her, albeit creepy, puts her on a pedestal: Hassan's culture allows him only to watch her from afar, rendering him unable to take a step towards a woman he respects (not a prostitute), but who is also much freer than the women culturally destined to him (therefore suspect and object of a curious, inquisitive gaze). In psychoanalytical terms, as Žižek notes discussing Hitchcock's *Rear Window*, "the male controls the field of vision, whereas the status of woman is that of the privileged object of the male gaze. [...] the gaze does connote power, yet, simultaneously, and at a more fundamental level, it connotes the very opposite of power – *impotence*" (73). On the other hand, the two men who objectify Mara as a sexual being and who are not passive voyeurs, Amos the tobacconist and Guido, the bus driver, have no problem grabbing Mara and letting her know in no uncertain terms she is wanted. Their active advances turn to violence and eventually lead to her death.

Power dynamics shift when Mara realizes she is being watched by Hassan. As Robert Stam and Roberta Pearson observe in their analysis of Hitchcock's *Rear Window*

Voyeurism renders desire as a purely visual activity... [The voyeur's] invisibility produces the visibility of the objects of his gaze. But the frame, the rear window, which guarantees the innocuous integrity of the visible for the voyeur and thus his pleasure, remains intact only so long as the viewing remains surreptitious. (Stam and Pearson 204)

Hassan is exposed as a voyeur, just as L.B. Jefferies is in Hitchcock's film, but, unlike Jimmy Stewart's character, his private *jouissance* does not end with his exposure; on the contrary, it becomes active.

VOYEURISM AND DESIRE

Mara is never as disturbed by Hassan's violation of trust as her friend Eva, whose barking dog unmasks the voyeur; she reprimands him as she would a naughty child: "Non devi più venire, hai capito?"³ She is just as "maternal" in a later scene, once the man has made several attempts at apologizing, when she reconnects to him by talking about his niece, who is in her class. The hunted becomes huntress in a now conscious game of seduction that takes agency from the passive man and turns him into an object of desire. The morning after their lovemaking, Mara, from his apartment's window above the mechanic shop, watches Hassan working; the desiring gaze is now hers. It is reciprocated by Hassan glancing upward; her gaze is not passive: in fact, it is the proof of her agency, even though, interestingly, she is still in an enclosed space (his apartment) while he is freely watching her from the outside. Her conscious gaze is still liminal, through a window, from a place of captivity or encasement, and her position is still symbolically at a higher level (his window in on the first floor).

The cultural differences between Mara and Hassan quickly turn into distancing forces once Mara realizes his love for her leads to marriage. After he proposes, unexpectedly at a party for Amos' lucky fish catch, Mara is torn between her genuine interest in the man and the absurdity of being asked in marriage after sleeping with him once. What for him is a rebirth ("ho sentito la vita dopo tanto tempo,"⁴ he writes on a note left by the coffee maker in the morning) for her this is the beginning of an affair that in no way would make her change her plans and prevent her from seeing the world. Her Brazil is as much a place of the imagination as Italy probably was for Hassan, with the notable difference that Hassan was moved to migrate by hunger, not by a desire to travel, as he shouts angrily to Mara the day before her earlier-than-expected departure (and before she is killed). Both her unreachable Brazil and Italy disappoint in reality. As an immigrant, Hassan, as well as his sister and her family, is subject to ignorant discrimination and easy targeting. As Hassan shouts at her that their motives for travelling are different, Mara recoils in a submissive stance and decides it is useless to try to talk while he is angry. The object of desire should not have a stronger mind than the desirer. For both Giovanni and Hassan the objectification of their gaze denies the woman's pleasure: in Giovanni's case she is unaware of being watched

and in Hassan's case her pleasure is conditional to her surrendering of her freedom to travel and exist without Hassan. His exposure and subsequent consummation of his/their desire paradoxically leads to distancing: as Baudrillard observes, "there is nothing seductive about truth. Only the secret is seductive" (*The Ecstasy of Communication* 64). Before they both become too involved and do not keep "the right distance" both men live their relationship with Mara as one would a reality show: she is a construct of their imagination as they watch her perform routine tasks in the privacy of her home. What makes a difference is that Mara's life is real and not the staged narcissistic fantasy of nobodies clamoring for their 15 minutes of fame in a reality show, aware of the cameras rolling and taking pleasure in displaying what should not be shared with a viewing public. As Baudrillard declares, "the spectacle, even if alienated, is never obscene. Obscenity begins when there is no more spectacle, no more stage, no more theatre, no more illusion, when every-thing becomes immediately transparent, visible, exposed in the raw and inexorable light of information and communication" (22). Mara is not putting on a show for their benefit, hence her witnessed display is obscene – something that should not be watched – and their watching her is a violation of her private sphere, as they turn her reality into an aesthetic experience.

"One thing is for certain: if the scene seduces us, the obscene fascinates us" (Baudrillard 26): the display of Mara's dead body is also obscene, as well as the consequent ultimate violation of having her affair exposed in a court of law, which denies her agency and misinterprets her thoughts, once again denying her pleasure. Giovanni's quick assumption that Hassan must be guilty and his consequent distancing from the man's fate turns us into unwilling accomplices of Hassan's ultimate sacrifice in the name of a truth no one wants to hear. Losing our guide to the events for a while creates a distance for us from the Tunisian's fate. We become unwilling accomplices (because we know Hassan must be innocent) of the town's refusal (as well as the country's through its justice system) to extend the same basic ethical rights to those outside the community. Both Mara and Hassan, in that respect, are foreign to the community of Concadalbero, disturbing agitators of an apparently tranquil routine. However, there is no overt racism in the film – objectification of the foreigner, exploitation

VOYEURISM AND DESIRE

(sexual or otherwise) yes, but without malice, until the murder occurs and the culprit must be the Arab the misguided girl let into her bed. As a matter of fact, the film's small community reflects the reality of Italian life at the beginning of the XXI century, whether supporters of the *Lega Nord* like it or not: there are almost five million legal immigrants in Italy out of a population of roughly 58 million: circa 8%, without considering the illegal ones, which would be impossible. The bartender is Chinese, the *piadina* maker is Moroccan, Hassan, the mechanic, Tunisian, and Amos' wife a Romanian internet catalogue bride. They all seem well woven into the fabric of the town. Even the North African and Eastern European prostitutes at the gas station are part of an accepted reality. But when Hassan takes the object of many people's desire, he becomes a little more hateful. Following Freud's suspicion, Žižek argues that the neighbor is "a traumatic intruder whose different way of life (or rather, way of *jouissance* materialized in its social practices and rituals) disturbs us, throws the balance of our way of life off the rails, when it comes too close" (59). In the case of a foreigner, "what 'bothers' us in the 'other' ... is that he appears to have a privileged relationship to the object – the other either possesses the object-treasure, having snatched it away from us (which is why we don't have it), or poses a threat to our possession of the object" (71). Hassan and Mara's *jouissance* denies the community's, and a member of it punishes her with death for having snatched away his own *jouissance*. As passive onlookers, we share in the guilt of the town, which watches impotently other recurring deaths in its midst during the whole film. A mysterious dog killer kidnaps and guts dogs, leaving them on the side of the road for everyone to see: once again, an obscene display of violated bodies the town is unable to stop, perpetrated by an anonymous killer. The presence of the dead dogs carried away in stretchers or left in the dust from the very beginning gives the film a feeling of unease and a foreshadowing of more violence to come. Not all is quiet in the apparently calm town where hidden desires are revealed violently.

Giovanni eventually discovers who the real killer is, prompted by Hassan's sister's request once her brother's body has been taken away. Her relaying of Hassan's message ("Cara sorella, scusa per il male fatto a voi, ma sono innocente"⁵) and Giovanni's recognition of

the body on a hospital gurney through another kind of writing, the ink of the snake tattoo on Hassan's arm, is enough to convince him that the distance he kept at the first (and second) trial was not right. His mentor at *Il Veneto* had warned him that a good journalist must be detached, not too much or pathos gets sacrificed, but also not too involved, or emotion kills the story. Giovanni rationalizes his belated but just involvement as an overstepping in the zone of excessive closeness to a subject of investigation that eventually redeems Hassan's name. However, it is his closeness to Mara and Hassan's story from the beginning and his willingness to share in the collective guilt of a hasty judgment that is the indirect cause of Hassan's death. Giovanni's passive gaze involves him in two deaths, even though in the end it leads him to take action and pushes him to become a man, as is confirmed by the opening of a new chapter in his life, employment in a national newspaper. By the end of the film Giovanni finds a voice through his active, unconcealed investigation into the cold case of Mara's death, but also name at the end of his article, and a new career. He becomes a desiring subject whose separation from the Lacanian "lost object" of desire allows him finally to find the right distance.

Gloria Pastorino

FAIRLEIGH DICKINSON UNIVERSITY

NOTES

¹ "È lo stesso regista ad aver parlato di 'neo-irrealismo' sintetizzando, con questa formula, i caratteri stilistici della sua opera e alludendo al tentativo – certamente riuscito – di caricare di densità simboliche storie minime, situazioni marginali, personaggi senza qualità della provincia italiana" (it is the director himself who spoke of 'neo-unrealism' synthesizing in a catch-term the stylistic traits of his work and alluding to the certainly successful attempt to charge with symbolic meaning minimalist stories, marginal situations, characters without qualities of the Italian provinces), in Daniela Giannetti, *Il Lavoro*, 5 settembre 1987.

² "Misty and quotidian Polesine," Michele Gottardi, "Mazzacurati, o della giusta vicinanza" *Circuito Cinema*, n. 8, novembre 2007.

³ "You mustn't come back, do you understand me?" –All translations of the film's dialogue are mine.

⁴ "I felt life after so long."

⁵ "Sorry for the pain I have caused you. I am innocent."

VOYEURISM AND DESIRE

WORKS CITED

- Baudrillard, Jean. *The Ecstasy of Communication*. New York: Semiotext(e) Foreign Agents Series, 1988.
- . *Symbolic Exchange and Death*. Stanford: Stanford University Press, 1988.
- Deutelbaum, Marshall and Leland Poague, eds. *A Hitchcock Reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2009.
- Giannetti, Daniela. *Il Lavoro*, 5 settembre 1987.
- Gottardi, Michele. "Mazzacurati, o della giusta vicinanza." *Circuito Cinema* 8 (novembre 2007): 1.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: Routledge, 2000.
- McGowan, Todd. *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Shaviro, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Stam, Robert and Roberta Pearson. "Hitchcock's *Rear Window*: Reflexivity and the Critique of Voyeurism." In *A Hitchcock Reader*. Ed. Marshall Deutelbaum and Leland Poague. Oxford: Blackwell Publishing, 2009, 193-211.
- Žižek, Slavoj. *The Metastases of Enjoyment: On Women and Causality*. London: Verso, 1994.
- . *Violence*. New York: Picador, 2008.

BOOK REVIEWS

Francesco Ciabattoni. *Dante's Journey to Polyphony*. Toronto: University of Toronto Press, 2010. Pp. 250.

Dante's Journey to Polyphony is divided into five chapters, which shed light on the musical background of Dante's time and diligently trace all possible sources that might have influenced Dante and his musical knowledge in the making of the *Commedia*. In chapter one, Ciabattoni examines key documents which form a reliable philological grounding in support of a rather widespread use of polyphony, both in the specificity of written and improvised polyphony, before and during Dante's time. The treatment of music in the first chapter dwells primarily on *musica instrumentalis*, the actual art of music. In chapter two, the author engages with the music of the *Commedia* and begins by proposing a view that (though being dealt with by other scholars, perhaps by some only en-passant) can be considered original and structurally sound insofar as the narratological aspect of the *Commedia* is concerned. He argues that the *Inferno* indeed contains musicality but a musicality that is essentially a "systematic reversal of sacred music." (44) It is a sort of musical parody of the *Purgatorio* and the *Paradiso*, especially if one thinks of the *musica diaboli* and the singular obscene gesture of Barbariccia, a laconic and debasing gesture utterly opposite to *musica instrumentalis*, and more so to heavenly music (*musica mundana*). Chapter three is dedicated to *Purgatorio*. Here music is monophonic and attempts essentially to rid itself from the *musica diaboli* which, in turn, serves the purgatorial souls to purge themselves from sins. It is therapeutic, a kind of medicine (*pharmakon*) capable of healing the soul in order to allow the latter to reach the desirable, paradisiacal end. The *Purgatorio* is an incredibly problematic *cantica* where an unprecedented musical juncture is staged and dialectically played according to three major categories: "deceptive songs" whose examples are Casella's song and the dream song of the *femmina balba*; "healing songs, or music as *pharmakon*" represented by Psalms; "songs of angels" which the beatitudes sing in the Earthly Paradise and mark also the limit between monophony and polyphony in the *cantica*. Yet, the prominent interpretive tension occurs between deceptive and healing songs, between Casella's song ("*Amore che ne la mente mi ragiona*") and Psalm 113 ("*In*

BOOK REVIEWS

exitu Israël de Aegypto). Ciabattoni rightly argues that Casella's song is "intrinsically deceptive" though "apparently innocent", and his view, which in part holds Freccero's view, suggests that "Dante uses the musical theory he expounded in the *Convivio* to disavow the *Convivio*'s epistemological theory." (102) On this point, I do not agree with the author, particularly for his use of the verb "to disavow". Freccero is more cautious in saying that "the episode constitutes a partial correction of an important thesis of the *Convivio*" (*Dante: The Poetics of Conversion*, 187). In my opinion, Dante does not 'disavow' but rather improves his epistemological theory expounded in the *Convivio*, for he uses "*Amore che ne la mente mi ragiona*" and the term *canzone* in the sense of the highest and most perfect compositional form of poetry. Poetry, for Dante, is the only medium that allows him to continue providing "that matter of which [he is] made the scribe" ("*quella materia ond' [egli è] fatto scriba*", *Par.* X.27). The poet's choice regarding Casella's episode is epistemic; it is a momentary but significant look backward, which mediates between the poetic language and its epistemological faculties. It is an instance of poetic reflection begun theoretically in the *Convivio* and the *De vulgari eloquentia*. In *Purgatorio* II the episode reiterates such a reflection as to the role it played on the *modi significandi*, but it also represents the actual crafting of an unparalleled poetry serving the poet as the only effective means to bring his journey to a felicitous end. Thus, Dante's profane song must be viewed not as an instance of the *object* of signification (*rem tene*), but rather as an example limited to the *form* of signification (*verba tene*) that does not necessarily contradict the religious sense, the one toward which Dante is supposed to steer his poetry. Consequently, Cato's rebuke serves as an admonition to recognize such a point. The interesting question related to the mode of signification using Cato's rebuke is: Does Cato really understand Dante's poetic intention? My view is that he does not for the very ambiguity set forth by the double purpose embedded in Dante's master poetic plan: the sense of the poetic *form* and the sense of the poetic *object*. This is also the source that keeps the hermeneutic debate open regarding Casella's episode. In chapter four Ciabattoni analyzes the music of *Paradiso*. He calls it polyphonic and aims at reconciling the "multiplicity of human nature in the unity of God" (155). It plays an allegorical function that

BOOK REVIEWS

points toward a balanced model insofar as the roles of the State and that of the Church are concerned. It further provides all the classical and medieval knowledge on the world harmony, the influence of numbers on music, numerological symbolism, musical instruments allegorically employed, and the cathartic function of music played in the *Commedia*. Finally, in chapter five, the author deals specifically with the music of the spheres (*musica mundana*), and states that it is not certain that Dante “firmly believed” in the music of the spheres and that “there is no textual evidence that he did”(194). Here, too, I do not agree with the position of the author because the *Paradiso* is an authentic expression of the *musica mundana*, which concludes the entire musical/structural plan of the *Commedia*. Evidence of Dante’s adherence to the Pythagorean/Platonic music of the spheres—rejected by Aristotle and Thomas Aquinas but certainly a common knowledge in the Middle Ages through the *Somnium Scipionis* of Cicero, Boethius’ *De institutione musica*, and other textual confirmations of the Church Fathers—is supported by numerous lines found in the *Purgatorio* and the *Paradiso*, for which I encourage the reader to refer back (surprisingly) to the last chapter of Ciabattoni’s *Dante’s Journey to Polyphony* and to my *Ordine e struttura musicale nella Divina commedia*, (Fucecchio, Firenze: 2000, ch. 5). Indeed the *Paradiso* does not contain, literally, “a clear statement that entitles us to claim that Dante accepted the harmony of the spheres as a philosophical theory.” (207) Nonetheless, the author is neglecting that Dante’s use of the language is poetical, and does not need a literal endorsement to confirm his acceptance of the harmony of the spheres. Further on in chapter five, Ciabattoni arrives at the much hoped and persuasive conclusion by saying that Dante did not want to “state [it] explicitly” (208). Yet, why is he looking for a clear literal statement when even in his conclusive remarks he argues: “Dante’s interest in the speculative side of musical thought yields to poetic invention”? (216). Ciabattoni’s answer is that Dante refuses to take “an overt stance” (216). Dante’s aim is not that of refusing to take “an overt stance”. He simply talks about the music of the spheres in a poetic form. It seems that the author in this chapter is clutching at straws by saying so much that in the end says very little, in addition to what has not yet been said by others in regards to the music of the spheres.

BOOK REVIEWS

Overall, Ciabattoni's work is well researched and is certainly an important study, which contributes positively to the musical aspect of Dante criticism. In *Dante's Journey to Polyphony*, in addition to its valuable content, I would have liked to find a more philosophical debate concerning the music of the *Commedia*, since the music of the *Commedia* is ruled by a philosophical imprint and becomes a generative component of a true transcendental mode of signification.

Raffaele De Benedictis

WAYNE STATE UNIVERSITY

Pietro Frassica, ed. *Shades of Futurism. Futurismo in ombra. Atti del convegno Internazionale, Princeton 9-10 ottobre 2009*. Novara: Interlinea, 2011. Pp 356.

Il volume, nato come raccolta delle diciannove relazioni presentate al convegno internazionale organizzato dal Dipartimento di francese e italiano presso l'Università di Princeton, si segnala sia per la ricchezza che per la qualità degli interventi contenuti. I saggi puntano infatti a una 'rianimazione' del movimento poliartistico del primo trentennio del XX secolo, lungo una molteplicità di linee di analisi che trovano maggiore concentrazione intorno ai poli dominati dell'estetica del rinnovamento e del suo dominio artistico. Un rinnovamento votato innanzitutto alla globalità (geografica e culturale), come sottolineato dal curatore del volume P. Frassica, secondo il titolo di una famosa mostra tenutasi a Palazzo Grassi nel 1986 (*Futurismo e Futurismi*), inneggiante alle mille anime e riverberi del movimento. Tale disposizione interna alla globalità, non ultimo geografica, ha inevitabilmente finito per caratterizzare anche il taglio del volume in questione, il quale: "non è un occasionale schieramento di relatori di diverse appartenenze geografiche, bensì la volontà di sottolineare le risonanze che l'azione del movimento ha avuto nel corso dell'irripetibile stagione del Novecento artistico internazionale: dall'Italia, all'Irlanda, alla Russia, alla Germania, alla Spagna, alla Grecia, al Belgio, ai Paesi balcanici fino al Portogallo e le sue colonie" ("Introduzione" 8-9).

BOOK REVIEWS

Accanto al respiro esplicitamente internazionale di undici dei diciannove studi, particolarmente innovativi quelli sui Balcani, la Spagna e le colonie portoghesi (curati rispettivamente da R. Marnoto, "Futurisms in Portuguese: from Azores to India" 71-87; Ioannis D. Tsolkas, "The Greek 'Passatismo' and the Marinetti Futurism" 153-165; Sanja Roic, "L'ombra del Futurismo nei Balcani di oggi" 167-187) va segnalata anche la presenza di una dimensione regionale o più propriamente civica. Si tratta di una galassia fatta di "stelle di prima grandezza", "satelliti oscuri e materia cosmica diffusa negli spazi interstellari" (per riprendere le parole di C. Salaris, "La Galassia futurista" 296) che gli interventi di B. Bruscaroli ("5 February 1909. Bologna and the Futurist Avant-Garde" 49-61), G. Caltagirone ("L'analogia tecnico scientifica nella scrittura futurista. Eugenio Caracciolo, Il poema del tecnicismo del basso Sulcis Parole in libertà futuriste" 227-245), R. Verdirame ("Abiti agilizanti e geometrie futuriste" 247-263), C. Benussi ("Futurismo di confine" 189-200) e I. Crotti ("In giacca gialla: risvolti del movimento futurista a Mantova" 283-298), sui Futurismi rispettivamente bolognese, triestino, sardo, siciliano e mantovano restituiscono nelle espansioni più e meno periferiche di una galassia complessa, in cui la posizione di confine rispetto al centro riflette la natura dei segnali del nuovo imprinting poetico del novecento italiano, come esplorato da Carlo Bo in uno dei volumi di aggiornamento della garzantina Storia della Letteratura Italiana ("La rivoluzione mancata del Futurismo" in *Il Novecento*, II, 1987, 13-26) e come ripreso nello studio di G. Ioli ("In principio furono poeti, fughe e lusinghe" 299-316) su G.P. Lucini, Folgore, Palazzeschi, Govoni e la poesia Futurista dei poeti in ombra. Poesia emblematica antitesi del marinettismo sin da prima del maggio 1915, anno in cui il termine viene coniato in "Lacerba" da un articolo firmato Palazzeschi, Papini e Soffici (304). Il Futurismo prima maniera rimane insomma la "via dell'intelligenza" (Meriano 310) più che l'adesione a un programma, attraverso cui veicolare le esigenze innovative dell'avanguardia. Esigenze, che non negavano il passato e che spesso dopo l'esperienza eterodossa preferiscono tornare alla "ronda" della tradizione (311). Le lusinghe di essere parte di un movimento di rottura e le fughe, numerose ed illustri, passano per il rifiuto del sentimento corporativo: è quando il Futurismo si irreggimenta politicamente e

BOOK REVIEWS

allinea la sua ideologia al programma fascista, nonostante la mossa dell'ineguaglianza, con il quale Marinetti riconosce la scissione tra arte e politica, che l'originaria carica potenzialmente dirompente (l'"occasione" di cui diceva Bo), si dissolve nelle vuote forme della superficie e della ripetizione.

Un'altra delle nature futuriste esaltate dal volume è l'aspetto linguistico, su cui si concentrano gli interventi di S. Stefanelli ("Lessici del Futurismo nelle avanguardie iberiche" 105-129) e V. Orioles ("Il Futurismo come propulsore della modernità. Marinetti cantore del progetto imprenditoriale di Torre Viscosa" 201-225). In particolare, il primo presenta i risultati raggiunti attraverso un'interrogazione quantitativa del supporto informatico allegato a *I manifesti Futuristi* della stessa autrice e consultabile mediante il sistema di interrogazione lessicale DBT di Eugenio Picchi, confrontato con un corpus di 66 testi programmatici spagnoli, portoghesi e catalani, frutto di un saggio dal titolo "Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento," della stessa studiosa, accompagnato anch'esso da un CD per la consultazione. Il confronto passa attraverso la frequenza di parole chiave quale: futurismo, passatismo, dinamismo. Anche i composti non rimangono esenti, e termini come *dinamismo plastico* e *parolibero* sono ampiamente recepiti dalle avanguardie spagnola e portoghese nel *Manifesto Vertical* di Guillermo de Torre e in *Ultimatum* di Alvaro de Campos. I vocaboli non attestano solo l'incisività del futurismo, ma anche la sua naturale capacità di veicolare, semanticamente, le nuove tensioni artistiche dell'avanguardia: una vita oltre la vita insomma.

Negli ultimi due interventi, Simona Costa ("Nuovi Oresti e nuove Erinni in un'Africa mitica" 317-328) analizza il romanzo africano di Marinetti Mafarke le futuriste (1910) alla luce della produzione dannunziana di *Più che l'amore* (1909) e *Forse che sì, forse che no* (1910); Marco Dondero ("Riverberi futuristi nella narrativa di Vitaliano Brancati" 329-343) la prima produzione di Brancati: *L'amico del vincitore* (1929), *Singolare avventura di viaggio* (1934) e *Gli anni perduti*, composto tra il 1934-1936 ma pubblicato tra il 1938 e in forma integrale nel 1941.

Simona Costa individua nello slancio vitalistico, prometeico e superomistico di Mafarka e del figlio androgeneticamente concepito di natura meccanica, Gazurmah, un filo rosso condiviso anche e non

BOOK REVIEWS

a caso dagli eroi di Più che l'amore e Forse che sì, forse che no, di nome Corrado Brando e Paolo Tarsis. Ad ambedue i protagonisti, dopo l'ulissiaco errare in terra d'Africa, infatti, è dato lanciare sfide alla mediocrità: «io non conosco se non quello (il sogno di vita) che aderisce all'atto come il bagliore a ciò che riluce» dirà Corrado a Virginio Vesta, prima dell'omicidio dell'usuraio biscazziere Paolo Sutri al fine di arruolare trecento ascari, mentre Paolo si lancerà in sfide aeree sempre più ardimentose, anche dopo la morte, non a caso in volo, dell'amico Giulio. Lo stesso annichilimento dell'elemento femminile è un aspetto condiviso per il disprezzo della morale borghese, consumato nel matrimonio e nella famiglia, sebbene Dannunzio distingua ancora tra Maria (la sorella di Virginio) e le varie "orrifiche" Elene, mentre Marinetti riconosca nella donna «il nemico per eccellenza» (324): in Mafarka l'omicidio della troppo seducente Colubbi viene consumato durante il primo spiegamento delle enormi ali meccaniche di Gazurmah, per schiacciamento. La mitizzata terra africana, diventa un luogo su cui innestare le risultanti di "una primordiale forza creativa" e istintuale, che agisce da spazio utopico da cui lanciare la sfida al mondo, «non senza contraddizioni».

Sempre dedicato alla produzione in prosa è lo studio di chiusura di Dondero dedicato ai romanzi del giovane Brancati, ritenuti finora massimamente di matrice fascista, ma che l'autore vuole riscattare ad una più generica matrice attivista e più genuinamente futurista, rilevandone la gradualità e la mobilità delle convinzioni poetiche dello scrittore siciliano che, negli *Anni perduti*, il terzo romanzo, rileva ironicamente le "pretese vitalistiche" di un personaggio intriso di caratteri fascisti come il prof. Buscaino. L'attivismo era già diventato un connotato comico o peggio, come si evince da una lettera datata 20 gennaio 1942, inviata al suo vecchio professore di liceo Guglielmino: «la stupidità dell'attivismo». Un po' a margine stanno due interventi dedicati alla musica, C. Hailey "Musical Futurism in Germany and Austria" (7-11), e all'innesto del teatro futurista in quello sperimentale del manifesto di Ivrea (1967) firmato da C. Bene, C. Quartucci, G. Scabia e L. Ronconi, a cura di A. Bentoglio, "Futurism and Experimentation in Italian Theater in the Late Twentieth Century" (63-69).

Difficile, in conclusione, trarre consuntivi da un materiale

BOOK REVIEWS

così vario e ricco quale quello offerto dal denso tessuto del volume in questione, tuttavia la perizia dei partecipanti, l'utilissimo ed aggiornato apparato delle note e l'ampio arco delle specializzazioni, in particolare quello delle letterature europee che spesso e volentieri si intrecciano tra loro in modo unitario, fanno del volume uno strumento importante e certamente fondamentale per la futura ricerca sul campo di uno dei fenomeni artistici più significativi della nostra avanguardia, ma soprattutto tracciano e individuano linee di tensione che rendono giustizia alla complessità storica del movimento, oltre che restituirne la carica più positivamente eversiva della tradizione ancora viva e attuale di certi suoi assunti.

Roberto Nicosia

RUTGERS UNIVERSITY

Rosa Giulio. *Gli infiniti disordini delle cose. Sullo Zibaldone di Leopardi*. Salerno: Edisud, 2012. Pp. 300.

In questo bel volume dedicato allo *Zibaldone*, Rosa Giulio analizza in profondità e con grande scrupolo filologico un'importante serie di reticolati concettuali nel pensiero del grande recanatese.

Il libro si divide in due sezioni: nella prima, *Il disagio della Civiltà*, esamina soprattutto il pensiero di Leopardi riguardo il rapporto tra gli "antichi" ed i "moderni" suoi contemporanei, anche in relazione ad una 'geografia culturale' ispirata tra gli altri da Mme. De Staël, il nodo natura-società, l'universo dei valori in rapporto alle varie 'società civili,' storiche e contemporanee. Il rapporto tra 'natura,' la vitalità, genuinità, spontaneità ed energia che ne deriverebbero, ed il suo essere fonte di 'civiltà,' come altresì il suo rapporto/distacco dalle 'società' nel corso dell'evoluzione/devoluzione storica umana sono tra i temi principali di questa prima sezione, ed esaminati in grande dettaglio.

Nella seconda, *La breve trama della vita*, l'autrice si occupa invece di alcuni nodi concettuali e lessicali fondamentali nell'evoluzione del pensiero e della produzione artistica del filosofo-poeta: noia, solitudine, ragione, esperienza, piacere, malinconia,

BOOK REVIEWS

desiderio e passione, oltre alle sue riflessioni, spesso mediate, sul rapporto ‘intellettuale’ – ‘masse.’ In questa seconda parte che occupa quasi i due terzi del volume, Rosa Giulio segue anche l’elaborazione della scrittura dello *Zibaldone* “a penna corrente,” l’approdo di Leopardi alla relativizzazione, ma sempre entro una cornice razionalistica, di ogni forma di ‘assoluto,’ per giungere finalmente alle disilluse e sconsolate conclusioni del “deserto” cosmico ne il *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*, che la Giulio interpreta come l’approdo conclusivo dell’intenso lavoro intrapreso all’interno dello *Zibaldone*.

Due sono i pregi principali di quest’opera della Giulio. La scrupolosa attenzione al testo dello *Zibaldone*, lo sdipanamento di molteplici reticolati concettuali al suo interno, dei loro nodi e delle loro intersezioni, con rimandi molto ampi e precisi alla vastissima letteratura critica sull’argomento. E, lo nomino per secondo, ma non certamente perchè sia il punto meno importante, il ‘prendere sul serio,’ al livello più alto, il contributo filosofico delle riflessioni di Leopardi, sia in senso assoluto, che come fattore centrale della sua produzione poetica.

Il testo non è senz’altro un’introduzione a Leopardi, ma un testo relativamente specialistico, che tratta principalmente, anche se non esclusivamente dello *Zibaldone*. Mi sembra che andrebbe quindi letto in parallelo con una rilettura di questo capolavoro ‘informale’ dell’opera leopardiana, anche come stimolo e provocazione a seguire ulteriori reticolati e loro incroci più complessi, sia sull’arco temporale delle riflessioni che vi sono contenute, sia come serbatoio/fucina per i lavori che Leopardi pubblicherà nel corso della breve esistenza.

Insieme con il libro di Giulia Santi, *Sul materialismo leopardiano*, quest’opera della Giulio mi sembra uno dei contributi recenti di più grande interesse sullo *Zibaldone* leopardiano. I due volumi hanno anche pregi per qualche verso complementari: quello della Santi come visione sinottica e insieme estremamente lucida dell’originalità, all’interno di una tradizione filosofica decisamente minoritaria negli ultimi quasi due secoli, del pensiero leopardiano. Il libro della Santi aiuta una gamma di lettori, dai neofiti agli esperti, ad apprezzare l’architettura del pensiero leopardiano, per quanto

BOOK REVIEWS

“pensiero in movimento.”

L'opera della Giulio entra proprio nel vivo della scrittura “a penna corrente,” e la segue in tutte i suoi nodi, le sue ramificazioni, e variazioni, sdipanandolo reticolato per reticolato per così dire. Il lettore può seguire i tracciati indicati dall'autrice grazie alle molte citazioni incluse nel testo. In questo senso il testo della Giulio si avvicina per certi aspetti alle ‘close reading’ di tradizione anglosassone, anche se con un fondamento storico-filosofico ben più agguerrito, dichiarato ed esplicito, che in quello delle scuole influenzate dalla “New Criticism” anglo-americana.

Il rovescio della medaglia dei vantaggi e dei piaceri che derivano dalla lettura di questi percorsi è costituito dal denso apparato di note, una, seppur minima, pecca (per così dire) del volume. Anche come conseguenza delle complessità e del dinamismo insiti nell'evoluzione costante del pensiero di Leopardi, seguire questi reticolati in tutti i loro dettagli, non sempre finisce per essere una lettura agile, anche perchè molte delle citazioni sono a piè di pagina, e bisogna quindi spesso voltare pagine per seguire da un lato i pensieri in fondo alla pagina, dall'altra il filo del ragionamento della Giulio nella parte principale del testo. Comunque una pecca davvero minuscola, e forse inevitabile, se si vuole davvero apprezzare in tutta la sua profondità il lavoro interpretativo dell'autrice.

Un contributo tanto più importante perchè esce appena prima della tanto attesa edizione in lingua inglese dello *Zibaldone*, che è attesa per il 2013, e di cui potrà quindi tanto utilmente accompagnare la lettura.

In conclusione, gli studiosi dello *Zibaldone*, di Leopardi, e della cultura e letteratura italiana dell'800 italiano possono essere davvero grati sia a Giulia Santi che a Rosa Giulio per questi due contributi davvero importanti e riusciti alle ricerche sul filosofo-poeta di Recanati.

Mark Epstein

PRINCETON UNIVERSITY

William Hope. *Giuseppe Tornatore. Emotion, Cognition, Cinema.* Newcastle upon Tyne (UK): Cambridge Scholars Publishing, 2008. Pp. 186.

In questo volume William Hope riprende ed amplia alcune delle considerazioni sul cinema di Giuseppe Tornatore già espresse nell'opuscolo *The Cinema of Giuseppe Tornatore*, stampato nel 2001 in occasione della retrospettiva tenutasi presso il Cornehouse Arts Centre di Manchester. Di quel lavoro Hope mantiene la divisione in capitoli (uno per ogni film trattato), dando però maggiore profondità d'analisi alla sua ricerca ed aggiungendo un capitolo dedicato a *Malena* (2000). Nell'introduzione vengono tracciate le linee guida di uno studio che ha il pregio di riprendere la definizione di *auteur* (spesso posta in secondo piano dalla critica contemporanea) per declinarla in senso tornatoriano, chiedendosi cioè in cosa consista l'autorialità di un regista che, spesso, pare solo muoversi in modo originale tra le convenzioni dei vari generi. Ebbene, le risposte avanzate da Hope negli otto capitoli che compongono il volume presentano in maniera convincente la figura di un cineasta che altera in maniera consapevole queste convenzioni per proporre in ogni pellicola una cifra autoriale assai consistente e che, pur non esitando a manipolare il pubblico al fine di commuoverlo, ottiene risultati di grande potenza lirica grazie anche, e soprattutto, all'uso sapiente di mezzi puramente tecnici come il primo piano o la soggettiva. Come ribadisce infatti Hope nell'introduzione, "the conscious appeal to the sentiments of today's cinemagoers that is inherent in much of the director's work arguably constitutes a far riskier artistic strategy than any of the calculatedly subversive and controversial exercises in stretching the boundaries of cinematic form and content that have materialized over the past decade" (3).

Il primo capitolo, dedicato a *Il camorrista* (1986), pone l'analisi della pellicola nell'ambito dei cosiddetti "cognitive approaches to film reception" (18), sottolineando come quest'ultima sia assai più che una semplice rivisitazione del classico film di gangster o del sottogenere del film d'ambientazione mafiosa. Al contrario, Hope mette in rilievo come essa sia in grado di attivare "the different levels of viewer engagement [...] not only setting in motion the viewer's own

BOOK REVIEWS

associative networks but also inducing a vivid sense of involvement with the diegetic action via transitory, empathic attachments that are formed between viewers and characters” (19). Nel capitolo che segue, dedicato a *Nuovo Cinema Paradiso* (1988), l’uso di alcune tra le teorie di Jameson e Deleuze permette a Hope di dimostrare come Tornatore sia un perfetto esempio di *auteur* moderno evidenziando, nel contempo, come questa pellicola sia una delle poche in quegli anni ad essere andata oltre le proprie “artistic aspirations by transcending national boundaries, capturing the *zeitgeist* of late twentieth-century capitalist society, and touching a collective nerve in cinemagoers across the industrialized world” (38). Il successivo studio di *Stanno tutti bene* (1990) esplora le divergenze rispetto al classico *road movie*, per poi utilizzare alcune considerazioni di Jameson sul postmoderno e concludere che il film rappresenta “a strong critique of the artifice, materialism, and rampant capitalism that characterized Western society and culture in the final decades of the twentieth century” (70). Il quarto capitolo è costituito invece dall’analisi del segmento diretto da Tornatore nel film a episodi *La domenica specialmente* (1991), intitolato *Il cane blu*. In questo caso ad essere messo in evidenza è l’ecclettismo di un Tornatore in grado di fondere echi chapliniani con riferimenti stilistici e contenutistici che spaziano da Fellini a Leone. Nel successivo studio dedicato a *Una pura formalità* (1994), Hope si occupa invece di esplorare le divergenze introdotte da questa pellicola rispetto all’ambito del classico *detective genre* che, in questo caso, viene mescolato al thriller psicologico, permettendo al regista di introdurre una personale cifra stilistica che innova entrambi i generi in questione privando l’audience “of the sense of familiarity that is usually required to counterbalance the alienating and unnerving elements of crime fiction narratives” (95). L’analisi de *L’uomo delle stelle* (1995), offre poi numerose interessanti considerazioni sul rapporto tra questo film e gli stilemi neorealisti evocati (quando non apertamente citati), da Tornatore, pur rimarcando la presenza di svariate “affinities with documentary and ethnographic work” (110). Nello studio de *La leggenda del pianista sull’oceano* (1998) spiccano le osservazioni su scenografie e commento musicale (due aspetti troppo spesso considerati accessori in molte analisi filmiche che qui invece ritrovano un giusto spazio), al pari della conclusione in cui si sottolinea come questa

BOOK REVIEWS

pellicola sia caratterizzata da “considerable potential for analysis in the philosophical context of the sublime, since it draws together a range of human experiences which encompass the Kantian notions of the sublime that are rearticulated by Freeland within a cinematic context” (130). L’ultimo capitolo, dedicato a *Malena* (2000), esplora infine gli aspetti voyeuristici che caratterizzano il film, partendo dall’acuta distinzione proposta da Kaja Silvermann “between the ‘look’ as a carrier of desire and lack, and the ‘gaze’ as a carrier of symbolic, patriarchal dominance” (152), per poi prendere in considerazione le teorie freudiane sull’*einführung* ed i palesi rimandi al dittico siculo di Pietro Germi (*Divorzio all’italiana*, 1961, e *Sedotta e abbandonata*, 1964) e all’*Amarcord* felliniano. L’analisi si conclude affermando l’importanza di un film che “re-sensitizes new millennium viewers to the implications of the spectator’s unquestioned control of the image, and confronts them with the extreme consequences of expropriating an individual’s image as fodder for personal gratification” (165).

La straordinaria profondità e ricchezza dell’analisi di Hope nei confronti dell’opera del cineasta siciliano rende questo libro una necessaria aggiunta alla biblioteca dello studioso di cinema italiano. Oltre a colmare un’importante lacuna critica in ambito anglofono (dove l’unico altro studio monografico dedicato al regista è costituito da un precedente opuscolo a cura dello stesso Hope), questo volume costituisce anche un’importante risorsa per coloro che il cinema italiano lo insegnano, in virtù della sua capacità di fondere svariati richiami teorici e filmici ad una facilità di scrittura che rende la lettura estremamente informativa senza però penalizzarne la scorrevolezza. L’unico appunto (peraltro non imputabile all’autore) riguarda il fatto che non vengano presi in analisi i film più recenti di Tornatore. Non resta quindi che augurarsi che un’edizione aggiornata volta ad interpretare anche le ultime evoluzioni autoriali tornatoriane possa vedere la luce quanto prima.

Fulvio Orsitto

CALIFORNIA STATE UNIVERSITY, CHICO

Roberta Ricci. *Scrittura, riscrittura, autoesegesi: voci autoriali intorno all'epica in volgare. Boccaccio, Tasso.* Pisa: Edizioni ETS, 2010. Pp. 258.

L'ermeneutica d'autore e le sue problematiche: questa la ricerca proposta da Roberta Ricci nel suo *Scrittura, riscrittura, autoesegesi: voci autoriali intorno all'epica in volgare. Boccaccio, Tasso*. Si tratta di un testo che esamina il *Teseida* di Boccaccio e la *Gerusalemme Liberata* di Tasso non dal punto di vista contenutistico o letterario, ma attraverso la voce dell'autore stesso o, come scrive Ricci nella sua introduzione, "dell'autore che scrive, dell'autore che si commenta, dell'autore lettore e dell'autore critico" (16). Una lettura nuova, che fa luce sull'apparato compositivo ed autoesegetico di opere finora note a stesura finita, delle quali vengono rivelate le laboriose metodologie operative, del tutto singolari e distanti per fini e risultati.

Il volume, aperto da una accurata introduzione, si divide in due capitoli intitolati "'Fabulosum velamentum' in un'autoesegesi ai margini: «Teseida delle nozze di Emilia»" (37-102) e "'[L]a irrisoluzione del mio stato presente': la politica della riscrittura della «Gerusalemme Liberata» (1575-1576)" (103-183). Seguono due appendici e una sezione di tavole fotografiche che ben documentano tutto il materiale manoscritto consultato per ricostruire l'evoluzione delle opere esaminate.

Fin dall'inizio Ricci avverte il lettore che "[i]l metodo d'indagine non intende identificare un denominatore comune dell'espressione autoesegetica, anche perché le morfologie selezionate impediscono ogni normativa in questo senso" (17). La ricerca è finalizzata, piuttosto, a sottolineare la specificità dell'autoesegesi operata dai due autori in questione. Infatti, mentre l'autocommento di Boccaccio è costituito dai *marginalia* che accompagnano la sua opera e crescono con essa, costituendo una sorta di "«soglia» fra l'esterno e l'interno, secondo la definizione di Genette" (19), quello di Tasso, costituito da "letter[e] privat[e] intorno alla *Gerusalemme liberata* (ancora *in fieri*)" (16), rimane circoscritto alla sfera strettamente privata. Le dettagliate glosse del *Teseida* e le epistole scritte tra il 1575 e il 1576 ai revisori della *Gerusalemme Liberata* non si limitano a differenziare il *modus scribendi* dei loro autori, ma evidenziano le

BOOK REVIEWS

loro scelte, il loro rapporto con il testo, e soprattutto la loro precisa assunzione del ruolo di lettori e critici dei propri scritti.

Nel primo capitolo (“‘Fabulosum velamentum’ in un’autoesegesi ai margini: «Teseida delle nozze di Emilia»”), dedicato al *Teseida* di Boccaccio, Ricci sottolinea fin dall’inizio che l’operazione di autochiosatura compiuta dall’autore assolve a diverse funzioni: stabilisce una “ineludibile complementarità tra prosa e lirica” (37); “conferisce *auctoritas* al nuovo testo in volgare che, alla stregua di quelli, può e deve essere decodificato in chiave moralizzante” (83-84), e non da ultimo stabilisce un proficuo dialogo tra mittente e destinatario dell’opera. Difficile dire a chi siano indirizzate le glosse redatte dal Certaldese in terza persona. Infatti, nonostante nella lettera dedicatoria l’autore dedichi il suo poema al pubblico femminile, Ricci, grazie all’analisi delle glosse e del loro messaggio “*sub velamine*” (80), dimostra che si tratterebbe solamente di un “espediente letterario” (61). Il secondo capitolo (“‘[L]a irresoluzione del mio stato presente’: La politica della riscrittura della «Gerusalemme Liberata» (1575-1576)”), analizzando le “missive cosiddette «poetiche» vergate da Torquato Tasso nel biennio 1575-1576” (104), parte dalla fondamentale discriminazione morfologica che le contraddistingue dall’apparato glossografico di Boccaccio: le lettere, infatti, non sono affatto destinate alla sfera pubblica, ma a quella privata. Si tratta di un particolare non irrilevante, sottolineato da Ricci con il preciso intento di mettere in evidenza non solo l’importanza dell’ “epistolografia cinquecentesca come manifestazione letteraria” (105), quanto l’importanza dell’uso metodologico che Tasso fa della stessa. “Laboratorio poetico” (149) o “«cantiere» della *Liberata*, secondo l’espressione di Claudio Gigante” (129), le epistole esprimono appieno tutte le preoccupazioni, le ansie e i conflitti laceranti di un’autocritica talvolta esasperata e, se da un lato rivelano la totale fiducia del poeta in quella che Ricci definisce la “metodologia collettiva della riscrittura” (127), dall’altro mettono spesso in luce l’esatto contrario. Le ultime missive, infatti, dando voce ad “atteggiamenti intolleranti” e “parole indignate contro il processo di revisione *tout court*” (128), costituiscono la prova del bisogno costante di rassicurazione e approvazione di un autore che, costretto dal clima controriformistico, tenta di mediare tra la propria *inventio*, la *traditio*, la censura e le regole imposte dalla stampa.

BOOK REVIEWS

Metodologie completamente diverse, quindi, quelle utilizzate da Boccaccio e da Tasso, che rivelano fin dall'inizio la netta dicotomia tra sfera pubblica e sfera privata di destinazione. Metodologie che però, proprio grazie alla loro "differenza", illuminano la specificità del contesto storico in cui i due autori hanno vissuto, operato, ed interpretato la polivalenza dell'opera letteraria, nella fattispecie del poema epico. Ma se nella sua ricerca Ricci avverte il lettore fin dalle prime pagine che "[l]'attenzione si rivolge a due occasioni empiriche" e che non è sua intenzione offrire "una teoria dell'autocommento come genere letterario" (17), al tempo stesso arriva a stabilire un punto d'incontro tra le opere e le metodologie di due autori tanto lontani. L'autrice, in altre parole, porta a compimento il suo obiettivo: dimostrare in che modo "[l]a finalità della letteratura diviene [...] oggetto di riflessione secondo il punto di vista esposto dagli artisti lettori di se stessi, mentre superano la distinzione medievale fra coloro che *agunt de arte* e coloro che *agunt per artem*, ovvero tra coloro che teorizzano sulla letteratura e coloro che ne sono creatori" (21).

La passione di Ricci e la sua competenza filologica offrono al lettore la possibilità di scoprire le problematiche alla base delle opere di Boccaccio e Tasso e di "ricollocare" le stesse nel punto di intersezione tra pubblico e privato. Chi legge viene finalmente a conoscere da vicino – e questo anche grazie al materiale incluso nelle appendici di riferimento – non solo i processi endogeni che stanno alla base della composizione di due noti testi, ma soprattutto la pratica autoesegetica che accompagna la loro genesi. Si tratta senza dubbio di uno studio che, destinato agli specialisti della filologia e della critica paratestuale, può essere utile a tutti coloro che vogliano scoprire e approfondire le complesse metodologie operative che hanno guidato e influenzato il processo creativo di due grandi autori.

Martina Di Florio Gula

UNIVERSITY OF CONNECTICUT

BOOK REVIEWS

Frank Rosengarten. *Giacomo Leopardi's Search for a Common Life through Poetry: a Different Nobility, a Different Love*. Madison (NJ): Fairleigh Dickinson U. P., 2012. Pp. xix & 264.

This book by Frank Rosengarten is a useful introduction to the biography and work of the Italian 19th century author, Giacomo Leopardi, an author whose greatness is still not given its due in the English-speaking world, not so much by a professional and academic audience, but by the wider reading public.

The book is divided into five sections: on his family, background and class of origin, on his love interests, on his writings dedicated to the Risorgimento, on his work and thought as a poet-philosopher, and finally on his humanistic research and friendships. Part of the title of this work might strike the reader as ambiguous: the phrase “*a Common Life*” is certainly not meant to imply that Leopardi’s was in any way ordinary, but rather that one of his goals, despite and as an overcoming of his aristocratic origins, was the improvement of the life human beings live “in common” with their fellow humans, as well as a recognition, celebration and dedication to this common purpose in the face of what Leopardi often considered a hostile Nature.

Rosengarten’s work will be especially helpful for students in the English-speaking world who are still not deeply acquainted with Leopardi’s works and life. It discusses some of the translations into English Rosengarten found most useful, and provides English versions of the texts discussed throughout. The author also attempts to provide an all-rounded approach to Leopardi, therefore not only to the scholarly, literary, philological, philosophical and humanistic aspects of his life. Rosengarten discusses Leopardi’s relations with his father, his siblings and his mother (to a lesser extent) in some detail, in a manner that the author believes also sheds light on the interpretation of the intellectual biography and work of the poet-philosopher from Recanati.

When discussing the more philosophical aspects of Leopardi’s writings, Rosengarten resorts to some comparative/contrastive readings with the works of other philosophers (Nietzsche, Schopenhauer, Lucretius, Epictetus to some extent) as well as more contemporary scientists and ‘thinkers’ (Stephen Hawking, Teilhard

BOOK REVIEWS

de Chardin and Antonio Negri). Finally in the concluding section Rosengarten also compares some of Leopardi's deepest convictions with those of contemporary humanism, showing where they overlap and where they differ.

Rosengarten's book is ambitious in scope and broadly encompassing in the many themes and aspects of Leopardi's life and work it attempts to cover. For this reason also it should be especially recommended to students who are still just beginning to examine the work of Giacomo Leopardi. Rosengarten's efforts to make the work(s) relevant to the concerns of a contemporary reader are successful, and some of the discussions of the possible implications of his familial relationships are very stimulating. His discussions of the relationship between the values Leopardi derived from classical antiquity and his enthusiasm for some of the goals of the Risorgimento—if not always a practical support or adherence to some of the groups fighting for it (the 'carbonari' for instance)—is also informed by this belief in the relevance of the past for the present (or 'life').

In the very complex and somewhat still controversial area of Leopardi's constantly evolving philosophical beliefs, and his particular version of materialism, Rosengarten provides an overall account that is useful and, in its general outline, I personally believe beyond dispute, although it is perhaps less precise than some others. For instance, in the chapter devoted to a comparison of Schopenhauer's thought and Leopardi's, Rosengarten emphasizes Schopenhauer's evaluation of human knowledge of nature as being a distinctive contribution that is not available to other species or nature itself. But this mostly falls into the philosophical divide between epistemology and gnoseology on the one hand (the area that Schopenhauer is evaluating positively) and ontology (the actual nature of being, of the 'world,' 'Nature,' or matter) on the other. I believe Leopardi did not discount the human contribution to the former area, but he emphasized the limitations and the inescapable foundation(s) we were/are tied to in the latter.

Though one of the great scholars of Leopardi's thought, and especially of his classical philology, Sebastiano Timpanaro never formulated his adherence to 'Leopardian materialism' in very philosophical or logical formulas, I think that what he emphasized both in his interpretation of Leopardi's thought, and in classics of

BOOK REVIEWS

his such as *Sul materialismo*, was that even should we decide not to emphasize the ‘negative’ aspects of the constraints our natural-material foundations and being imply for our existence (though both Leopardi and Timpanaro did), but instead emphasize the ‘positive’ ones, the most human beings can lay claim to, scientifically, philosophically, and practically is a greater or lesser degree of transformation of that material foundation, but never its transcendence. This is an extremely important, fundamental, philosophical point, especially in the many debates regarding religious belief, freedom, etc. And I think Timpanaro chose to emphasize its importance precisely in debates with parts of the ‘progressive’, social-democratic, political movement of his time, just as Leopardi had deflated the liberal 19th century hopes in the automatic meliorism implicit in the “magnifiche sorti e progressive”.

One small question which personally I find it a pity Rosengarten did not address—since he did take the somewhat bold and very important step of a comparison with current scientific thought (Stephen Hawking and Bertrand Russell among others)—is that there is no discussion regarding Leopardi’s arguments in favor of the human race making a ‘common cause’ in a struggle against ‘Nature,’ and the contemporary situation our immediate environment, and therefore ‘Nature,’ finds itself in because of ‘human’ activity. Of course this generic abstraction does not accurately pinpoint the forces and causes ultimately responsible for this environmental destruction, but I think it does raise some interesting questions about the applicability of the ‘human’ vs. ‘Nature’ antagonism, and the degree to which ‘Nature’ is a historical and ‘local’ phenomenon in our lives (as well as an essential component of our ‘inner’ selves), and the degree to which in destroying our own lives (living in the current social formations we do) we are also ‘destroying Nature,’ not contributing to its more ‘positive’ transformation(s), and not really ‘conquering Nature’ except very nominally and superficially.

All things considered I think many readers and students in English-speaking countries will find this book a very useful and stimulating introduction to Leopardi, and a welcome one, while we await the appearance of the English translation of the *Zibaldone* in 2013.

Mark Epstein

PRINCETON UNIVERSITY

Grace Russo Bullaro. *Beyond Life is Beautiful. Comedy and Tragedy in the Cinema of Roberto Benigni.* Leicester (UK): Troubador Publishing Press, 2005. Pp. 324.

Questo volume collettaneo curato da Grace Russo Bullaro si inserisce nel solco tracciato da Carlo Celli che, nel 2001, con il suo *The Divine Comic: The Cinema of Roberto Benigni*, aveva proposto ad una audience anglofona il primo studio critico di una certa ampiezza volto ad approfondire il cinema di Roberto Benigni. Il lavoro coordinato da Russo Bullaro si apre quindi con una prefazione a cura dello stesso Celli, il quale rileva come questo volume sia in grado di offrire “rich insights from critics around the world in a compelling forum for the consideration of the wider issues that Benigni’s films provoke” (11). Nella solida e ben argomentata introduzione che segue, Russo Bullaro espone le coordinate di un progetto che, sostanzialmente, si dipana lungo due direttrici. In primis, l’analisi di temi e stilemi che ricorrono in quei film di Benigni che precedono *La vita è bella* (1997) e che sono riscontrabili anche nel successivo *Pinocchio* (2002). *La tigre e la neve* (2008), non è purtroppo oggetto di studio, essendo uscito poco dopo la pubblicazione del volume. A seguire, vi è un secondo gruppo di saggi che, per contro, si occupano esclusivamente di *La vita è bella*, offrendo un notevole contributo intertestuale alla comprensione del film ed all’approfondimento delle polemiche generate dallo stesso.

Ad aprire la prima sezione del volume – intitolata “The Foundation” – troviamo il contributo di David Scott Diffrient, “Italian Sketch Films and the Narrative Genealogy of Roberto Benigni’s *You Upset Me*,” che sottolinea il debito di Benigni nei confronti della tradizione del film ad episodi, pur sottolineando che un certo “movement from parody to social satire, from so-called ‘sick’ forms of comic relief to philosophical humor, entailed a radical alteration of preexisting textual paradigms” (50). In “The Italian Buster Keaton? Roberto Benigni’s *The Monster* and the Comic Machine,” William Van Watson pone in evidenza in maniera altrettanto interessante e documentata l’influenza di mostri sacri della comicità quali Keaton e Chaplin, affermando che “Benigni diverges from Keaton primarily in terms of the artistic intent of his Chaplinesque sociopolitical ambitions, although artistic intent and artistic effect do not always

coincide” (66-67). In “*Johnny Stecchino: L’Italia nel caleidoscopio*,” Umberto Taccheri sostiene che “la protesta sociale di Benigni e Cerami è inserita e quasi dissimulata nella serie infinita di immagini speculari e simmetriche che, come in un caleidoscopio, dà vita alle diverse prospettive, a volte comiche, a volte serie e a volte tragiche, che questo film offre sulla realtà italiana dei primi anni novanta” (111). Vittorio Montemaggi, in “«Perché non ho scritto la *Divina Commedia*? Perché non c’ho pensato»: Dante’s *Commedia* and the Comic Art of Roberto Benigni,” si sofferma invece sulle varie occasioni in cui “Benigni’s work may be seen to share similar ethical and theological dynamics to the *Commedia*” (113). I due saggi che concludono la prima parte del libro offrono infine una brillante analisi comparata dei meccanismi ideologico-culturali che animano il cinema di Benigni. In “Benigni’s *Pinocchio*, or the Tale of a Failed National Icon,” Rebecca West analizza questa pellicola in quanto “telling commentary on just how national icons work” (150); mentre in “Benigni’s Postmodern Storehouse of Culture,” Victoria Kirkham sostiene che a caratterizzare i film del regista sia un costante “felicitous postmodern pastiche” (152).

La seconda sezione del volume – dal titolo “A Prismatic Look at *Life is Beautiful*” – si apre con il saggio “Benigni’s Life-affirming Lie: *Life is Beautiful* as an Aesthetic and Moral Response to the Holocaust,” in cui Gefen Baron afferma polemicamente che il film in questione è “possibly the most *morally* accurate film about the Holocaust ever made,” asserendo che “in its rejection of mimetic realism, it offers poignant meta-cinematic commentary about the limitations of art in imitating the un(reality) of the Holocaust and about the need to find new artistic ways to engage with the event” (182). Laura Leonardo, in “*La torta etiopica e il cavallo ebreo: Metaphor Mythopoeia and Symbolism in Life is Beautiful*,” ritiene che il film vada considerato “a metaphorical transposition of fascist myths and propaganda to fairy tales canons” (203); mentre in “*Life is Beautiful* and the Protection of Innocence: Fable, Fairy Tale or Just Excuses?” Grace Russo Bullaro si sofferma sulla differenza tra “fable” (il termine più comunemente usato per descrivere il film) e “fairy tale,” argomentando che, in virtù dell’*happy ending*, quest’ultimo sarebbe forse quello più appropriato. Nell’intervento che segue, “Ma la vita

BOOK REVIEWS

è davvero bella? Lo spettacolo dell'Olocausto, ovvero del nuovo *kitsch*,” Erminia Passannanti si interroga sulla legittimità dell'uso della Shoah come sfondo ad una commedia. I due saggi che chiudono il volume – “«No True Darkness?» The Critical Response to *Life is Beautiful* in Italy and Australia,” di Mirna Cicioni e “Breaking the Commandments of Holocaust Representation? Conflicting Genre Expectations in Audience Responses to *Schindler's List* and *Life is Beautiful*,” di Janice Wendi Fernheimer – si occupano invece della ricezione del film. Cicioni si sofferma sul giudizio degli intellettuali italiani ed australiani, mentre Fernheimer utilizza l'Internet Movie Data Base (www.imdb.com) per proporre un raffronto tra le opinioni del pubblico sul film di Benigni rispetto a quello di Spielberg.

Ben concepito, generosamente argomentato e ricco di echi intertestuali che non mancano di spingere il lettore a nuove riflessioni, *Beyond Life is Beautiful* è senza dubbio un'ottima integrazione al panorama degli studi in lingua inglese sul cinema italiano contemporaneo, poiché offre una documentata ed approfondita introduzione al mondo di Roberto Benigni regista ed autore (oltre che attore), dando il giusto spazio al più controverso (ma altrettanto popolare) dei suoi film. Da sottolineare infine la prospettiva globale che emerge dai vari saggi (nove in inglese e tre in italiano) a cura di studiosi provenienti da Gran Bretagna, Stati Uniti ed Australia; una prospettiva utile a disinnescare le sterili polemiche che hanno accompagnato *La vita è bella* sin dalla sua uscita per suggerire, invece, nuovi orientamenti critici utili a comprendere appieno la portata ideologica e culturale del film.

Fulvio Orsitto

CALIFORNIA STATE UNIVERSITY, CHICO

Giulia Santi. *Sul materialismo leopardiano. Tra pensiero poetante e poetare pensante*. Milano: Mimesis, 2011. Pp. 202

Non capita spesso di leggere un libro, poi rileggerlo varie volte, e ad ogni lettura vedere crescere il proprio apprezzamento ed entusiasmo sia per l'opera stessa, che per la persona che l'ha concepito e realizzato.

BOOK REVIEWS

Le ragioni in questo caso sono molteplici. Giulia Santi è filosofa di formazione, e quindi la sua analisi del materialismo leopardiano è condotta non solo con cognizione di causa, ma con l'attenzione, la discriminazione concettuale, metodologica e teorica, che così spesso mancano nello sterminato numero di interpretazioni critiche contemporanee che 'reinterpretano' testi canonici o meno, secondo adesioni relativamente superficiali alle ultime mode critiche, senza in realtà essersi, se non impadroniti, almeno familiarizzati un po' seriamente con la tradizione filosofica precedente. Non avendo simpatie particolarmente pronunciate per attivismi 'identitari' (spesso tacitamente e/o inconsapevolmente, 'corporative/i'), vorrei però far notare che per una serie di motivi disciplinari, istituzionali, storici e sociali, il numero di donne filosofe è molto esiguo.

All'inizio del libro l'autrice fornisce al lettore una breve sinossi della ricezione dell'opera leopardiana, ripercorrendo le varie forme di ostracismo, censura, 'blocco,' incomprendione, pregiudizio che l'opera del grande recanatese ha conosciuto per ben oltre un secolo, in forme più o meno dure, da parte sia di istituzioni dominanti come la chiesa cattolica, di movimenti apparentemente tolleranti e progressisti come i liberali dell'Ottocento, nonché di personaggi estremamente influenti all'interno della cultura italiana come Benedetto Croce. Questo ostracismo ha scisso il pensiero, la filosofia, di Leopardi dalla sua produzione poetica, e ha colpito quasi solo la sua filosofia, svalutandola in vari modi: riducendola a prodotto di una vita infelice, attaccando una sua presunta mancata sistematicità (valutata secondo criteri esteriori, formali, accademici, e quasi sempre senza entrare nel merito del pensiero dell'autore), o cercando di evitare il confronto con la profonda, disillusa coerenza delle conclusioni raggiunte riguardo la vita degli esseri umani da Leopardi. Bisogna aspettare fino al secondo dopoguerra perchè una serie di critici, Cesare Luporini, Walter Binni e Sebastiano Timpanaro, sgretoli questo consenso pregiudiziale della tradizione dominante, e apra l'opera del poeta-filosofo ad indagini più coraggiose e meno inficcate da pregiudizi. Bisognerebbe ricordare che il titolo di questo libro della Santi ricorda intenzionalmente quello di un grandissimo filologo, critico, filosofo (suo malgrado, probabilmente non avrebbe accettato questa designazione) e militante, Sebastiano Timpanaro, e cioè *Sul materialismo*, uno dei testi più importanti, ma

BOOK REVIEWS

meno letti e meno influenti della critica italiana ed europea, perchè collegata ad una tradizione di pensiero materialista, che è stata minoritaria (per non dire quasi invisibile) per la maggior parte del Novecento e fino ai giorni nostri (si potrebbe aggiungere che l'opera di un altro grande filosofo italiano, Galvano della Volpe, per esempio la sua *Critica del gusto*, che si rifà esplicitamente al materialismo lessinghiano, ha subito un destino non molto diverso).

Non più scissa tra poeta e filosofo, l'indagine della Santi segue però esplicitamente una tradizione di pensiero materialista nella quale l'opera di Leopardi si inserisce, sebbene in maniera molto originale. In questa interpretazione possiamo apprezzare come, quantunque Leopardi sia un critico della ragione, e soprattutto delle pretese più assolutiste che alcuni filoni e pensatori apparentemente razionalisti hanno avanzato, non abbandona mai nè il terreno della ragione, nè quello del materialismo; nell'analisi del *nulla* leopardiano, o di una filosofia che raggiunge il suo massimo apice quando riesce a demolire assolutismi e dogmatismi che essa stessa ha spesso eretto nel corso del suo sviluppo, la Santi dimostra con grande precisione e sensibilità quanto sia necessario comprendere lo svolgersi continuo del pensiero leopardiano, soprattutto all'interno di quella 'fucina' che è il suo *Zibaldone*, ed esaminarlo in questo continuo movimento, ma, soprattutto nel contesto del suo tempo: né come un epigono di tradizioni precedenti, né semplicemente come presunto anticipatore di pensatori e/o movimenti soprattutto di tendenza irrazionalista, come Nietzsche, Dostoevskij, Heidegger, ecc., perlopiù associati con movimenti come il cosiddetto 'esistenzialismo,' una tendenza purtroppo molto comune, anche in questi ultimi decenni, a dispetto del grande lavoro pionieristico svolto appunto da Luporini, Binni e soprattutto da Timpanaro.

Il saper combinare questa grande meticolosità filologica con un'acuta conoscenza metodologica e filosofica, e una notevole conoscenza della storia della critica leopardiana permettono alla prosa concisa, leggera e snella dell'autrice di offrire al lettore sia una penetrazione in profondità dell'originalità del pensiero di Leopardi sia di evitare i molti luoghi comuni e le molte letture critiche, soprattutto influenzate dal 'postmoderno,' alla moda, i cui difetti principali sono la banalizzazione del pensiero del recanatese e l'incapacità di affrontarne

BOOK REVIEWS

sia specificità che originalità (non necessariamente da capire in senso romantico).

Per i lettori che vivono in Nordamerica o altri paesi anglofoni, in appendice al volume troviamo anche una preziosa appendice, *Leopardi negli USA*, che è molto utile sia come introduzione all'argomento che per l'annessa rassegna bibliografica.

Il volume è uscito all'interno di una collana che intende promuovere la comprensione e la diffusione del *razionalismo critico*, così come è stato elaborato ed in parte diffuso sia in Italia (soprattutto nell'area piemontese-lombarda, Torino-Milano quindi) che in Europa. Dei raffronti con il pensiero di Kant, e prima con alcuni degli empiristi e scettici inglesi (Locke e Hume), così come le interessanti discussioni sull'interesse di Leopardi per la scienza contemporanea, e alcuni agganci con riflessioni sia di Ludovico Geymonat, che in parte dello stesso Timpanaro, fanno parte del contributo a questo orientamento. Personalmente penso che esista una certa distanza tra molte forme di questo razionalismo critico e parecchie delle tradizioni materialiste cui la Santi accenna. Il che non significa certo incompatibilità, ma nemmeno coincidenza di posizioni. Per esempio nel caso di Kant, la funzione del '*Ding an sich*' ha spesso riportato correnti filosofiche che si rifanno a Kant verso l'idealismo piuttosto che verso il materialismo. Un esempio abbastanza classico e paradigmatico in questo senso è l'evoluzione subita dal pensiero di Lucio Colletti, da allievo di della Volpe, ad una forma di 'marxismo' kantiano (motivato in senso 'anti-hegeliano'), con le conclusioni che sappiamo in anni recenti. All'interno della filosofia del linguaggio certi contrasti tra posizioni più vicine al razionalismo, come quelle di Chomsky, a quelle in certo qual modo (anche se non in modo molto cosciente o elaborato) più vicine al materialismo di Lakoff, sono un altro esempio di questa possibile distanza. Nel caso di Leopardi si tratta di lievi differenze interpretative visto che è molto difficile sapere se e quanto il recanatese conoscesse davvero personalmente le opere di Kant.

Questo bellissimo libro della Santi ci fa apprezzare quanto Leopardi sia contemporaneo, quanto dibattiti contemporanei sul rapporto mente-corpo, o quelli inesauribili sul rapporto scienza-arte, dovranno affrontare nuovamente, e in tutta la loro profondità i contributi del recanatese. Per molti studenti e studiosi, da quelli che

BOOK REVIEWS

ancora non conoscono Leopardi, a quelli che conoscono soprattutto le interpretazioni ‘di scuola,’ questo contributo di Giulia Santi dovrebbe essere sull’elenco di opere da leggere, un contributo formidabile per discernimento, coerenza e indipendenza di pensiero per una studiosa ancora relativamente giovane.

Mark Epstein

PRINCETON UNIVERSITY

Edoardo Tabasso and Marco Bracci. *Da Modugno a X Factor: Musica e società Italiana dal dopoguerra a oggi*. Roma: Carocci, 2010. Pp. 169.

Il volume *Da Modugno a Xfactor*, di Marco Bracci e Edoardo Tabasso, è una ricostruzione dell’impatto della *popular music* sulla società Italiana. L’organizzazione del volume offre al lettore un’accurata analisi di come la *popular music* abbia affiancato le diverse fasi di cambiamento sociale in Italia (quasi a diventarne la colonna sonora) dal dopoguerra in poi. E non è un caso che la velocissima ‘rivoluzione’ della *popular music* sia anche associata all’interesse, creato dal crescente mercato consumistico, nelle nuove categorie di giovani e *teenagers*. Come gli autori notano: “fu a partire da questa rivoluzione che gli adolescenti cominciarono a essere considerati come un vero e proprio gruppo sociale, definito dall’età, che si avviava a rivendicare una propria legittimazione a esistere nei confronti degli adulti con i quali non voleva più identificarsi o essere identificato”(16). Le mode musicali, quindi, sono strettamente legate alle mode giovanili, e la storia della *popular music* deve di conseguenza tracciare anche quella dei ‘giovani,’ o meglio di come il mercato abbia a volte interpretato, ma più spesso creato a tavolino, i desideri e le tendenze di questa categoria nascente.

Gli autori aprono offrendo una indicazione di metodo, e spiegando come il termine *popular music*, utilizzato in inglese nel libro, sia “mutuato dal filone dei cultural studies anglosassoni e statunitensi” (12) e sia difficilmente traducibile, poichè “si riferisce a tutta quella musica avente finalità commerciali e [che] si presta a un

BOOK REVIEWS

ampio e trasversale consumo individuale e collettivo,” mentre “il suo corrispettivo italiano, musica popolare, si presta a un’interpretazione ambigua, perchè si riferisce a quella produzione musicale che affonda le proprie radici nella tradizione, come quella di canti popolari, una musica che in lingua inglese è definita *folk music*” (12). Dopo questa breve premessa introduttiva, il libro di Bracci e Tabasso si dipana in una dettagliata analisi dell’evoluzione della *popular music* in Italia, in stretta connessione con i trend e le interpretazioni dei cambiamenti sociali. Il libro offre anche un vasto panorama informativo sulle carriere di artisti, band e generi musicali, sostenuto da una solida ricerca bibliografica e discografica.

Le varie fasi della cultura musicale *popular* in Italia sono catalogate nel tradizionale schema che prende in considerazione la divisione per decenni, o epoche storiche: “Good Morning Sixties” e l’epoca dei juke box e delle canzoni estive; “I Settanta” e la maturità del rock Italiano; “L’Italia nel Turbolento *Turning Point* musicale degli anni Ottanta” sono alcuni esempi. Questa indicazione di fasi temporali è sempre legata ad atteggiamenti sociali, stili di vita, crisi politiche e culturali. Il susseguirsi di molteplici brevi capitoli all’interno dell’organizzazione generale, però, non trascura di proporre meno canonici legami (storici e stilistici) tra le diverse epoche come all’interno di esse, sottolineando influenze e contaminazioni trasversali e delineando un panorama molto vasto che va oltre la periodizzazione. Questa organizzazione ha il lodevole risultato di rimandare continuamente alla questione iniziale su cosa sia la *popular music*, ampliando e problematizzando la domanda piuttosto che conferire una finale, definitiva risposta.

L’interesse del lavoro, comunque, si deve soprattutto al fatto che il libro non si ferma a una nostalgica rivisitazione delle mode e degli stili degli artisti italiani attraverso gli ultimi decenni di storia, ma propone anche una serie di domande più tecniche, che rendono più complesso il problema della relazione, nella *popular music*, tra artista, mercato e pubblico. In primo piano viene infatti posta la questione dei diversi supporti per la riproduzione della musica (dal vinile 45/33 giri, alla cassetta, al CD fino al file MP3) e per la sua distribuzione (radio, TV, live, video, streaming). In molti casi, gli autori puntualizzano su come questi cambiamenti abbiano contagiato il successo popolare

BOOK REVIEWS

degli artisti, e in alcuni casi abbiano cambiato le regole della socialità legate alla musica. Questo cambiamento viene analizzato non solo nei casi più evidenti, come quello dell'avvento della televisione o della video music in una prima fase, e internet e streaming in un secondo tempo, ma anche in casi meno ovvi. Per fare un esempio, Bracci e Tabasso scrivono della nascita del Festivalbar nel 1964, non come canale “per scoprire talenti, ma per ribadire la presenza e la forza del juke box, ormai onnipresente sul territorio nazionale. La novità fu quella di permettere al pubblico di decidere chi avrebbe vinto e, fin dall'inizio, chi partecipava al Festivalbar era appoggiato fortemente dalla propria casa discografica, perché in ballo c'erano le vendite e i profitti. La manifestazione celebrava il mercato, offrendo, per la colonna sonora dell'estate, una varietà di soluzioni pronte per essere consumate” (34). Se osserviamo come il Festivalbar sia una delle maggiori fonti di successi commerciali ancora oggi, possiamo dunque comprendere l'importanza della storicizzazione dell'evento.

In conclusione, il libro affronta, in modo comprensibile ma anche con ricercate intersezioni e collegamenti, la storia della musica di largo consumo in Italia. L'accessibilità del libro per lettori di ogni background, la sottolineatura di importanti legami tra musica e stili di vita, costumi e relazioni sociali, dà la conferma di come la *popular music* sia un elemento importante per ogni studio culturale della società italiana contemporanea. Per questi motivi, il libro dovrebbe essere preso in considerazione da tutti gli studiosi dell'Italia contemporanea, e non solo dagli specialisti nel campo della musica commerciale.

Sabrina Ovan

SCRIPPS COLLEGE