

## 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

## 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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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.<sup>11</sup>

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.<sup>12</sup>

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.<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup>

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.<sup>16</sup>

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

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

<sup>2</sup> 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).

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> Cfr. Piero Spila 10-12.

<sup>5</sup> “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).

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> “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).

<sup>8</sup> 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).

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

<sup>10</sup> 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).

<sup>11</sup> 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).

<sup>12</sup> “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).

<sup>13</sup> 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.

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

<sup>15</sup> “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).

<sup>16</sup> “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>.