

Ignazio Romeo

*La stanza dei giochi*

Appunti sul cinema di Nanni Moretti

1.

Sin da *Ecce Bombo* (1978) e da *Sogni d'oro* (1981) sono usuali, nei film di Nanni Moretti, i set cinematografici e i protagonisti che dirigono film, dei quali spesso compaiono spezzoni, o soltanto immaginati o già girati. Ma con *Il sol dell'avvenire* (2023), l'ultima pellicola del regista romano, questo stilema addirittura trionfa.

In quello che chiameremo film1, la storia principale, si raccontano le vicissitudini del regista Giovanni (personaggio che ha il nome anagrafico di Moretti ed è interpretato da lui stesso), il quale - tra difficoltà finanziarie e problemi personali con la moglie produttrice - manda avanti le riprese del film2, appunto *Il sol dell'avvenire*. Questo ha per oggetto una vicenda ambientata nel 1956: una sezione del PCI di Roma ospita nel proprio quartiere un circo ungherese; si scatena la repressione sovietica a Budapest; marito e moglie militanti (Silvio Orlando e Barbora Bobulova) si dividono: lui obbedisce alla linea pro-URSS del partito, lei - come gli artisti del circo - si ribella.

Intanto Giovanni rimugina anche su un altro film che gli piacerebbe fare, magari al posto di quello che sta già girando: ambientato alla fine degli anni '70, con al centro una giovane coppia, "con tante canzoni italiane". Del film3 si vedono scene che sono solo nella sua mente e in cui il regista interviene non tanto come se dirigesse degli attori, ma come se guidasse nella loro vita delle persone vere e, in particolare, un sé stesso passato.

Verso la fine di film1, durante le riprese di una scena cruciale, quella della rottura fra Orlando e la Bobulova, che è ideologica e sentimentale insieme ("sei un vigliacco"), nella testa del regista Giovanni parte una canzone di Franco Battiato, "Voglio vederti danzare". Non ha rapporto con la situazione del set né con l'epoca e lo stile de *Il sol dell'avvenire*. Sembra invece provenire da film3. Non è la prima volta che una canzone irrompe nella lavorazione. Prima del ciac iniziale del *Sol dell'avvenire*, tutta la *troupe*, guidata dal regista, aveva intonato "Sono solo parole" di Noemi. "Si tu n'existais pas" di Joe Dassin si era sovrapposta a una ripresa tormentata. Ora si balla sulle note di Battiato, ma precisamente dove? nella realtà? nell'immaginazione di Giovanni? in quella di Nanni? La macchina da presa si alza e si allontana e inquadra attori, tecnici e comparse che ruotano lietamente su sé stessi. Danza, nella sua pellicola, anche la giovane coppia di film3, che adesso ha un bambino e sta facendo un picnic.

E qui finalmente Giovanni pare liberarsi dal peso che lo opprimeva sin dall'inizio, e Moretti, regista di film1, sembra dire: ce l'ho fatta, il mio compito è quasi finito. L'allentamento della tensione prelude al finale vero e proprio. Al posto dell'originario suicidio per impiccagione del protagonista, carico di inquietanti sottintesi personali, Moretti regista di film2 (che qui si confonde col regista di film1) inscena un'utopia fantastorica: il trionfo, all'interno del Partito comunista italiano, nel 1956, della linea di emancipazione dall'Unione sovietica, cui seguirà una parata del circo ungherese per le belle vie di Roma, sotto un sole festoso, con Silvio Orlando e Barbora Bobulova in groppa a un elefante e tutti gli altri personaggi in corteo, e in mezzo a loro tanti degli attori che hanno recitato con Moretti da *Ecce bombo* a *Tre piani*.

In conclusione, un festoso girotondo, una piacevole sfilata di morettismi.

Il primo morettismo è nel divieto implicito ma cogente, per i personaggi, di toccarsi gli uni con gli altri. Giovanni, regista di film2, non sopporta che l'attrice protagonista aggiunga alle scene col marito dei palpamenti e dei baci che nel copione non ci sono. Giovanni personaggio di film1 è in crisi con una moglie (Margherita Buy) con la quale non si sfiora mai, nemmeno per sbaglio. Il surrogato dello scambio fisico di affettuosità, o addirittura del sesso (che è innominabile: lei rifiuta recisamente di parlarne al suo psicanalista), è il mangiare un gelato insieme (farlo sciogliere in bocca, assaporarne da intenditori la dolcezza).

Ci sono poi le tipiche interazioni morettiane che escludono dal dialogo l'intimità corporea: alcune telefonate, le confessioni allo psicanalista, la lunga lezione sulla violenza al cinema, incontri di lavoro, educate conversazioni durante pranzi formali.

La svolta di umore de *Il sol dell'avvenire* - la cui parabola narrativa va da un iniziale umore nero a un finale umore giocondo - si ha quando Giovanni, nell'immaginario film3, spinge i due giovani a baciarsi, rompendo il muro dei bla-bla che li teneva distanti.

Il divieto di toccare riguarda in qualche modo anche i temi stessi del film, che vengono esibiti ma evitando di entrarci veramente dentro. La crisi della coppia Moretti-Buy è detta, non vissuta. Il dramma dei comunisti nel '56 è enunciato ma non genuinamente rappresentato né risolto. Gli stessi bersagli della polemica metacinematografica (la violenza delle serie alla *Gomorra* o alla *Suburra*, l'invasione delle piattaforme in *streaming*) sono aggrediti con argomenti semplici e, al fondo, poco impegnativi. Nella sua carriera di regista, Moretti raramente si è addentrato in qualcosa, e più che mai mostra di non volerlo fare qui: gli aspetti intimi, viscerali e ambigui della realtà non gli si confanno; rimane in lui, non rinnegato, qualcosa del ragazzino che chiede ai genitori di tenerlo lontano da queste brutte cose.

Un simile approccio genera garbugli e paradossi, ed anche una buona dose di umorismo, che Moretti - più che impegnarsi a suscitare - accetta e asseconda.

Per una parte di film1 (che contiene in sé anche film2 e film3) egli dà allo spettatore l'impressione di star mettendo su un confuso pastrocchio, dal quale non è chiaro come verrà fuori. Poi però conclude, con sincerità e coerenza, che vivere in questo gran pasticcio che è il suo cinema gli dà piacere e che il set è per lui - nonostante il carattere irrequieto, dispettoso e dittatoriale che si ritrova - il luogo più bello che ci sia (talmente bello che gli piace anche intrufolarsi nei set degli altri). È inutile perciò sforzarsi di cercare un ordine o un senso superiori: bastano quelli che vanno affiorando, così come sono. E tutto questo non è altro che un circo: illusione consapevole, magia di cartapesta, commovente musica da banda, vita provvisoria che sostituisce, col suo slancio, un'impossibile o inesistente vita vera. Un'impronunciabile gioia di esistere si fa strada dietro la maschera musona dell'ormai quasi settantenne Michele Apicella (così si chiamava l'alter ego dell'autore in altri film). E la prima figura di tale gioia è - come spesso nelle opere di Moretti - il ballo collettivo: l'abbandono danzante del corpo, l'ammutolarsi degli insopportabili discorsi.

Nella parata finale, l'uscita dalla depressione non sembra riguardare solo il Giovanni protagonista di film1 e regista di film2, ma anche il Moretti creatore dell'opera che noi vediamo. Sfilano, come s'è detto, coi personaggi di questo film, gli attori di quelli precedenti: Renato Carpentieri, Lina Sastri, Mariella Valentini, Giulia Lazzarini, Alba Rohrwacher, Anna Bonaiuto, Gigio Morra, e altri ancora, e infine lui stesso che saluta, ed è questo l'ultimo fotogramma.

Giovanni/Moretti ha confessato alla figlia che fa uso da molto tempo di antidepressivi e sonniferi. Fisicamente è apparso senile, lievemente fuori registro come sono le persone anziane. I suoi attori storici si sono mostrati invecchiati e imbruttiti, con poco *glamour*, qualcuno claudicante. Tutti però sorridono: nella parata finale la vecchiaia non fa paura a nessuno.

2.

Se c'è una cosa che accomuna i film nei film di Moretti: *La mamma di Freud* (in *Sogni d'oro*, 1981); il musical sul pasticciare trozkista negli anni '50 (*Caro Diario*, 1993, e *Aprile*, 1998); *Cataratte, il ritorno di Aidra* e le varie versioni del *Caimano* (*Il Caimano*, 2006); *Noi siamo ancora qui* (*Mia madre*, 2015); *Il sol dell'avvenire* e la storia d'amore anni '70; è la loro improbabilità.

Con *La mamma di Freud* e col pasticciare trozkista, ma anche coi due film di Aidra, il regista romano sembra fare la parodia delle sue stesse velleità artistiche. Si tratta, per quel che si vede, di opere di una bruttezza senza speranza, irragionevoli e *kitsch*; ma nello stesso tempo colorate, paradossali, allegramente scalciate, percorse da un puerile buon umore.

Non va tanto diversamente col film su Berlusconi. Del *Caimano* (il soggetto proposto dalla aspirante regista Teresa/Jasmine Trinca al produttore di serie C Bruno Bonomo/Silvio Orlando) si vedono tre

versioni, stilisticamente dissimili: quello con Elio De Capitani è il film come lo immagina Orlando leggendo la sceneggiatura; con l'attore fedifrago Marco Pulici/Michele Placido si arriva a provare una sola scena, un discorso parlamentare, prima che lui pianti in asso la *troupe*; infine c'è l'effettivo film girato da Teresa, in cui si assiste al confronto in tribunale fra Berlusconi/Nanni Moretti e la magistrata/Anna Bonaiuto.

Lo spettatore di buona volontà è convinto, come Moretti, che sia giusto portare al cinema la storia del Cavaliere. Ma dubita che uno degli abbozzi visti nel *Caimano* potrebbe diventare un buon film – e neppure il regista sembra crederci troppo. Egli finisce bensì per *dire* ciò che gli sta a cuore sull'ingombrante personaggio, ma non ad articolare un'opera convincente su di lui. Del film straniato e onirico sul gigantismo, la pacchianeria, la corruzione berlusconiani, quello con De Capitani, non si sopporterebbe più di un quarto d'ora: troppo astratto e unilaterale, e tenuto su una nota troppo alta. L'inquietante dramma brechtiano sulla collisione dei poteri, col teso conflitto fra il Caimano e il suo giudice, è buono a reggere una scena, giusto il tempo che ne viene mostrato. Solo gli autentici spezzoni documentari (scelti benissimo) hanno la forza e la verità che la finzione cinematografica non riesce a raggiungere. Moretti, insomma, sostiene di dover ad ogni costo realizzare un film che non sa o non può fare.

Persino nel compatto e doloroso *Mia madre* (2015), la pellicola che Margherita Buy gira mentre la madre muore, sulla lotta degli operai per non far chiudere la loro fabbrica, appare programmatica e inerte. Né le cose migliorano col *Sol dell'avvenire*, che non va oltre la piattezza illustrativa di un qualunque sceneggiato TV.

Il gioco è scoperto in *Aprile* (1998), dove Moretti ripete “devo fare un documentario sull'Italia di oggi, è un dovere”, e però poi va scappando appena può dal set e dai suoi compiti di regista.

Egli è persuaso di dover dire qualcosa, preferibilmente “qualcosa di sinistra” – ma sa enunciarlo a parole, non mostrarlo cinematograficamente. Come lo studio del latino, il lascito della madre professoressa (*Mia madre*): una cosa che va assolutamente fatta, anche se non se ne comprendono le ragioni. La vita adulta e consapevole si configura come un compito, e con quel compito Moretti si misura, testardo e creativamente atono - ma tuttavia ricettivo agli elementi buffi e paradossali della propria condizione. In effetti egli non mostra mai allo spettatore la realizzazione delle sue intenzioni dichiarate, ma il tentativo di realizzarle, problematico e semi-fallimentare.

D'altra parte il cinema è la sua stanza dei giochi. Moretti patisce solo fino a un certo punto le proprie aporie: gli piace non solo metterle in scena, dibatterle e dibattersi, ma anche il semplice fatto di girare, l'essersi conquistato un posto di comando da cui fare e disfare, il poter vivere liberamente fuori dalla realtà, in quella condizione a parte che è la vita di una *troupe* impegnata in un allestimento. Il mondo, mentre si gira, può fermarsi; la realtà parallela a cui ci si abbandona lo sostituisce.

3.

Con le eccezioni di *La stanza del figlio* e di *Mia madre*, e quella parziale di *Tre piani*, non si può dire che Moretti sia interessato alla verosimiglianza dei suoi film. Esemplare, in questo senso, *Habemus Papam*.

Il racconto applica la sua tipica formula (grottesco satirico, più intimismo, più una spruzzata di giocoso infantilismo) anziché a fatti privati o fantastici, a una realtà nota e pubblica come quella dell'elezione del papa. I cardinali in conclave e le procedure della Santa Sede sono da lui reinventati con fantasia puerile, come la mafia nei film di Pif. Il suo stile ammette l'attrito fra forme diverse, e non coordinate fra loro; così *Habemus Papam* oscilla tra *L'angelo sterminatore*, *Benvenuto, Presidente* e un dramma psicologico-minimalista alla maniera di Soldini o Calopresti.

Al centro dei film di Moretti c'è una figura che sovrasta le altre, in una condizione quasi monarchica, un personaggio che riveste un ruolo di guida (regista, insegnante, psicanalista, prete, deputato) e che però entra in crisi. Con *Habemus Papam* tale motivo è portato al grado massimo: il papa, l'ultimo sovrano assoluto del nostro tempo, che respinge la sua corona.

La somiglianza fra l'ipotetico cardinale Melville e Joseph Ratzinger è solo apparente. Il papa tedesco, che si è dimesso ottantaseienne nel 2013 come aveva fatto quello immaginario nel film del 2011, è stato logorato dall'età e dai conflitti derivanti dall'esercizio concreto del proprio ruolo. In *Habemus Papam* un uomo, che è arrivato ad essere cardinale e che dovrebbe avere alle spalle decenni di attività pastorale, si comporta al modo di un adolescente alle soglie di una vita che non conosce. E, come chi non si sia mai caricato di una responsabilità, non sa né accettare l'incarico, né – quando la cosa gli viene chiesta formalmente – rifiutarlo.

A peggiorare l'inverosimiglianza, quale supporto per il pontefice esitante viene chiamato uno psicanalista, interpretato da Moretti, "il migliore" sulla piazza di Roma: come se all'interno della Chiesa non esistesse il sacramento della confessione e non disponessero per conto proprio di sottilissimi scrutatori d'anime.

Moretti vede con chiarezza un dissidio, che in effetti attiene alla Chiesa contemporanea: quello tra una tradizione che si va svuotando di senso, simbolicamente rappresentata dall'abito (di cui sottolinea la rigidità e la pompa, con brillanti effetti visivo-coreografici nei movimenti di gruppo dei cardinali) e la nuda realtà ignota del mondo. Da qui il sentimento di inadeguatezza e di impotenza colto dal film, che si fa acuto in un'anima più avvertita o più vulnerabile come quella di Melville.

Il regista tratta questo tema vivo con una efficacia da grande cartellone pubblicitario (pochi concetti, immagini colorate e molto evidenti) e facendosi quasi un vanto della propria estraneità alla materia. Ma i tormenti del papa, che hanno la vibrazione umana e l'inquietudine del bravissimo Michel Piccoli, non sembrano riferibili alla persona "storica" di un religioso; sono piuttosto quelli di un borghese in contraddizione con sé stesso.

In Melville il tema dell'abito si associa a quello del teatro. Il suo sogno segreto sarebbe stato di recitare - di trovarsi in quella condizione intermedia, purgatoriale, in cui si è legittimati a indossare un vestito a cui non corrisponde vera sostanza – e di poter vivere serenamente fra una sedia e l'altra, in una realtà perennemente sospesa della quale non si è costretti mai ad aprire la porta. Così il genuino motore del film sembra essere quello di una crisi personale dell'io travestito da papa, forse legata all'età, col rifiuto di accettare la condizione e le nuove responsabilità (e più che altro le pene), che sorgono alle soglie della vecchiaia.

4.

*Sogni d'oro* (1981), il terzo lungometraggio di Moretti, storicamente risulta fra i meno apprezzati dalla critica. È chiaramente afflitto dall'ansia di prestazione: un nuovo film, girato ben tre anni dopo il secondo, con l'obbligo di un successo da confermare e di uno stile e di un mondo immaginario da consolidare e da difendere. All'epoca le bizzarrie e le polemiche di Moretti sembravano le trovatine di un giovane regista che si auto-sopravaluta e cerca di farsi largo a colpi di boria, in mancanza di risorse migliori. Ora si può dire invece che tutto quanto si vede nel film gli appartiene fortemente, fa parte di quella strana corazza formale che è il suo stile, a cui è rimasto fedele nell'arco di quasi cinquant'anni di regia.

La forte centratura di *Sogni d'oro* su un alter ego dell'autore, in chiave di paradosso e di autodenigrazione, indurrebbe a pensare a una versione italiana di Woody Allen. Ma l'autodenigrazione di Allen è sistematica e fa sistematicamente ridere. Moretti (che pure lui riesce spesso a far ridere) punta invece a una condizione che sia al di là del bene e del male, cioè del serio e del comico, in cui convivano su un piede di parità la satira, la polemica intellettuale, la goliardata, la predica, la presa in giro di sé stessi e l'esaltazione dell'io, senza precisi confini tra un piano del discorso e l'altro e senza troppa cura per il principio di non contraddizione: Apicella è nello stesso tempo il regista di una visibile porcheria come *La mamma di Freud* e un maestro del nuovo cinema italiano.

Moretti non vuole dismettere il suo lato bambino, e lo fa sapere a chiare lettere. Oltre ai rapporti edipici con la madre ("io non me ne andrò mai di casa"), qui c'è la coperta-feticcio (la stessa che ricompare ne *Il sol dell'avvenire*), ci sono i giochi con la palla (in tutti i film successivi Apicella sfogherà i propri

malumori calciando un pallone), i dolci (con la visita notturna alla vetrina della pasticceria, nella quale troneggia l'adorata Sacher Torte), una petulante competitività adolescenziale, la facilità al litigetto (dove diventa lecito toccarsi, ma solo per menarsi). Un uomo-ragazzino, che vuole restare a vita fedele a sé stesso, e traghettare nell'espressione artistica la sua persona così com'è.

Questo trasloco e allestimento del proprio *bric-à-brac* (rappresentato da Freud che mette in vendita ai mercatini le sue opere scientifiche insieme a frullatori e tostapane) fa le veci dell'introspezione. Di sé Moretti in fondo non sa e non vuol sapere troppo. Non ignora che nel suo ingombrante bagaglio interiore potrebbe nascondersi qualcosa di perturbante, ma se ne occupi chi vuole, lui non intende far niente di più che sciorinarlo, con intima soddisfazione.

In questa chiave, la realtà-realtà perde consistenza, e si fanno avanti le più disparate fantasie. Ciò permette a *Sogni d'oro* (cosa che avverrà anche ne *Il caimano*, in *Mia madre* e nel *Sol dell'avvenire*) di trascorrere fluidamente e senza soluzione di continuità da esperienze biografiche (trascritte qui in modi marcatamente comico-grotteschi) a presumibili sogni (tutta la storia di Michele e Silvia-Laura Morante, e la trasformazione di lui in lupo mannaro), a scene di film (di Apicella e del suo rivale) che si vanno immaginando e girando, a visionari programmi televisivi *trash* ante litteram, fino alla celebre personificazione di esempi retorici (la casalinga di Treviso, il bracciante della Lucania, il pastore abruzzese, evocati dai critici ostili, che si presentano ad assistere alla prima de *La mamma di Freud*).

Non è né surrealismo alla Buñuel né onirismo alla Fellini, ma un precipitare dei più disparati oggetti psichici in un unico punto, a formare un bizzarro ammasso di materiali, che sono insieme di scarto e di gioco.

In questo microcosmo centrato sull'io, la volontà alta, la coscienza nobile vengono volentieri sbeffeggiate. Moretti/Apicella ha un problema con sua madre? Un classico regista *d'essai* ne caverebbe un sottile film intimista. Lui sembra volerci provare, comincia col tirare in ballo Freud (la conoscenza del profondo, la serietà dello scienziato, l'autorevolezza del maestro), ma finisce presto per gettare tutto in vacca: Freud ha la sua stessa difficoltà a emanciparsi dalla madre, anzi non è neppure Freud, ma (forse) un matto che crede di esserlo.

5.

La maschera bifronte e apparentemente inscalfibile di Moretti (da un lato il cazzuto intellettuale d'opposizione, dall'altro la sua presa in giro) viene meno quando il suo cinema tocca il sentimento profondo ed elementare del lutto. Accade con *La stanza del figlio* e con *Mia madre*. Allora egli non ha neppure bisogno di inventarsi un racconto articolato: il suo stile staccato ed episodico risulta quanto mai adatto a raccontare le minime variazioni di giorni dominati dalla cappa del dolore, in equilibrio tra tragedia e tran tran.

Ne *La stanza del figlio* la stranezza del cervello e il bla-bla fine a sé stesso non costituiscono, per la prima volta, il cuore del film. Caratterizzano, sì, i pazienti del protagonista, ma restano su un altro piano, diverso da quello della pena per la perdita del figlio quindicenne.

La famiglia entra in crisi, lo psicanalista Moretti va in pezzi: la sua calma a tutta prova non regge più, lo assalgono sintomi nevrotici, e finisce per sospendere l'attività clinica. Lo stesso farà Giovanni, il fratello della regista Margherita Buy, in *Mia madre*, che lascia il suo lavoro di ingegnere: davanti alla morte, la vita di chi resta appare un limbo senza orizzonte.

In questo clima, il minimalismo di Moretti perde i tratti cincischianti e si carica di senso. Gli riesce bene il ritratto della famiglia. Laura Morante convince per commozione e calore. Jasmine Trinca è perfetta: fresca come la adolescente che deve essere, appassionata, furibonda, turbata. Anche il ragazzo, prima di morire, si accattiva l'affetto dello spettatore per la faccia pulita, la gentilezza e il timido sorriso.

Non è un caso se *La stanza del figlio* è un film con molti abbracci, dove persino il paziente maniaco sessuale cerca di consolare in questo modo il suo terapeuta. C'è addirittura una breve scena di sesso coniugale e di nudo (unica in tutto il cinema morettiano), ovviamente prima della catastrofe, a testimoniare di una rara armonia di rapporti.

Il finale, lasciato in levare, è particolarmente interessante. I tre superstiti, i genitori e la figlia, decidono di accompagnare in macchina, per un tratto, la fidanzatina del figlio e il suo nuovo ragazzo che partono in autostop. Di stazione di servizio in stazione di servizio, finiscono poi per lasciarli al mattino al confine con la Francia, dove finalmente i due prenderanno il pullman. Con questo silenzioso viaggio notturno hanno messo in scena, e accettato, il distacco da colui che è andato via, hanno rivissuto la sua mancanza e l'hanno sopportata, e fatto pace col mare, dove il ragazzo è morto, e che ora sta loro quietamente davanti.

Così *La stanza del figlio*, oltre che un film sulla nube nera del lutto, diventa un'opera sul passaggio, sulla vita come trasformazione ed evoluzione nel tempo, a modo suo un inedito per il mondo interiore privo di sbocchi dei consueti personaggi di Moretti.

*Mia madre*, chiaramente autobiografico, racconta il tempo sospeso in cui si fa chiaro che il genitore morirà e in cui ci si trascina fra false speranze e premonitori segni di decadenza, finché il fatto si compie nella più quotidiana normalità, aprendo però lacerazioni di cui non si è in grado di rendere conto a parole.

È un tempo mentale e personale, il mondo appare estraneo come se stesse su uno schermo, e nello stesso tempo l'intimità non dà pace né trova senso: la vita come un'interminabile insonnia.

Il flusso del film è in piena sintonia con questa particolare condizione, e il cinema di Moretti appare "naturale" e direttamente coinvolgente e commovente. Al risultato contribuisce in modo decisivo la protagonista donna, capace di rispettare lo spietato minimalismo sentimentale che è il cilicio del regista romano, e nello stesso tempo di comunicare il trepidare dell'emozione. Il resto sembra venire felicemente da sé. La mescolanza di realtà e sogni, di realtà e ricordi corrisponde al senso di smarrimento e quasi di delirio che la coscienza della morte imminente porta con sé.

Non manca tuttavia, nemmeno in *Mia madre*, un elemento esterno fuori dalle righe. Se in *La stanza del figlio* erano i bizzarri pazienti dello psicanalista, qui è il protagonista del film della Buy, l'attore americano Barry Huggins, interpretato da John Turturro. Per motivi incomprensibili, egli non recita in inglese per essere doppiato, ma in presa diretta e in un italiano storpiato da un impossibile accento italo-americano, che vanifica sistematicamente il lavoro registico e mina la credibilità del film.

Nonostante le sue intemperanze e le sue *défaillances* – non riconosce i volti, dimentica le battute –, nel generale mortorio di *Mia madre* Huggins appare come l'unica persona viva, il solo che manifesti impulsi sessuali, voglia di giocare e di divertirsi, magari anche raccontando frottole. Nei limiti di un film di Moretti, Turturro ha una presenza decisamente esuberante. E tocca ovviamente a lui il *must* della scena di ballo, nella quale si disimpegna col suo stile stravagante e carismatico, che ricorda il fanatico giocatore di bowling del *Grande Lebowski*.

L'elemento irragionevole e assurdo, ma abbandonato e danzante, si ripresenta così come angelo custode per la seria anima smarrita del povero Moretti e del suo alter ego donna. E appare perciò naturale che – quelle della madre a parte – le uniche carezze che nella sua disperazione Margherita riceva (e accetti) gliele faccia, sul set, in un momento per lei di smarrimento, il suo attore invadente e casinista.

6.

Marco Belpoliti ha scritto che si può ritenere conclusa intorno al 1980 la letteratura italiana del Novecento (*Settanta*. Einaudi, 2001; nuova ed. 2010). Analogamente potremmo azzardarci a dire che nella stessa data ha termine, se non tutto il cinema italiano del '900, quello del dopoguerra. E non c'è dubbio che questo passaggio d'epoca sia leggibile con l'opera di Moretti.

Il regista romano ha rappresentato nel cinema la generazione del '77 e la svolta seguita all'affermarsi di quel movimento giovanile. *Ecce Bombo*, con la sua formulazione ironica e paradossale, ha segnato davvero un avvento: Moretti regista e Moretti personaggio si sono imposti come un fenomeno centrale nel rinnovato panorama nazionale.

Dell'eredità del passato, egli ha mantenuto, lottando duramente per questo e andando controcorrente, l'antica ambizione del cinema di rappresentare lo stato e le contraddizioni della coscienza collettiva.

Questo, nel suo caso, è avvenuto in modi intenzionalmente polemici: Moretti dà voce, in termini ideologici e generazionali, e con tratti fortemente identitari, a una precisa parte del pubblico, intellettuale e di sinistra.

Nel suo cinema non c'è più, come s'è detto, il racconto in senso classico. Ma non c'è neppure il vecchio film italiano "ben fatto", spettacolare e "bello" da vedere: quel luminoso dominio della narrazione per immagini che – nelle forme più diverse – ha accomunato i grandi registi del dopoguerra. Cose del genere non sono più possibili. La realtà è frammentata e idiosincratca. La bellezza non può essere esibita: appare sottotraccia e quasi controvolgia in case eleganti e *délabrées*, in scorci inediti della pur fotografatissima città di Roma, in qualche volto d'attrice. Le figure umane sono goffe e fuori sincrono, la recitazione intenzionalmente straniata e spesso non professionistica. L'occhio della macchina da presa non governa il mondo, ma coglie perplesso presenze esitanti o paradossali. Al movimento e all'interazione si sostituiscono rigidi dialoghi statici. Tutto ciò che si potrebbe definire "spettacolare", e che in effetti non manca quasi mai, è marcato però con un costante segno parodistico, come qualcosa a cui sarebbe piacevole lasciarsi andare, se il buon gusto non lo vietasse.

I film si strutturano intorno a un'autopresentazione dell'io ("il personale è politico") che calamita su di sé come un centro magnetico ogni fenomeno pubblico e privato. Questa autocentratura consente una libertà del discorso che include senza sforzo in un unico flusso eventi "reali", eventi sognati, film nel film, spezzoni documentari, momenti di rottura della finzione per mezzo della allocuzione diretta; il tutto senza che vi sia un discrimine chiaro fra ciò che è da prendersi sul serio e ciò che è da ritenersi scherzo o gioco fra amici. Con un senso di non finito, di provvisorio, di approssimato, come intenzionale cifra stilistica.

Intorno alla presenza centrale dell'io finisce per crearsi un vuoto. Il mondo nella sua molteplicità casuale, nella sua accidentale vivacità e varietà, è espunto dall'inquadratura. Il non molto che resta in campo, è lì proprio perché ci deve essere. Il soggetto dà l'impressione di essere a suo agio solo con ciò che lo tocca direttamente, e alquanto indifferente verso tutto il resto.

A margine, si è tentati di dire che, al di là di ogni progetto e intenzione, nel cinema di Moretti si è realizzato, in anticipo e in forme grottescamente festose, quello che è uno dei fenomeni più tipici della nostra contemporaneità: l'indistinzione tra realtà e flusso di coscienza.

Se nel mondo moderno esisteva un dentro (la coscienza individuale) che si contrapponeva alla obiettiva realtà esterna, nel nostro mondo – dominato dalla colonna continua di una onnipervasiva comunicazione audiovisiva – il fuori è anche dentro, e il dentro è sempre più fuori, non frenato da tabù a dire, incline a un *outing* perpetuo. L'inconscio non si nasconde nel profondo, ma ristagna sulla superficie di ogni cosa.