

## 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> *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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> *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*).<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> Un comportamento che ricorda la condizione postmoderna contemporanea come teorizzata da Frederic Jameson, in una società che inghiotte, digerisce, ricicla tutto quello che trova.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> *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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> 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).

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

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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*.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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."

<sup>16</sup> 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."

<sup>17</sup> 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).

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> “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).

<sup>21</sup> “‘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).

<sup>22</sup> 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).

<sup>23</sup> 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.