



LOTTA E RESISTENZA

## MARCO DE BARTOLOMEO

**I non frequentanti.** Nuovi paradigmi per la rappresentazione del lavoro nel cinema italiano: ideologia, parzialità e alienazione



*Noi non siamo frequentanti  
Risvegliamoci dal sogno  
La mobilità sociale è per chi non ne avrà bisogno  
Che ti piaccia o non ti piaccia  
È così dal '68  
Se ci guardi ce l'abbiamo scritto in faccia*

Vintage Violence, *I non frequentanti*, 2014

<sup>1</sup> Cfr. Dom Holdaway, Dalila Missero (a cura di), *Il sistema dell'impegno nel cinema italiano contemporaneo*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

<sup>2</sup> Cfr. Roberto De Gaetano, *Cinema italiano. Forme, identità, stili di vita*, Pellegrini, Cosenza 2018.

<sup>3</sup> Cfr. Damiano Garofalo, "Global Guadagnino: International Circulation and Critical Reception of Luca Guadagnino's films", «Cinergie – Il cinema e le altre arti», 9(18), 2020, pp. 37-47. Mentre sull'utilizzo del Neorealismo e delle sue marche identitarie come etichette legittimanti nella circolazione internazionale dei film italiani cfr. Catherine O'Rawe, "The Non-Professional Actor in the Reception of Italian Cinema Abroad", «Cinergie – Il cinema e le altre arti», 9(18), 2020, pp. 73-83.

Un'ostinata contraddizione, localizzata attorno alla categoria di *impegno*, sembra lacerare nel profondo il cinema italiano contemporaneo. Da un lato, la proliferazione di storie a vocazione civile, dedite cioè – con vari gradi di intensità e intenzionalità – alla critica sociale o alla militanza culturale;<sup>1</sup> dall'altro la persistenza di un certo sentimento scettico del mondo, quel diffuso senso di cinismo e inconsolabile sfiducia verso qualsiasi tentativo di trasformazione del reale che costituisce, ancora oggi, un tratto distintivo del nostro cinema nazionale.<sup>2</sup> Una contraddizione, questa, alimentata dalla struttura peculiare dell'attuale sistema di circolazione internazionale dei film, per la quale il cinema italiano sembra essere chiamato a riconoscersi – e a farsi riconoscere – entro una trama abbastanza ristretta di stereotipi e segni identitari; tra tutti, la predilezione nel raccontare storie di emarginazione ed esclusione sociale.<sup>3</sup> Ne risulta un profilo che, condensando in forma addomesticata i momenti topici della storia cinematografica del Paese (Neorealismo *in primis*), consente di offrire un'immagine di sé stabile, rassicurante e facilmente negoziabile sul mercato globale.

L'obiettivo di questo saggio è precisamente quello di interrogare come questa duplice tensione agisca sul cinema italiano contemporaneo nel momento in cui esso torna a misurarsi con il tema forse più politico del Novecento: il lavoro, la scommessa di una sua riappropriazione collettiva, il dilemma della sua rappresentabilità (tanto cinematografica quanto sindacale). Esiste uno scarto rispetto all'immagine, tutto sommato innocua e pacificante, che il sistema del mercato globale sembra esigere? Se sì, attraverso quali negoziazioni estetiche esso si sostanzia? Per rispondere, si prenderanno in esame due opere che hanno provato a lavorare proficuamente sull'intervallo tra tali tensioni, invitando a riconsiderare concetti storicamente problematici come quelli di ideologia e alienazione: *Martin Eden* (2019) di Pietro Marcello, e *Palazzina LAF* (2023) di Michele Riondino.

#### 1. MARTIN EDEN. GIOCHI PSICOTICI DELL'IDEOLOGIA

Il film di Pietro Marcello sembra offrire, già solo a un livello paratestuale, un precipitato concreto delle contraddizioni sopra accennate. Si confrontino ad esempio le due versioni della sua locandina pubblicitaria: se nell'edizione internazionale la composizione mostra in primo piano il giovane Martin (Luca Marinelli) con lo sguardo rivolto verso l'orizzonte, mentre sullo sfondo un corteo di lavoratori sfilava brandendo al vento una bandiera rossa; in quella italiana il protagonista è ritratto in solitudine, incorniciato soltanto da un collage di scorci in dissolvenza. Da una parte una coreografia dall'epica realista, che richiama esplicitamente l'immaginario politico degli anni '70; dall'altra una posa quasi pittorica, la preferenza per toni caldi e seppiati, l'evocazione di un'atmosfera *rétro*. Nella prima un ritorno

<sup>4</sup> Cfr. Roberto Esposito, *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino 2007.

<sup>5</sup> Si pensi alla dimensione anti-epica identificata da Roberto De Gaetano: "Questa impossibilità dell'epico è in definitiva anche impossibilità dell'azione stessa in quanto azione efficace, atta a modificare la situazione, guidata da un eroe che incarna i valori di una comunità" (Roberto De Gaetano, *Cinema italiano. Forme, identità, stili di vita*, cit., p. 114). Similmente, Daniele Dottorini a proposito della nozione di *nemico* nota come il cinema italiano, specialmente a partire dal Neorealismo, tenda a dissolvere il nemico riconoscendolo come umano, inibendo uno dei meccanismi d'elezione dell'epica classica: Daniele Dottorini, "Nemico", in Roberto De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. II, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 283-359.

<sup>6</sup> Cfr. lo studio di Alfredo Rossi dedicato al cinema di Elio Petri, dove l'autore applicando la teoria di Bachtin sul carnevalesco al cinema politico italiano teorizza quella che definisce "l'impossibile rappresentazione del Soggetto nel Politico, se non in termini psicotici" (Alfredo Rossi, *Elio Petri e il cinema politico italiano. La piazza carnevalizzata*, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 27). In una direzione teorica affine si collocano i lavori di Roberto De Gaetano sul rapporto tra maschera, grottesco e potere (Roberto De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma 1999) e le

alle grandi narrazioni del secolo scorso; nella seconda un ripiegarsi sulla dimensione interiore, con la completa espunzione dal quadro dell'elemento collettivo.

Si tratta di una scelta sicuramente peculiare, che mostra però una certa sintonia con quell'atteggiamento di generale prudenza con il quale, storicamente, il cinema italiano ha misurato i suoi tentativi di mettere in scena una "prima persona plurale" – per dirla con Roberto Esposito –<sup>4</sup> ovvero un fronte degli oppressi capace di coagularsi come soggetto forte, unitario e privo di fratture interne.<sup>5</sup> Cautela, ma anche senso di profonda diffidenza, figlia di un lungo esercizio da parte della cultura italiana nel campo del carnevalesco, condizione che ha segnato modi ed esiti della rappresentazione cinematografica del collettivo, soprattutto per quanto riguarda il filone del cinema politico. Diversi studi hanno infatti ricostruito come, ogniqualevolta i cineasti italiani abbiano tentato di rappresentare l'azzardo di un'unificazione del sociale (e dunque di una collettivizzazione del potere), ciò sia avvenuto mediante l'attivazione di dispositivi a funzione immunitaria replicanti l'andamento triadico del Carnevale, naturalmente nella sua rivisitazione moderna: l'elevazione *sublime* dell'impresa rivoluzionaria; il suo contrappunto *comico*, legato all'abbandono euforico e ai godimenti del corpo; infine, la chiusura *quaresimale*, caratterizzata dal pentimento, dallo scioglimento del soggetto collettivo, dalla morte dell'individuo che aveva osato farsi figura del comune, o dal suo sconfinamento nel delirio psicotico.<sup>6</sup>

Anche *Martin Eden* potrebbe collocarsi a pieno titolo nel solco di questa tradizione: la sua è infatti a tutti gli effetti una storia *sublime*, attraversata com'è dalla tensione costante del protagonista al superamento di un limite. E nello specifico un limite sociale, che nel romanzo di Jack London conduce prima ai piaceri *comici* del successo artistico, poi al castigo *quaresimale* della solitudine e del suicidio. A ciò si aggiunga l'insistenza nell'adattamento di Marcello sulla dimensione esplicitamente politica della vicenda, che sin dalle prime inquadrature sembra legare a doppio filo l'impresa romanzesca di un giovane marinaio in cerca di riscatto,<sup>7</sup> con l'impresa collettiva di moltitudini lavoratrici impegnate nella costruzione di un'identità di classe.

Cionondimeno, una serie di ricorrenze di ordine prettamente linguistico sembra incrinare la circolarità di tali meccanismi. Si pensi all'uso sottrattivo e per certi versi anti-espressivo dei filmati di archivio, cui Marcello attinge non tanto per rinforzare la parabola sublime del racconto, quanto per mitigarne le conseguenze, per mettere in guardia il suo ambizioso protagonista circa l'esito rovinoso della sua scommessa esistenziale. Così, ad esempio, quando Martin annuncia di voler consacrare la sua vita alla scrittura (tenendo fede al proposito titaneggiante di far di sé "uno degli orecchi attraverso cui il mondo sente, uno degli occhi attraverso cui il mondo vede"), il *found footage* si distende sopravanzando ed eccedendo le parole dello scrittore. Chino sulle sue carte Martin scrive, drammatizza, quasi declama. Le immagini dapprima accompagnano il *voice over* di Marinelli, poi saturano e infine superano la portata della rappresentazione. Più che *fondare*, ovvero costituirsi come fondo sicuro per la costruzione di qualcosa, gli archivi di Marcello sembrano cioè offrire al pubblico – aprendo una voragine nella superficie uniforme della parola (scritta e recitata) – l'occasione di *sprofondare*, di inabissarsi nella zona d'ombra dell'immagine e di diffidare della parola stessa.

riflessioni su potere e immaginario in Gianni Canova, *Divi, duci, guitti, papi, caimani. L'immaginario del potere nel cinema italiano, da Rossellini a The Young Pope*, Bietti, Milano 2017.

<sup>7</sup> Cfr. Roberto De Gaetano, “Martin Eden (Pietro Marcello, 2019)”, in Giulia Carluccio, Anna Masecchia, Stefania Rimini (a cura di), *Cinema, letteratura, intermedialità*, Carocci, Roma 2023, pp. 211-220.

<sup>8</sup> Jacques Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016, p. 39 (ed. orig. *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris 2000).

Si tratta di un contromovimento che, come accade in gran parte delle opere di Marcello, interviene ogniqualvolta si presenti il rischio di una fuga incontrollata del soggetto verso una sua sublimazione, lasciando così percorribile uno scarto salvifico tra parola e realtà, o – per meglio dire – tra essere e discorso. Possono parole giuste, parole vere, estinguere quel senso di estraneità che sembra pesare sulle cose del mondo? Può cioè un nuovo ordine del discorso – fondato, come Martin vagheggia, sulla consapevolezza spenceriana dei limiti della conoscenza – inibire una volta per tutte il continuo proliferare nell'uomo di illusioni e messinscena? In altri termini: possono gli individui farla finita con i giochi dell'alienazione, e tornare a essere padroni del proprio destino seguendo l'unica vera legge (l'unica vera parola) che domina la natura, la legge dell'evoluzione?

La regia di Marcello, diversamente dalla postura ironica della prosa di London, si mostra sinceramente interessata a sostenere il suo protagonista nell'evasione di queste domande. Se ciò accade, è perché lo scarto tra essere e discorso è precisamente il punto di crisi attorno al quale ancora oggi, come ha efficacemente ricostruito Jacques Rancière, si cerca di elaborare l'equivoco della modernità, ovvero quel “tentativo disperato di fondare uno ‘specifico dell'arte’ agganciandolo a una teologia semplice dell'evoluzione e della rottura storica”<sup>8</sup>. Si prendano, ad esempio, le due scene che nel film mostrano il rapporto di Martin con l'istituzione sindacale, collocate entrambe in momenti strategici per il procedere della vicenda. Nella prima, l'avvicinamento avviene a seguito della lettura di *I primi principi* di Herbert Spencer. Qui Martin assiste, durante un comizio pubblico, all'intervento di un altro *individualista* – come lui stesso ama definirsi – che urla dinanzi alla folla di lavoratori in sciopero:

Voi socialisti sognate una rivoluzione che renda vostro lo Stato affinché questo mantenga tutti quanti uguali nei propri diritti. Ma chi sono questi “tutti quanti”? Le organizzazioni dei lavoratori, attraverso i loro sindacati. Non del singolo lavoratore. Dov'è? Dove sta l'individuo nella vostra politica?

Dopo essere stato malamente allontanato, Martin gli si avvicina: “Per me hai parlato bene”. “Ma non per loro” risponde l'interlocutore. “Loro lottano per avere un padrone diverso”. Una quarantina di minuti più tardi, la scena si ripete, ma questa volta è proprio Martin a salire sul palco e ad argomentare l'insostenibilità del progetto rivoluzionario:

L'uomo ha sempre un padrone. E questo padrone è la Natura, o è un altro uomo. [...] È la legge dell'evoluzione: gli individui più sani, meglio organizzati, dotati di potere, di schiavi, i più forti, che controllano i più deboli. [...] Però voi sognate una società dove questa legge venga cancellata, dove gli individui si emancipino grazie allo Stato. [Ma] quando una società di schiavi comincia a organizzarsi [...] gli individui più forti tra loro diventeranno i loro nuovi padroni. Solo che questa volta lo faranno segretamente, con astute macchinazioni, con lusinghe, con menzogne, peggio di come lo fanno oggi i vostri padroni.

Si tratta di scene profondamente radicate nella tradizione iconografica del cinema italiano. Si pensi, tra tutti, a film come *Un uomo da bruciare* (1962) di Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani, o *La classe operaia va in paradiso* (1971) di Elio Petri, in cui il rapporto tra singolo lavoratore e rappresentanza politica (le leghe contadine nel primo, il sindacato dei me-

talmeccanici nel secondo) sembra potersi strutturare soltanto nella forma di un'estrema conflittualità. Con la differenza, cruciale, che qui a essere contestato non è tanto l'atteggiamento attendista o eccessivamente moderato dell'istituzione; quanto piuttosto la dimensione dissimulatoria e colpevolmente mendace inscritta nel suo utopismo. Se cioè il cottimista Lulù Massa o il bracciante Salvatore Carnevale imputano ai propri rappresentanti l'abiura dell'idea rivoluzionaria e il tradimento degli interessi di classe, l'accusa di Martin risulta invertita di segno, poiché insiste proprio sulla liceità e sulla presunta fondatezza di tale idea. "È mai possibile", si chiede Martin, "che una legge naturale venga cancellata grazie a una legge morale?". Il che equivale a dire: crediamo davvero che il socialismo possa porre fine al problema del potere, ovvero al dominio dell'uomo sull'uomo, allo sfruttamento dei pochi ai danni dei più? Se Salvatore e Lulù scelgono – in tempi e modi diversi – di dare comunque credito a questa scommessa, Martin ne chiarisce fin da subito l'impercorribilità. Per i primi, infatti, è soltanto la circostanza di un potere corrotto (dalla mafia, dai latifondisti, dagli apparati industriali) ciò che perpetua la divisione sociale e ne impedisce l'unificazione. Circostanza certo avvilente, che demolisce l'istanza sublime dei protagonisti e li conduce all'annichilimento (il delirio per Lulù, l'assassinio per Salvatore). Tuttavia, un'eventualità ancora reale, attualizzabile almeno in principio, che confida in un futuro estinguersi del potere per mezzo di una socializzazione del potere stesso. Con Martin, invece, lo schema si ribalta: la divisione precede il sociale, il mondo dell'uomo è lacerato di per sé e il potere – ineradicabile – è ciò che spencerianamente governa la legge dell'evoluzione. Quello che Martin e gli individualisti come lui possono fare è precisamente occupare tale posizione ed esercitare la propria volontà di potenza.

Si noti come tale ribaltamento sovverta la sostanza stessa della critica verso l'istituzione sindacale, della quale adesso si biasima l'insufficienza in un certo senso costitutiva, e non più occasionale, della parola nei confronti dell'essere. Non si tratta cioè di esigere – come in Petri, o in Orsini e Taviani – che il sindacato parli con parole migliori, con parole più vere, capaci finalmente di innescare la rivoluzione colmando lo scarto tra ciò che è reale (le forze sociali) e i modi della sua rappresentazione (le figure cui esse cedono la propria delega, la propria voce, appunto la propria *parola*). Si tratta piuttosto di sanzionare, per qualsiasi parola che si dichiari *collettiva*, l'impossibilità stessa di tale operazione. Non solo nessun tipo di rappresentanza sindacale potrà mai liberare gli individui dalla loro posizione di subalternità; ma anzi sarà proprio l'illusorietà di questa pretesa ciò che maschererà l'emersione delle future classi dominatrici, che questa volta – citando di nuovo le parole di Martin – agiranno "segretamente, con astute macchinazioni", rendendo più complessa l'identificazione di un nemico e la prosecuzione della lotta tra classi.

Ciò che è curioso però è che le invettive di Martin non si fermano qui, e la scena dell'individualista in guerra con la falsità del mondo si ripete, quasi identica, anche in altri momenti del film. Si prendano le sequenze in cui il giovane scrittore comincia a relazionarsi con il contesto altoborghese da cui Elena, la sua amata, proviene. Lungi dal trovare appagamento, l'istanza veritativa di Martin si intensifica. La stessa irriverenza riservata agli *ultimi*, si rivolge adesso ai *primi*, prendendo di mira – anche in questo caso – l'ipocrisia del dispositivo istituzionale che regola i rapporti tra pari. Così, ad esempio, quando gli amici di Elena lo coinvolgono in un gioco

<sup>9</sup> Claude Lefort, *Le forme della storia. Saggi di antropologia politica*, Il Ponte Editrice, Firenze 2012, p. 317.

delle penitenze, sfidandolo maliziosamente a dare prova del suo coraggio con la fiamma di una candela, Martin risponde eroicamente. Tende la mano sul fuoco, guarda negli occhi la sua musa, recita una poesia scritta di suo pugno; e d'improvviso l'aria di leggera compiacenza che aleggiava tra i presenti si dissolve. Se ciò accade, è perché Martin – ancora una volta – esprime parole *vere* in un luogo costitutivamente votato all'artificio. Parole poetiche, dunque autentiche per eccellenza, in un contesto in cui i segni della creazione devono necessariamente rimanere oscurati dalla lucentezza delle maschere, degli ammiccamenti cortesi, dalle ambiguità delle pose. Il gioco sociale, sia esso proletario come durante il comizio sindacale, o borghese come in questo caso, è rifiutato in quanto tale; ciò che a Martin interessa è piuttosto la sostanza che questo gioco nasconde, e che sembra però resistere a ogni tentativo di illuminazione logica, finanche il più accurato. Si pensi in questo senso alla scena della cena con la famiglia di Elena, nella quale Martin applica la sua personale *filosofia del martello* per demolire le finzioni teoriche del liberalismo, prima fra tutte la chimera del libero mercato. Perché mai i liberali affermano il mito della piena concorrenza economica mentre, al contempo, sostengono leggi che mitigano gli effetti radicali della deregolamentazione? Perché tradiscono nei fatti ciò che dicono con le parole? Ma soprattutto: per quale motivo sembrano dimenticare il valore di queste contraddizioni, anche a valle delle argomentazioni più precise? Così fanno ad esempio gli interlocutori di Martin, quando con facilità aggirano i suoi ragionamenti sprezzando, con battute e sorrisini, l'aura di serietà che grava sulla tavola: "È la lettura di Spencer", chiosa paternalisticamente la madre di Elena, "fa strani effetti sui più giovani".

Sprezzature di questo tipo suggeriscono la presenza di un meccanismo iterativo la cui pervasività formale prescinde dai contenuti. La sua struttura è chiara: più Martin tenta di mostrare l'artificialità di quei discorsi particolari che si pongono come universali, più essi si naturalizzano. Più cerca di rendere opaca la distanza tra essere e parola, smascherando chi invece afferma di poter colmare tale scarto, più essa ritorna trasparente. Nel campo della filosofia politica, Claude Lefort ha studiato a fondo il funzionamento di questi dispositivi, inquadrandoli all'interno di una definizione rinnovata del concetto di *ideologia*. Nel suo tentativo di salvare Marx dalle derive del marxismo, Lefort propone infatti una visione dell'ideologia che superi l'identificazione classica con ciò che copre e dissimula il reale in virtù di una serie di interessi iscritti nel reale stesso (gli interessi della classe dominante). Piuttosto, essa si pone come quel congegno tipicamente moderno che – obbedendo a un principio di occultamento che precede la modernità stessa – impone a qualunque società dotata di sguardo storico di inibire e rendere indiscernibili i segni propriamente storici della sua istituzione. Nelle parole di Lefort:

l'ideologia si struttura sulla base di un principio di occultamento che non riguarda il suo lavoro; essa segna un ripiegio del discorso sul sociale su se stesso, col quale vengono eliminati tutti i segni in grado di smantellare la certezza dell'essere del sociale – i segni della creatività storica, di ciò che non ha nome, di ciò che sfugge all'azione di un potere [...] – segni di ciò che rende una società, o l'umanità come tale, estranea a se stessa.<sup>9</sup>

Qui Lefort sembra descrivere precisamente la forza invisibile e paradossale con cui Martin si cimenta durante il film. Una forza che finisce per

<sup>10</sup> Ci si riferisce qui precisamente all'uso che Deleuze fa della parola "croyance" in Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema*, vol. II, nuova edizione, Einaudi, Torino 2017, pp. 199-202 (ed. orig. *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris 1985).

restaurare la legittimità di qualunque organizzazione scenica dell'esistente ogniquale tale organizzazione venga messa in discussione dagli assalti veritativi del giovane protagonista. Se cioè Martin viene respinto dalle scene sociali a cui pure si avvicina, è perché le sue azioni si propongono esplicitamente di svelare il processo istituyente che a tali scene soggiace. Proposito impossibile dal momento che – come ricostruisce Lefort – è proprio sull'occultamento di tale procedimento che si regge l'impalcatura, certamente paradossale, del pensiero moderno. Pensiero che mentre trova finalmente in sé stesso il luogo del proprio fondamento, immediatamente se ne dimentica. Che non appena riconosce la facoltà auto-istituyente del sociale (il fatto cioè che sia la società, e non più un potere trascendente, a istituire sé stessa), subito provvede a obliterarne le prove. In altre parole, un pensiero che fonda artificialmente il mondo ma che *deve comportarsi come se* tale fondazione fosse naturale. Che *inscena* il reale, salvo poi disciplinarsi a credervi fino in fondo, senza condizioni.<sup>10</sup>

È allora proprio con l'ideologia – che altro non sarebbe se non il nome sociologico di questa forza disciplinante – che Martin si misura quando nella sequenza del comizio *svela* ai lavoratori la natura scenica, dunque fittizia, della parola sindacale. Disvelamento che conduce figurativamente prima alla rimozione dal quadro, con la sua espulsione dal palco degli oratori; poi alla riemersione della dottrina, con l'arringa accorata del comiziante successivo e la restaurazione della *scena* socialista. Anche in questo caso Marcello sembra replicare un *pattern* iconografico ben radicato nel cinema politico italiano. Si pensi al già citato *Un uomo da bruciare*, dove l'appello oltranzista di Salvatore a continuare la battaglia per la terra viene stroncato dai suoi stessi compagni di lotta, che beffardamente gli intonano una canzoncina:

Salvatore: Chiamatemi cervello caldo ma là dobbiamo tornare, sotto di loro, a giornata! Nella vecchia masseria...

Sindacalisti (in coro): ia-ia-o!

Salvatore: Dicevo, nella vecchia masseria...

Sindacalisti (in coro): ia-ia-o! Nella vecchia masseria, ia-ia-o!

O, ancora, ad altri film di Petri come *A ciascuno il suo* (1967) o *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), nei quali i tentativi individuali di smascherare il sociale e di illuminarne le fondamenta non solo falliscono di per sé, ma ripristinano – rigenerandole – le stesse messinscene che si proponevano di eradicare.

Sembra quindi di assistere, in *Martin Eden*, a una sorta di intensificazione sistematica delle tensioni anti-ideologiche già *in nuce* in molto cinema politico precedente. Quasi che il dispositivo dell'ideologia debba qui essere sottoposto alla prova di continui *stress test*: prima contro l'ideologia socialista e sindacale; poi contro quella borghese e liberale; infine contro la sua evoluzione postmoderna e neoliberista (*l'ideologia invisibile*, come l'ha chiamata Lefort), quella che cioè fagocita il protagonista inchiodandolo alla figura sociale di scrittore di successo. È come se si trattasse di una dimostrazione definitiva dell'irriducibilità del dispositivo, con la differenza – sostanziale – che in questo caso Marcello non usa le sconfitte del suo personaggio per constatare, in maniera destituyente, la falsità irreparabile del reale; ma vi solidarizza, invitandolo quasi ad accettare, prima che sia troppo tardi, la necessità dell'ideologia e il ruolo portante dell'alienazione.

<sup>11</sup> Cfr. Achille Castaldo, "Conoscenza storica ed elemento lirico: sul "Martin Eden" di Pietro Marcello", *Le parole e le cose*<sup>2</sup>, leparoleelecose.it, 12 novembre 2019 (consultato il 30 giugno 2025).

Si è già parlato a questo proposito dell'uso del *found footage*; ma si consideri anche la resa peculiare dell'ambientazione, che Marcello rende mutevole, temporalmente indiscernibile, per rimarcare – come nota Achille Castaldo –<sup>11</sup> l'impossibilità strutturale di qualsiasi ordinamento logico della realtà in assenza di ideologia. O si pensi, ancora, al personaggio di Briss, amico affettuoso e mentore di Martin, che tenta fino alla morte di contenere l'istanza sublime dello scrittore agganciandola a un progetto, ancorché ideologico, di lotta in favore degli ultimi. Qui il volto di Briss (Carlo Cecchi) si sovrappone a quello del professor Caccioppoli di *Morte di un matematico napoletano* (1992) di Mario Martone, che circa trent'anni prima del Martin di Marcello riscontrava, con la celebre metafora del polso e delle dita, il principio stesso dell'ideologia, ovvero della distanza incolmabile tra vita e parola, essere e discorso. In questo senso, la vicinanza tra Briss e Caccioppoli suona come il tentativo di restituire al Martin Eden contemporaneo una consapevolezza impossibile, centrata sul valore cruciale dell'alienazione e sulle sue enormi potenzialità. Se è vero cioè che nessun lavoro, per quanto esatta possa essere l'opera di un matematico o di uno scrittore, potrà mai garantire l'estinzione del conflitto tra ciò che è e ciò che è detto, è altrettanto vero che è proprio in ragione di tale inestinguibilità che sarà possibile, in futuro, ricalibrare pesi e geometrie dell'opposizione; trovare – ora sì – parole più giuste, parole più vere, capaci di riconfigurare la messinscena del reale e strappare ai dominanti il monopolio ideologico sul mondo.

Proprio su questa intuizione si giocano infatti alcuni interventi registici di Marcello che, appena prima del suicidio di Martin, salvano la narrazione dalle sue derive carnevalesche. Il primo lo si intravede subito dopo la morte di Briss, quando Martin, mascherato, si esibisce in un duello alla spada nella cornice notturna di un fondale anticheggiante. È la prima volta che ciò accade: mai cioè fino a questo momento Martin aveva scelto consapevolmente di rinunciare alla propria identità, di disidentificarsi, di inscenare una parte. Solo ora lo si vede coinvolto in un regime esplicito del mascheramento, arreso alla necessità di *velare* il proprio essere, più che di svelarlo; di accedere alla propria immagine in una forma non più trasparente e sublime, ma anonima, mediata, negoziale.

Impersonalità, questa, sanzionata nella composizione dalle sei figure danzanti sullo sfondo, che richiamando le coreografie pulcinellesche di Tiepolo sembrano quasi suggerire – a Martin come allo spettatore – il cambio epistemologico in atto. Più che esprimere la propria identità, adesso si tratta cioè di imparare a governarla. Ed è precisamente a partire da questa contezza che, per tutto l'ultimo atto del film, Martin tenterà di gestire lo straniamento nei confronti del proprio nome. Perché il pubblico adesso ama Martin Eden? Perché è pronto ad attribuirgli la fama di opere che non ha mai scritto? Ma soprattutto: perché nonostante tutti leggano i suoi libri, nessuno sembra davvero capire le sue parole? Se domande di questo tipo avrebbero, in altri momenti del cinema italiano, condotto i personaggi nel delirio della psicosi (si pensi, tra tutti, al Total di *La proprietà non è più un furto*, Elio Petri, 1973), il Martin di Marcello sembra riuscire a fermarsi appena prima dello sconfinamento. Certo il volto di Marinelli appare deformato, sotto pressione, affaticato nel tentativo di bilanciare l'equilibrio tra psichico e sociale – direbbe Helmuth Plessner – ovvero tra verità interna e sua rappresentazione. Cionondimeno, Martin prova comunque

a performare, a rimanere sulla scena, a governare i giochi psicotici dell'ideologia riducendo al minimo i contraccolpi *comici* dell'impresa sublime.

Si pensi, ad esempio, al modo in cui gestisce, sul filo del grottesco, l'ultima presentazione pubblica con critici e giornalisti; o anche, ed è ancora più rilevante, alla scena in cui incontra il rappresentante sindacale per finanziare un importante progetto di opposizione alla guerra. Lungi dal ripudiare il denaro – forma negoziale e finzionale per eccellenza – Martin qui si decide a *utilizzarlo*. Ne sfrutta, strumentalmente, l'utilità, incline più a padroneggiare le potenzialità dell'alienazione che a biasimarne gli effetti. Così, se nel mercato del mondo moderno il suo nome non gli appartiene più fino in fondo, allora Martin se ne serve per provare a invertire (o quantomeno a deviare) il corso degli eventi. La prossimità di Marcello al suo protagonista è qui pressoché totale, e si sostanzia nella disposizione di due brevi inquadrature. Nella prima, che imita nei colori e nella pellicola i toni caldi del *found footage*, la mano di un bambino è colta mentre ricopia su un quaderno, con caratteri tondi ed elementari, le parole "Martin Eden". Nella seconda invece, qualche minuto più avanti, le stesse parole ritornano nella firma autografa che Martin applica su un contratto di acquisto immobiliare, in favore della sua vecchia amica Maria e dei suoi bambini. Si tratta, in entrambe, di un invito sottile ad abbandonare l'ossessione di un'aderenza radicale tra forma e realtà; e a considerare che il nome – così come ogni altra istituzione – respinge qualsiasi tentativo di controllo unilaterale da parte degli individui. Nessuno è del tutto padrone del proprio nome (non fosse per il fatto che precede la nascita); eppure, senza l'apporto di ciascuno, esso non sarebbe che un simulacro vuoto.

È appunto questa la contraddizione che Martin sembra imparare a gestire nell'ultimo capitolo del film, e che fa emergere un regime della parzialità e dell'alienazione abbastanza inedito per il contemporaneo italiano, proprio perché libera tali categorie dai pregiudizi di negatività e improduttività che la vulgata marxista secondo-novecentesca vi ha riconosciuto. Non solo il lavoro moderno non può che essere alienato; non solo qualsiasi istituzione che si dichiara collettiva non può che essere anche ideologica e parziale; ma è proprio alla luce di queste necessità che diviene fondamentale disertare, e cioè smettere di *frequentare* – per citare il titolo di questo saggio – la scommessa sublime a cui il cinema italiano sembra essersi condannato. Scommessa che a ben vedere Marcello squalifica già dalla prolessi d'apertura, quando fa recitare a Martin le parole di Stig Dagerman:

Il mondo è dunque più forte di me. Al suo potere non ho altro da opporre che me stesso. Il che d'altra parte non è poco. Finché infatti non mi lascio sopraffare sono anche io una potenza. E la mia potenza è temibile finché avrò il potere delle mie parole, da opporre a quelle del mondo.

In tal senso Marcello può essere inquadrato come una sorta di pioniere, membro di una più ampia schiera di autori che hanno deciso di *non frequentare* la scena del sublime; un'ipotesi almeno in parte verificabile riservando uno spazio d'analisi all'opera prima di Michele Rioldino.

## 2. PALAZZINA LAF E LA CIBERNETICA DELL'ALIENAZIONE

La constatazione con cui si apre *Martin Eden* è in realtà una presa di coscienza insolita nel cinema italiano. Si prenda il personaggio di Vittorio,

<sup>12</sup> Cfr. Gregory Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 2020, pp. 144-165.

l'*Accattone* (1961) di Pier Paolo Pasolini, che per certi versi proprio come Martin rifiuta il regime di alienante subordinazione che il lavoro salariato impone. Rifiuto che però qui si struttura nella forma di una scommessa impossibile nei confronti del mondo ("O il mondo m'ammazza a me, o io ammazzo a lui"), e non può che portare al sollievo della morte ("ora sto bene"). Si tratta, per dirla con Gregory Bateson, di un atteggiamento schismogenetico, destinato cioè – proprio in virtù della natura simmetrica e competitiva della relazione – a risolversi tragicamente.<sup>12</sup> Sul versante opposto si collocano invece le parole di Martin ("il mondo è dunque più forte di me") che al contrario istanziano sin da subito una posizione di subalternità (di *complementarietà*, si direbbe in cibernetica) del soggetto nei confronti del reale, con l'effetto di attenuare anche lo stesso epilogo drammatico del romanzo (nel film Martin non è visto morire; semplicemente la sua sagoma svanisce nell'orizzonte).

Questo cambio di paradigma suggerito da Marcello è raccolto da *Palazzina LAF*, film che, come *Martin Eden*, sperimenta e sfiora il rischio del sublime. Il suo protagonista, Caterino Lamanna, è infatti un operaio che, proprio come il cottimista Lulù, tradisce la sua classe: in cambio di piccoli privilegi e della promessa di una promozione, si infila nel sindacato per riferire alla direzione ogni mossa dei compagni. Arriva persino a chiedere l'assegnazione alla palazzina LAF, convinto che sia un reparto di *élite*. Scoprirà invece che in quella palazzina gli operai scomodi vengono mobbizzati, confinati e costretti a trascorrere le giornate in un'inerzia umiliante. Quando però il caso esplose, la vicenda di Caterino approda in tribunale. Ed è proprio qui che il film mostra un peculiare interesse verso quel regime della parzialità identificato in *Martin Eden*.

Quella dell'udienza è infatti a tutti gli effetti una scena potenzialmente sublime: lo spettatore incontra da una parte i volti onesti e indifesi degli operai mobbizzati; dall'altra la maschera mefistofelica e luciferina della dirigenza aziendale (Elio Germano). *Super partes* – va da sé – la magistratura, nella figura di un agguerrito Pubblico Ministero; al centro, infine, il delatore Caterino Lamanna. La disposizione degli elementi suggerirebbe un'evoluzione d'impronta carnevalesca, con l'ammissione di colpevolezza del protagonista; il suo pentimento quaresimale; la richiesta di redenzione, quantomeno morale, verso i suoi compagni; infine l'assoluzione e la reintegrazione nella classe operaia. La struttura replicherebbe con precisione la parabola narrativa di Lulù Massa; del resto, per tutto il film, la regia mostra la progressiva crescita coscienziale del personaggio di Caterino, che prende consapevolezza tanto delle angherie del padronato, quanto del ruolo di doppiogiochista che si sta ritrovando a interpretare. Quello che però avviene nella performance dell'udienza ribalta le aspettative, giacché Caterino, invece di pentirsi, rivendica con forza le sue meschinità. O per meglio dire, *mostra* di farlo. Quando infatti Lamanna avvicina le labbra al microfono per la testimonianza, sembra più che altro raddoppiare, inscenare i tratti di ignoranza e ottusità con cui era stato ritratto sin dalle prime sequenze. Nel mezzo dell'interrogatorio ride, parla in dialetto, distorce goffamente le parole, finge di non capire l'italiano, ammicca alla platea. Ciononostante, quando il PM gli chiede stentoreo: "Lei era consapevole che le sue delazioni avrebbero contribuito a peggiorare le condizioni di vita dei suoi colleghi?", la risposta di Caterino arriva in maniera tutt'altro che ingenua. La regia di Riondino lo sanziona con chiarezza: il tempo si dilata, i rumori dell'aula si

<sup>13</sup> Cfr. Mara Selvini Palazzoli, Luigi Boscolo, Gianfranco Cecchin, Giuliana Prata, *Paradosso e controparadosso. Un nuovo modello nella terapia della famiglia*, Raffaello Cortina, Milano 2003.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 5.

ovattano; sentiamo solo il respiro affannoso di Caterino, quasi il ruminare dei suoi ragionamenti. Poi un attimo di esitazione e la risposta: “Sì”. Comincia dunque a profilarsi una situazione di paradosso, che si sostanzia quando Caterino, appena dopo, riprende a performare con tranquillità la parte dello sprovveduto. Lo spettatore si trova quindi dinanzi a un messaggio del genere: *l'individualista Caterino è lucido ma si finge ottuso e non per suo beneficio personale*. L'ambivalenza del gesto coglie impreparati anche gli altri personaggi: non solo il dirigente aziendale sotto accusa, o i compagni operai; ma anche lo stesso PM, che ottiene con semplicità – con *troppa* semplicità – la ricercata ammissione di colpevolezza. Nella cibernetica clinica si potrebbe parlare di contro-paradosso, ovvero di un comportamento paradossale utile a generare cambiamento in un sistema già di per sé compromesso da una serie di transazioni altrettanto paradossali che lo costringono all'omeostasi.<sup>13</sup> E in questo senso quello in cui Caterino si muove sembra essere per definizione uno scenario – appunto – omeostatico e paradossale. Non solo con riferimento al contesto reale in cui è ambientata la vicenda (la città di Taranto, da anni soggiogata da un immobilismo istituzionale indecente); ma anche e soprattutto a quello simbolico, ovvero alla scena del discorso politico italiano, inchiodata – proprio come le sue rappresentazioni cinematografiche – a una dimensione psicotica che impedisce di riconoscere ciò che davvero è in gioco quando due o più parti sociali confliggono. Prendiamo in prestito le parole di Mara Selvini Palazzoli, che ha applicato il modello cibernetico nel trattamento clinico di gruppi a transazione psicotica:

Dire che il comportamento di un individuo è la causa del comportamento di un altro individuo è perciò un errore epistemologico. [...] Anche un comportamento che, in diversi modi, riduce all'impotenza chi ne è apparentemente vittima non è un comportamento-potere, ma un comportamento-risposta. Eppure chi ha la meglio crede di essere il solo a detenere il potere, così come il soccombente è convinto di essere il solo a non avere il potere. Ma noi sappiamo che queste convinzioni sono errate perché il potere non appartiene né all'uno né all'altro. Il potere è nelle regole del gioco che si sono stabilite nel tempo, nel contesto pragmatico di coloro che si trovano coinvolti.<sup>14</sup>

Ciò che allora emerge è una specie di connivenza strutturale tra le parti confliggenti, per la quale sembra stabilirsi – al di sotto dei discorsi ideologici – una tacita cooperazione per il mantenimento dell'equilibrio. Si provi quindi a immaginare cosa sarebbe potuto accadere se Caterino, invece di agire in maniera contro-paradossale, avesse semplicemente assecondato la tendenza omeostatica e di per sé paradossale del sistema frequentando appunto il dominio del sublime e cercando, come ci si sarebbe aspettato, un riscatto morale. La magistratura, unica forza integerrima, ne sarebbe uscita vittoriosa; il padronato, condannato e sconfitto, ma solo nelle persone dei suoi dirigenti; i sindacati e gli operai, infine, spiritualmente assolti nonostante la loro oggettiva inettitudine.

Agendo invece in maniera contro-paradossale, quasi prescrivendo al sistema stesso l'omeostasi di cui è ostaggio, Caterino sabota l'accordo implicito che manterrebbe inalterata – o per meglio dire, *indefinita* – la rete di relazioni in atto. Anzi, chiarendo in maniera inequivocabile la sua posizione di complementarità rispetto al sistema, sembra anche in un certo senso raccogliere direttamente il lascito del *Martin Eden* di Marcello. Più che

cercare di elevarsi, di travalicare i confini del *cliché* negativo che gli è stato assegnato; Caterino sceglie consapevolmente di rimanervi, rompendo così il gioco psicotico che avrebbe garantito a ciascuna delle parti di superare, in maniera tutto sommato indenne, la prova del giudizio. Adesso, invece, il re è nudo; e le relazioni di potere finalmente definite. Non solo la classe operaia si mostra in tutta la sua impotenza e disorganizzazione; ma anche la magistratura appare meno imparziale di quel che dovrebbe essere. Si pensi in questo senso all'accanimento del PM, che dopo il disorientamento iniziale puntualizza sarcasticamente: “Ha visto? Finalmente abbiamo riconosciuto l'importanza del suo ruolo. È contento?”. L'operaio però – in assoluta condizione di comfort – respinge l'intimidazione, e mimando con le dita il gesto del denaro risponde: “Sì va be', ma quanto mi date?”. Dopo i sorrisini della platea, il PM con tono ostile sussurra: “Le daremo quello che merita, non si preoccupi”.

In realtà, sarebbe un errore pensare di poter misurare l'originalità di questo tipo di gestione scenica del sublime a partire soltanto dagli effetti contro-paradossali di cui essa sarebbe generatrice. Anche perché, a ben vedere, alcune prove circa l'intenzionalità e la premeditazione della performance di Caterino possono essere rinvenute già nelle sequenze immediatamente precedenti. Si prenda, ad esempio, la scena dell'incubo notturno, importante punto di svolta della vicenda, che segna sia la presa di coscienza del protagonista sia, soprattutto, l'emersione di un'alternativa ai vicoli ciechi del carnevalesco e del quaresimale. Scena che non a caso Riordino decide di ambientare, quasi a sancire il superamento simbolico del modello penitenziale, proprio durante i riti della Settimana Santa.

La sequenza comincia con Caterino che partecipa come spettatore a una delle storiche processioni religiose che ogni anno impegnano la città di Taranto nel periodo pasquale, e che vedono gruppi di penitenti scalzi, incappucciati e vestiti del tradizionale abito bianco (*le Perdune*) sfilare per le strade del borgo al seguito di una serie di statue portate a spalla dai membri delle varie confraternite cittadine. Tra queste, Caterino si imbatte nel simulacro intitolato *Ecce Homo*, raffigurante la sagoma solitaria di un Cristo deriso con in testa la corona di spine. Ed è qui che gli occhi spaventati dell'operaio incontrano il perturbante onirico: sulle note di una delle marce funebri più iconiche del culto, Caterino scorge – accanto al volto sofferente del Cristo – quello sfrontato e impudente del traditore Giuda, che in un'efficacissima trasfigurazione analogica arriva ad assumere persino le sembianze della sua stessa persona. La visione – che tra l'altro sembra fare eco, per struttura e ambientazione, a *Il Miracolo* (2003) di Edoardo Winspeare – ha naturalmente una forte connotazione epifanica, giacché apre una breccia nella cortina ideologica del protagonista per rivelare, in maniera cristallina, la sua collusione con il potere padronale. Ed è precisamente alla luce di questa chiara presa di coscienza che deve essere interrogata l'eccentricità delle strategie performative poi adottate da Caterino nella scena del processo. Perché farsi carico, in maniera così lucida e deliberata, del ruolo del traditore? Perché scegliere di impersonare, con tanta diligenza, la parte del Giuda? O più precisamente: per quale motivo l'anticipazione orrorifica dell'imminente tradimento non solo non dissuade, ma piuttosto rafforza il proposito della sua messinscena?

Anche in questo caso, una prima parziale risposta sembra poter essere rintracciata all'interno del film stesso, quando – qualche sequenza dopo

la scena dell'incubo – Riondino organizza il racconto delle indagini preliminari che avrebbero poi condotto al processo. Qui il PM è impegnato a raccogliere le testimonianze dei confinati della LAF, e il montaggio sceglie di alternare le loro accorate deposizioni con il primo piano, contrito e penseroso, di Caterino. L'operaio è seduto negli spogliatoi della fabbrica, riflette, aspira una sigaretta. Poi un carrello in avanti avvicina la macchina da presa, dando avvio a una serie di *fast motion* che imprimono brevi e subitane accelerazioni a movimenti semplici, quasi involontari: la bocca che rilascia il fluire del fumo, le labbra che si approciano al filtro, una flessione del capo. Si ha in un certo senso l'impressione di trovarsi dinanzi a una composizione concepita appositamente per attenzionare la meccanica del gesto, e cioè per manipolare, alterare e denaturalizzare gli automatismi che di norma ne regolano l'esecuzione. Un procedimento, dalle vaghe ascendenze cubiste, che spinge lo spettatore a soffermarsi deleuzianamente sulla reattività dei movimenti, sui loro concatenamenti senso-motori, in altre parole sulla fisica del loro *montaggio*. E che incrementa i suoi effetti allorché sul corpo di Caterino cominciano a manifestarsi, inaspettatamente, i primi allarmanti sintomi della malattia. Nel film, in realtà, la diagnosi di tumore non viene mai esplicitata, ma le crisi di tosse che a partire da questa scena investono l'operaio – unitamente all'alta incidenza di neoplasie polmonari che notoriamente affligge la città di Taranto – ne suggeriscono chiaramente l'insorgenza. Si noti dunque come la tensione organizzatrice che prima innervava la sequenza si arricchisca, adesso, del suo esatto contrario. All'istanza connettiva e concatenante del *fast motion*, vi si oppone infatti quella entropica e disarticolatoria della patologia. A un corpo valorizzato nella sua capacità di organizzare, montare e comporre i propri movimenti; si affianca un organismo destinato a diventare vittima di spasmi e contrazioni.

Questa opposizione si dimostra cruciale nella misura in cui consente di illuminare il modo in cui Riondino decide di chiudere la sequenza stessa, con Caterino impegnato a superare l'ennesima crisi di tosse appena prima dell'udienza. L'operaio è ritratto di spalle, con la testa china sul lavandino. Il suo volto, inizialmente fuori campo, riemerge quando la crisi si disperde e il climax musicale tocca il suo apice, tornando visibile allo spettatore soltanto nella superficie riflessa dello specchio. Ciò che è rilevante è che qui Caterino sembra letteralmente procedere a un'operazione di ricomposizione del sé: si sistema i capelli, riporta in asse l'intelaiatura del viso, riassetta i muscoli delle guance, delle labbra, della lingua. E lo fa a dispetto, o forse proprio in virtù, della sua malattia, quasi per riportare il corpo all'obbedienza, per disciplinarlo alla performance. Così, quando il *voice off* del PM chiama il suo nome convocandolo dal fuori campo, il volto dell'operaio specializzato Caterino Lamanna, opportunamente ristrutturato, *montato* ad arte come quello di un attore, è finalmente pronto a varcare la soglia – la scena – del tribunale.

A questo punto, la considerazione paradossale profilata poco sopra potrebbe essere riformulata come segue: *l'individualista Caterino è lucido ma si finge ottuso e non per suo beneficio personale. È consapevole del tradimento ai danni dei suoi compagni, della grave malattia alla quale il suo lavoro l'ha condannato, del danno morale e reputazionale che egli stesso provocherà alla sua persona. Eppure, si risolve a condurre la parte del traditore rinunciando volontariamente a qualsiasi tipo di compatimento o assoluzione.* Si può convenire come il tratto che forse più di tutti consente di rilevare la paradossalità del-

<sup>15</sup> Su questo cfr. Roberto Esposito, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002; e Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 2005.

<sup>16</sup> Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Feltrinelli, Milano 2022, pp. 91-92.

<sup>17</sup> Per approfondire il nesso tra gioco e transazioni psicotiche nei gruppi con storia, cfr. Mara Selvini Palazzoli, Stefano Cirillo, Matteo Selvini, Anna M. Sorrentino, *Giocchi psicotici della famiglia*, Raffaello Cortina Editore, 1996.

<sup>18</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 92.

la situazione insiste sulla dimensione bizzarra e singolare del procedimento sacrificale. A un primo sguardo infatti l'approccio dell'operaio non sembra molto dissimile da quello di un martire, che accetta di offrirsi in sacrificio purché si salvaguardi l'ordine e la coesione della comunità a cui appartiene.<sup>15</sup> Ma qual è questa comunità? Dov'è il positivo in virtù del quale Caterino si nega? Se si mortifica, in vista di quale vita – presente o futura – egli lo fa? Per quale *resurrezione*? L'oggettiva difficoltà nel rispondere a queste domande sembra in realtà diradarsi non appena si sposti l'attenzione sul capitale immateriale immolato durante l'udienza. Più che la malattia infatti, a rivestire un ruolo cruciale nella strategia operativa di Caterino è il suo investimento reputazionale, nei confronti degli altri internati della LAF e in particolare di Rosalba, impiegata della quale l'operaio – nell'ultima parte del film – pare essersi quasi innamorato. Così quando Caterino, incalzato dal PM, ragiona sull'opportunità di confessare o meno il tradimento, l'oscillare coatto della sua soggettiva tra i due poli della contesa (il padronato da una parte, la classe operaia dall'altra; il potere o l'amore) permette di riconoscere perfettamente quale sia l'oggetto invisibile in favore del quale il sacrificio è compiuto. Un oggetto che si ritrova in un certo senso imbrigliato, intrappolato nella sua stessa immanenza, e per liberare il quale Caterino sceglie di agire in maniera, appunto, contro-paradossale. Utilizzando la terminologia di Walter Benjamin, lo si potrebbe definire come *Spiel-Raum*, spazio-di-gioco.<sup>16</sup> E cioè quel margine di manovrabilità e di sperimentazione sul reale, caratteristico di tutti quei contesti in cui l'individuo impersona sé stesso davanti all'Altro; caratteristico, vale a dire, di qualunque *scena* relazionale. In questo senso, se Caterino conduce il ruolo del traditore è precisamente per riconquistare tale margine di manovrabilità; se entra in scena recitando la parte dell'ignobile, è per ricavare una porzione di possibilità all'interno di un perimetro – quello della scena politica italiana – la cui estrema sclerotizzazione irrigidisce lo spazio-di-gioco imprimendogli un assetto psicotico e improduttivo.<sup>17</sup> Imitando il cliché di cui è ostaggio, egli finisce cioè per distanziarsene. Riproducendo lo stereotipo di cui è oggetto, riesce ad aprire un varco per una nuova soggettivazione. La geometria che qui sembra profilarsi può essere quindi sintetizzata come segue: più Caterino imita sé stesso, più guadagna in spazio-di-gioco, più perde in termini di rispettabilità. Una mimesi, in cui si sacrifica il polo della reputazione a vantaggio di quello della manovrabilità e dell'azione. Si tratta di un equilibrio che coincide perfettamente con la definizione che Benjamin dà di *Spiel-Raum*, in uno dei passaggi più illuminanti di *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*:

Nella *mimesis* sono sopiti, ripiegati l'uno nell'altro come cotiledoni, entrambi i lati dell'arte: apparenza e gioco. [...] L'apparenza, infatti, è lo schema più astratto, e con ciò più resistente, di tutti i procedimenti magici della prima tecnica, e il gioco è la riserva inesauribile di tutti i procedimenti sperimentali della seconda. [...] Ma la cosa cambia di colpo non appena questi concetti perdono la loro indifferenza nei confronti della storia. In questo modo essi ci mettono di fronte a un'evidenza pratica, che afferma: ciò che si accompagna a deperimento dell'apparenza, al decadimento dell'aura nelle opere dell'arte, è un enorme guadagno in termini di spazio-di-gioco (*Spiel-Raum*).<sup>18</sup>

Questa triangolazione, che vede nella mimesi la coesistenza reciproca e necessaria dei poli dell'apparenza e del gioco, si dimostra cruciale nella

<sup>19</sup> A questo proposito cfr. la nozione di *mimesi totale* nei film di Petri identificata da Alfredo Rossi, in Id., *op. cit.*, pp. 129-140.

misura in cui permette di cogliere la novità di *Martin Eden* e di *Palazzina LAF* rispetto alla tradizione cinematografica precedente. Tanto Caterino quanto Martin, infatti, sanno che per incrementare i margini di gioco del sistema in cui sono inseriti non possono che delegare il controllo del proprio apparire al sistema stesso. Accettano, in altri termini, una rappresentazione di sé distorta o non confacente al vero (ne accettano dunque il *tradimento*) a patto di smuovere l'omeostasi delle forze in campo e lavorare per una loro redistribuzione. Imitano sé stessi, si riproducono, sacrificano l'essere a beneficio della parola; con l'obiettivo di conquistare uno spazio-di-gioco che possa, in futuro, generare un equilibrio tra essere e parola che sia preferibile e più funzionale. In questo senso, lo scarto rispetto al passato è enorme. Si prendano, ancora una volta, i protagonisti dei film di Petri, nei quali il desiderio impossibile di ottenere il controllo totale del proprio spazio-di-gioco e, contemporaneamente, del proprio apparire sociale, si risolve nella destituzione generale e catastrofica dell'intero procedimento mimetico.<sup>19</sup> L'operaio Lulù smette di lavorare; il bancario Total di maneggiare il denaro; il commissario di *Indagine* di esercitare il proprio potere al di sopra di ogni sospetto. Eppure, nessuno di questi tentativi anti-mimetici riesce davvero a eliminare la necessità della riproduzione, che anzi riemerge e s'impone più integra di prima. Il commissario ritorna penitente nella stanza dei bottoni; l'operaio è punito alla catena di montaggio; mentre il marxista-mandrakista Total – appena prima della morte – viene interrogato dal padre con queste sincere e disarmanti parole: “Non sei ladro. Non sei onesto. Ma che sei?”.

In fondo, è proprio nella diversa risposta a questa domanda che può essere rintracciata l'originalità del paradigma che si sta qui tentando di delineare; e che riguarda precisamente il versante simbolico nel quale gli individui scelgono di posizionarsi allorquando confliggono con l'apparato di forze che gestisce e controlla le condizioni del loro lavoro. Collocarsi dentro l'apparato? O fuori di esso? Sentirsene parte, riproducendo – almeno in una certa misura – il ruolo e il personaggio che si ritrovano a interpretare (ladro o onesto che sia)? O abbandonare la scena e bruciare il copione? Lottare per demolire la divisione che – in termini lefortiani – percorre il sociale? O battersi per rivendicare il diritto della sua istituzione? Se in altre stagioni il cinema italiano ha provato a credere nella possibilità di superare tale divisione (Lulù Massa che sogna, a fine film, l'abbattimento del muro e l'occupazione del paradiso), autori come Marcello e Riondino sembrano oggi interrogarsi, più efficacemente, sui modi e sui processi con cui trasformare questa necessità in un vantaggio a favore dei più. In tal senso, proprio come il film di Petri, anche *Palazzina LAF* non può che concludersi *dentro* le mura della fabbrica, *dentro* i confini dell'alienazione, *dentro* la scena del lavoro. Con la differenza, cruciale, che qui tale ineludibilità non è più vissuta con i toni eccitati e nevrotici della fuga psicotica. Anzi, l'inquadratura finale del film di Riondino sembra quasi essere attraversata dallo stesso afflato di disincantata fermezza che tanto ha caratterizzato le migliori sequenze della tradizione neorealista. Seduto per terra, nella stessa palazzina in cui era stato confinato, Caterino fissa il vuoto. Accanto a sé una confezione di medicine, mentre sul davanzale si distinguono i petali rossi di alcuni fiori appena sbocciati. Il suo sguardo – più simile a quello del protagonista di *Il posto* (1962) di Ermanno Olmi che alla maschera alterata di Volonté – lascia trasparire lo stesso senso di arresa ostinazione, di vittoriosa sconfitta, che presidia il volto di Martin appena prima dell'inabissamento.

ABSTRACT

Il saggio si propone di analizzare in che maniera il cinema italiano contemporaneo intervenga criticamente sulle forme tradizionali di rappresentazione del lavoro e delle istanze rivendicative a esso associate, segnando una distanza inedita rispetto alla grammatica allucinatoria e destitutiva propria del cinema politico degli anni '60 e '70. A emergere è una costellazione di pratiche rappresentative che – abbandonando l'aspirazione a una "prima persona plurale", e cioè a un noi collettivo, coeso, totalizzante e redentivo (Esposito, 2007) – fanno delle nozioni di *parzialità* (Bateson, 1976), di *carnevalesco* (Bachtin 1965; Rossi, 2015; De Gaetano, 2018), di *alienazione* (Lefort, 1978) e di *spazio-di-gioco* (Benjamin, 1939) le coordinate teoriche all'interno delle quali sviluppare nuovi modi dell'agire politico.

Parole chiave: lavoro, sublime, ideologia, alienazione, Lefort

*This essay aims to analyze how contemporary Italian cinema critically engages with traditional forms of labour representation and the associated demands for rights, marking a significant departure from the hallucinatory and deconstructive grammar that characterized political cinema of the 1960s and 1970s. What emerges is a constellation of representational practices that—abandoning the aspiration to a "first-person plural," that is, to a collective, cohesive, totalizing, and redemptive we (Esposito, 2007)—draw instead on the notions of partiality (Bateson, 1976), the carnivalesque (Bakhtin, 1965; Rossi, 2015; De Gaetano, 2018), alienation (Lefort, 1978), and Spiel-Raum (Benjamin, 1939) as theoretical coordinates through which to develop new forms of political agency.*

Keywords: Neorealism, work, sublime, ideology, alienation, Lefort