FATA

MORGANA web

ISSN 2532-487X

M - Il figlio del secolo

30

FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web
M – Il figlio del secolo
ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè, Massimiliano Coviello, Angela Maiello (coordinamento), Pierandrea Amato, Luca Bandirali, Simona Busni, Gianni Canova, Dario Cecchi, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Stefano Oliva, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Giacomo Tagliani, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan, Francesco Zucconi

Caporedattori: Laura Ysabella Hernández García, Alma Mileto, Nausica Tucci

Redazione: Chiara Scarlato (coordinamento), Fabio Alcantara, Samuel Antichi, Alessandro Calefati, Gabriele Guerrieri, Andrea Inzerillo, Caterina Martino, Agnese Stefanelli, Martina Tassone

Segreteria di redazione: Greta Buccarello, Manuel Cundari, Roberta D'Elia, Alessia De Blasi, Nicolò La Rosa, Ester Lo Manto, Sara Marando, Carmen Morello, Myriam Panebianco, Nadine Passarello, Denis Previtera, Chiara Renna, Martina Ventura

Social media: Gabriele Guerrieri e Chiara Scarlato (coordinamento), Antonio Elia, Lucrezia Lauteri, Romina Scarano, Agnese Stefanelli

Podcast e video
Gabriele Guerrieri, Lucrezia Lauteri

Fascicoli di *Fata Morgana Web*

Responsabile: Alessandro Canadè

Redazione: Gabriele Guerrieri e Laura Ysabella Hernández García

INDICE

PREFAZIONE **4**
Angela Maiello, Giacomo Tagliani e Francesco Zucconi

IL GOMITO DEL FASCISTA **6**
Francesco Zucconi

M, L'*APARTÉ* DEL SECOLO: RACCONTO STORICO E PRESENZA DEL PASSATO **9**
Luca Acquarelli

ANATOMIA DI UN'IDEOLOGIA CHE NON MUORE **13**
Orlando Paris

OLTRE LA SOGLIA DEL PUDORE **16**
Nicola Dusi e Giacomo Tagliani

IL PRISMA FEMMINILE **20**
Sara Casoli

SENTIRE IL TEMPO CHE VIENE. MONTAGGI TRA *BABYLON BERLIN* E *M – IL FIGLIO DEL SECOLO* **23**
Massimiliano Coviello

Prefazione

Angela Maiello, Giacomo Tagliani e Francesco Zucconi

È apparso chiaro fin dalla sua anteprima veneziana che *M – Il figlio del secolo* sarebbe stata una serie destinata a generare un intenso dibattito. Ciò è dovuto, in primo luogo, a fattori contingenti, come il clima culturale e politico che si respira in Italia e altrove, e la messa in questione, più o meno esplicita, del sistema democratico occidentale. La performance di Marinelli incarna un potente montaggio di passato e presente. Tale capacità di generare discorsività va, tuttavia, letta alla luce di peculiarità formali della serie che le permettono di occupare un posto esemplare nell'ambito della produzione seriale italiana, del cinema e della cultura visuale contemporanea. Questi aspetti meritano un approfondimento.

Sicuramente *M – Il figlio del secolo* è la serie italiana più importante, dopo la stagione inaugurale di quella che potremmo definire "Quality TV" all'italiana, che coincide con la realizzazione di *Romanzo Criminale* prima, *Gomorra – La serie*, poi. La serie diretta da Joe Wright conferma un tratto tipico della produzione italiana, ovvero il legame strettissimo che essa intrattiene con la letteratura, per ragioni sì di mercato, che riflettono, tuttavia, un più generale equilibrio culturale nel rapporto tra le arti. Le serie prima citate sembrano inseguire ed importare un modello – personaggi ambigui ed eticamente riprorevoli alla *Breaking Bad* o un certo tipo di realismo alla *The Wire*. *M – Il figlio del* secolo, invece, espone un carattere non più immediato ma opaco della narrazione, una sorta di riflessività interna al dispositivo seriale, che la mette in dialogo con tutto ciò che le è contiguo e che guarda al futuro e alle potenzialità del formato stesso.

L'arco temporale coperto dalla serie va dalla fondazione dei fasci di combattimento del 1919 all'omicidio dell'onorevole Giacomo Matteotti del 3 gennaio 1925. Episodio dopo episodio, assistiamo al consolidamento del potere delle camicie nere. Ma, contro la pretesa di trasparenza e oggettività del racconto storico, guardando *M – Il figlio del secolo* siamo come di fronte a un caleidoscopio, fatto di rifrazioni continue, abbagli e inviti a osservare meglio. Come è stato messo in evidenza da più parti, la regia di Wright si caratterizza per un'esasperazione della componente formale. Si tratta di un aspetto che può suscitare incomprensioni o fastidi in chi è legato a una concezione del racconto audiovisivo come rispecchiamento o rappresentazione analogica della storia.

Eppure, man mano che la serie va avanti, questa attitudine all'eccesso acquisisce maggiore rilievo ed efficacia: non smette di spiazzare ma, a un certo punto, si assesta, trova un punto di stabilità. Se, da principio, gli sguardi in camera del protagonista, il ricorso a diverse forme e formati dell'audiovisivo e il sistematico utilizzo di una colonna sonora anacronistica potevano sembrare semplici tentativi di suscitare uno shock o un ritorno di attenzione da parte di spettatori assuefatti alle convenzioni del racconto storico, con il passare del tempo il lavoro sulla componente formale si manifesta nel suo carattere eminentemente riflessivo e critico. Pur

centellinando l'utilizzo diretto di immagini d'archivio, la serie fa sistematico ricorso e rimedia i discorsi politici, gli articoli di giornale, le arringhe alla folla, le forme discorsive e i gesti sociali correlati all'avvento del fascismo. In tal senso, *M – Il figlio del secolo* è tanto una ricostruzione storica della presa del potere da parte di Mussolini quanto un'archeologia di quei media novecenteschi che hanno reso possibile la presa del potere da parte di Mussolini per mezzo delle sue immagini.

In questa complessa interazione tra processi di rimediazione e di adattamento che definiscono la stratificata dimensione intertestuale della serie, un punto nodale è costituito dalla sua componente biografica. Se il caleidoscopio di rifrazioni sembra volto a opacizzare la pretesa trasparenza del racconto storico, sul fronte biografico costituisce forse una delle dimensioni più storiograficamente realistiche della serie. Come è noto, infatti, è stato proprio Mussolini a sfruttare per primo le potenzialità della riproducibilità tecnica come strumento di esercizio del potere, al punto da fare del proprio corpo un oggetto predisposto alla sua riproduzione audio-visiva. In questo senso, il corpo di Mussolini è un oggetto esclusivamente mediale, che si muove in uno spazio dove i media acquistano sempre maggior peso nelle dinamiche sociali, come ben dimostra la centralità del giornale nella carriera politica del Duce, sulla quale la serie si sofferma lungamente.

La performance di Marinelli è dunque impostata su un'analitica posturale, in funzione della codificazione di una matrice di gesti che siano replicabili, perché è proprio la replicabilità a renderli riproducibili (tecnicamente) in serie e dunque efficaci. Al di là della verosimiglianza con il modello individuale, è la ricostruzione del processo significante che costituisce uno dei momenti più interessanti di *M – Il figlio del secolo*, il prisma attraverso il quale valutarne l'importanza per la sfera della serialità, non solo italiana.

Gli articoli che compongono questo speciale seguono ciascuno una particolare rifrazione che da questo prisma trae origine, provando a sottrarre la serie dalle contingenze del dibattito cronachistico per saggiarne la profondità estetica e politica.

Il gomito del fascista

Francesco Zucconi

Dalla fondazione dei Fasci di combattimento, il 23 marzo 1919, alla rivendicazione, con il discorso parlamentare del 3 gennaio 1925, degli atti di violenza perpetrati negli anni e culminati con l'omicidio dell'onorevole Giacomo Matteotti. A guidarci è Benito Mussolini stesso (Luca Marinelli) che ora agisce sulla scena e ora si rivolge a noi spettatori, in un meccanismo capace di creare tanto complicità quanto distanza. Stiamo parlando degli otto episodi della serie *M – Il figlio del secolo*, diretta da Joe Wright, sceneggiata da Stefano Bises e Davide Serino, e ispirata all'omonimo romanzo di Antonio Scurati. Un progetto molto atteso e tuttavia capace di sorprendere quanti hanno avuto l'occasione di vederlo in anteprima durante l'81ª edizione della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia.

Come nell'opera di Scurati, anche qui il fascismo è restituito in quanto fenomeno strutturalmente violento, di una violenza radicata nell'orizzonte storico, politico e culturale del Primo dopoguerra. Contro un'interpretazione del fascismo in quanto movimento che avrebbe mostrato la propria brutalità soltanto dopo (con le leggi razziali o l'ingresso in guerra), la serie concepisce un Mussolini capace di intercettare la delusione, il dissenso e la condizione traumatica dei reduci della Prima guerra mondiale – in quanto "vittoria mutilata" – con finalità di destabilizzare il sistema sociale e politico oppure, opportunisticamente, di ristabilizzarlo. Da quelle che possono sembrare semplici risse da taverna, nella Milano degli anni dieci, al ruolo di banda armata al servizio delle classi dirigenti, svolto durante il biennio rosso; dalla marcia su Roma fino alla ferocia dell'assassinio di Matteotti, protagonista della serie è la violenza e la catena di chi se ne serve. Dal primo all'ultimo episodio, siamo dunque immersi in una pozza scura, fatta d'inchiostro e di sangue, dalla quale non si vede spiraglio: costretti a fare i conti con il carattere rivoltante della storia, con una visione del mondo che eleva la meschinità a grandezza, con una gestualità coincidente con la meccanica del manganello, con l'idraulica dell'olio di ricino.

Nel tentativo di descrivere la serie, qualcuno ha esaltato il carattere per così dire antintellettualistico di una narrazione adrenalinica o, comunque, scandita dal principio di azione. Nel tentativo di fare i conti con una tessitura audiovisiva particolarmente complessa – che, a tratti, può ricordare *Il divo* (2008) di Paolo Sorrentino o, in alcuni passaggi, *Jackie* (2016) di Pablo Larraín, entrambi co-produttori della serie di Wright – altri hanno parlato di tono postmoderno. Quanto rischia tuttavia di sfuggire attraverso il ricorso a tali etichette è l'originalità di un racconto del periodo tra gli anni dieci e gli anni venti del Novecento che si misura con le forme mediatiche ed espressive dell'epoca, nel tentativo di riconcepire il discorso storico come un'archeologia dei media. La composizione intermediale e l'immagine stessa di Mussolini non sono del

resto comprensibili se non in riferimento a una serie di dispositivi tecnologici e drammaturgici eminentemente novecenteschi.

Se la sequenza di apertura propone un rimontaggio di immagini d'archivio del Ventennio, il racconto degli otto episodi si struttura attraverso la messa in scena finzionale. Per chi ha in mente *Vincere* (2009) di Marco Bellocchio – al quale Wright sembra rendere omaggio in almeno due occasioni: l'incipit, con la ripresa di immagini da *Stramilano* (1929), usate anche da Bellocchio nei titoli di testa, e le sequenze dedicate al personaggio di Ida Dalser – *M – Il figlio del secolo* non fa ricorso a "prelievi" da archivi cinematografici dell'epoca. Piuttosto, in tutti gli episodi, assistiamo a una serie di "inserti", ovvero a un continuo gioco con i formati dell'immagine, dove i personaggi di finzione sono come elevati – anche soltanto immaginativamente, nella continua smania del potere – al rango di documenti storici. In molti casi, il carattere intermediale della serie si sviluppa al livello scenografico, attraverso l'incastonarsi di immagini, l'una nell'altra (i finestrini dei treni e delle autovetture, sistematicamente trasformati in schermi; la sequenza vaticana, ultra-pop, con fondali caravaggeschi) che assegnano allo spazio un carattere frattale. Il montaggio stabilisce dunque collegamenti e rime tra il processo di tecnologizzazione del Paese nel corso degli anni venti e la meccanizzazione dei corpi, delle espressioni e dei gesti, fino a quando quest'ultimi non perdono la propria elasticità e il volto diventa una maschera e gli arti una protesi.

Per dirla in poche parole, quanto sorprende di questa serie, è l'idea di riconcepire l'estetica intermediale – fulcro della sperimentazione cinematografica degli ultimi decenni – in chiave eminentemente "attrazionale". Ciò si rende possibile attraverso la ripresa di soluzioni tecniche e linguistiche del cinema delle origini e delle avanguardie storiche (il riferimento al futurismo), nonché mediante l'indagine del rapporto tra le forme mediatiche e i corpi che le ricevono, subiscono e propagano. Il ricorso alle diverse forme e formati dell'immagine sopra descritto, l'utilizzo di musica elettronica ad alto volume (composta da Tom Rowlands dei Chemical Brothers) come colonna sonora originale e tutte le risorse espressive dell'audiovisivo sono qui utilizzate con il fine di produrre continui shock percettivi e successive forme di straniamento. Se il legame tra fascismo e violenza è il tema della serie, la messa in scena e il montaggio ci costringono a fare i conti con il regime di spettacolarizzazione della politica novecentesca e le sue derive, in quello che potremmo descrivere come un "cine-gomito".

A rendere straordinaria l'interpretazione di Marinelli non è dunque la somiglianza, né la capacità di calarsi nei panni di Mussolini. In un certo senso, la sua non è neppure un'interpretazione di Mussolini. Come si può leggere nei titoli di coda, il suo volto e il suo corpo si prestano a impersonare "M". Anziché confrontarsi con l'uomo, Marinelli ci restituisce la complessità di una macchina, di un dispositivo al contempo mediatico, scenico e politico. Tale dispositivo ha due facce, due fronti di azione e interazione. Da un lato, Mussolini prende parte alle vicende narrate, partecipa a congressi, pestaggi e raggiri; orchestra strategicamente i suoi

manipoli, prendendo ora le distanze dagli assassini commessi e ora rivendicandoli. Dall'altro lato, Mussolini si rivolge continuamente al pubblico, con molteplici intenzioni ed effetti: spesso ci spiega la strategia di quanto ha fatto o sta per fare, mentre talvolta adotta un registro ironico o sarcastico. In alcuni momenti ci porta dentro alla serie, nel suo tempo storico. Altre volte si ha l'impressione di averlo accanto in sala, nel nostro presente.

A prima vista, l'interpellazione del pubblico da parte dell'uomo politico può richiamare il personaggio di Frank Underwood nella serie *House of Cards*. Ma il Mussolini di Wright è una figura eminentemente novecentesca, è figlio del cinema. Nel carattere duplice del dispositivo sopra descritto, Mussolini è qui concepito come rimediazione di alcune figure caratterizzanti l'alba della settima arte. Più precisamente, si colloca tra Maciste e Fregoli. Tra l'illusione di poter operare una trasformazione del mondo attraverso l'azione eroica e la concretezza di un trasformismo eminentemente scenico. Rispetto al superomismo di Gabriele D'Annunzio – figura paterna e ingombrante che aleggia nei primi episodi, per essere spazzata via – Mussolini è l'incarnazione del mito dell'automa politico. Rispetto al trasformismo politico di Giovanni Giolitti – elegante e istituzionale, sempre uguale a sé stesso, negli episodi centrali della serie – Mussolini è burattinaio e burattino, capace di tutto.

Come già nel libro di Scurati, a essere continuamente scritti, stampati e pronunciati nella serie, attraverso l'interpretazione di Marinelli, onnipresente, sono dunque i documenti storici, gli articoli di giornale, i discorsi parlamentari. In un rapporto di paradossale complicità e distanza, fino al disgusto, subiamo dapprima la loro forza percussiva e manipolatoria e dunque ripercorriamo contropelo un archivio fatto di materiali quantomai eterogenei. Da un episodio all'altro, ad emergere è qualcosa come un paradigma della violenza che passa attraverso immagini, discorsi e gesti apparentemente diversi eppure imparentati: la dinamica del braccio che si contrae e si allunga velocemente, come se non facesse più parte del corpo, come se fosse un manganello esso stesso; la meccanica del braccio che si alza e distende, va a fare ornamento, amplifica l'automa. Com'è che saluta un corpo assuefatto alla violenza? È dal gomito che si riconosce un fascista.

Riferimenti bibliografici

M. Dinoi, *Inserti, prelievi, innesti*, in *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 176-192.

M – Il figlio del secolo. Regia: Joe Wright; sceneggiatura: Stefano Bises, Davide Serino; fotografia: Seamus McGarvey; montaggio: Valerio Bonelli; musiche: Tom Rowlands; interpreti: Luca Marinelli, Francesco Russo, Barbara Chichiarelli, Benedetta Cimatti, Lorenzo Zurzolo, Gaetano Bruno, Paolo Pierobon, Vincenzo Nemolato; produzione: Sky Studios, The Apartment, Pathé; origine: Italia, Francia; anno: 2025.

M, l'*aparté* del secolo: Racconto storico e presenza del passato

Luca Acquarelli

Il discorso in terza persona è una prerogativa epistemologica della storia per tenere il passato a distanza. Un modo di controllare l'ipertrofia del presente, contro la quale la scienza storica serve da benefico argine. Tuttavia questo meccanismo può produrre, come effetto di una divulgazione storica più che della storia stessa, un cortocircuito: la continua storicizzazione della trama del passato può infatti rischiare di cristallizzare quest'ultimo. In una perdita di elasticità temporale, il documento si fa monumento. I personaggi storici acquisiscono un carattere trascendentale e ritornano nel presente sottoforma di idoli, positivi o negativi. Grossomodo quello che è successo a Mussolini e al fascismo.

Attraverso lo sguardo in camera, come quello del personaggio di Mussolini nella serie televisiva *M – Il figlio del secolo*, il racconto storico rompe la quarta parete del corso cronologico degli eventi, portandolo sul piano del presente. Mussolini si volta dal profilo in cui l'ha relegato il racconto storico e, interpellandoci, il suo personaggio si immanentizza nel presente, in maniera più o meno spettacolare, più o meno fuorviante.

Scurati ha avuto il merito di inserire questo aspetto nella sua opera letteraria in quattro volumi, attraverso un fitto lavoro di intarsio della memoria collettiva, fra l'apparire del "tu per tu" della storia e la contestualizzazione del documento storico. Al di là degli errori storici che possono essergli stati rimproverati, l'operazione di Scurati rappresenta infatti oggi una sonda efficacissima per esplorare la parentela fra immaginazione storica e immaginazione narrativa e per includere a livello culturale il mussolinismo e il fascismo nella biografia nazionale.

Questo meccanismo sembra tuttavia essere andato fuori controllo nella serie televisiva. Non che quest'ultima tradisca lo spirito del libro, il primo della tetralogia di Scurati, ma libera vorticosamente uno sciame di scarti enunciazionali per produrre più generalmente un racconto metastorico e metacinematografico. Più che un adattamento, la serie rappresenta dunque un deragliamento del libro, per quanto, vedremo, teoricamente interessante.

Il Duce interpretato da Luca Marinelli, infatti, non solo ci interpella con l'indirizzo dello sguardo o protendendo il braccio verso la camera, in una complicità prossemica e gestuale, entrando e uscendo dal tempo diegetico del film. Oltre al suo ruolo, egli prende allo stesso tempo le funzioni di narratore e di *aparté* teatrale, permettendo una fluida presenza archiviale fra le intercapedini del progredire cronologico, rammentato dall'apparire di qualche data cruciale. Alla stregua di un illusionista, il personaggio di Mussolini diventa voce *off* delle immagini di archivio che lo riguardano, proiezionista di una "falsa" sequenza d'archivio, commentatore del mondo inquadrato dai finestrini di una macchina, per infine affacciarsi sull'immagine di repertorio di una folla che lo inneggia.

Mediante il gioco di inscatolamento tra immagini diegetiche, immagini d'archivio ricostituite in maniera più o meno verosimile, e rimontaggio di autentici documenti visivi, la maglia metamediatica e metastorica si dilata su tutta la serie, tra sequenza e sequenza, ma anche all'interno della stessa inquadratura attraverso il proliferare di cornici interne. L'effetto storicizzante dell'immagine di archivio (autentica o meno) si moltiplica nei suoi continui riflessi, come in una sala degli specchi.

Dal punto di vista mediatico, nel racconto degli anni della sua brutale scalata al potere, Mussolini si muove tra la violenza dei suoi sgherri con il passo del presentatore televisivo, del pubblicitario, come a prefigurare retrospettivamente la presa televisiva sul mondo degli anni cinquanta. Il fascismo, nella serie, sembra dunque profilarsi come un prodotto da vendere, un oggetto talmente associato al suo imbonitore da diventarne indistinguibile. Oggetto che ha a che fare con la consustanzialità fra media, storia e potere: una pomata per acquisire gli occhi "basedoviani" del Duce allo scopo di strabuzzare lo sguardo sul piano storico, un ritrovato miracoloso per far crollare la storia sulle proprie immagini.

La serie di Wright risulta dunque "anti-storica" nel senso che sembra far deflagrare i presupposti del racconto storico. Lo sgranare dello sguardo basedoviano fa pensare ad una sorta di cura Ludovico di kubrickiana memoria: per "curare" il riflesso condizionato al richiamo del fascismo nella cultura politica attuale, il film ci mette davanti e accanto alla maschera di Mussolini correndo dietro ad un presentismo quasi allucinatorio, consapevolmente grottesco come nella battuta "Make Italy Great Again". Del resto, anche *Arancia Meccanica* si apriva con il prolungato sguardo in camera di Alex attorniato dai suoi drughi, le cui violentissime scorribande, inoltre, hanno più di qualche parentela con le scene dei picchiatori fascisti ricostituiti nella serie.

Il carattere riflessivo di questa ridondanza di metalinguaggio, inoltre, ci offre un'elaborazione che porta la storia, nel suo farsi, sul piano dei media. Mussolini, come personaggio affine ad alcuni divi del cinema muto degli anni venti, si impone per anticipazione sull'uomo che, nel pieno del suo tempo, gli rubava la scena, ma che già, pur non sapendolo, apparteneva al passato: Gabriele D'Annunzio. Uomo di lettere, quest'ultimo, uomo della stampa, il primo.

La messa in pagina della stampa è affine al montaggio cinematografico così come l'*aparté* teatrale fa capolino nel cinema delle attrazioni ma anche nel linguaggio dei manifesti pubblicitari. Mussolini è uomo politico che condensa le accelerazioni mediatiche del XX secolo, intese in senso molto largo. Con il reiterato montaggio alternato tra i pistoni delle ruote del treno e le rotative e gli ingranaggi delle stampatrici, Wright sembra infatti ipotizzare che il cinema è la creatura nata dal compenetrarsi della stampa e del treno.

Ecco allora che la serie va presa come una riflessione sul rapporto fra immagine e potere, che, per emergere, finisce per maltrattare la storia. Come a dirci che il monopolio scientifico degli storici sul fascismo non è sufficiente per capire anche il suo trauma estetico-politico. E le braccia

aperte alla folla di Mussolini con sullo sfondo le braccia del Cristo sulla croce, a cui assomigliano per differenza, sono il segnale che l'estetico-politico è congiunto con il teologico-politico. Un'altra maniera di dire che la modernità mediatica e tecnologica non è l'antitesi del sacro in politica, ma piuttosto la sua intensificazione.

Se generalmente dunque potremmo ascrivere le strategie stranianti della serie al *Verfremdungseffekt*, quel mettere a distanza che Brecht aveva teorizzato contro il teatro borghese e per una riappropriazione politica da parte dello spettatore, nel dettaglio la frequentazione spettatoriale di Mussolini come *aparté*, nostro malgrado, ce ne fa ammirare le sue doti di politico spregiudicato, di *underdog* che sfida le élite, di opportunista che irride, pur servendosene, la bestialità dei suoi seguaci della prima ora, o la dabbenaggine degli altri politici. Insomma, di un "simpatico" qualunquista dai modi caricaturali. Distanziazione brechtiana e processi identificativi sembrano dunque poter coabitare.

L'omicidio Matteotti, allora, è il vero spartiacque della serie, come se gli occhi della Storia, attraverso prima lo sguardo della vedova di Matteotti, unica donna a non soccombere alle violenze di Mussolini, e poi di Matteotti stesso, si posassero sulla nascosta e inconfessabile complicità che lo spettatore ha stretto con Mussolini. La catena degli sguardi in camera si affievolisce fino a scomparire, il Mussolini finalmente riconosciuto come mandante di un assassinio non può più essere complice. La narcosi indotta dalla fascinazione per un personaggio dirompente e spavaldo, sebbene senza alcuna etica, si arresta bruscamente. La parola dei testimoni sembra riprendere luogo, lo Stato di diritto le sue prerogative. Anche il re, caricatura tra le caricature per tutti gli episodi, marionetta dall'equilibrio precario, sembra riacquisire la dignità di un corpo politico. L'ucronia della fine del fascismo a seguito del delitto Matteotti sembra addirittura potersi realizzare. Purtroppo, ma lo sapevamo già, si tratta una vana speranza.

Ecco paradossalmente, dopo aver decostruito tutti gli elementi di base del racconto storico, la serie sembra riaprire il passato come eredità e presentarci il conto del debito verso le vittime della storia. Il debito della memoria, il nostro obbligo verso la vittima altra da noi, un obbligo legato al nostro poter essere nel futuro e non necessariamente ad un fardello morale, rimane infatti difficile da mantenere vivo, quando la storia si chiude nel suo discorso autosufficiente.

Matteotti non è solo una vittima illustre, non sarebbe la prima del fascismo. È colui che si prende la briga, nel suo libro *Un anno di dominazione fascista*, di riportare i nomi delle vittime della criminalità politica fascista, facendoli emergere dalla massa dei senza nome, da quella condizione di "assenti della storia".

Nell'ultimo episodio la serie ci ripropone un nuovo montaggio di alcune scene di violenze a cui avevamo già assistito all'inizio. Stavolta il testo di Matteotti ne scandisce, la cronaca, i nomi. «La Spezia – Achille Vallelunga e Arturo Micheli sono trovati uccisi nei pubblici giardini da arma da fuoco. Spello – Il figlio del capolega, Bonci Guerrino, è pugnalato

nel buio della notte», così inizia la cronaca dei fatti nel suo volume, altri stralci sono ripresi nella serie.

A modo suo, dunque, nella sua scatenata verve antistorica su sfondo storico, Wright ci conduce in una riflessione cinematografica sull'intreccio fra memoria e finzione, ci fa capire che il gesto del rivedere, del rimontare le sequenze, dell'associare la parola all'immagine, non è un inutile esercizio postmoderno. Getta un ponte fra i vivi e i morti, tra i contemporanei e le vittime del passato, perché le seconde siano presenti ai primi.

Riferimenti bibliografici

G. Matteotti, *Un anno di dominazione fascista*, Mondadori, Milano 2019.
P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003.

Anatomia di un'ideologia che non muore

Orlando Paris

> C'è sempre un tempo in cui i popoli smarriti van verso le idee semplici. La sapiente brutalità degli uomini forti. In noi trovano lo sfogo dai loro rancori. L'evasione dal senso mortificante della propria impotenza. La speranza, come per miracolo, di capovolgere il loro insoddisfacente destino. Bastano le parole giuste, parole semplici. Dirette. Gli sguardi. Il tono giusto. E allora ci amate. Ci venerate. Mi avete amato follemente. Per vent'anni mi avete adorato e temuto come una divinità. E poi mi avete odiato. Follemente odiato perché mi amavate ancora. Mi avete ridicolizzato, scempiato i miei resti, perché di quel folle amore avevate paura. Anche da morto. Ma ditemi a cosa è servito? Guardatevi attorno…siamo ancora tra voi.

A parlare è Benito Mussolini, fuori campo, mentre scorrono alcune immagini d'archivio del Ventennio, con una colonna sonora che va in crescendo di pari passo all'intensità della voce stessa e che raggiunge l'apice sulle scene di Piazzale Loreto, un attimo prima che lo schermo diventi nero, che la musica si interrompa e che venga recitato quel "guardatevi attorno… siamo ancora tra voi". In questi primi due minuti e mezzo, nella coinvolgente e sconvolgente sequenza iniziale, *M – Il figlio del secolo* di Joe Wright scopre già le carte: è a noi spettatori che parla Benito Mussolini, ci chiama in causa direttamente e lo fa in un crescendo accusatorio ("Mi avete amato follemente [..]. Mi avete ridicolizzato, scempiato i miei resti […]. Ma ditemi a cosa è servito?"). Un'interpellazione che non è neutra, non è solo un dispositivo necessario a portarci dentro un fenomeno così da raccontarcelo dall'interno, ma è utilizzata provocatoriamente (anche con tono sarcastico e grottesco) per chiederci conto di quel fenomeno: storicamente, ma anche e soprattutto rispetto all'oggi ("Ma ditemi, a cosa è servito? guardatevi attorno… siamo ancora tra voi"). Di fatto proprio questo sembra essere uno dei tratti sorprendenti che caratterizza tutta la serie: una specifica interpellazione dello spettatore e, a partire da questa, più in generale, la chiamata in causa del contemporaneo e dei processi politici e sociali che lo caratterizzano, delle discorsività pubbliche che lo attraversano. In questo senso, *M – Il figlio del secolo* di Wright riesce in un'operazione difficilissima: attraverso un sapiente uso di questo dispositivo rappresenta il fascismo sia dal punto di vista storico, come un fenomeno con peculiarità proprie legate a una particolare fase sociopolitica, sia come un'ideologia che continua a interrogare il presente, dotata di una specifica concezione delle dinamiche di governo e capace di perdurare oltre il contesto storico in cui è nata.

All'interno della dinamica narrativa della serie, il meccanismo dell'interpellazione svolge funzioni ben definite: in primo luogo, contribuisce a mettere in evidenza la specificità del fascismo come fenomeno storico, consentendo di dettagliare e contestualizzare eventi e figure chiave; in questo senso è di grande efficacia, solo per fare un esempio, la presentazione dei membri più influenti del Comitato Centrale dei Fasci

di Combattimento fatta direttamente dal personaggio di Mussolini nel terzo episodio. In secondo luogo, questo dispositivo chiama in causa il contemporaneo, instaura un legame con il presente, sia in forma implicita, attraverso il collegamento enunciativo tra le diverse temporalità, sia in forma esplicita, attraverso i diretti riferimenti all'attualità, come succede nella quarta puntata dove viene rivisitato lo slogan trumpiano "Make America Great Again" in "Make Italy Great Again". Tuttavia, al di là di queste funzioni, l'aspetto più rilevante risiede nella peculiare conformazione che questo meccanismo enunciativo assume: la serie è di fatto interamente strutturata su un intreccio straniante tra le dimensioni del commento e del racconto. Già a questo livello, infatti, emerge una dinamica testuale che richiama le soluzioni avanguardistiche (che nella serie sono adottate su più fronti): un incessante alternarsi tra il racconto degli eventi in terza persona e un costante intervento – sarcastico, grottesco e provocatorio – su quello stesso racconto, reso attraverso lo sguardo in macchina di Mussolini e la chiamata in causa dello spettatore. In questo quadro, il Mussolini di *M – Il figlio del secolo*, più che un personaggio di una storia con un'interiorità da esplorare è un meccanismo scenico che permette il passaggio tra storia e critica, e che disvela le logiche del potere fascista.

Una conformazione enunciativa questa, che richiama il teatro epico brechtiano e, in particolare, il dramma *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, in cui Brecht trasfigura l'ascesa al potere di Adolf Hitler in una vicenda ambientata nel mondo della criminalità americana degli anni trenta. Anche quest'opera, come la serie di Wright, è articolata intorno a uno spiazzante slittamento tra la dimensione narrativa degli eventi e la loro rielaborazione metateatrale, in un costante intreccio di livelli: la narrazione in terza persona è interrotta da interventi diretti al pubblico, dall'uso di didascalie che anticipano gli eventi e da momenti in cui i personaggi assumono una funzione palesemente esplicativa, ironica e sarcastica. Questo meccanismo, nel teatro brechtiano, mira a rendere lo spettatore consapevole del carattere artificiale della rappresentazione impedendogli di accettarla passivamente: un effetto di straniamento che contrasta l'identificazione emotiva e sollecita una partecipazione critica.

Molto simile è quello che accade in *M*, dove la configurazione enunciativa precedentemente descritta — l'intreccio straniante tra racconto e commento, l'interpellazione diretta dello spettatore, il tono sarcastico e grottesco — funziona come strumento di distanziamento critico: scongiura l'immedesimazione passiva, sollecita una riflessione attiva sulle dinamiche di ascesa del fascismo e, di fatto, promuove un confronto con l'oggi e con il perdurare di alcune meccaniche di potere. In questo senso, la serie si configura come un dispositivo critico che chiama in causa, provoca, interroga e sfida l'osservatore; un dispositivo che a tratti risuona come un monito, attuale e inquietante, esattamente come l'epilogo che, di nuovo Brecht, pone a conclusione del suo già citato dramma: «E voi, imparate che occorre vedere e non guardare in aria; occorre agire e non parlare. Questo mostro stava, una volta, per governare il mondo! I popoli lo spensero, ma

ora non cantiamo vittoria troppo presto: il grembo da cui nacque è ancor fecondo» (1963).

Riferimenti bibliografici

B. Brecht, *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, traduzione di M. Carpitella, Einaudi, Torino 1963.
Id., *Scritti teatrali*, traduzione di E. Castellani, R. Fertonani, R. Mertens, Einaudi, Torino 2001.
F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986.

Oltre la soglia del pudore

Nicola Dusi e Giacomo Tagliani

Se nei racconti cinematografici e seriali contemporanei la presa del potere è posta sotto il segno della sfrontatezza, la gestione del potere è invece sotto quello della spudoratezza. Laddove la sfida iniziale a un nemico più forte è una questione di coraggio, una volta che questo nemico è sconfitto la sfida è contro la morale, contro cioè un sistema di valori con i quali il soggetto stesso – ora detentore del potere – deve misurarsi, dimostrando in primis a se stesso di potersene liberare a proprio piacimento. In apparenza, *M – Il figlio del secolo* rispetta completamente questa struttura narrativa e valoriale. Il coraggio è infatti la cifra del personaggio di Mussolini degli inizi, che si muove da una posizione minoritaria e sempre precaria, al punto che l'avventura del fascismo corre sempre sul confine tra annullamento e affermazione, tenuto sulla linea di galleggiamento dalle doti di giocatore d'azzardo del suo leader e dalle congiunture storiche a lui singolarmente favorevoli; l'episodio dei fatti immediatamente precedenti la "marcia su Roma" è il luogo dove questa sfrontatezza trova il suo apice. Una volta diventato Presidente del Consiglio, quel coraggio si trasforma invece in qualcosa d'altro: conquistata la maggioranza assoluta in Parlamento, circondato dall'impunità delle camicie nere, Mussolini si emancipa dal rischio – la controparte fondamentale del coraggio – per sfruttare al contrario la posizione di sicurezza, che gli consente, ad esempio, di proporre una legge elettorale iper-maggioritaria per garantirsi il controllo del Parlamento, legge che si rivelerà superflua in seguito al risultato delle elezioni, concluse con un plebiscito per il Partito Fascista.

M – Il figlio del secolo rispetta questa struttura narrativa solo in apparenza, si è detto: in effetti, sono diversi gli elementi che anticipano questa spudoratezza, questo confrontarsi con i limiti di una morale condivisa per spingerli un po' più in là, superarli o addirittura infrangerli. Questi elementi non si trovano solo a livello narrativo o di ricostruzione delle vicende storiche, ma innervano l'intero dispositivo di rappresentazione e costituiscono un'isotopia decisiva per il funzionamento della macchina significante della serie.

Tra questi, il più evidente è la sistematica rottura della "quarta parete" da parte di Mussolini. Molto si è detto, e molto ancora si scriverà, sulle forme di "interpellazione" degli sguardi in macchina del protagonista di *M – Il figlio del secolo*, che fin dal primo episodio buca lo schermo e fornisce commenti "a parte" per noi che guardiamo. Questa manipolazione dello spettatore è una forma di potere e di provocazione, come noto già ampiamente usata in *House of Cards* dal protagonista Frank Underwood (Kevin Spacey) e poi perfino da sua moglie Claire (Robin Wright). La critica ha però evidenziato come quella di Mussolini della serie sia una modalità da "influencer", colui cioè che vende qualcosa mettendosi in vetrina, e che in qualche modo deve garantire una certa "spontaneità" per risultare convincente. In effetti, lo spettatore è al contempo lusingato e spiazzato da

questa manipolazione seduttiva che, mentre denuncia l'artificialità del gioco enunciativo, ne incrementa il sapere narrativo e il piacere estetico. Ma non si tratta solo di una relazione cognitiva, cioè un far sapere di più, bensì di una forma di ammiccamento passionale e affettiva, un modo ironico che mira però a condividere un mondo valoriale, spesso poco accettabile, con lo spettatore.

In questo senso, l'interpellazione è classicamente la forma enunciativa della spudoratezza, esponendo la continuità tra filmico, profilmico e spazio della ricezione, collegando ciò che dovrebbe essere separato, istruendo complicità senza il consenso preventivo di una delle parti in gioco. Eppure, fino al settimo episodio, quello in cui viene ucciso Giacomo Matteotti, questa spudoratezza è ancora in qualche modo trattenuta, inquadrata dentro schemi più controllati di gestione oculata dell'ostentazione della volontà di potenza. Il delitto Matteotti – nell'economia significante della serie – diventa così l'evento che rompe definitivamente gli argini del pudore per immettere, come inevitabile conseguenza, nell'instaurazione della dittatura che chiude la narrazione.

L'episodio si apre con Mussolini in famiglia in Romagna, che si vanta con la moglie, silenziosa e risentita, della "più alta onorificenza di casa Savoia" che dovrà ricevere a Roma direttamente dal Re. I coniugi sono seduti sul piccolo balcone, ripresi dall'interno del tinello e riquadrati dalla porta finestra ma schermati dalle tende mosse dal vento, in una reminiscenza gattopardesca (nella messa in scena di Visconti) in tono minore, quantomai calzante per la svolta ideologica che attende il Duce una volta diventato statista. Ecco quindi la scena dell'investitura, con il "collare della Santissima Annunziata" che Vittorio Emanuele III gli mette al collo. Una musica elettronica extradiegetica, via via più acida e insistente, accompagna la rapida camminata di Mussolini dal fondo del salone verso il Re, la divisa pomposa da grande ammiraglio indossata impropriamente, il suo goffo inchinarsi di fronte al basso sovrano, l'incongruo abbraccio (sanzionato dallo sguardo inorridito della regina) nel quale lo stringe, rompendo l'etichetta. Tutto concorre ad esasperare il ridicolo della situazione, ma in fondo anche la tragedia di una monarchia imbelle, che riconosce come suo "pari" un uomo arrivato al potere attraverso la sfida sfrontata alle istituzioni politiche e religiose. Tuttavia, quella sfrontatezza è ora un lontano ricordo di gioventù: inquadrato perfettamente di profilo, in una posa che ne storicizza il volto e lo trasforma in icona istituzionale, Mussolini riceve ossequioso il segno della sua accettazione da parte dell'aristocrazia da lui tanto vituperata in passato, salvo rompere il protocollo e – spudoratamente – rivolgersi direttamente allo spettatore mormorando, con riferimento a Vittorio Emanuele: "Cugino".

Ovviamente, il coraggio è solo una piccola parte delle ragioni del suo successo: l'uso sistematico della violenza squadrista, la demagogia urlata sul giornale che dirige e l'appoggio fondamentale dei possidenti agrari e degli industriali in funzione antisocialista hanno inquinato irreversibilmente il gioco democratico. Le elezioni che hanno consacrato il partito fascista, come più avanti nell'episodio ascolteremo denunciare

lucidamente da Matteotti in parlamento, non sono state libere e democratiche, ma corrotte da minacce e da brogli. Matteotti sa che con la sua denuncia sta rischiando la vita, tanto più che, come veniamo a sapere da "Cesarino" Rossi, braccio destro di Mussolini, Matteotti ha scoperto la corruzione del governo, tra bilancio truccato e segrete concessioni petrolifere agli americani, e sta per denunciarla. È proprio il suo poter rivelare come "spudorato" quello che per Mussolini è ancora "sfrontato" che decreterà la condanna a morte del deputato socialista.

Torniamo alla scena che segue immediatamente quella dell'onorificenza regale. È una scena di sesso, che intercala rapidissime immagini pornografiche (sfocate e sovraesposte) su un corpo nudo di donna mosso dai movimenti dell'amante, che sentiamo rantolare fino all'orgasmo. Dopo l'atto sessuale, vediamo Mussolini in lontananza, incorniciato questa volta dalla porta del bagno, che si alza mostrandosi nudo e avanza verso di noi con una vestaglia semiaperta: arrivato in primo piano si sciacqua i genitali, per poi darci le spalle e orinare nel water, rumorosamente e ostentatamente. La spudoratezza oltrepassa ora una nuova soglia: fin qui, la serie aveva mantenuto un certo pudore nelle vicende sessuali, esplicitato nel primo episodio proprio dal gesto di Mussolini che chiude una finestra in faccia allo spettatore dopo essere entrato in un bordello con una prostituta.

Ora quel pudore è sbeffeggiato, in modo compiaciuto. Non si tratta solo di una ostentata spudoratezza in merito alle faccende private, ma di un'istruzione di lettura per lo spettatore nei confronti delle vicende storiche e politiche. Non è un caso infatti che sia questa premessa che conduce al rapimento e al brutale accoltellamento di Giacomo Matteotti. Lo spettatore ci arriva cioè anche grazie a queste soglie che vengono superate, quasi per avvisarlo che il racconto è ormai oltre i limiti del buon gusto, della morale, e della stessa credibilità del protagonista e del suo partito. Non si tratta più infatti di attaccare verbalmente un uomo politico illustre, né di aggredirlo fisicamente o di allontanarlo dalla amata famiglia (tutte cose che Cesare Rossi dichiara a Mussolini di aver fatto fare per tormentare e minacciare il deputato socialista): la scena dell'omicidio si gioca sul contrasto tra la brutalità animale dei sicari e l'indifesa solitudine di Matteotti, vittima sacrificale di una politica che non riesce (o non vuole) a contenere l'arrogante violazione di ogni regola sociale, civile, democratica da parte dei militanti fascisti. Un omicidio premeditato, con il Partito fascista che copre in segreto tutte le spese, eseguito inoltre con una compiaciuta crudeltà.

Eppure, nel susseguirsi delle violenze efferate viste nei diversi episodi, perché questo omicidio dovrebbe turbarci più degli altri? La nostra ipotesi è che questo accada non solo per l'intensità del racconto e per l'eroismo dimostrato da Matteotti, ma per i modi dell'espressione e della cornice mediale. La morte di Giacomo Matteotti diventa infatti il climax della prima stagione, e l'organizzazione dei contenuti del settimo episodio tematizza in un crescendo parossistico il superamento delle soglie di spudoratezza come condizione della gestione del potere, e del potere fascista nello specifico.

Se insistiamo sul termine "soglia" è proprio perché la prima parte dell'episodio ricorre in maniera ossessiva alle riquadrature, il cui oltrepassamento costituisce sempre una nuova tappa di degradazione nei territori della morale. Alla solo accennata violenza domestica iniziale (che avviene una volta attraversata la porta finestra), in cui Mussolini impone alla moglie dei guardiani per tutelare la sua "virtù", si passa all'animalità basso-corporea del Duce che armeggia ostentatamente con i suoi genitali, incorniciato dalla porta del bagno, cui segue la degradazione dell'amante Margherita Sarfatti, anche questa volta con la cornice di una porta (e uno sguardo in macchina, giustificato però dallo specchio che sta usando). A questa spudoratezza privata segue il resoconto della notte di eccessi dei cinque sicari, con tanto di orgia in albergo su cui ci si sofferma, sino al vomito di uno di loro per il troppo vino della sera prima nella stessa auto che sarà usata per sequestrare Matteotti. Questi preamboli immettono all'assassinio del deputato, che viene mostrato nei dettagli, con la cruda scena della coltellata al cuore mentre l'uomo, che ha lottato fino all'ultimo, viene immobilizzato nell'auto, e con il triste seguito della sepoltura improvvisata, senza rispetto nemmeno per il cadavere.

L'incipit col protagonista della serie che si ostenta nudo e nelle sue funzioni corporali e la sessualità goliardica e quasi pornografica della scena nel bordello portano quindi lo spettatore oltre il limite della decenza, enfatizzando la dimensione pornografica del regime. Una pornografia dei corpi, ma anche e soprattutto delle passioni e delle ideologie, suggellata dal teatrino della menzogna di Mussolini il quale, informato di tutto a cose fatte, fa sfoggio in parlamento di sdegno e commozione attorniato dal cordone di sicurezza della schiacciante maggioranza fascista, ma che di fronte allo sguardo di Velia Matteotti, la vedova del deputato socialista, si perde nel sacro terrore per il limite oltrepassato. È un'indecisione, questa, alla quale porrà fine con un ultimo slancio spudorato nell'ultimo episodio con un "atto d'autoaccusa": la piena assunzione di responsabilità dell'accaduto nel suo famoso discorso a Montecitorio.

La sfida a Dio che costituiva la prima sequenza di *Vincere* diventa la sfida al Parlamento che chiude *M – Il figlio del secolo* nell'ultimo episodio della prima stagione: basta che uno solo ne faccia richiesta e il processo a Mussolini metterà fine alla sua carriera. Ma della sfrontatezza delle origini non c'è più traccia: è una sfida già vinta, associata al susseguirsi frenetico di visi dei parlamentari sconfitti o commossi dal discorso del capo. Il fascismo ormai è una legge più forte di quella ancora custodita da codici superati. D'ora in avanti, ci comunica Mussolini guardando in macchina, nella sua ultima interpellazione agli spettatori, vige una sola regola: "Silenzio".

Riferimenti bibliografici

P. Ricoeur, *Tempo e racconto. Vol. 2: La configurazione nel racconto di finzione*, Jaca Book, Milano 1985.

Il prisma femminile

Sara Casoli

Nonostante sia una serie dedicata a un uomo e che vuole tratteggiare i contorni di un periodo storico e di un movimento politico caratterizzati da militarismo, sessismo e condotte machiste, *M – Il figlio del secolo* non sembra attribuire ai tanti personaggi maschili, che pure ne affollano la scena, un particolare spessore. Siano essi i camerati che aizzano le fiamme del Partito Nazionale Fascista o i membri della Camera che ne rimangono progressivamente bruciati, gli uomini che orbitano attorno a Mussolini sono spesso rappresentati come indistinguibili o interscambiabili, una massa omologata dalla cieca aderenza all'ideologia fascista o dall'*appeasement* giolittiano – con la sola eccezione di Matteotti, unica voce (maschile) della resistenza.

Ben diversa è la condizione dei personaggi femminili: Margherita Sarfatti, Donna Rachele, Bianca Ceccato e Velia Matteotti sono connotate da specificità caratteriali, morali e ideologiche e rappresentate con particolari marche estetico-stilistiche che le fanno affiorare, ciascuna nelle sue peculiarità, dalla superficie della trama e acquisire un ruolo di rilievo sia dal punto di vista della narrazione che della significazione. Nel rapporto con le figure femminili, infatti, emergono le sfaccettature della proteiforme, incoerente, immorale e opportunista personalità di Mussolini ed è attraverso il prisma delle donne, in particolare, che la serie pare scomporre l'ideologia fascista e rifrangerne le ipocrisie.

Margherita Sarfatti, prima faccia di questo prisma femminile che incontriamo, è l'incarnazione dell'intellettuale avanguardista, futurista e (pre-)femminista. Novella Thaïs bragagliana e sublimazione delle donne colte e politicamente impegnate che hanno forgiato il primo Mussolini (da Angelica Balabanoff fino a Ida Dalser, la quale compare di sfuggita nelle pieghe della narrazione), la Sarfatti incarna lo spirito del suo tempo, l'istintualità machiavellica che ha caratterizzato il fascismo, il suo cinismo e la sua violenza istituzionalizzata. Amante ma soprattutto fredda e calcolatrice consigliera di Mussolini nei momenti cardine della sua ascesa politica, Margherita è al contempo artefice e testimone dello scollamento progressivo tra l'uomo e il politico e della fagocitazione del primo da parte del secondo. Non a caso il congedo tra Mussolini e Sarfatti – voluto dalla donna, che capisce per prima l'impossibilità di proseguire la loro relazione sessuale e sentimentale in favore di quella ideologica e politica – avviene davanti al ciclopico busto che materializza l'immagine del Duce come alter ego di Mussolini.

L'altra grande figura femminile che, quasi in antitesi rispetto a Sarfatti, campeggia sulla scena è Rachele Guidi, la moglie devota. Manifestazione dell'immagine di angelo del focolare – la vediamo, del resto, sempre dentro le mura di casa e visibilmente a disagio quando si trova all'esterno – e della donna-fattrice che sarà al centro della futura politica sociale fascista, Donna Rachele palesa l'ipocrisia di Mussolini e il volto

individualista, maschilista e patriarcale che si nasconde dietro la facciata di tutela della famiglia tradizionale propagata dall'ideologia fascista. Rachele sa di essere tradita, trascurata e persino disprezzata ma, nonostante ciò, resta accanto al marito rifugiandosi nel sogno romantico di essere "la sua colonna". Nel chiudere un occhio (quando non due) sugli atteggiamenti abusanti e violenti del marito – di cui si dimostra perfettamente conscia, ribadendoli extra-diegeticamente agli spettatori e intrecciando, diegeticamente, una relazione clandestina per ripicca – Rachele incarna alla perfezione l'atteggiamento di accondiscendenza con cui è stato accolto il fascismo, la menzognera speranza che era necessario credere in Mussolini affinché si realizzassero "gli anni più belli della nostra vita", come lui le ripete più volte nel corso degli episodi.

In una simile illusione cade anche Bianca Ceccato, segretaria presso "Il Popolo d'Italia" nota per essere stata abusata sessualmente da Mussolini – del quale rimase incinta due volte, subendo in un caso un aborto forzato – ed eletta a vittima per antonomasia della frenesia sessuale dell'uomo. Come molti altri abbagliati dalle ideologie fasciste, Bianca, nonostante si dimostri devota e fin speranzosa di ricevere una ricompensa per la sua fiducia e abnegazione, rimarrà alla fine (nell'ultimo episodio) senza nulla se non la crudele indifferenza di un Mussolini assai avido di carne, in primis femminile, ma avaro di ricompense.

Altra faccia di questo prisma femminile che riflette – e ci fa riflettere su – un aspetto ancora diverso di Mussolini e del fascismo è quella di Velia Matteotti, la quale evidenzia come lo squadrismo fascista sia una bestia dai denti affilati ma dalla coda di paglia. Nell'ultimo episodio, che richiama da vicino nelle atmosfere *Il cuore rivelatore di Poe* (con il portafoglio insanguinato di Matteotti che "pulsa" nel cassetto della scrivania del Presidente a ricordargli la sua colpa), Velia appare come un fantasma che infesta la mente di un Mussolini afflitto, a seguito del delitto, più dalle sue conseguenze politiche che da quelle morali. Spettro del giudizio che grava su Mussolini, schiacciato dall'unica donna che non riesce a prevaricare con la forza (in quanto immateriale), Velia, in un surreale e allucinatorio triangolo che si viene a creare con l'atterrito Mussolini, in carne e ossa, e il granitico Duce, simboleggiato dal busto in pietra nera, fa emergere le incongruenze morali del fascismo in quegli anni, ancora celate dietro una maschera di democrazia su cui, però, si allargano le crepe.

Queste figure riescono a compiere un così efficace lavoro di critica e scardinamento delle varie sfaccettature che compongono il "personaggio M" e delle ideologie fasciste che questo incarna soprattutto grazie al particolare registro stilistico-espressivo adottato dalla serie, in cui eventi reali e personaggi storici si riflettono nello specchio deformante di una mimesi creativa tutta giocata sul grottesco. Proprio il grottesco, come scriveva Michail Bachtin, tramite l'uso della caricatura, della maschera, l'accento sulla corporeità e altri elementi tipici del carnevalesco, permette di allontanare il rischio di ogni esaltazione del potere, di fatto denaturalizzandolo tramite il ridicolo. La caratterizzazione dei personaggi femminili non sfugge certo a questa logica, anzi ne è una sua massima

espressione: il trucco eccessivamente pesante e livido di Margherita Sarfatti, così come le scenografie marcatamente futuriste in cui si muove, la rendono quasi la caricatura di sé stessa; un discorso simile si può fare anche per Donna Rachele, di cui vengono enfatizzati – e di conseguenza messi in risalto e ridicolizzati – i tratti della perfetta casalinga fascista, presentandocela sempre intenta a rigovernare e pulire la casa indipendentemente dalle sue dimensioni, sia essa la casa di ringhiera milanese o il palazzo romano. I primi piani spesso distorti con cui vengono riprese queste donne, l'uso di angolature eccentriche e antinaturalistiche (pensiamo alle apparizioni di Velia nell'ufficio del Presidente), così come l'insistere, grazie in particolare all'uso del dettaglio, sulla carnalità del rapporto che alcune di esse intrattengono con Mussolini (si vedano le scene della violenza su Bianca o i rapporti sessuali con Margherita), porta queste figure a funzionare come dispositivi che hanno lo scopo di "abbassare" e quindi demistificare Mussolini e con esso il fascismo, togliendo loro ogni aura, ogni traccia di nobilitazione.

Tramite quest'estetica del grottesco che così magnificamente è incarnata dai personaggi femminili, fondamentale prisma attraverso cui leggere la potenza di questa serie e del suo messaggio critico, *M – Il figlio del secolo* compie la mirabile operazione di aiutare gli spettatori «a liberarsi dal punto di vista dominante sul mondo, da tutte le convenzioni, da tutto ciò che è banale, abituale, comunemente ammesso» (Bachtin 2001, p. 41) attorno al tema del fascismo.

Riferimenti bibliografici

M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 2001.

Sentire il tempo che viene.
Montaggi tra *Babylon Berlin* e *M – Il figlio del secolo*

Massimiliano Coviello

Giù in strada le grida dei garzoni invocano la rivoluzione.
Noi ridiamo. La rivoluzione l'abbiamo già fatta.
Spingendo a calci questo Paese in guerra,
il 10 maggio del millenovecentoquindici.
Ora tutti ci dicono che la guerra è finita.
Ma noi ridiamo ancora.
La guerra siamo noi. Il futuro ci appartiene.
È inutile, non c'è niente da fare, io sono come le bestie:
sento il tempo che viene.

(Antonio Scurati, *M. Il figlio del secolo*)

Gereon, sei pronto per la prossima seduta?
Il nostro scopo è trovare il modo di rendere invulnerabile l'anima ferita.
Tu hai intrapreso un viaggio, Siegfried, verso la verità, la luce.
Non provi più paura. Sei libero dal dolore e dall'angoscia.
Il tuo percorso ci conduce inevitabilmente alla fusione tra uomo e macchina.
Noi forgeremo l'uomo nuovo, daremo vita alla macchina umana.
Un uomo d'acciaio, libero dalla paura e dalla sofferenza. [...]
Vuoi condurci con te dalle tenebre verso la luce? La luce della verità!

(*Babylon Berlin*, ultima puntata della terza stagione)

Sentono il tempo che viene. Avvertono il malcontento dei reduci della Grande guerra che, ammassatisi sotto il proclama dannunziano della "vittoria mutilata", si fomentano urlando all'unisono "Eja Eja, Alalà". Annusano la rabbia degli sconfitti, stremati ben prima della resa incondizionata imposta dagli alleati dell'Intesa, eppure sedotti dal complotto della "pugnalata alle spalle" diffuso dai vertici militari tedeschi. Avvertono gli umori putridi dei bassifondi, il tanfo dei corpi ammalati e di quelli affamati. I corpi si ammassano attorno a loro: la danza macabra delle camicie nere e di quelle brune, accompagnata dal latrare ritmato, dal braccio teso e dal manganello, assedia le strade, brucia, distrugge e uccide.

Uno dei due, mentre sfoga i suoi istinti sessuali in lussuose camere da letto, viene ammaestrato dalla sua amante per essere tutto e il contrario di tutto, apprezzato dai ricchi e acclamato dalla folla nelle piazze. L'altro, nel tentativo di sedare la violenza criminale che si è impossessata delle strade, si perde nei cabaret e abusa della morfina fino a stordirsi. Prigioniero di un passato che si ostina a non passare, costretto a cadere all'infinito come in una spirale hitchcockiana, viene fagocitato nel labirinto di una città frammentata. Entrambi si aggirano nel buio delle notti umide, tra il baluginare intermittente di lampioni e paillette e lo sferragliare delle macchine a motore. Captano le paure, sanno come alimentarle.

Assomigliano a predatori astuti ma dell'animalità indossano solo le vestigia più bieche: pronti a barattare la pelle con l'acciaio, la sensibilità con l'indifferenza e la brutalità, il naturale con l'artificiale. Sono la macchina umana. Il primo si proclama come l'uomo del fare che, dinnanzi all'occhio della macchina da presa, opera un trasformismo scenico e macchiettistico: le mani sui fianchi, le labbra protese e il mento sollevato in avanti. Nei sogni e sul volto allucinato del secondo convergono le potenze dell'uomo nuovo alla testa di quella figura ornamentale che è la massa, assoggettata e pronta a marciare.

Sono Mussolini Benito Amilcare Andrea, trentacinquenne direttore e fondatore del "Popolo d'Italia", e Gereon Rath, commissario della buoncostume di Berlino. Entrambi fiutano il tempo che viene: due personaggi radicati nella prima metà del Novecento e al contempo capaci di intravedere il futuro prossimo, di manovrarne i gangli, persino di dirottare il corso della storia.

Rath, interpretato da Volker Bruch, è il coprotagonista di *Babylon Berlin* (2017 – in corso), serie tv basata sui romanzi di Volker Kutscher. Nel crime drama ideato da Hendrik Handloegten, Tom Tykwer e Achim von Borries il commissario è affiancato dall'impiegata di polizia Charlotte Ritte (Liv Lisa Fries). L'aspetto e l'atteggiamento di Charlotte ricalcano i canoni trasgressivi della flapper, un nuovo modello di femminilità che ben si coniuga con le sue doti di detection e con la sua capacità di muoversi con disinvoltura tra locali alla moda e sobborghi della capitale tedesca. *M – Il figlio del secolo* è l'adattamento dell'omonimo romanzo di Antonio Scurati. Nel biopic diretto da Joe Wright e scritto da Stefano Bises e Davide Serino, l'attore protagonista Luca Marinelli modella retorica e presenza scenica per illustrare la grottesca e violenta presa del potere da parte del Duce. La sua ascesa è sostenuta dal confidente e portaborse Cesarino Rossi e soprattutto è determinata dalle capacità manipolatorie di Margherita Sarfatti, ricca e colta ereditiera, ponte tra le avanguardie artistiche e la nascente ideologia fascista.

Tra *Babylon Berlin* e *M – Il figlio del secolo* ci sono in primo luogo delle affinità tematiche, temporali e produttive. La prima serie tv è ambientata tra il 1929 e il 1930, sul finire della Repubblica di Weimar, la seconda copre l'arco temporale che va dalla fondazione dei Fasci italiani (1919) alla rivendicazione parlamentare del delitto Matteotti (1925). Entrambe rielaborano il clima politico-culturale e le tensioni sociali che hanno permesso l'ascesa dei fascismi in Italia e in Germania.

Come emerge anche dalle dichiarazioni degli ideatori di *M – Il figlio del secolo* e di *Babylon Berlin*, l'ambientazione storica delle due serie ricostruisce le avvisaglie antidemocratiche e invita il pubblico a riflettere sulle attuali derive populiste, euroscettiche, e sulle forme di radicalizzazione del discorso politico. È forse un sintomo del tempo che stiamo vivendo: due delle coproduzioni seriali europee più discusse e costose degli ultimi anni (quaranta milioni di euro per le prime due stagioni di *Babylon Berlin* e circa cinquanta milioni per la realizzazione degli otto

episodi di *M – Il figlio del secolo*) costruiscono un cortocircuito tra le origini storiche dei totalitarismi e il presente.

Passiamo alla discorsività prodotta in ambito ricettivo. *M – Il figlio del secolo* ha visto una forte polarizzazione del dibattito critico e spettatoriale che si è concentrato sull'interpretazione di Luca Marinelli, il plauso per l'accurata messa in scena e infine le preoccupazioni per un'eccessiva spettacolarizzazione del periodo fascista. Anche sotto il profilo delle riscritture e dei remix sono costanti i riferimenti alla politica contemporanea. È il caso dei rimontaggi compiuti da Blob in cui, a esempio, la serie viene accostata agli effetti della seconda presidenza Trump sulle destre europee. La trasmissione televisiva istituisce un parallelismo tra l'ovazione riservata a Musk durante la sua apparizione in video collegamento a un raduno del partito di estrema destra tedesco AfD e la sequenza (1x5) in cui Mussolini, da poco proclamato capo del Governo, istituzionalizza le camicie nere e riceve il plauso dai suoi fedelissimi, ormai non più rivoluzionari bensì servitori della patria.

Attorno a *Babylon Berlin* e alla sua articolata ricostruzione storica si è creato un fandom interessato al rinvenimento e all'approfondimento di citazioni ed errori. Per la critica, la tessitura intermediale che la serie costruisce con il Weimar cinema, richiamandone le capacità diagnostiche nei confronti dell'incipiente catastrofe tedesca (Kracauer 2001), attiva un dialogo storicamente orientato sulla fragilità della democrazia moderna, in un'epoca segnata della Brexit e dai nazionalismi di destra (Hall 2019).

Sono soprattutto le strategie di montaggio audiovisivo che permettono ai due testi seriali di attivare anacronismi in cui passato e presente si contaminano a vicenda. Nella colonna sonora di M, l'elettronica si fonde con l'orchestrazione classica e con un utilizzo dei rumori in cui riecheggia il manifesto futurista di Russolo. Enfatizzando il rapporto tra potere e violenza, il suono si fa politico oltre che narrativo.

Anche in *Babylon Berlin* la componente musicale gioca il ruolo di connettore tra le temporalità. Essa contribuisce a restituire il fermento artistico e culturale dei ruggenti anni venti ma spesso si discosta dalla fedeltà filologica pur declinando uno sguardo sul passato orientato al presente. Sono esemplari la collaborazione con Bryan Ferry per la riproposizione di *Bitter Sweet* (1974) dei Roxy Music nella seconda stagione e *Zu Asche, zu Staub* (2017), brano originale e tema musicale ricorrente, in cui le sonorità degli anni venti sono contaminate da elementi contemporanei, tra cui l'assolo di batteria eseguito Larry Mullins, membro dei Nick Cave and the Bad Seeds. Nel finale del pilot – una delle sequenze più affascinanti della serie – Svetlana (Severija Janušauskaitė) appare sul palco del cabaret Moka Efti coperta da un impermeabile nero e il volto segnato dai baffi sottili, per intonare questo inno alla cenere e alla polvere, mentre la platea è ipnotizzata dalla musica e si muove come un corpo unico, mimando i gesti della cantante e attivando un'analogia con le masse attonite dal Führer.

Gli anacronismi sul piano sonoro sostengono il rimaneggiamento intermediale delle componenti visive. In *M – Il figlio del secolo*, il Duce non

interpella soltanto il pubblico ma spesso si interfaccia e si inserisce nei cinegiornali e nelle immagini d'epoca, recitando alla lettera, come nel libro di Scurati, discorsi, lettere, articoli. Si tratta di sequenze in bianco e nero artefatte, adulterate, dalla presenza di Marinelli e dal suo sguardo che si intromette nella storia, per poi lacerare lo schermo e guardare verso lo spettatore, verso il presente della sua visione. Il corpo del Duce, la sua iconografia monumentale, serializzata e riprodotta dal cinema di propaganda (Luzzatto 1998), trova nell'interpretazione dell'attore romano lo svelamento del suo meccanismo di funzionamento.

Nell'incipit del sesto episodio è il 1923 e la folla ammassata in Piazza Belgioioso a Milano è in tripudio per il discorso pronunciato dal Duce in occasione dell'anniversario della marcia su Roma. Inizialmente la macchina da presa si assesta dietro al gerarca che sbraita dal balcone, riprendendolo di spalle. Il pubblico è in secondo piano ma la sua immagine è senza profondità: piuttosto che occupare la piazza, appare sovrimpressa su un sipario mobile. Più l'obiettivo ronza attorno al protagonista, avvicinandosi al suo volto, e più risulta evidente la grana che separa la finzione dal documento. Alla domanda retorica sulla longevità del governo fascista, la macchina si inceppa, la voce dell'oratore si interrompe. Poi gli applausi e le ovazioni si rarefanno, il respiro affannoso conquista il campo sonoro. L'attore si volta, straniandosi dal personaggio, si toglie il fez e svolge un rapido computo interiore, mentre un iris accentua il primo piano di un volto che ci e si osserva.

Babylon Berlin intrattiene un dialogo serrato, fatto di rimandi, prelievi e citazioni al fermento culturale di Weimar. Sfrutta il trauma bellico del suo protagonista per catalizzare la storia tedesca del secolo scorso all'interno della narrazione, per riaprire le ferite mai sanate del Primo dopoguerra e riattivare l'inconscio storico già latente nel cinema dell'epoca (Kaes 2009). Per queste ragioni la sequenza dell'ipnosi di Rath torna ricorsivamente nella prima e seconda stagione. Attraverso un montaggio vertiginoso la storia sembra incepparsi, alcuni eventi riaffiorano a balzi e in forme discontinue. Lo shock subito in trincea e altre immagini riappaiono per frammenti, si riavvolgono e si confondono. Più in generale, il caos percettivo di cui fanno esperienza i due protagonisti mentre attraversano la metropoli viene raddoppiato dalle sequenze oniriche e allucinatorie in cui la guerra passata fa da apripista a un tetro avvenire, mentre lo spettatore è costante invitato a fare attenzione al funzionamento della macchina narrativa, al senso di catastrofe incipiente che pervade il racconto. Nel caleidoscopio di *Babylon Berlin* (Quaresima 2023) sogno e *flânerie* convergono per offrire all'osservatore davanti allo schermo immagini del passato che si proiettano sul suo presente.

M – Il figlio del secolo e *Babylon Berlin* attivano un costante montaggio tra i tempi. Lo fanno attraverso immagini d'archivio che, rimediate e manipolate, innestano il Mussolini interpretato da Marinelli all'interno dei documenti visivi dell'epoca. Adoperano incubi ad occhi aperti in cui Rath e Charlotte avvertono un'angoscia rivolta al futuro prossimo, un presagio dell'incipiente era totalitaria. In queste sovraimpressioni le temporalità

sono doppiamente esposte: non solo il passato si trova riconfigurato dalla presenza di elementi finzionali e dal caleidoscopio di continue riscritture, ma si trasforma in un'allegoria del presente, nella sintomatologia in cui versano le democrazie europee. Forse si tratterà di comprendere se queste opere seriali ci aiutino a pensare il tempo che viene.

Riferimenti bibliografici

F. Hall, Babylon Berlin*: Pastiching Weimar cinema*, in "Communication", vol. 33, n. 44, 2019.
A. Kaes, *Shell shock cinema: Weimar culture and the wounds of war*, Princeton University Press, Princeton 2009.
S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2001.
S. Luzzatto, *Il corpo del duce*, Einaudi, Torino 1998.
L. Quaresima, Babylon Berlin. *Weimar Oggi*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2023.
G. Tagliani, *Biografie della nazione. Vita, storia, politica, nel biopic italiano*, Rubettino, Soveria Mannelli 2019.