

MASSIMO MORIGI

LO STATO DELLE COSE DELLA GEOPOLITICA

PRESENTAZIONE DI QUARANTA, TRENTA, VENT'ANNI DOPO A *LE RELAZIONI FRA L'ITALIA E IL PORTOGALLO DURANTE IL PERIODO FASCISTA*: NASCITA ESTETICO-EMOTIVA DEL PARADIGMA OLISTICO-DIALETTICO-ESPRESSIVO-STRATEGICO-CONFLITTUALE DEL REPUBBLICANESIMO GEOPOLITICO ORIGINANDO DALL' ETEROTOPIA POETICA, CULTURALE E POLITICA DEL PORTOGALLO*

**Le relazioni fra l'Italia e il Portogallo durante il periodo fascista ora presentate sono pubblicate dall' "Italia e il Mondo" in undici puntate. La puntata che ora viene pubblicata è l'ottava e segue immediatamente questa presentazione, e questa ottava puntata (come quelle che l'hanno preceduta e le altre che seguiranno) è preceduta dall'introduzione alla stessa di Giuseppe Germinario. Avendo pubblicando l'introduzione originale delle *Relazioni fra l'Italia e il Portogallo durante il periodo fascista* come prima puntata e che, come da indice, non è numerata, la numerazione delle puntate alla fine di questa presentazione non segue la numerazione ordinale originale in indice delle parti del saggio, che è stata quindi mantenuta immutata, quando questa presente.*

INTRODUZIONE

««Sapete quanto odi, detesti e non possa sopportare la menzogna, non perché sia più onesto degli altri, ma semplicemente perché mi spaventa. C'è un alito letale, un sapore di mortalità nelle menzogne – ed è esattamente ciò che odio e detesto al mondo – ciò che voglio dimenticare. Mi avvilisce e mi nausea, come se addentassi qualcosa di marcio. Temperamento, suppongo. Be', mi ci avvicinai abbastanza lasciando credere a quel giovane sciocco tutto quello che gli piaceva immaginare della mia influenza in Europa. In un istante divenni una finzione quanto il resto dei pellegrini stregati. Questo semplicemente perché mi pareva che in qualche modo avrei potuto essere d'aiuto a quel Kurtz che al momento non vedevo – capite. Per me era soltanto una parola. Non vedevo l'uomo in quel nome, più di quanto lo vediate voi. Lo vedete? Vedete la storia? Vedete qualcosa? Per me è come se stessi cercando di raccontarvi un sogno – un tentativo inutile perché non c'è modo di comunicare a parole la sensazione del sogno, quel miscuglio di assurdità, sorpresa e stupore in un fremito di lotta e ribellione, la consapevolezza di essere preda dell'incredibile, che è l'essenza stessa dei sogni...». Per un po' restò in silenzio. ... No, è impossibile; è impossibile comunicare la sensazione di vita di qualsiasi fase della propria esistenza – ciò che ne costituisce la verità, il significato – l'essenza sottile e penetrante. È impossibile. Si vive come si sogna – soli...». Fece un'altra pausa come di

riflessione, poi aggiunse: «Naturalmente in questo voialtri vedete più di quanto potessi vedere io allora. Voi vedete me, che conoscete...». Si era fatto buio così pesto che noi ascoltatori riuscivamo a malapena a scorgerci. Da tempo lui, seduto in disparte, non era altro che una voce per noi. Nessuno pronunciò parola. Poteva darsi che gli altri dormissero, ma io ero sveglio. Ascoltavo, ascoltavo, attendendo all'erta la frase, la parola che mi avrebbe permesso di comprendere l'indefinibile disagio ispirato da quel racconto che sembrava prendere forma senza il bisogno di labbra umane nell'aria greve della notte sul fiume.».

Nell'introdurre i lettori dell' "Italia e il Mondo" a Massimo Morigi, *Lo stato delle cose della geopolitica. Presentazione di quaranta, trenta, vent'anni dopo a le relazioni fra l'Italia e il Portogallo durante il periodo fascista: nascita estetico-emotiva del paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale del Republicanesimo Geopolitico originando dall'eterotopia poetica, culturale e politica del Portogallo*, scritto a sua volta introduttivo, come si evince dal titolo, delle *Relazioni fra l'Italia e il Portogallo durante il periodo fascista*, elaborato sempre da Massimo Morigi una ventina di anni orsono e che verrà pubblicato in undici puntate sul nostro blog, quello che ho inteso sottolineare con la citazione iniziale tratta da *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad è che questa odierna presentazione di Massimo Morigi ad una sua vecchia fatica può essere sì considerata, come effettivamente lo è, un proseguimento nella costruzione di una inedita teoresi geopolitica e delle scienze storico-sociali che abbatta l'artificioso discrimine fra le c.d. scienze della natura e le c.d. scienze dell'uomo e che ha trovato il suo punto culminante in *Epigenetica*, *Teoria endosimbiotica*, *Sintesi evoluzionista moderna*, *Sintesi evoluzionistica estesa e fantasmagorie transumaniste*. Breve commento introduttivo, glosse al *Dialectical Biologist* di Richard Levins e Richard

Lewontin, su Lynn Margulis, su Donna Haraway e materiali di studio strategici per la teoria della filosofia della prassi olistico-dialettica-espressiva-strategica-conflittuale del *Repubblicanesimo Geopolitico* sempre pubblicata dall' "Italia e il Mondo", ma un approfondimento che, al contrario di *Epigenetica*, *Teoria endosimbiotica* etc. non ricorre ad una tecnica citazionistica per creare un livello comunicativo col lettore che sia conforme al paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale che per Morigi vale ed è esplicativo di tutta la realtà ma, nel caso di questo ultimo lavoro, ricorre alla tecnica letteraria dell'*embedded narrative* di cui non solo *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad è stato uno dei più fulgidi risultati in epoca moderna ma la cui citazione che ho prodotto ad inizio di queste mie parole penso rappresenti esattamente la problematica comunicativa che egli ha dovuto e voluto affrontare con questo lavoro.

E sottolineo che non a caso parlo di problematica comunicativa e non di tecnica comunicativa e che non a caso per parlare di questo lavoro e della sua *embedded narrative* sono ricorso a *Cuore di Tenebra* di Joseph Conrad e non magari a *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* o a *El Sur* di Jorge Luis Borges, l'altro grandissimo scrittore che nella nostra modernità letteraria è ricorso, con la massima maestria, alla tecnica letteraria summenzionata ma con la non trascurabile differenza, rispetto a Conrad e al suo *Cuore di tenebra*, che per Borges l'*embedded narrative*, cioè un racconto che narra di un racconto, è volta a creare una sorta di ghirigoro espressivo barocco dimostrativo dell'inesistenza della verità e/o dell'impossibilità di raccontarla, mentre nel *Cuore di tenebra* di Conrad l'*embedded narrative*, nonostante le difficoltà interpretative che pone sia ai personaggi del romanzo che ai lettori dello stesso, è l'unico sistema per venire a contatto con questa verità e poterla apprezzare nella sua integrale, ancorché sfuggente, mutevole e contraddittoria, pienezza.

Questo, infatti è lo scopo che si prefigge Morigi tramite l'odierna presentazione del suo lavoro nato vent'anni prima. Anche se egli ritiene che il lavoro di vent'anni orsono presenti dei pregi che hanno resistito al tempo (ed anch'io sono di questo avviso) e quindi pensa, a buon ragione, che valga la pena di presentarlo oggi ai lettori dell' "Italia e il Mondo", egli è ancora più convinto che valga la pena di narrare la sua interiore dinamica intellettuale che lo ha portato ad elaborare il paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale del Republicanesimo Geopolitico e di cui le *Relazioni fra l'Italia e il Portogallo durante il periodo fascista* costituiscono una tappa, ancorché immatura, ma una tappa immatura di un percorso iniziato non solo con le suggestioni culturali e politiche di un paese, il Portogallo, delle cui suggestioni lo scritto di vent'anni fa, per ammissione stessa del suo autore, era in fondo un frutto ancora non completamente maturo ma anzidetto paradigma che è stato generato a livello inizialmente subliminale, come ci spiega espressamente Morigi, dalla rappresentazione che di questo paese ha dato il regista tedesco Wim Wenders tramite i due magistrali *Lo stato delle cose* e *Lisbon Story*, due film che hanno per sfondo non solo il Portogallo ma anche le storie che i loro personaggi dentro questo scenario riescono o non riescono a narrare e/o a portare a termine.

Narrandoci del Portogallo e di queste due *embedded narrative* cinematografiche su questo paese, così Morigi crea a sua volta una sua propria personale *embedded narrative* che accoglie sia la storia di quel paese (e quindi quella di quel suo scritto di vent'anni prima) che quella delle due *embedded narrative* raccontate nelle due rappresentazioni cinematografiche che hanno dato vita, come ci narra Morigi, alla dinamica psico-intellettuale che lo portò poi alla creazione del paradigma olistico-dialettico-strategico-conflittuale del Republicanesimo Geopolitico. Siamo quindi in presenza di

una 'embedded narrative geopolitica'? A mio parere non più di quanto in *Epigenetica*, *Teoria endosimbiotica* etc. non fossimo in presenza, in virtù della sua tecnica comunicativa tramite una costellazione di citazioni, di una 'Benjamin geopolitica'. Quella che qui come allora si presenta, è una geopolitica integralmente dialettica per la quale valgono sia nell'uno come nell'altro caso le considerazioni dell'ascoltatore delle parole del narratore Marlow che abbiamo letto all'inizio di questa presentazione: «Si era fatto buio così pesto che noi ascoltatori riuscivamo a malapena a scorgerci. Da tempo lui, seduto in disparte, non era altro che una voce per noi. Nessuno pronunciò parola. Poteva darsi che gli altri dormissero, ma io ero sveglio. Ascoltavo, ascoltavo, attendendo all'erta la frase, la parola che mi avrebbe permesso di comprendere l'indefinibile disagio ispirato da quel racconto che sembrava prendere forma senza il bisogno di labbra umane nell'aria greve della notte sul fiume.».

Certamente *Lo stato delle cose della geopolitica*, non è solo la narrazione di una personale dinamica intellettuale in cui è protagonista una concezione dialettica totale ma è anche la narrazione di un futuro programma di pedagogia geopolitica e culturale *tout court* che ha veramente poco da spartire con le attuali pornografie massmediatiche "geopolitiche" e/o "politico-culturali", verso le quali, per esprimere il nostro sentimento ricorriamo, sempre da *Cuore di tenebra*, alle ultime parole dette da Kurtz prima di morire al narratore Marlow così come ce le consegna il narratore anonimo del racconto di Marlow: «Che orrore. Che orrore!». Ecco, *Lo stato delle cose della geopolitica*, oltre ad essere una necessaria presentazione ad uno scritto, *Le relazioni fra l'Italia e il Portogallo durante il periodo fascista*, che nonostante la parziale palinodia fattane dall'autore stesso, mantiene a tutt'oggi una sua validità come ricerca storica, è innanzitutto, una sorta di reazione a questo orrore.

Per questo la sua *embedded narrative* che non fornisce le facili risposte *ready-made* e stupidamente deterministiche dell'attuale geopolitica da talk show ma che ci dona un processo formativo in cui la teoria ambisce a formare anche con sottili passaggi e processi di tipo letterario-filosofico, come il ricorso al tropo dell'eterotopia e a quello degli specchi che riflettono all'infinito la loro stessa immagine,¹ una geopolitica ed una azione politica che possano abbattere le deterministiche, falsamente scientifiche, pornografiche manifestazioni dell'attuale "geopolitica" fintamente obiettiva la cui retorica è quella greve da bar sport (vedi l'attuale guerra russo-ucraina e l'attuale orribile *performance* dei nostri più accreditati geopolitici nazionali sospesa fra la brutta figura per le previsioni completamente sballate ed il successivo totale pubblico asservimento alla voce del padrone atlantico, ma ricordiamo che più o meno esplicita che fosse prima di questa guerra, questa condizione di totale asservimento è comunque sempre stata la stessa), deve essere considerata veramente un potentissimo farmaco contro questo orrore.

¹ Nell'«*embedded narrative* geopolitica» dello *Stato delle cose della geopolitica* trova largo e densissimamente significativo il tropo dell'eterotopia, il concetto foucaultiano di un luogo realmente esistente ma al tempo stesso isolato dagli altri più comuni luoghi della vita dell'uomo e, strettamente collegato a questo, il tropo dei due specchi che riflettono all'infinito l'uno l'immagine dell'altro, una forma particolare di eterotopia quest'ultima che, come ci vuole suggerire Morigi, è rappresentazione della dialettica dell'Epifania Strategica del Republicanesimo Geopolitico, oltre ad essere, come altresì ci mostra Morigi, una immagine retorica ricorrente nella filmografia wendersiana. E potremmo anche continuare parlando della funzione tutta particolare che la saudade portoghese riveste nell'economia dell'*embedded narrative* dello *Stato delle cose della geopolitica*, ma per aver contezza di cosa possa significare per un rinnovata geopolitica contrassegnata dall'eterotopia della Epifania Strategica il saudosistico triste ma al contempo felice sentimento delle cose che passano e muoiono ma che proprio nel loro ricordo rivivono ancora più splendenti di quando erano nel mondo, oltre a rinviare alle interpretazioni già date da Morigi alle *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin e alla filosofia della prassi dove, specialmente nel Republicanesimo Geopolitico, soggetto ed oggetto costituiscono un *unicum* dialettico, pensiamo sia doveroso rinviare direttamente il lettore alla narrazione che ne troviamo nello *Stato delle cose della geopolitica* e non fornire ulteriori spiegazioni...

E per aspettare che questo farmaco faccia il suo effetto, con tutte le sue *embedded narrative* e tutte le conseguenti interconnesse eterotopie storico-culturali portoghesi e cinematografiche wendersiane, consigliamo veramente il lettore, oltre ovviamente alla lettura del saggio sulla storia delle *Relazioni fra l'Italia e il Portogallo durante il periodo fascista* che pubblichiamo in undici puntate, di fare come il narratore della narrazione di Marlow, di ascoltare e ascoltare, attendendo quello spunto che gli apra la sua personalissima ed intima chiave per uscire dall'attuale orrore. Un ascolto, che come ci suggerisce l'«*embedded narrative geopolitica*» dello *Stato delle cose della geopolitica*, dovrà durare più delle undici puntate in cui, tramite il testo presentato da questo scritto, anche esso stesso verrà undici volte riproposto ma, bensì, tutta una vita; un ascolto che se ovviamente dovrà ad un certo punto avere termine anche per *Lo stato delle cose della geopolitica*, non dovrà mai cessare per tutte le *embedded story* che ci offre non solo la geopolitica ma, soprattutto, la vita dell'uomo che queste storie genera ma, come nell'eterotopica fuga all'infinito dell'immagine dei due specchi che vicendevolmente si riflettono e si moltiplicano senza mai fermarsi, senza le quali e senza la cui creazione l'uomo non sarebbe nemmeno nel mondo.

Buona lettura

Giuseppe Germinario



Images are no longer what they used to be. They can't be trusted anymore. We all know that, you know that. When we grew up, images were telling stories, showing things. Now they're all into selling, stories and things. They've changed under our very eyes, they don't even know how to show it any more. They've plain forgotten. Images are selling out the world and at a big discount! When I came to Lisbon to make this little movie, I thought I could beat the drift. We talked about it man, remember? I wanted to shoot it in black and white on this old hand cranker. Like Buster Keaton and *The Cameraman*. Grinding in the streets on my own, *A Man with a Camera*, E Viva Dziga Vertov! pretending that the whole history of cinema hadn't happened, and that I could just start from scratch one hundred years later. Well it didn't work. That is, for a while it seemed to work. Then it all collapsed. I really love this city. Lisboa! And most of the time, I really saw it. In front of my eyes. But pointing a camera is like pointing a gun. And each time I pointed it, it felt like life was drained out of things. And I cranked and I cranked. But with each turn of the ol' handle, the city was receding, and fading further and further. Like the Cheshire Cat. Nada. It was becoming unbearable. I took a real beating. That's when I called you for help. For a while, I lived with the illusion that sound would save the day. That your mics with my images... it's, it's hopeless. It's all hopeless, Winter. Hopeless. But there is a way, Winter. I'm working on it. Listen. An image that is unseen can't sell anything. It is pure, therefore, true. Beautiful and in one word, innocent. As long as no eye contaminates it, it is in perfect unison with the world. If it is not seen, the image and the object it represents belong together. Yes, it is only one sweet look at the image, the thing in it, it dies. There it is, Winter. My library of the unseen image. Every one of these tapes was shot with nobody looking through the lens. Nobody saw them while they were recorded, nobody verified them afterwards. I shot every goddamn one on my back. These images show the city as it is, not as I want it to be. Anyway, there they are, in their first sweet sleep of innocence. Ready to be viewed by some future generation, with eyes different from ours. Don't worry, mate, we'll both be dead.

Monologo di Friedrich "Fritz" Monroe al cospetto di Phillip Winter dal film *Lisbon Story* (1994) di Wim Wenders.¹

Il presente lavoro sulle *Relazioni fra l'Italia e il Portogallo durante il periodo fascista* che viene ora pubblicato, Solstizio d'estate 2022, per i lettori dell' "Italia e il Mondo", prodotto e presentato all'inizio del nuovo secolo come ricerca storica nell'ambito accademico dell'Università di Coimbra, apparentemente non sembrerebbe necessitare di alcuna nota aggiuntiva anche se sottoposto più di una ventina di anni dopo allo scrutinio di una platea più vasta di quello della ristretta cerchia accademica per la quale era stato originariamente

pensato ed elaborato. Certo, si potrebbe dire, come effettivamente affermo qui adesso, che il giudizio sull'*Estado Novo* di Salazar e sul dittatore lusitano stesso è troppo poco sfumato, come i giudizi *tranchant* sul fascismo italiano risentivano pure, oltre che del condizionamento ambientale lusitano sullo scrivente dell'allora contingente situazione storico-politica del Portogallo non da molti anni fuoruscito (ma assai malamente e con una retorica antifascista e democraticistica da far invidia a quella italiana, situazione, peraltro, immutata ancor oggi per entrambi i paesi) dal predetto *Estado Novo*,² anche della mia diretta personale immaturità nella teoresi politica, per la quale una prima palese espressione del Republicanesimo Geopolitico doveva attendere ancora diversi anni, ma nonostante le palesi caratteristiche e ai miei occhi (palesi) difetti di questo elaborato, il punto è che nella scrittura del mio personale *Bildungsroman* che poi ha portato all'elaborazione del paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale del Republicanesimo Geopolitico³ il Portogallo, o per meglio dire, l'eterotopia poetica, culturale e politica del Portogallo ha giocato un non piccolo ruolo.⁴

Sull'eterotopia portoghese dal punto di vista politico non ritengo di spendere molte altre parole perché se un pregio ha il documento qui presentato è che l'*Estado Novo* portoghese viene interpretato, anche se non con sufficiente nitore, come una sorta di luogo "altro"rispetto al fascismo italiano.⁵ Insomma, anche se non sufficientemente risaltata, si ha la consapevolezza che il "fascismo della cattedra" del professore di economia dell'Università di Coimbra António de Oliveira Salazar è veramente un fascismo eterotopico, un fascismo, cioè, che pur mantenendo flebili analogie con più noto fascismo italiano, se ne distacca generando in senso eterotopico foucaultiano un *locus* politico di chiusura/apertura

rispetto alla *Wentanschauung* autoritaria italiana che dalla dittatura del Ventennio lo isola e al contempo a questo lo rende talvolta permeabile.⁶ Ma questa chiusura/apertura rispetto a quello che si continua a chiamare Occidente (e che, detto per inciso, è espressione che ha unicamente senso se per Occidente si intende esclusivamente il profondo mondo simbolico, la cultura e gli stili di vita storicamente originati dal lascito giudaico-greco-romano, e non certo le truffe belliciste in difesa della “democrazia” made in USA...), non riguarda solo il breve periodo dell’*Estado Novo* portoghese investendo l’espressività eterotopica la cultura profonda di questa popolo, le sue più significative manifestazioni poetiche per non parlare anche del suo subliminale comune sentimento politico attuale, che pur rinnegando attraverso la retorica democraticistica la retorica estadonovista, di quest’ultima ha mantenuto, anche se ricacciato nel suo inconscio, il senso di una missione portoghese nel mondo, una missione che inserirebbe il Portogallo nell’ambito della cultura occidentale ma con una sua missione spirituale tutta particolare ed “altra” rispetto alle altre nazioni.⁷

Non a caso, l’incipit di questa prefazione è una citazione tratto dal monologo di Friedrich “Fritz” Monroe del film *Lisbon Story* di Wim Wenders, perché la mia personale fascinazione emotiva verso questo paese, prodromica, a mio giudizio anche di quell’eterotopia teorica che va sotto il nome di Republicanesimo Geopolitico iniziò, appunto, attraverso il primo film del regista tedesco che ha come set il Portogallo e di cui *Lisbon Story*, il secondo, costituisce per lo scrivente una sorta di chiusura (ovviamente, solo dal punto di vista estetico-emotivo, perché per la completa consapevolezza del paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale del Republicanesimo Geopolitico dovranno passare ancora molti anni e molte altre esperienze di teoresi filosofico-politica

e di vita) nella composizione del *Bildungsroman* dello scrivente.

Parliamo quindi ora dello *Stato delle cose* (in inglese, lingua impiegata nella maggior parte dei dialoghi, *The State of Things*, in tedesco *Der Stand der Dinge*) del 1982. «He had dismounted near the top of a broken swell, led his horse around it to get a distant view without showing himself against the sky. He walked around a ragged shoulder – and suddenly froze at sight of what stood on the crest beyond. It was nothing but a juniper stump; not for an instant did he mistake it for anything else. But it was in the form of similar stumps he had seen two or three before in his life, and always with the same unexplainable effect. The twisted remains of the juniper, blackened and sand-scoured, had vaguely the shape of a man, or the withered corpse of a man, one arm seemed upraised in a writhing gesture of agony, or perhaps of warning. But nothing about it explained the awful sinking of the heart, the terrible sense of inevitable doom, that overpowered him each of the times he encountered this shape. An Indian would have turned back, giving up whatever he was about; for he would have known the thing for a medicine tree with a powerful spirit in it, either telling him of a doom or placing a doom upon him. And Mart himself more or less believed that the thing was some kind of a sign. An evil prophecy is always fulfilled, if you put no time limit upon it; fulfilled quite readily, too, if you are a child counting little misfortunes as disasters. So Mart had the impression that this mysteriously upsetting kind of an encounter had always been followed by some dreadful, unforeseeable thing. He regarded himself as entirely mature now, and was convinced that to be filled with cowardice by the sight of a dead tree was a silly and unworthy thing. He supposed he ought to go and uproot that desolate twist of wood, or whittle it down, and so master the thing forever. But

even to move toward it was somehow impossible to him, to a degree that such a move was not even thinkable. He returned to Amos feeling shaken and sickish, unstrung as much by doubt of his own soundness as by the sense of evil prophecy itself.».

È la notte che segue la cupa giornata in cui è stato annunciato che le riprese del film fantascientifico postapocalittico e distopico *The Survivors*⁸ non potranno continuare perché il produttore Gordon non fornisce più i fondi. Dopo una triste cena, sebbene inaffiata da abbondanti libagioni alcoliche, che segue il catastrofico annuncio, il regista Friedrich Munro, gli attori e la troupe si ritirano nelle loro stanze, stanze di un tetro albergo in rovina di fronte ad un tumultuoso, livido e assai poco benaugurante Oceano (fra l'altro *Lo stato delle cose* è girato, non a caso, in bianco e nero, per sottolineare la luttuosità di tutta la vicenda, mentre *Lisbon Story* che esprime un messaggio positivo è a colori) e che costituisce anche il set della prima parte del film. Mentre dorme Friedrich Munro viene all'improvviso svegliato da un tronco scagliato con enorme energia dal mare in tempesta che infrangendo i vetri entra nella sua stanza e dopo essersi così destato il protagonista dello *Stato delle cose* legge le parole che abbiamo appena citato⁹ e così in Friedrich Munro e nello spettatore comincia a materializzarsi la cupa premonizione che, nonostante gli sforzi del regista di realizzare la pellicola (anzi egli verrà ucciso assieme al produttore Gordon che non disponeva più dei fondi per continuare il film durante il suo vaggio negli Stati Uniti intrapreso nel tentativo di ottenere da Gordon stesso i finanziamenti venuti meno) il film non si realizzerà mai.¹⁰

Ma che ha a che fare tutto ciò con il Portogallo, o meglio con quello che lo scrivente definisce l'espressività eterotopica del Portogallo? Apparentemente nulla, apparentemente si potrebbe anche dire che questa scena e questo film, *Lo stato*

delle cose, potrebbero essere stati girati, anche in un altro luogo, mettiamo in un hotel dismesso di Rimini in riva al mare.¹¹ In realtà, un mare tempestoso che incombe minaccioso non solo sui naviganti ma anche su chi rimane a terra, il senso di un destino ineludibile che proviene dal mare ma che viene accettato non con rassegnazione ma con un senso di distaccata per quanto mesta serenità (dopo che il tronco ha fatto irruzione nella sua stanza, il regista si rende conto che la sua missione di trovare i fondi per il film è destinata al fallimento ma accetta questo destino con una sorta di distaccata serenità) poteva essere rappresentato solo in paese come il Portogallo, che di questa *Stimmung*, artistica, culturale e politica ha antica e profonda memoria. Di *Lisbon Story* del 1994 abbiamo già accennato e vale ora la pena di approfondire. A parte la leggerezza d'immagine e di racconto che si contrappone al cupo *The State of Things* (per renderla semplice, *Lisbon Story* è una pellicola girata a colori e finisce bene, *The State of Things* è girato in bianco e nero e finisce, come s'è visto, malissimo),¹² quello che colpisce in quest'opera è il tentativo (riuscito) di fondere l'eterotopia culturale e artistica che è propria del Portogallo con la problematica della produzione e diffusione industrializzata e tecnicizzata delle elaborazioni culturali umane.

I punti focali da cui si diparte questa crasi fra *Stimmung* eterotopica portoghese e questa problematica di stampo benjaminiano sono due. Uno è il monologo di Friedrich "Fritz" Monroe¹³ che abbiamo riportato in esergo e che si svolge in una sala di proiezione cinematografica dismessa e in stato di abbandono e degrado di Lisbona, scena nella quale Monroe esprime la sua convinzione che mantenere vivo e vitale il messaggio dopo che è stato industrialmente e tecnicamente riprodotto è assolutamente impossibile e che l'unico modo per evitare questo degrado del messaggio è

eliminare la partecipazione cosciente dell'uomo in questa riproduzione (Monroe è regista e per evitare che le sue riprese di Lisbona siano contaminate dalla sua partecipazione attiva alla loro produzione egli allaccia la cinepresa dietro la sua schiena e poi si rifiuta addirittura di prendere visione del girato) ma quello che qui si vuole sottolineare e che questa scena sul pessimismo sulle possibilità umane di trasmettere un messaggio – ma al tempo stesso, assolutamente chiaro per chi ha visto il film, una scena non connotata da disperazione ma da un senso di fatalistica giocosità e quasi gioia – è girata all'interno di una dismessa e fatiscente sala cinematografica di Lisbona, e si sottolinea di Lisbona perché Lisbona, come ci fa vedere il film e come è effettivamente in realtà, è la città il cui effettivo degrado di molte sue zone non trasmette un senso di tristezza e di degrado ma semmai un senso di nostalgico ma non triste abbandono al cospetto di tutte quelle cose che un tempo furono e che oggi sono sulla via di non essere più e, proprio per questo, ancor più amabili di quando erano nei loro giorni migliori (vedi l'Alfama, la location dove è stato girato la maggior parte del film, giustamente rappresentata dal regista tedesco nel suo degrado edilizio ma che, nonostante questo, o forse proprio per questo, non trasmette nel film come nella realtà di chi ha potuto visitarla o la vive, un senso di degrado morale ed urbanistico ma, semmai un profondissimo ed umanissimo senso di nostalgia misto a fatalistica allegria)¹⁴ e, per essere ancora più chiari, il messaggio del film è proprio questo contraddittorio sentimento di una nostalgia delle cose che furono e che fra un po' non saranno più e che ci rende queste cose ancora più vive e vicine e noi e quindi ci fornisce la possibilità di superare il disastro entropico della loro inevitabile fine, un disastro entropico in strettissima analogia a quello dell'impossibilità umana a realmente comunicare all'interno della comunità dei parlanti e tramite l'azione artistica a riuscire a restituire il verso senso

del mondo (disastro entropico, quest'ultimo, che è l'oggetto specifico del monologo di Friedrich "Fritz" Monroe).¹⁵ L'altro snodo di *Lisbon Story* è la sua colonna sonora, cioè la canzone *Ainda*, cantata da Teresa Salgueiro. Recita il testo: «Vou dizendo/Certas coisas/Vou sabendo/Certas outras/São verdades/são procuras/Amizades/Aventuras/Quem alcança/Mora longe/ Da mudança/Do seu nome/Alegria/Vão tristeza/Fantasia/Incerteza/São verdades/São procuras/Amizades/Aventuras/Quem avança/Guarda o amor/Guarda a esperança/Sem favor/Ainda/Ainda/Ainda/Ainda». ¹⁶ Certo, ad un livello più superficiale della narrazione cinematografica e della fruizione dello spettatore più ingenuo si potrebbe dire che la canzone *Ainda* cantata da Teresa Salgueiro è unicamente funzionale a fare sbocciare la storia d'amore fra Teresa Salgueiro (che nel film interpreta sé stessa, interpreta cioè la parte della cantante fadista Teresa Salgueiro mentre canta questo fado accompagnata dai Madredeus) e il tecnico del suono tedesco Phillip Winter. Ma il punto è che in questo caso l'incipiente storia d'amore non è funzionale ad una narrativa da classica e ritrita *love story* ma, al contrario, che questo innamoramento proprio in virtù del medium artistico attraverso il quale avviene (lo struggente fado *Ainda*) e il luogo dove questo fado viene eseguito, l'interno di un cadente e vecchio edificio di Lisbona per il quale vale la contraddittoria sentimentalità nostalgica di Lisbona di cui abbiamo appena detto, si pone come risposta al monologo di Friedrich Monroe attorno alla possibilità di produrre consapevolmente messaggi dotati di senso (risposta anticipata perché questa scena viene prima del monologo di Monroe) e una risposta che vuole coinvolgere non solo la parte astrattamente razionale dell'uomo (il monologo di Monroe anche se apparentemente è un delirio, in realtà è molto logico ed esprime un assolutamente giustificato scetticismo verso quello che in termini hegeliani viene

chiamato *Verstand*, l'intelletto) ma anche la parte più profondamente emotiva, che è quel luogo interiore dove le cose accadono e si rinnovano o, per meglio dire, dove le cose accadono proprio perché il soggetto tramite l'intelletto, ma sostenuto questo intelletto dalla ancora più fondamentale *Vernunft*, cioè la ragione o più propriamente detta ragione dialettica, riesce ad unirsi con l'oggetto rinnovando così sia il soggetto che l'oggetto stesso.¹⁷

Giunti a questo punto, si potrebbe anche obiettare che pur dando per acquisita la sentimentalità dialettica dei film di Wenders che hanno per sfondo o per oggetto il Portogallo che hanno avuto, come afferma lo scrivente, un notevole ruolo nella nascita e nello sviluppo della filosofia della prassi introdotta dal Repubblicanesimo Geopolitico, *Lo Stato delle cose* e *Lisbon Story* sono in fondo solo due film, che possono essere stati importanti per lo sviluppo di un biografico e strettamente personale *Bildungsroman* ma che questi non sono affatto significativi dello spirito di un popolo e delle sue manifestazioni politico-culturali e, tantomeno, delle suggestioni che questo popolo e questa nazione possono aver fornito per l'elaborazione di una teoria politica. Ora, a parte il dato di fatto biografico che dal punto di vista prima emotivo e poi concretamente pratico il mio avvicinamento al Portogallo è proprio iniziato negli anni Ottanta tramite *Lo stato delle cose* per poi proseguire negli anni Novanta tramite *Lisbon Story* e se è certamente buona norma non volere accreditare proprie suggestioni intime e private come fossero verità rivelate degne di pubblico dominio e rilievo (e certamente nella successiva elaborazione del canone compiuto del Repubblicanesimo Geopolitico vi furono anche molte altre suggestioni e circostanze, la fondamentale e decisiva delle quali è il fatto è che lo scrivente nel corso degli anni è stato sempre più coinvolto nella filosofia della prassi di Gramsci e Gentile e ha

poi cercato di fondere questa filosofia della prassi nell'ambito di una rinnovata teoresi geopolitica, mentre altre sono magari inconse allo scrivente stesso), è altrettanto assodato che il dato nostalgico ma, al tempo stesso, non triste ma addirittura allegro e quindi fiducioso del Portogallo è una delle note di fondo che ci aiuta a comprendere questo paese. Dai *Lusiadi* di Camões, al sebastianismo, al saudosismo di Teixeira de Pascoaes, al *super-Camões* di Fernando Pessoa fino a giungere, persino, all'*Estado Novo* e alla *Politica do Espirito* di António de Oliveira Salazar, tutta la *Stimmung* politico-culturale del Portogallo è impregnata e conformata a questo nostalgico ma non triste stato d'animo che predispone alla fiducia verso un futuro che saprà riprendere un passato glorioso che in realtà non è mai passato proprio perché continua a rivivere nostalgicamente nell'animo umano.¹⁸ Le pagine che ora propongo ai lettori dell' "Italia e il Mondo" riescono a trasmettere il senso di percorso intellettuale-iniziatico che per lo scrivente è stato svolto dal Portogallo? In parte, per i condizionamenti di cui ho già detto no e questo mio lavoro può allora essere semplicemente fruito e giudicato come un semplice sforzo storico svolto a ricercare i legami che nel Ventennio intercorsero fra il regime fascista italiano e il regime di "fascismo della cattedra" del professore di Coimbra António de Oliveira Salazar.

In parte, però, spero che si possa rispondere affermativamente alla domanda, in parte sono fiducioso che da questo elaborato traspaia un reale preannuncio di una seppur aurorale filosofia della prassi, che sarà poi del Republicanesimo Geopolitico e già orientata a comprendere più profondamente il significato storico del salazarismo che non può essere liquidato con le solite categorie politologiche di fascismo alla lusitana o di autoritarismo etc.. Concludo con la citazione integrale di una poesia, *Elegia de amor* (del poeta portoghese Teixeira de Pascoaes che coniò e teorizzò il

saudosismo, termine che nella teorizzazione che ne fece il poeta si può dire che riassume tutta la *Stimmung* nostalgica ma non pessimista e quindi informata ad una viva e vitale filosofia della prassi che si è cercato di esprimere in questa introduzione), e che assieme ai due film di cui si è parlato ha rappresentato una tappa importante nella mia formazione estetico-emotiva portoghese:

Elegia de Amor

I
Lembras-te, meu amor,
Das tardes outonais,
Em que íamos os dois,
Sozinhos, passear,
Para fora do povo
Alegre e dos casais,
Onde só Deus pudesse
Ouvir-nos conversar?...
Tu levavas na mão
Um lírio enamorado;
E davas-me o teu braço
E eu, pálido, sonhava
Na vida, em Deus, em ti...
E ao longe, o sol doirado
Morria, conhecendo
A noite que deixava...
Harmonias astrais
Beijavam teus ouvidos,
Um crepúsculo terno
E doce diluía
Na sombra, o teu perfil
E os montes doloridos...
Erravam, pelo azul,
Canções do fim do dia...

Canções que, de bem longe,
O vento vagabundo
Trazia, na memória...
Assim o que partiu
Sobre as águas do mar
E vem de ver o mundo,
Traz, no seu coração,
A imagem do que viu...
Olhavas para mim,
Às vezes, distraída,
Como quem olha o mar,
À tarde, dos rochedos...
E eu ficava a sonhar,
Qual onda adormecida,
Quando o vento também
Dorme nos arvoredos...
Olhavas para mim...
Meu corpo rude e bruto
Vibrava, como a onda
A erguer-se em nevoeiro!
Olhavas descuidada...
Oh dor, ainda hoje escuto
A música ideal
Do teu olhar primeiro!
Ouço bem tua voz,
E vejo bem teu rosto,
No silêncio sem fim,
Na escuridão completa!
Ouço-te em minha dor,
Ouço-te em meu desgosto;
Vejo-te em meu sonho
Eterno de poeta!
O sol morria ao longe...
E a sombra da tristeza

**Velava com amor
Nossas doridas fronte...
Hora em que a flor medita
E a pedra chora e reza
E erguem as mãos de bruma
Ao céu, as tristes fontes...
Hora santa em que nós,
Felizes e sozinhos,
Íamos através
Da aldeia muda e calma,
Mãos dadas, a sonhar,
Ao longo dos caminhos...
Tudo em volta de nós
Tinha um aspecto de alma!
Tudo era sentimento,
Amor e piedade...
A folha que tombava
Era alma que subia...
E, sob os nossos pés,
A terra era saüdade,
A Pedra comoção
E o pó melancolia...
Falavas do luar,
Dos bosque, mais do amor;
Dos ceguinhos sem pão,
Dos pobres sem um manto...
Em cada tua palavra
Havia etérea dor;
Por isso a tua voz
Me impressionava tanto!
E ficava a cismar
Que eras tão boa e pura,
Que, em breve, oh dor fatal,
Te chamaria o céu!**

E soluçava ao ver
Alguma sombra escura,
No teu rosto que o luar
Cobria, como um véu...
A tua palidez
Que medo me causava!
Teu corpo era tão fino e leve,
(Oh meu desgosto!)
Que eu tremia, ao sentir
O vento que passava!
Caía-me na alma
A neve do teu rosto!...
Como eu ficava mudo
E triste sobre a terra!
E, uma vez, quando a noite
Amortalhava a aldeia,
Tu gritaste de susto,
Olhando para a serra:
— “Que incêndio!” — E eu, a rir,
Disse-te: — “É a lua cheia!”
E sorriste também
Do teu engano... E a lua
Ergueu a branca fronte
Acima dos pinhais,
Tão ébria de esplendor,
Tão casta e irmã da tua,
Que eu beijei, sem querer,
Seus raios virginais!...
E a lua para nós
Os braços estendeu...
Uniu-nos num abraço,
Esplêndido e profundo;
E levou-nos aos dois,
Com ela, até ao céu...

**Somente, tu ficaste
E eu regressei ao mundo!...**

II

**Um raio de luar,
Entrando, de improviso,
No meu quarto sombrio,
Onde medito, a sós,
Deixa a tremer, no ar,
Um pálido sorriso,
Um murmúrio de luz
Que lembra a tua voz...
O Outono, que derrama
Ideal melancolia
Nas almas sem amor,
Nos troncos sem folhagem,
Deixa a vibrar, em mim,
Saudosa melodia,
Dolorida canção,
Que lembra a tua imagem...
A noite que escurece
As almas e os outeiros,
Mas que acende, num bosque,
A voz do rouxinol
E a estrela que protege
E guia os pegureiros,
A lágrima do céu
Ao ver morrer o sol,
Acorda, no meu peito,
Etérea e infinda dor,
Que à memória me traz
A luz do teu olhar...
Tudo de ti me fala,
Ó meu longínquo amor!**

As árvores, a terra,
Os rouxinóis e o mar!
Se passo por um lírio,
Às vezes, distraído,
Chama por mim, dizendo:
“Oh, não te esqueças dela!”
Diz-mo o mesmo, chorando,
O vento dolorido;
Diz-mo a fonte, a cantar,
Diz-mo, a brilhar, e estrela!
E vejo em toda a luz
Teus olhos a fulgir.
Como descubro em tudo,
A alma que perdi!
Não encontro uma flor,
Sem o teu nome ouvir...
Não posso olhar o céu,
Sem me lembrar de ti!...
Por isso, eu amo o pobre,
O triste e a Natureza,
A mãe da humana dor,
Da dor de Deus a filha!
Meu coração ao pé
Dum pobrezinho, reza;
Canta ao lado dum ninho,
Ao pé da estrela, brilha!...
O meu amor por ti,
Meu bem, minha saúde,
Ampliou-se até Deus;
Os astros abraçou...
Beijo o rochedo e a flor,
A noite e a claridade...
São estes, meu amor,
Os beijos que te dou!

**Hás-de senti-los, sim.
Doce mulher de outrora,
Ó roxo lírio de hoje,
Ó nuvem actual!
Como, dantes, teu rosto,
A rosa ainda hoje cora...
Beijo-te sim, beijando
A rosa virginal...
Vêm doirar o teu perfil
Teus olhos, dos espaços,
Teu amor, feito luz,
Desce do Firmamento.
Se abraço um verde tronco,
Eu sinto entre os meus braços,
Teu corpo estremecer,
Como uma flor, ao vento!
Soluça a tua dor
Nas infinitas mágoas
Que no fundo da tarde,
Ao céu, vejo subir...
Ouço bem tua voz
No marulhar das águas,
No murmúrio que sai
Das pétalas a abrir...
Se os lábios vou molhar
Nas águas duma fonte,
Queimam meu coração
Tuas lágrimas salgadas...
E, quando acaricia
O vento a minha fronte,
Eu bem sinto sobre ela,
As tuas mãos sagradas!...
Quando, à noite, no Outono,
A lua, a branca Ofélia,**

**Morta, vai a boiar
Nas águas do Infinito,
Sinto doirar meu rosto
A palidez etérea,
Que, dantes, emanava
O teu perfil bendito...
Quando, em manhãs de Abril,
Acordo, de repente,
E vejo, no meu quarto
O sol entrar, sorrindo,
Julgo ver, ante mim,
Teu corpo resplendente,
Tua trança de luz,
Teu gesto suave e lindo...
Descubro-te, mulher,
Na Natureza inteira,
Porque entendo a floresta,
A névoa, o céu doirado,
A estrela a arder no Azul,
A lenha na lareira
E o lírio que na cruz
Do Outono, está pregado!
Falas comigo, sim,
Da dor, do bem, de Deus...
Repartes o meu pão,
Amor, pelos ceguinhos...
E pelas solidões,
Os pobres versos meus,
Como os pobres que vão,
A orar, pelos caminhos...
És a minha ternura,
A minha piedade,
Pois tudo me comove!
O zéfiro mais leve**

**Acende, no meu peito,
Infinda claridade;
E a brancura do lírio
Enche meu ser de neve...
Todo eu fico a cismar
Na triste voz do vento,
Na atitude serena
E estranha duma serra;
No delírio do mar,
Na paz do Firmamento
E na nuvem, que estende
As asas, sobre a Terra!
Todo eu fico a cismar,
Assim como esquecido,
Ante a flor virginal
E o sol enamorado...
Ante o luar que nasce,
Ao longe, dolorido,
Dando às cousas um ar
Tão triste e macerado...
Todo eu fico a cismar...
Um vago e etéreo laço
Prende-me ao teu imenso
E livre coração,
Que abrange toda a Terra
E ocupa todo o espaço,
E que vai povoar
A minha solidão!
Por isso, eu vivo sempre,
Em doce companhia,
Com o pobre que pede
E a estrela que fulgura...
E assim meu coração,
Igual à luz do dia**

Derrama-se no céu,
Em ondas de ternura...
Sou como a chuva e o vento
E como a bruma e a luz...
Lira que a mais suave
Aragem faz vibrar...
Água que, ao luar brando,
Em nuvens se traduz...
Fruto que amadurece
À luz dum só olhar!
Pedra que um beijo funde
E místico vapor,
Que um hálito condensa
Em cada gota de água...
Aroma que um só ai
Encarna em triste flor,
Riso que muda em choro
A mais pequena mágoa...
Vivo a vida infinita,
Eterna, esplendorosa;
Sou neblina, sou ave,
Estrela e céu sem fim,
Só porque, um dia, tu,
Mulher misteriosa,
Por acaso, talvez,
Olhaste para mim...

Teixeira de Pascoaes, *Elegia de Amor*

Segnalo veramente per ultimo che le due *Leitbild* che aprono e chiudono questa presentazione sono fermi immagine tratti dallo *Stato delle cose* e da *Lisbon Story*. Le protagoniste di entrambe queste immagini sono due microcar Isetta 300. Apparentemente non con molti legami con *Le relazioni fra*

l'Italia e il Portogallo durante il periodo fascista ma sicuramente strettamente collegate e con questa presentazione (nello *Stato delle cose* dentro una Isetta spiaggiata troppo appresso al minaccioso bagnasciuga dell'Oceano le due bambine attrici del film *The Survivors* Jane e Julia conversando concludono che la vita reale è più interessante delle serie televisiva *Wonder Woman* perché questa, appunto, non è reale; in *Lisbon Story* la Isetta, dove il regista Monroe vive, collocata in una zona periferica e degradata di Lisbona, è il segno del suo sprofondamento alla vita di barbone e, in senso metaforico, anche del suo perdersi perché non crede più nella capacità dell'uomo di rappresentare il reale, ma, al tempo stesso, è anche il luogo della sua redenzione finale, perché è proprio dentro la Isetta che il regista ascolta la voce registrata dell'amico Phillip Winter che lo sprona a credere ancora in queste capacità e il regista gli darà retta e così i due amici con una cinepresa a manovella gireranno il film su Lisbona che Monroe aveva abbandonato perché non credeva più nelle capacità rappresentative ed artistiche dell'uomo)¹⁹ ma, ancor più importante, sia per la loro minuscola ma non insignificante dimensione sia per la sapienza del regista tedesco Wim Wenders che le ha collocate in scenari lusitani intensamente eterotopici, con lo spirito di un paese, il Portogallo, senza la cui fascinazione intellettuale ed emotiva né queste parole né la *Weltanschauung* olistico-dialettica-espressiva-strategica-conflittuale del Republicanesimo Geopolitico sarebbe stata di possibile concepimento nella sua dinamica, ma anche eterotopica, saudosistica e sentimentale totalità.²⁰

NOTE

¹ Il monologo, pur con minimi errori, è riportato a p. 90 di Michael Filimowicz, *Peirce, Fritz and Snow: An aesthetic field for sonified data*, "Organised Sound", 19, pp. 90-99, Cambridge University Press, 2014, DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771813000447>, scaricabile all'URL http://www.sfu.ca/~mfa13/newsite/files/OS_19_1.pdf, Wayback Machine: https://web.archive.org/web/20220320101520/http://www.sfu.ca/~mfa13/newsite/files/OS_19_1.pdf. «E Viva Dziga Vertov!»: per comprendere il senso dell'invocazione-esclamazione di Friedrich "Fritz" Monroe del nome del grande regista Dziga Vertov che nel 1929 girò l'esteticamente sperimentale e rivoluzionario *Man with a Movie Camera*, cfr., *infra*, note 14, 15, 17 e, soprattutto, nota 19 interamente dedicata al grande cineasta sovietico e alla sua teoria del cine-occhio (Dziga Vertov in alfabeto cirillico: Дзига Вертов; nome d'arte di David Abelevič Kaufman, alfabeto cirillico: Давид Абелевич Кáуфман; significato del nome d'arte 'Dziga Vertov': 'trottola' o 'ruota che gira vorticosamente'; *Man with a Movie Camera*, in alfabeto cirillico: *Человек с киноаппаратом*, titolo traslitterato: *Chelovek s kinoapparatom*, titolo in italiano: *L'uomo con la macchina da presa*; cine-occhio in alfabeto cirillico: Киноглаз, traslitterato: Kinoglaz; in inglese: Kino-Eye).

² La mancata fuoruscita del Portogallo dalla mentalità autoritaria dell'*Estado Novo* viene efficacemente rappresentata da Eduardo Lourenço, *O labirinto da saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978, giudizio che può essere condiviso ma con una "piccola" postilla, e cioè che l'*Estado Novo* seppe incarnare non solo la pulsione autoritaria della società portoghese ma anche il suo spirito improntato alla saudade, una mentalità "nostalgica" che l'autore di questa presentazione, vedi *passim*, giudica tutt'altro che negativa. È possibile leggere una versione digitalizzata di *O labirinto da saudade* agli URL di Internet Archive <https://archive.org/details/o-labirinto-da-saudade-eduardo-lourenc-o-republicanesimo-geopolitico-massimo-morigi> e <https://ia802201.us.archive.org/25/items/o-labirinto-da-saudade-eduardo-lourenc-o-republicanesimo-geopolitico-massimo->

[morigi/O%20LABIRINTO%20DA%20SAUDADE%2C%20EDUARDO%20LOUREN%C3%A7O%2C%20REPUBLICANESIMO%20GEOPOLITICO%2C%20MASSIMO%20MORIGI.pdf](http://www.morigi/O%20LABIRINTO%20DA%20SAUDADE%2C%20EDUARDO%20LOUREN%C3%A7O%2C%20REPUBLICANESIMO%20GEOPOLITICO%2C%20MASSIMO%20MORIGI.pdf). Per quanto poi riguarda, più nello specifico dell' *histoire événementielle*, i movimenti autoritari o fascisti *tout court* che sorsero in Portogallo ad imitazione del fascismo italiano, si veda pur con tutte le precauzioni verso la retorica antifascista e democraticistica, António Costa Pinto, *The Blue Shirts. Portuguese Fascists and the New State*, Boulder, Social Science Monographs, 2000, saggio anche visionabile e scaricabile all'URL

http://www.antoniocostapinto.eu/docs/books/The%20Blue%20Shirts_832172.pdf,
Wayback Machine:
http://web.archive.org/web/20220408142649/http://www.antoniocostapinto.eu/docs/books/The%20Blue%20Shirts_832172.pdf.

³ Tanto per essere chiari e per fare il punto in merito al collocamento del Republicanesimo Geopolitico nell'ambito della tradizione della geopolitica: il Republicanesimo Geopolitico è l'unica e sola impostazione conoscitiva che, attraverso il suo paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale (di pretta derivazione machiavelliano-hegeliana) considera il potere non solo come unica forza modellante le relazioni politiche, sociali, culturali ed economiche ma lo pone anche come unico ed esclusivo demiurgo della c.d. mondo fisico che si vorrebbe regolato da leggi meccaniche ma che, in realtà, è, in ultima istanza, sempre regolato dal paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale. Se proprio vogliamo trovare qualche debole analogia con la dottrina del Republicanesimo Geopolitico, il geografo Claude Raffestin può costituire un utile elemento (ancorché teoricamente del tutto grezzo ed inarticolato) di confronto, cfr., in particolare, p. 20 di Claude Raffestin, *Per una geografia del potere*, Milano, Unicopli, 1981, dove il geografo afferma che «Il potere non è una categoria spaziale né una categoria temporale, ma è presente in ogni «produzione» che si iscriva nello spazio e nel tempo», che è un'ottima e condivisibile intuizione ma senza che ciò sia poi propedeutica ad un conseguente sviluppo epistemologico e gnoseologico come nel Republicanesimo Geopolitico. Ancora qualche flebile analogia col Republicanesimo

Geopolitico potremmo poi cogliere nella geopolitica “possibilista” di scuola francese iniziata da Paul Vidal de la Blache e, in particolare, nel padre nobile dell'attuale geopolitica d'oltralpe che risponde al nome di Yves Lacoste. Ma per disilludere chi volesse accostare il possibilismo geopolitico gallico con la filosofia della prassi del Repubblicanesimo Geopolitico, basti andarsi a leggere Yves Lacoste, *Che cos'è la Geopolitica?*, in “Limes. Rivista italiana di geopolitica”, 1993-1994, nn. 1, 2, 3, 4, un ottimo esempio di saggezza antipositivistica ma con la completa assenza della consapevolezza della filosofia della prassi del Repubblicanesimo Geopolitico dell'inestricabile e ontodemiurgica interconnessione dialettica, nell'ambito del paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale o comunque nell'ambito di un qualsivoglia paradigma dialettico (non pretendiamo troppo, suavia! Gramsci e Gentile c'erano in Italia quando in Francia imperversava ancora il positivismo...), fra soggetto ed oggetto.

(Semmai, sempre per quanto riguarda la Francia, dobbiamo doverosamente segnalare, anche se si tratta di un autore praticamente non pervenuto per quanto riguarda la teoresi geopolitica ma di grandissima portata per quanto riguarda le sue concrete proposte geopolitiche, Alexandre Kojève e il suo progetto di impero latino del 1945, cioè l'idea di un patto federativo fra tutti i paesi europei di radice latina che avesse la possibilità di collocarsi come elemento moderatore dei nascenti e già allora prevaricatori imperi americano e sovietico. Molto singolarmente, nella sua lingua originale Alexandre Kojève, *Esquisse d'une doctrine de la politique française* non è mai stato pubblicato integralmente né in cartaceo né sulla Rete – per chi vuole consultarne una versione ridotta in lingua originale rimandiamo ad Internet Archive agli URL <https://archive.org/details/KOJEVEPOLITIQUE1945> e <https://ia800402.us.archive.org/14/items/KOJEVEPOLITIQUE1945/KOJEVE%3DPOLITIQUE%3D1945.pdf>, oppure all'URL <https://data.les-crisis.fr/documents/2013/alexandre-kojeve-empire-latin.pdf>, con mio upload del documento relativo ai due URL di Internet Archive per dotarlo di un minimo di tag che lo rendano più visibile generando così gli URL <https://archive.org/details/alexandre-kojeve-empire-latin-impero-latino-repubblicanesimo-geopolitico->

[massimo-morigi](#)

e

<https://ia802501.us.archive.org/16/items/alexandre-kojeve-empire-latin-impero-latino-repubblicanesimo-geopolitico-massimo-morigi/Alexandre%20Kojève%2C%20Empire%20Latin%2C%20IMPERO%20LATINO%2C%20REPUBBLICANESIMO%20GEOPOLITICO%2C%20MASSIMO%20MORIGI.pdf> – e quindi

assolutamente meritoria è stata l'iniziativa di "Limes" di pubblicare integralmente, seppur nella traduzione in italiano, Alexandre Kojève, *Progetto di una dottrina della politica francese* – in "Limes", *Il triangolo sì*, n. 4, 2021 e documento consultabile anche in Rete all'URL <https://web.archive.org/web/20211116122827/https://www.limesonline.com/cartaceo/progetto-di-una-dottrina-della-politica-francese> –, testo che era inteso ad indirizzare la classe politica francese e, soprattutto De Gaulle, di cui Kojève era grande amico ed estimatore ricambiato, sull'opinione che l'unica possibilità della Francia di rimanere protagonista geopolitica dopo la fine della seconda guerra mondiale sarebbe stata quella di mettersi a capo di una federazione europea di popoli parlanti lingue neolatine. Comunque, questa postilla su Kojève non deve essere considerata come una sorta di dotto *détournement* rispetto all'argomento di questa presentazione ma rientra, semmai, nell'ambito della già espressa visione critica sullo scritto ora presentato sulla storia del Portogallo elaborato due decenni fa e che risente dei condizionamenti ambientali e della mia personale immaturità nella teoresi politica di cui ho già detto. E per considerare la citazione, seppur superficiale, di Alexandre Kojève come una sorta di, seppur indulgente, palinodia, si veda il personaggio del conferenziere e letterato Homem Cristo Filho, che sognava una più stretta unione dei popoli latini, progetto, che avrebbe dovuto avere come garante e pronubo nientemeno che Benito Mussolini. Di Homem Cristo Filho ne parlo da pp. 74-78 del saggio qui presentato ma di questa suo progetto non faccio menzione, avendolo ritenuto, molto superficialmente, una sorta di bizzarria di Cristo Filho che, per quanto ottenne sull'argomento ascolto da parte di Mussolini (il quale, detto per inciso, aveva una grandissima considerazione per questo intellettuale portoghese), sarebbe stato non solo un argomento del tutto secondario rispetto al tema del saggio ma anche, rapportandolo al mondo del Secondo dopoguerra, completamente non attuale. Ora, senza parlare di quanto scrisse nel 1945 Kojève e di quella sorta di

protettorato che la Francia ha oggi esteso sull'Italia con il Trattato del Quirinale (e quindi per candidamente ammettere, per farla breve, che non solo sono cessati i condizionamenti ambientali dell'antifascismo di maniera portoghesi ed italiani sullo scrivente, cessazione di condizionamenti nel quale lo sviluppo della scienza del Republicanesimo Geopolitico è stato fondamentale ma anche che è cessata la fase storica dove retoricamente si parlava di Europa come di un blocco unico ed unitario nell'azione ed ora, anche pubblicamente, all'interno del Vecchio Continente si cerca di stringere (o costringere?) più stretti legami fra simili, e lasciamo perdere, per carità di Patria che il Trattato del Quirinale configura un vassallaggio dell'Italia verso la Francia e lasciamo anche perdere che la retorica atlantista ed europeista ha un suo grande revival con la guerra russo-ucraina, guerra fomentata dalla NATO e dagli Stati Uniti per ritardare di qualche anno il definitivo riassetto geopolitico del mondo in senso multipolare), è venuto il tempo di restituire a Homem Cristo Filho l'onore storico che gli è dovuto e perciò rimando, anche se troppo frettolosamente, ad una sua bibliografia al riguardo. E quindi per il personaggio ci si può in primo luogo rivolgere a José Guilherme Victorino, *O teatro como manifesto político no advento do salazarismo. O caso da peça O Estandarte*, em 1932, in "Estudos do Século XX", n. 18, 2018, Pombalina, Impresa da Universidade de Coimbra, pp. 154-168, in Rete all'URL [https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/44859/1/O teatro como manifesto politic o.pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/44859/1/O%20teatro%20como%20manifesto%20politic%20o.pdf), Wayback Machine: [https://web.archive.org/web/20190430041832/https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/44859/1/O teatro como manifesto politic o.pdf](https://web.archive.org/web/20190430041832/https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/44859/1/O%20teatro%20como%20manifesto%20politic%20o.pdf), a Nelly Sanchez, *Francisco de Homem Christo, le poussin fasciste de Rachilde*, in "Reflexos. Revue pluridisciplinaire du monde lusophone", n. 4, sulla Rete all'URL <https://revues.univ-tlse2.fr/reflexos/index.php?id=550&file=1>, Wayback Machine: <http://web.archive.org/web/20200716142808/https://revues.univ-tlse2.fr/reflexos/index.php?id=550&file=1>, a Annarita Gori, *Panlatinismo e reti di intellettuali tra le due guerre. Il caso dell'Association de la presse latine*, in Laura Cerasi (a cura di), *Genealogie e geografie dell'anti-democrazia nella crisi europea degli anni Trenta. Fascismi, corporativismi, laburismi*, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 158-182, all'URL

[6969-318-2/978-88-6969-318-2-ch-08_9Csogaz.pdf](https://web.archive.org/web/20200208053318/https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-318-2/978-88-6969-318-2-ch-08_9Csogaz.pdf), Wayback Machine: https://web.archive.org/web/20200208053318/https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-318-2/978-88-6969-318-2-ch-08_9Csogaz.pdf, per finire col saggio di Cristo Filho che è il manifesto del suo panlatinismo di marca fascista per non dire mussolinista, Homem Cristo Filho, *Mussolini, bâtisseur d'avenir: harangue aux foules latines*, 1923, documento disponibile agli URL di Internet Archive <https://archive.org/details/homem-cristo-filho-mussolini-batisseur-davenir-harangue-aux-foules-latines-massi> e <https://ia802505.us.archive.org/8/items/homem-cristo-filho-mussolini-batisseur-davenir-harangue-aux-foules-latines-massi/HOMEM%20CRISTO%20FILHO%2C%20Mussolini%20b%C3%A2tisseur%20d%27avenir%20%20harangue%20aux%20foules%20latines%20%2C%20Massimo%20Morigi%2C%20Repubblicanesimo%20Geopolitico.pdf>, mentre, purtroppo, di questi pur altri importanti lavori su Homem Cristo Filho non v'è traccia in Rete ma che, per rendere definitiva giustizia al personaggio, da me precedentemente trascurato, segnalo non solo per i più volenterosi che vogliano approfondirlo, ma anche come memento per una vera geopolitica e per vere scienze storico-sociali che non vogliano ridursi al ruolo di cantori delle bellezze del presente liberal-democraticistico che sono esistiti personaggi ingiustamente trascurati ma che, nonostante i loro errori, indicano possibili anche se difficilmente praticabili vie future, che hanno, insomma, saputo praticare una concreta filosofia della prassi di cui il Repubblicanesimo Geopolitico costituisce, se vogliamo, il momento della sua teoresi: Cecília Barreira, *Nacionalismo e modernismo: de Homem Cristo Filho a Almada Negreiros*, Assírio e Alvim, 1981, Maria Alice Gonçalves e António Augusto Gonçalves, *Singular Vida de Homem Cristo Filho*, Aveiro, Edição dos Autores, 1972 e Miguel Castelo-Branco, *Homem Cristo Filho do anarquismo ao fascismo*, Lisboa, Nova Arrancada, 2001.)

E per tornare a quelle che potremmo chiamare false (o, per essere gentili, deboli, analogie) del Repubblicanesimo Geopolitico con altre scuole di scienze storico-sociali e geografiche vagamente consimili che però non hanno raggiunto alcun risultato dal punto di vista epistemologico e gnoseologico menziono, anche se non nel campo *stricto sensu* della geopolitica ma in quello della politologia, l'approccio strategico-relazionale di Bob Jessop, il quale senza troppi

pelì sulla lingua può essere definito una brutta rimasticatura in salsa poststrutturalista di Karl Marx connotata dalla totale assenza di un qualsivoglia reale approccio dialettico e con questo la questione Jessop, almeno dal punto di vista del Republicanesimo Geopolitico, può considerarsi chiusa. Per terminare questa nota, veniamo però ora ai doverosi riferimenti bibliografici internettiani che possano permettere al lettore di verificare di persona le affermazioni qui espresse. Per quanto riguarda il paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale del Republicanesimo Geopolitico, oltre a tutto quanto in questi ultimi dieci anni lo scrivente ha prodotto in merito, si deve necessariamente citare la sistemazione ultima e definitiva (per quanto di definitivo al mondo ci sia solo la morte...) di questo paradigma e quindi rinviare a Massimo Morigi, *Epigenetica, Teoria endosimbiotica, Sintesi evoluzionista moderna, Sintesi evoluzionistica estesa e fantasmagorie transumaniste. Breve commento introduttivo, glosse al Dialectical Biologist di Richard Levins e Richard Lewontin, su Lynn Margulis, su Donna Haraway e materiali di studio strategici per la teoria della filosofia della prassi olistico-dialettica-espressiva-strategica-conflittuale del Republicanesimo Geopolitico*, pubblicato a puntate sull' "Italia e il Mondo" e, infine, in un'unica puntata dell' "Italia e il Mondo" in data 3 marzo 2021. L'URL dell' "Italia e il Mondo" attraverso il quale si può avere accesso a questa unica puntata è <http://italiaeilmondo.com/2021/03/03/epigenetica-e-fantasmagorie-transumaniste-di-massimo-morigi/>, mentre il congelamento Wayback Machine risultante è <http://web.archive.org/web/20210304224738/http://italiaeilmondo.com/2021/03/03/epigenetica-e-fantasmagorie-transumaniste-di-massimo-morigi/>. Inoltre questo saggio è stato oggetto di diversi caricamenti autonomi su Internet Archive, dei quali forniamo gli URL di uno questi: <https://archive.org/details/epigenetica-teoria-endosimbiotica-sintesi-evoluzionista-moderna-sintesi-evoluzio/mode/> e <https://ia801800.us.archive.org/14/items/epigenetica-teoria-endosimbiotica-sintesi-evoluzionista-moderna-sintesi-evoluzio/Epigenetica%2C%20Teoria%20endosimbiotica%2C%20Sintesi%20evoluzionista%20moderna%2C%20Sintesi%20evoluzionistica%20estesa%20e%20fantasmagorie%20transumaniste%2C%20Massimo%20Morigi.pdf>. Di Claude Raffestin, *Per una geografia del potere*, Milano, Unicopli, 1981 non siamo riusciti a reperire sul Web una

copia né in italiano né, soprattutto, in francese ma, comunque, ne abbiamo trovata una in portoghese e poi personalmente caricata su Internet Archive generando gli URL

<https://archive.org/details/claude-raffestin-por-uma-geografia-do-poder-massimo-morigi-republicanesimo-geopolitico> e
<https://ia802208.us.archive.org/14/items/claude-raffestin-por-uma-geografia-do-poder-massimo-morigi-republicanesimo-geopolitico/CLAUDE%20RAFFESTIN%2C%20POR%20UMA%20GEOGRAFIA%20DO%20PODER%2C%20MASSIMO%20MORIGI%2C%20REPUBLICANESIMO%20GEOPOLITICO.pdf> e

mentre nell'edizione italiana citata l'affermazione che «Il potere non è una categoria spaziale né una categoria temporale, ma è presente in ogni «produzione» che si iscriva nello spazio e nel tempo» è a p. 20, in questa edizione portoghese la troviamo a p. 6: «O poder não é nem uma categoria espacial nem uma categoria temporal, mas está presente em toda “produção” que se apóia no espaço e no tempo. O poder não é fácil de ser representado, mas é, contudo, decifrável. Falta-nos somente saber fazê-lo, ou então poderíamos sempre reconhecê-loj.». Per quanto riguarda Yves Lacoste, *Che cos'è la Geopolitica?*, in “Limes. Rivista italiana di geopolitica”, 1993-1994, numeri 1, 2, 3, 4, qui di seguito i congelamenti Wayback Machine relativi agli URL della messa on line della rivista che ha pubblicato questo saggio:

<https://web.archive.org/web/20201206010004/https://www.limesonline.com/cartaceo/che-cose-la-geopolitica-i> ,
<https://web.archive.org/web/20200822024600/https://www.limesonline.com/cartaceo/che-cose-la-geopolitica-ii> ,
<https://web.archive.org/web/20200831101809/https://www.limesonline.com/cartaceo/che-cose-la-geopolitica-iii> e
<https://web.archive.org/web/20200816154835/https://www.limesonline.com/cartaceo/che-cose-la-geopolitica-iv>.

(Detto per inciso: la rivista “Limes” pur benemerita nell'aver tentato di reintrodurre in Italia lo studio della geopolitica soffre terribilmente, influenzata dal teoricamente debole possibilismo geopolitico francese, di una irreparabile fragilità teorica per quanto riguarda una vera e propria teoresi geopolitica e quindi sullo statuto epistemologico e gnoseologico delle scienze umane e storiche, una lamentevole fragilità teorica che, associata in un deplorable

combinato disposto con le costrizioni imposte dai suoi sponsor – ENI e complesso militare-industriale italiano –, fanno sì, per dirla tutta, che la geopolitica di “Limes” possa essere definita 1) una geopolitica per il mantenimento dell’Italia entro le vecchie subordinazioni della NATO, rivelandosi all’atto pratico la proposta di “Limes” nient’altro che una “geopolitica della rassegnazione” e 2) una geopolitica che, nonostante tutti i suoi proclami, ha completamente abdicato al suo ruolo di pedagogia nazionale perché la sua irrimediabile debolezza teorica la porta ad abbracciare i miti democraticistici imposti al paese dai vincitori in seguito alla sconfitta nel secondo conflitto mondiale, con conseguente rifiuto dell’ipotesi di ogni qualsivoglia forma di ‘Epifania Strategica’ di massa per l’Italia e rassegnarsi, da parte della rivista in questione, al ruolo di consigliere del principe, col “piccolo” problema che, nel caso italiano, il principe in questione non può essere lo Stato italiano – dopo il secondo conflitto mondiale semplicemente non pervenuto per quanto riguarda la geopolitica – né tantomeno un Nuovo Principe di stampo gramsciano ma un principe che caricaturalmente si inverte negli attuali potentati economico-finanziari del paese e ancor più nello specifico, nei summenzionati suoi sponsor, tutti soggetti che a suo tempo Gianfranco La Grassa ha definito come ‘cotonieri’, con questo termine il grande economista e studioso di scienze sociali di Conegliano richiamandosi applicandolo alla realtà italiana al ruolo subordinato che nell’Ottocento i grandi produttori di cotone del sud degli Stati Uniti avevano verso l’industria trasformatrice tessile della Gran Bretagna e verso l’imperialismo di quel paese – ricordiamo che per Gramsci il ‘Nuovo Principe’ altro non era che il simbolo di una consapevolezza strategico-conflittuale inverte a livello di massa, cioè quello che il Repubblicanesimo Geopolitico ha ribattezzato, sbarazzatosi di ogni mitologia marxista, Epifania Strategica, ma per “Limes” essa non è nemmeno lontanamente concepibile perché 1) “Limes”, è aristocraticamente diffidente di ogni qualsivoglia forma di conoscenza strategica condivisa a livello di massa, insomma “Limes” non ha abbandonato di fatto, nonostante i suoi ripetuti proclami di voler rendere la geopolitica una scienza non riservata ad una ristretta élite, la tara più pesante dell’intellettualità italiana e, cioè, quella di avere la puzza sotto il naso verso il popolo c.d. bue e perché 2) strettamente correlato a questo punto 1, a “Limes” è totalmente precluso, non diciamo a

livello teorico ma anche a livello subliminale, ogni qualsivoglia forma di filosofia della prassi dove fra il soggetto e l'oggetto, in questo caso specifico fra le masse e la consapevolezza dei propri bisogni strategici, si instauri un rapporto dialettico di mutua modificazione ed accrescimento strategico-conoscitivo. Concludendo, nonostante le lodevoli intenzioni di partenza volte a reintrodurre lo studio della geopolitica in Italia (buone intenzioni che, quando realizzate, si sostanziano in una accurata erudizione storico-geografica delle varie realtà esaminate ma come la mappatura del suo territorio di caccia non fa di un animale predatore un geografo o come la puntuale conoscenza della sua città e della gente che la abita non fa del *flâneur* uno storico od un sociologo rimanendo esso solo sempre uno che pratica l'arte del Michelaccio che mangia, beve e va... a spasso, così è per l'erudizione storico-geografica di "Limes" che sempre stenta ad elevarsi a vero pensiero geopolitico, quando poi, come talvolta accade nelle sue analisi, questa erudizione è finta e zeppa di luoghi comuni...), la pedagogia geopolitica di "Limes" è una "geopolitica della rassegnazione" indotta dalla sua debolezza teorica e che inevitabilmente la porta ad affidarsi, per cercare di esercitare una pseudoinfluenza nel campo delle decisioni geopolitiche, ai potentati economici 'cotonieri', 'cotonieri' la cui unica preoccupazione strategica è quella di servire gli interessi della odierna potenza egemonica del c.d. Occidente, cioè degli Stati Uniti. Un triste ed inevitabile esito quando le pur buone intenzioni di partenza non sono sostenute da un minimo di sensibilità nel campo della teoresi geopolitica e nel campo delle scienze sociali.)

Infine per Bob Jessop e il suo approccio strategico-relazionale ma in realtà una rimasticatura del marxismo in salsa poststrutturalista, segnalo *The Strategic-Relational Approach: An Interview with Bob Jessop*, intervista pubblicata sul sito internet di Jessop stesso e perciò anche consultabile e scaricabile all'URL del mio successivo congelamento
Wayback Machine
<https://web.archive.org/web/20220120203018/https://bobjessop.org/2014/12/02/the-strategic-relational-approach-an-interview-with-bob-jessop/>.

Concludo che questa presentazione deve considerarsi anch'essa un'elaborazione teorica del paradigma olistico-dialettico-espressivo-

strategico-conflittuale. Ciò non deve sorprendere, in quanto questo paradigma guarda olisticamente e dialetticamente non solo al momento conflittuale del potere ma anche come il potere nella sua funzione demiurgica della realtà si risolve anche nella sensibilità e possibilità-spinta del soggetto a fondersi con l'oggetto e quindi, come ancor meglio si vedrà *passim*, nella produzione simbolico-espressiva anch'essa, come il conflitto, produttrice e creatrice della totalità dialettica di cui la geopolitica prende in esame le componenti storiche e geografiche dell'attività umana.

⁴ In realtà, il paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale del Republicanesimo Geopolitico, per quanto riguarda la realtà storico-politica portoghese, non ha dovuto attendere questa presentazione per avere una sua pressoché compiuta espressione. Ricordiamo, infatti, Massimo Morigi, *I rapporti fra il Portogallo dell'Estado Novo e l'Italia fascista e del secondo dopoguerra in relazione al problema coloniale africano. Atto di riparazione strategica n°1: Primo inventario e "congelamento" tramite WebCite ed Internet Archive delle fonti Internet riferentisi a Dante Cesare Vacchi, il creatore dei commandos portoghesi in occasione della guerra coloniale portoghese. Fonti primarie e secondarie presenti in Internet per una storia dei commandos portoghesi nella guerra coloniale del Portogallo in Africa, dei rapporti fra il Portogallo dell'Estado Novo ed Italia fascista e del secondo dopoguerra riguardo al problema coloniale africano e per un'applicazione su uno specifico case study, il fascista ed ex repubblicano Dante Cesare Vacchi che crea i commandos portoghesi, della teoria politologica e filosofico-politica del Republicanesimo Geopolitico*, anche questo uno studio commissionato, nel 2018, nell'ambito accademico portoghese ma condotto lungo i già maturati sentieri del Republicanesimo Geopolitico, i quali hanno consentito di rappresentare l'ex militante della Repubblica Sociale Italiana ed impenitente fascista Dante Cesare Vacchi, alla luce della *Weltanschauung* della filosofia della prassi del Republicanesimo Geopolitico, in una chiave del tutto positiva, specialmente per quanto riguarda il suo fondamentale ruolo nella fondazione dei commandos portoghesi che combatterono con efficacia e valore le guerre coloniali portoghesi di un morente Estado Novo salazarista. Questo studio è stato poi pubblicato sull' "Italia e il Mondo" il 9

marzo 2019 ed è quindi leggibile e scaricabile all'URL del sito <http://italiaeilmondo.com/2019/03/09/dante-cesare-telesforo-vacchi-il-portogallo-dellestado-novo-e-litalia-repubblicanesimo-geopolitico-di-massimo-morigi/>,
Wayback Machine:
<http://web.archive.org/web/20190618140056/http://italiaeilmondo.com/2019/03/09/dante-cesare-telesforo-vacchi-il-portogallo-dellestado-novo-e-litalia-repubblicanesimo-geopolitico-di-massimo-morigi/>.

⁵ Anche se, diciamolo chiaramente (e precisazione ancor più doverosa adottando il paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale del Republicanesimo Geopolitico), è assolutamente impossibile (o, detto ancor più chiaramente: *errato*) tirare una dritta linea separatoria fra momento politico e quello estetico-simbolico. Insomma, qui i “distinti” crociani non hanno alcuna cittadinanza. Tanto per fare un esempio, il caso di Amália Rodrigues e del fado e della loro avvenuta o meno “strumentalizzazione” da parte del regime di Salazar, “strumentalizzazione” di cui, cfr., *infra*, nota 18, discuteremo ancora e più estesamente. Ma sull'argomento ‘fado’ fissiamo intanto due punti. Il primo è che, molto singolarmente, nella storiografia portoghese più accreditata sui movimenti culturali del XX secolo di questo paese, il fado non viene praticamente menzionato (forse perché troppo popolare?...). Il secondo è che quando se ne parla a livello accademico, comunemente si dice che la mentalità fatalista del fado venne sfruttata ed incentivata dall'ideologia del regime di Salazar che avrebbe voluto e propugnato un uomo rassegnato alle sue condizioni di povertà e remissivo verso le disposizioni del potere autoritario-dittatoriale dell'*Estado Novo*. Insomma, il ‘viver habitualmente’, propugnato da Salazar come modello comportamentale in primo luogo per il dittatore stesso e poi anche per il popolo, avrebbe trovato nel fado, secondo questa interpretazione, un potente *instrumentum regni* per la sua diffusione presso le masse. Per questo inquadramento del fado, in assoluto non errato ma che non tiene conto del “piccolo” dettaglio che attraverso il fado il popolo portoghese, al di là di tutte le strumentalizzazioni ideologiche, seppe dare vita ad una sua magnifica espressività artistica (e quindi, alla luce del paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale del Republicanesimo Geopolitico, il fado deve essere considerato

anche un momento fondamentale della sua espressività politico-strategica-conflittuale) si veda per tutti Rui Lopes, *Fado and Fatima: Salazar's Portugal in US Film Fiction*, in "Film History", Vol. 29, No. 3 (Fall 2017), pp. 52-75, non disponibile in Rete il file della sua pubblicazione in cartaceo ma in forma di bozza ma definitivamente revisionata all'URL https://run.unl.pt/bitstream/10362/31382/1/Fado_and_Fatima_revised.pdf, Wayback Machine: http://web.archive.org/web/20220409035205/https://run.unl.pt/bitstream/10362/31382/1/Fado_and_Fatima_revised.pdf. Ma per il "piccolo dettaglio" del fado come forma d'arte indiscutibilmente e meravigliosamente legata all'espressività e sentimentalità del popolo portoghese, cfr., *infra*, anche la nota 16.

⁶ È assai singolare che il concetto foucaultiano di eterotopia che ha avuto una notevole fortuna negli studi sul filosofo francese, non abbia avuto presso Foucault stesso una vasta trattazione, talché la sua più completa (se non unica) elaborazione teorica al riguardo fu quando nel corso di una conferenza nel 1967 enunciò i 6 principi dell'eterotopia. Per quanto riguarda il Republicanesimo Geopolitico, di questa conferenza risulta di notevole suggestione l'introduzione ove – quasi prefigurando la *Gestalt* dell'Epifania Strategica – viene teorizzata la differenza fra utopia ed eterotopia, laddove si afferma: «Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu.

Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.», essendo allo scrivente del tutto evidente il fatto che anche l'Epifania Strategica del Republicanesimo Geopolitico non intende proporsi come un'utopia ma come un luogo teorico e prassistico assolutamente esistente che si pone – viste le attuali (ed anche passate) vicende storico-politiche dell'uomo – come una sorta di *alter-locus* la cui esistenza è del tutto reale ma la cui conoscenza (e soprattutto la cui prassi) a livello di massa è ancora così flebile tale da renderlo una sorta di topos pratico-teorico isolato e con ancora scarsi collegamenti con la prevalente prassi politico-sociale di oggi. Per quanto poi riguarda l'eterotopia poetica, culturale e politica del Portogallo la cui *Stimmung* non solo ha ispirato questa presentazione ma anche l'elaborazione della filosofia della prassi del Republicanesimo Geopolitico, richiamo quindi il quinto principio dell'eterotopia nel quale Foucault afferma che «Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes. Il y a même, d'ailleurs des hétérotopies qui sont entièrement consacrées à ces activités de purification, purification mi-religieuse, mi-hygiénique comme dans les

hammams des musulmans, ou bien purification en apparence purement hygiénique comme dans les saunas scandinaves. Il y en a d'autres, au contraire, qui ont l'air de pures et simples ouvertures, mais qui, en général, cachent de curieuses exclusions; tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques, mais, à vrai dire, ce n'est qu'une illusion: on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu. je songe, par exemple, à ces fameuses chambres qui existaient dans les grandes fermes du Brésil et, en général, de l'Amérique du Sud. La porte pour y accéder ne donnait pas sur la pièce centrale où vivait la famille, et tout individu qui passait, tout voyageur avait le droit de pousser cette Porte, d'entrer dans la chambre et puis d'y dormir une nuit. Or ces chambres étaient telles que l'individu qui y passait n'accédait jamais au cour même de la famille, il était absolument l'hôte de passage, il n'était pas véritablement l'invité. Ce type d'hétérotopie, qui a pratiquement disparu maintenant dans nos civilisations, on pourrait peut-être le retrouver dans les fameuses chambres de motels américains où on entre avec sa voiture et avec sa maîtresse et où la sexualité illégale se trouve à la fois absolument abritée et absolument cachée, tenue à l'écart, sans être cependant laissée à l'air libre.», dove risultano assai impressionanti le analogie fra l'eterotopia intesa come luogo di separazione ma anche di contatto con il resto del mondo con il sentimento della saudade che informa, avvolge e permea le più intense ed iconiche manifestazioni della cultura e dello spirito portoghesi ma che, al tempo stesso, le rende un *unicum* nell'ambito delle modalità espressive culturali ed artistiche dell'uomo, ribadendo poi questa funzione di separazione-continuità dell' eterotopia al sesto ed ultimo principio dove Michel Foucault afferma: «Le dernier trait des hétérotopies, c'est qu'elles ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. Celle-ci se déploie entre deux pôles extrêmes. Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. Peut-être est-ce ce rôle qu'ont joué pendant longtemps ces fameuses maisons closes dont on se trouve maintenant privé. Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation, et je me

demande si ce n'est pas un petit peu de cette manière-là qu'ont fonctionné certaines colonies.» e allo stato attuale l'Epifania Strategica che è sì anche, nelle condizioni attuali, uno spazio illusorio e virtuale (vedi la facilità con cui le masse delle “democrazie” rappresentative occidentali siano, in occasione del conflitto russo-ucraino, facili prede, ridotte in uno stato di vera e propria catotonica antiepifania strategica, della stupida propaganda democraticistica e russofobica) ma anche l'unica possibilità pratico-epistemologica-gnoseologica e quindi prassistica di fuoruscita da questo stadio di, per dirla alla Lukács, distruzione della ragione. La conferenza di Michel Foucault da cui abbiamo ampiamente citato fu quindi pronunciata nel 1967 e qui di seguito ne diamo la completa indicazione bibliografica, compresa quella internettiana in modo da permettere ai lettori dell'“Italia e il Mondo” di avvicinarsi a una *Gestalt* di realismo politico che non sia un piatto ripiegarsi sull'esistente ma veramente una prassistica e dialettica creazione di nuovi scenari politici e culturali: Michel Foucault, *Des espaces autres* (Conférence au Cercle d'études architecturales), 14 mars 1967, in “*Architecture, Mouvement, Continuité*”, n. 5, 1984, pp. 46-49 ma sul Web all'URL <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/> ,
Wayback Machine:
<https://web.archive.org/web/20220227160212/https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/> ed anche all'URL https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Des_espaces_autres.pdf,
Wayback Machine:
http://web.archive.org/web/20220124004909/https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Des_espaces_autres.pdf. Inoltre, sebbene in Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966 (documento all'URL https://monoskop.org/images/4/40/Foucault_Michel_Les_mots_et_les_choses.pdf,
Wayback Machine:
https://web.archive.org/web/20210413145132/https://monoskop.org/images/4/40/Foucault_Michel_Les_mots_et_les_choses.pdf), uno scritto quindi dell'anno precedente, non si sia in presenza di una trattazione teorica sul concetto di “eterotopia”, anche se nominando il pensatore francese in tutto il saggio solo due volte il termine, si può ben constatare quanto tale concetto, contrapponendosi all'“utopia” ma non ripiegandosi in un piatto realismo ma sviluppando il concetto di

‘altro-luogo’ abbia sorprendenti affinità con l’ Epifania Strategica del Republicanesimo Geopolitico: «[In Borges] les choses y sont «couchées», «poseés», «disposées» dans des sites à ce point différents qu’il est impossible de trouver pour eux un espace d’accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un *lieu commun*. Les *utopies* consolent: c’est que si elles n’ont pas de lieu réel, elles s’épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique. Les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu’elles minent secrètement le langage, parce qu’elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu’elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu’elles ruinent d’avance la “syntaxe”, et pas seulement celle qui construit les phrases, – celle moins manifeste qui fait “tenir ensemble” (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. C’est pourquoi les *utopies* permettent les fables et les discours: elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la fabula; les *hétérotopies* (comme on en trouve si fréquemment chez Borges) dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases.»: *Ibidem*, pp. 9-10. Inutile sottolineare che il nuovo realismo politico dell’ Epifanica Strategica nel suo essere *alter-locus* deve proprio possedere quelle doti “spiazzanti” che solo la grande arte e la grande letteratura possono trasmetterci. Insomma, anche il realismo fantastico di un certo scrittore argentino nel suo denunciare il falso lirismo dei luoghi comuni e ridicolizzando, quindi, tutti i miti culturali e politici, è preannuncio di risveglio. Non a caso *Dialecticvs Nvncivs* del Republicanesimo Geopolitico è Walter Benjamin: le sue *Tesi di filosofia della storia*, un altro eterotopico, spiazzante e fantastico – ma non utopico! – *alter-locus*...

⁷ E proprio questo senso di missione “altra” che Eduardo Lourenço, *O labirinto da saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português* cit. giudica totalmente negativo trascurando il “piccolo” dettaglio che senza simboli e utopie (ma qui si preferisce parlare di eterotopie, cioè dell’eterotopia portoghese) non è possibile alcuna prassi politica, sociale e culturale. E al di là di Foucault, per afferrare la potenza del mondo simbolico per una corretta ed efficace prassi, bisogna saper

apprezzare Sorel, cosa che al neopositivista e liberal-democraticista Eduardo Lourenço è veramente chiedere troppo. Invece per una valutazione positiva del sentimento della saudade, cfr. Marcia Esteves Agostinho, *Emotion as Collective Identity the case of Portuguese Saudade*, “Academia Letters”, Article 377, 2021, <https://doi.org/10.20935/AL377>, agli URL di Internet Archive <https://archive.org/details/marcia-esteves-agostinho-the-case-of-portuguese-saudade-republicanesimo-geopolitico> e <https://ia802502.us.archive.org/3/items/marcia-esteves-agostinho-the-case-of-portuguese-saudade-republicanesimo-geopolitico/Marcia%20Esteves%20Agostinho%20%20%20The%20case%20of%20Portuguese%20Saudade%20REPUBLICANESIMO%20GEOPOLITICO.pdf>, fondamentale contributo dove viene sottolineata l'avversione di gran parte dell'intellettualità portoghese verso il sentimento della saudade ritenuto da essa sentimento retrogrado e funzionale alla retorica dell'*Estado Novo* (esemplare di questa cecità sulla saudade João Leal. “Saudade”, *La Construction d'Un Symbole: «Caractère National» Et Identité Nationale*, “Ethnologie Française” 29, n. 2 1999, pp. 177-189, agli URL di Internet Archive <https://archive.org/details/joao-leal-saudade-la-republicanesimo-geopolitico> e <https://ia802502.us.archive.org/16/items/joao-leal-saudade-la-republicanesimo-geopolitico/Jo%C3%A3o%20Leal%20%20Saudade%20%20%20%2020La%20%20REPUBLICANESIMO%20GEOPOLITICO.pdf>, dove addirittura si sostiene che la saudade è una tradizione inventata) e che, oltre a sottolinearne l'importanza identitaria per il popolo portoghese, se ne evidenziano le due componenti emotive che fuse dialetticamente lo rendono un *unicum* nell'ambito della tavolozza emotiva che può possedere la psiche umana: afflizione per le cose che il tempo ci ha fatto perdere ma, al contempo, la gioia che proprio grazie a questa afflizione interiore queste cose continuano a rivivere dentro di noi. Questo *unicum* costituito dalla saudade verrà poi teorizzato dal poeta Teixeira de Pascoas e la sua elaborazione sul tema della saudade prenderà il nome di saudosismo, cfr., *infra*, le note 16, 18 e 20: per il momento allo scrivente basta sottolineare che la saudade pur costituendo veramente una singolarità nell'ambito delle emozioni umane, non è di appannaggio esclusivo del popolo portoghese, altrimenti le eterotopie – fra le quali quella del Republicanesimo

Geopolitico – del presente scritto avrebbero trovato, al di là delle importanti suggestioni sorelliane e di quelle ancor più decisive della filosofia della prassi gramsciano-gentiliana, una ben difficile nascita.

⁸ Il film nel film postapocalittico *The Survivors* è un omaggio di Wenders alla cinematografia hollywoodiana di serie B e diretta citazione, in particolare, di due di questi film. «The opening scenes in *The State of Things*, a fragment of the disaster sci-fi in the making, *The Survivors*, are a citation of the beginning of two Hollywood B-movies, Roger Corman's *The Day the World Ended* (1959) and Alan Dwan's *The Most Dangerous Man Alive* (1961), placing the film from the outset within the allusionist trend described above. Following some kind of nuclear disaster, a group of four adults and two children, covered in protective suits and masks, is shown crossing a devastated expanse of land covered in scrap iron, abandoned vehicles, rubble and skeletons. A young girl, wrapped in gauze around her hands and face, moans continuously and is finally choked to death by her own father because she has 'started to melt'. The group proceeds towards the sea, following in the footsteps of previous fugitives, until they arrive at an abandoned hotel half-sunk into the sea, strewn with parts of a crashed airplane.»: Lúcia Nagib, *Realist Cinema as World Cinema. Non-cinema, Intermedial Passages, Total Cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press B.V., 2020, p. 50, documento all'URL <https://centaur.reading.ac.uk/87792/17/Realist%20Cinema%20as%20World%20Cinema%20PDF.pdf>, Wayback Machine: <http://web.archive.org/web/20210427143339/https://centaur.reading.ac.uk/87792/17/Realist%20Cinema%20as%20World%20Cinema%20PDF.pdf>, ed anche nostro autonomo caricamento su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/lucia-nagib-realist-cinema-as-world-cinema-wim-wenders-repubblicanesimo-geopolitico-massimo-morigi> e <https://ia802508.us.archive.org/25/items/lucia-nagib-realist-cinema-as-world-cinema-wim-wenders-repubblicanesimo-geopolitico-massimo-morigi/L%C3%BAcia%20Nagib%2C%20%20Realist%20Cinema%20as%20World%20Cinema%2C%20Wim%20Wenders%2C%20Repubblicanesimo%20Geopolitico%2C%20Massimo%20Morigi.pdf>.

⁹ Il passo è tratto dal capitolo 10 di Alan Le May, *The Searchers*, 1954. Non è possibile essere più precisi in merito alla indicazione del numero della pagina perché non disponendo del documento cartaceo ne abbiamo avuto accesso solo in Rete attraverso il Progetto Gutenberg (all'URL <https://gutenberg.ca/ebooks/lemaya-thesearchers/lemaya-thesearchers-00-h.html>, Wayback Machine: <http://web.archive.org/web/20210512060202/https://gutenberg.ca/ebooks/lemaya-thesearchers/lemaya-thesearchers-00-h.html>) che non fornisce la numerazione delle pagine dei suoi documenti. Inoltre, il passo qui riportato è più lungo rispetto alle parole lette dal regista Friedrich Munro. Ciò è dovuto al fatto che il medium della scrittura, cioè il presente elaborato, non ha le possibilità espressivo-emotive del medium cinematografico e quindi si è pensato che per rendere al meglio la composta disperazione di Friedrich Munro fosse necessario "allargare" la citazione dai *Searchers*. In ogni modo, i *Searchers* non vengono nello *Stato delle cose* citati solo a livello letterario ma anche come immagine: nel suo viaggio negli Stati Uniti per cercare di farsi dare da Gordon i soldi mancanti per continuare il film, in una scena in esterno di Los Angeles, il regista Munro passa accanto ad un vecchio cartellone pubblicitario del film di John Ford del 1956 *The Searchers* che proprio dal quel romanzo era stato tratto, cfr., *infra*, nota 12.

¹⁰ La scena del tronco che a causa della furia del mare irrompe nella stanza del regista Munro e il senso di disperazione e di destino segnato che vive il protagonista e lo spettatore stesso (scena che può essere vista all'URL <https://www.youtube.com/watch?v=fxuZQq-QYAM> e attraverso il nostro caricamento del file mp4 su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/riassunto-480p> e <https://ia902504.us.archive.org/8/items/riassunto-480p/RIASSUNTO%20480p.mp4>), viene immediatamente preceduta dalla scena del membro del cast del film *The Survivors* Robert (interpretato da Geoffrey Carey), anche lui ritirato nella sua stanza, il quale non disperato di fronte all'Oceano in tempesta che anche lui può osservare dalla finestra ma con un senso di allucinato e trasognato *cupio dissolvi-libido mortis* pronuncia queste parole: «Lisbon anyway is really right at the edge, the far-western corner of Europe, the same ocean, all this water, right in front of my window and is scaring and

that's the hole... and the sea come in could wash all away one big wave baby.». Questa è la scena (file contenente la scena all'URL di YouTube

<https://www.youtube.com/watch?v=irdhXRgHWE&t=194s>, nostro download del file mp4 e caricamento su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/der-stand-der-dinge-letat-des-choses-de-wim-wenders-1982-republicanesimo-geopolitico-1080p> e https://ia902506.us.archive.org/12/items/der-stand-der-dinge-letat-des-choses-de-wim-wenders-1982-republicanesimo-geopolitico-1080p/Der%20Stand%20der%20Dinge%20L%C3%A9tat%20des%20choses%20de%20Wim%20Wenders%201982%20%20REPUBLICANESIMO%20GEOPOLITICO_1080p.mp4) dove viene pronunciata evocativamente ed in senso eterotopico il nome della città di Lisbona («Lisbon anyway is really right at the edge, the far-western corner of Europe»), a proposito del cui ruolo nell'economia del film leggiamo a p. 57 sempre di Lúcia Nagib, *Realist Cinema as World Cinema. Non-cinema, Intermedial Passages, Total Cinema* cit.: «The static and descriptive framings used to produce such an effect constantly bring to the fore cinema's photographic stillness and reinforce the sense of death through stasis, which is corroborated by numerous shots of cinemas in ruins on the streets of Sintra [la località portoghese dove si trova l'albergo in rovina, ndr], and Lisbon». E sempre sul ruolo «filosofico-strutturale» del locus Portogallo nello *Stato delle cose* insiste Lúcia Nagib: «In any case, Deleuze's definition of a 'time out of joint' and 'in pure state' is entirely applicable to the representation of Portugal in *The State of Things*, as it makes use of the country's location at the westernmost end of Europe, that is, at the periphery of Europe's self-attributed modernity, so as to configure it as a kind of space-time hiatus, or a 'time in pure state', that offers a distanced viewpoint to worldly phenomena. Seen in this light, the modern and postmodern categories become irrelevant, as they fail to provide reliable indicators of progressive politics. As Jacques Ranciere (2009: 51) has pointed out: «If there is a political question in contemporary art, it will not be grasped in terms of a modern/postmodern opposition. It will be grasped through an analysis of the metamorphoses of the political 'third', the politics founded on the play of exchanges and displacements between the art world and that of non-art.» Caught in this dilemma, *The State of Things* resolves it via

non-cinema, that is, by surrendering to film's irresistible drive towards material reality.»: *Ibidem*, pp. 58-59.

¹¹ Questo albergo, l'Arribas Sintra Hotel, esiste ancora e, probabilmente sull'onda della notorietà acquisita in seguito allo *Stato delle cose*, è stato ristrutturato e rimodernato e da struttura cadente ma evocativa ed eterotopica si è così "riminizzato". Si vada, per constatare questa "riminizzazione" ed evitando pure così la scocciatura di un viaggio verso le brutture delle ristrutturazioni edilizie specialmente quelle delle località turistiche, attraverso la ricerca Google per immagini sull' Arribas Sintra Hotel effettuata dallo scrivente il 31 marzo 2021 all'URL https://www.google.com/search?q=Arribas+Sintra+Hotel+site&hotel_occupancy=2&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwi33aO1gPD2AhVwQ_EDHc0hDYYQ_AUoA3oECAEQBQ&biw=1680&bih=907&dpr=1 e per eternare questa "riminizzazione" agli URL generati tramite la Wayback Machine

http://web.archive.org/web/20220331091545/https://www.google.com/search?q=Arribas+Sintra+Hotel+site&hotel_occupancy=2&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwi33aO1gPD2AhVwQ_EDHc0hDYYQ_AUoA3oECAEQBQ&biw=1680&bih=907&dpr=1 e screenshot

http://web.archive.org/web/20220331091611/http://web.archive.org/screenshot/https://www.google.com/search?q=Arribas+Sintra+Hotel+site&hotel_occupancy=2&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwi33aO1gPD2AhVwQ_EDHc0hDYYQ_AUoA3oECAEQBQ&biw=1680&bih=907&dpr=1. Ma per l'importanza di questo hotel e del paesaggio atlantico del Portogallo (e anche per avere contezza della vicenda produttiva del film, il quale fu girato in Portogallo inizialmente per caso per poi diventare questa nazione e quell'albergo il locus eterotopico per eccellenza ispiratore dello *Stato delle Cose*. In Portogallo, infatti, l'allora compagna di Wenders Isabelle Weingarten faceva parte del cast di un altro film girato dal regista cileno Raul Ruiz, *Le Territoire*, che, per difficoltà finanziarie, non poteva continuare le riprese e così su richiesta di aiuto della Weingarten, Wenders cedette della pellicola cinematografica che aveva da parte a Berlino e il film poté essere terminato. A questo punto la troupe ed il cast de *Le Territoire*, compresa la compagna di Wenders Isabelle

Weingarten che nello *Stato delle cose* reciterà la parte di Anna, furono a disposizione di Wenders per girare *Lo Stato delle cose*, il quale era sì capitato in Portogallo per ragioni, come abbiamo detto, del tutto fortuite e del tutto estranee con un ancora inesistente progetto del film ma il cui questo primo film “portoghese” riceverà la sua unica e totalizzante *Stimmung* proprio dalla eterotopia degli scenari e dello spirito portoghese – e questa vicenda viene rispecchiata, fra l'altro, nella trama stessa dello *Stato delle cose*, in una sorta di gioco dei due specchi che posti l'uno di fronte all'altro riflettono all'infinito la stessa immagine, derivante dal fatto che non solo la trama del film si rispecchia e si spiega attraverso l'eterotopia ambientale portoghese (e viceversa) ma anche dal fatto che la nascita reale dello *Stato delle cose* fu possibile perché questo film fu generato dalle sfortunate vicende produttive di un altro sottofinanziato ma reale film, *Le Territoire*, in analoghe difficoltà finanziarie del film *The Survivors* raccontato nello *Stato delle cose*, il quale, a sua volta, anch'esso dovrà affrontare notevoli difficoltà economiche come il reale *Le Territoire* ed il non reale *The Survivors*; insomma il racconto immaginario dello *Stato delle cose* che rispecchia due storie vere, quella dello *Stato delle cose* stesso e quello de *Le Territoire*, ed anche una puramente immaginaria, quella dei *Survivors*, in un gioco fra realtà e racconto della stessa dove si fa fatica a distinguere la realtà dal racconto stesso, anche questo un tratto eterotopico che avvicina molto l'eterotopia di questo film – locus narrativo del tutto unico per questo suo gioco dei due specchi che generano all'infinito la stessa immagine ma non isolato dalla realtà perché solidamente ed ugualmente generato dalla realtà stessa della sua venuta al mondo e dal racconto e/o i racconti da questa nati – con quella del Portogallo, dove realtà e racconto dello stesso – lungo la falsariga della saudade, specchio della realtà come sua generatrice in un *unicum* cultural-spirituale che è *solum* del Portogallo – sono fusi così strettamente e dialetticamente da rendere impossibile districare l'uno dall'altro), ascoltiamo le stesse parole di Wenders: «In order to explain how this film [*The State of Things*, ndr] came about, I have to start with a project that never came off: *Stiller*, after Max Frisch's novel. It was during that period of uncertainty between the first and second Hammett. Francis Coppola was making *One From the Heart* with Fred Forrest. I was in Zurich, to get the feel of Stiller's terrain, and I started writing. I'd met Frisch in New York, and got together

with Bruno Ganz, the only possible actor for the part. That was in the winter of 1980. But it didn't work. For a start, I didn't feel comfortable in Zurich, and then there were problems with an American woman who had the rights to the book. She wanted a say in the casting, so I said forget it. Isabelle Weingarten, who was shooting *Le Territoire* in Portugal with Raoul Ruiz, told me about the money troubles they were having: they had run out of stock and there was a chance the filming would have to be suspended. It happened that we had a few rolls in a fridge in Berlin, and so, instead of flying straight back to New York as intended, I set off for Lisbon to see Isabelle and give Raoul the film. What should I find but a calmly working crew. No running around, no frayed nerves. It was idyllic. We had zoo technicians working on *Hammett* and problems with everything: the script, studio supervision, etc. - and here in the forests of Sintra they were working calmly and easily, under no pressure. Only they didn't have any money. It was like a lost paradise for me. I stayed on, I went for walks, and on one of them I saw this deserted hotel that had been wrecked by a storm or hurricane the winter before. It looked like a beached whale. I said to myself: you've got everything you need to make a film here. The ocean, a fantastic location, the most westerly point in Europe - the nearest point to America. I wanted to make something that reflected my own position between the continents and my fear of making a film in America [evidenziazione dello scrivente]. I asked Henri Alekan and Raoul's crew and actors if they'd be prepared to stay on and make another film the moment *Le Territoire* was finished. They all said of course; no one really took me seriously. I went to New York to ask Chris Sievernich to try to rustle up some financial backing. We began filming a month later. Perhaps I made a mistake in breaking off the film-within-a-film. It was a science-fiction story that we were shooting with Henri in day for night. This prologue was supposed to take just two days, but there wasn't enough sun and so it went on and on. After a week of it – the film-within-a-film was called *The Survivors* – the actors were really enjoying themselves in their parts and their costumes, and basically everyone was terribly keen just to carry on: a B-movie based on Allan Dwan's picture *The Most Dangerous Man Alive*. We'd all gone to Sintra to see that together, and the atmosphere of Dwan's film coloured the whole of *The State of Things*, not just the prologue. I had misgivings about the

pan shot that moves from the science-fiction film to the story of its production. It was like an abortion. We sacrificed the story for a film that says it's impossible to have a story in a film. It wasn't until the end of this '*film a these*', the American episode, that another little bit of fiction rescued this anti-fiction film. Allan Dwan won out in the end.»: Wim Wenders, *The Logic of Images. Essays and Conversations* (Translated by Michael Hofmann), London, faber and faber, 1992, pp. 103-104, documento all'URL https://monoskop.org/images/c/c2/Wenders_Wim_The_Logic_of_Images_Essays_and_Conversations.pdf, Wayback Machine: http://web.archive.org/web/20220331162932/https://monoskop.org/images/c/c2/Wenders_Wim_The_Logic_of_Images_Essays_and_Conversations.pdf, e si è provveduto anche al caricamento del documento su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/wim-wenders-the-logic-of-images-essays-and-conversations-republicanesimo-geopolitico> e <https://ia902502.us.archive.org/16/items/wim-wenders-the-logic-of-images-essays-and-conversations-republicanesimo-geopolitico/Wim%20Wenders%20The%20Logic%20of%20Images%20Essays%20and%20Conversations%2C%20Republicanesimo%20Geopolitico.pdf>. Come pure provvediamo a ripetere le parole di Foucault sull'eterotopia dello specchio in cui l'immagine riflessa è, al tempo stesso, reale ed irreal: «Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la

surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréaliste, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.»: Michel Foucault, *Des espaces autres* (Conférence au Cercle d'études architecturales), 14 mars 1967 cit.. Nello *Stato delle cose*, durante la cena che segue l'annuncio che il film *The Survivors* non si farà per problemi finanziari e dove il regista Friedrich Munro prova a rincuorare il cast e la troupe cercando di mantenere viva la speranza che il film verrà comunque girato, il regista in un leggero stato di ubriachezza, in questo in buona compagnia con tutti i commensali, alla fine del suo breve discorsetto pronuncia le seguenti parole che lasciano fra il perplesso e divertito tutti coloro che lo stanno ascoltando: «Stories only exist in stories (where as life goes by without the need to turn into stories)». Anna, invece di rimanere sconcertata da queste parole, strappando un pezzetto della tovaglia di carta se le appunta. La stessa Anna, attrice del film non reale *The Survivors* – sempre in questo gioco di specchi, attrice reale rispondente al nome reale di Isabelle Weingarten dei film realmente girati *Le Territoire* e *The State of Things* – che in una scena precedente, ritiratasi dopo l'annuncio che il film non verrà girato, aveva prima coperto lo specchio della sua stanza con un panno. È una sorta di premonizione che, almeno per quanto riguarda il film, si cercherà, ma invano, di sfuggire da un'eterotopia che si preannuncia funesta e che nello specchio negato e nella citazione che la vita reale può benissimo fare a meno del suo racconto trova i suoi funesti araldi. Bisognerà attendere *Lisbon Story* per affermare gioiosamente che la vita e la sua rappresentazione attraverso le storie vanno dialetticamente di pari

passo e che, come le storie raccontate sono nulla senza la storia reale che le ha fatte nascere, questo vale anche all'inverso e con questa conclusione siamo veramente dalle parti della filosofia della prassi del Repubblicanesimo Geopolitico e della sua tutta particolare eterotopia che va sotto il nome di Epifania Strategica.

¹² Indimenticabile ed iconica la penultima scena del film dove Munro sale sul furgoncino di Gordon e mentre il mezzo vaga per tutta la notte per Los Angeles perché Gordon cerca di sfuggire agli strozzini, il produttore ubriaco intona la filastrocca «Hollywood, Hollywood,/never been a place people had it so good/like Hollywood, like Hollywood./What do you do with your life, my friend,/in Hollywood, in Hollywood.», scena che può essere visionata all'URL YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=cRjUWprY8FM> e da noi anche ricaricata su Internet Archive generando gli URL <https://archive.org/details/hollywood-hollywood-480p> e https://ia802509.us.archive.org/4/items/hollywood-hollywood-480p/Hollywood%20Hollywood_480p.mp4, e la scena finale suggello del tragico film, quando la mattina il furgone arriva al piazzale dal quale era iniziato il cupo vagare notturno di Munro e di Gordon, i due si abbracciano fraternamente nella comune composta disperazione (Gordon è rovinato e in fuga, Munro ha compreso che non riuscirà mai a realizzare il film) e mentre sono abbracciati Gordon viene abbattuto da un sicario nascosto e cade ai piedi di Munro. Il quale però non fugge e mentre cerca di riprendere con la telecamera che porta sempre con sé i dintorni del piazzale, sia per cercare di registrare delle eventuali prove per incriminare il sicario ma anche per una sua personale *Weltanschauung* in merito alla possibilità tramite la cinepresa di registrare la realtà delle cose (e detto per inciso, questa fiducia risulterà inizialmente del tutto scossa nel regista coprotagonista di *Lisbon Story*, il quale non a caso porta un nome quasi sovrapponibile al primo – Friedrich “Fritz” Monroe in *Lisbon Story*, Friedrich Munro in *The State of Things* –, ed anche i due personaggi sono interpreti dallo stesso attore, il belga Patrick Bauchau) viene abbattuto dallo stesso invisibile sicario. Questa scena finale può essere vista all'URL <https://www.youtube.com/watch?v=h6vJewM7kug> oppure attraverso il nostro caricamento del file mp4 scaricato tramite questo URL di

YouTube su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/assassinio-nel-piazzale-480p> e https://ia802503.us.archive.org/15/items/assassinio-nel-piazzale-480p/ASSASSINIO%20NEL%20PIAZZALE_480p.mp4. In senso più generale, per una panoramica sintetica del cupo pessimismo che denota il film e come il tragico paesaggio eterotopico (e marino) portoghese ne costituisca la colonna portante, ci si può sempre rivolgere al trailer del film, all'URL <https://www.youtube.com/watch?v=fxuZQq-QYAM> ed ancora al nostro caricamento del file mp4 su Internet Archive da YouTube scaricato, generando gli URL <https://archive.org/details/riassunto-480p> e <https://ia902504.us.archive.org/8/items/riassunto-480p/RIASSUNTO%20480p.mp4>. Molto singolarmente dal trailer manca la scena del duplice omicidio, manca cioè la scena finale ed anche la più importante di tutto il film. Ciò probabilmente è legato al fatto che la cinematografia statunitense, ed in specie quella hollywoodiana, osserva molto scrupolosamente lo stilema dell' *happy end* e quindi è assai verosimile che il doppio omicidio, che, fra l'altro, non è inserito in alcuna visione consolatoria del film, fosse stato ritenuto promozionalmente negativo per un film che doveva essere distribuito anche in America.

(*Lo stato delle cose* è anche un'esplicita polemica contro la cinematografia commerciale statunitense specialmente quella *happy end*, vedi appunto la penultima scena del tragico incontro fra Gordon e il regista, dove Gordon ubriaco canta ironicamente la filastrocca su Hollywood e deride la decisione di Munro di girare i *Survivors* in bianco e nero mentre il regista tiene un soliloquio sulla sua visione cinematografica e sulla possibilità di poter catturare tramite la settima arte la realtà, a livello di azione scenica i due personaggi quasi separati da un'abissale incomunicabilità ma in realtà accomunati per il disprezzo del cinema hollywoodiano modello *happy end* – sempre il gioco di specchi e di immagini reali ed irreali riflesse vicendevolmente le une nelle altre: anche *Lo Stato delle cose* è girato in bianco e nero, fenomenale nella prima parte del film la battuta del tecnico delle riprese Joe, interpretato da un eccezionale Sam Fuller: «Life is in color, but black and white is more realistic», battuta che è una delle più famose della storia del cinema e che come si sottolinea a pp. 302-

303 di Vladimir Vieira, *Pina 3D and the Sensible power of Movies*, in Susana Viegas, Maria Teresa Teixeira (a cura di), *International Conference on Philosophy and Film eProceedings Volume 1*, 2014, pp. 302-312 – documento agli URL di Internet Archive <https://archive.org/details/vladimir-vieira-pina-3-d-and-the-sensible-power-of-movies-republicanesimo-geopolitico> e <https://ia902505.us.archive.org/9/items/vladimir-vieira-pina-3-d-and-the-sensible-power-of-movies-republicanesimo-geopolitico/VLADIMIR%20VIEIRA%2C%20PINA%203D%20AND%20THE%20SENSIBLE%20POWER%20OF%20MOVIES%2C%200REPUBLICANESIMO%20GEOPOLITICO.pdf> – venne ritenuta dalla critica cinematografica la più cristallina espressione dell'avversione di Wenders per il cinema hollywoodiano: «*The State of Things*, winner of the 1982 Golden Lion at the Venice Film Festival, contains perhaps one of the most famous lines from all Wim Wenders' pictures. The plot places a movie crew on location in a seaside hotel outside Lisbon waiting hopelessly for money to finish a version of Roger Corman's *The Day the World Ended*. Joe, the cameraman played by filmmaker Samuel Fuller, tells us that "life is in color, but black and white is more realistic". Back in the 1980's, it was common to take this statement as a polemic attack on the entertainment industry and its predilection for color. Later in *The State of Things*, director Friedrich travels to Los Angeles in search of the producers only to find out that they are mob dealers who lost every interest in his picture upon the discovery that it was being shot in black and white. Wenders' movie ends up in an actual shooting where Friedrich points out his camera, emblematically, like a gun. If we understand Joe's statement in this way, it is difficult to avoid the feeling that it lost most of its original force; worst case scenario, we might even assume intellectual dishonesty. In the last thirty years, Wenders has filmed repeatedly in color, sometimes backed up by million dollar budgets and Hollywood actors such as Andie McDowell, Mel Gibson or Mila Jovovich. What I propose to do here is to discuss the possibility that this line from *The State of Things* does in fact point out to a central concern of Wenders' filmmaking, something which has resurfaced lately in his documentary feature about German choreographer Pina Bausch.». Oltre a sottolinearne l'esemplarità nel rappresentare l'avversione di Wim Wenders per il cinema hollywoodiano, Vladimir

Vieira adombra questa battuta, come abbiamo visto, anche come il segno di una certa disonestà intellettuale di Wenders, il quale dopo *Lo Stato delle cose* non si periterà di girare pellicole a colori e con attori hollywoodiani di grande richiamo. In particolare il riferimento è a film di Wenders del 2000 il *Million Dollar Hotel*, film prodotto da Bono degli U2 che compose anche la colonna sonora, e con attori protagonisti Mel Gibson e Mila Jovovich. Ma se una delle motivazioni nel girare il *Million Dollar Hotel* può essere stata anche la voglia di fare cassetta – e ci passi la battutaccia di non fare, almeno metaforicamente, la fine di Friedrich Munro – non si può fare a meno di non notare che anche in questa pellicola il regista tedesco si mantiene fedele mantiene alle eterotopie ambientali ed in specie a quella particolare forma di eterotopia rappresentata dagli alberghi. «Paralleling the way the plot shows the residents becoming briefly their own subjects for the media, so the ‘making-of’ reports provide the spectator with at least one other viewpoint. They demonstrate that the hotel in *Million\$* [*The Million Dollar Hotel*, ndr], in contrast to that in *Wings* [*Wings of Desire*, *Der Himmel über Berlin*, *Il cielo sopra Berlino*, ndr] but paralleling that of *State* [*Lo stato delle cose*, ndr], is too large to be understood as a chronotope. There are too many narratives running through it simultaneously and it hence contains too many ‘theres’ and ‘elsewheres.’ The setting might be seen rather as something Foucault (1986) might have defined as a heterotopia: a space, fictional or actual, set aside from the dominant ordering of space and place and often functioning as a refuge, a site for ritual, for celebration and holiday, or as a prison. Arguably, the use of the hotel in the film allows at least three of these interpretations, as does its reality in LA [Los Angeles, ndr].»: p. 202 di Stan Jones, *Cinematic Topographies in Time–Space: Wim Wenders’ Hotels*, in David B. Clarke, Valerie Crawford Pfannhauser, Marcus A. Doel (a cura di), *Moving Pictures/ Stopping Places Hotels and Motels on Film*, Plymouth PL6 7PY, Lexington Books, 2009, pp. 183-208, agli URL di Internet Archive <https://archive.org/details/moving-pictures-stopping-places-wim-wenders-republicanesimo-geopolitico> e <https://ia902500.us.archive.org/3/items/moving-pictures-stopping-places-wim-wenders-republicanesimo-geopolitico/Moving%20Pictures%20%20Stopping%20Places%2C%20Wim%20Wenders%2C%20Republicanesimo%20Geopolitico.pdf>.

«In the framework of his abiding concern with narrative in cinema, Wenders' constructions of hotels in particular relate to Gardies's (1993, 216) speculation on the significance of filmic space/place as "it reveals its structural and functional power in the entirety of filmic/cinematographic activity" for the general theory of narrative. The way he uses his hotels makes us, as spectators, aware of the dynamic of fiction and actual location, and of our own activity in creating a 'topography' out of the images as site for the narrative. In turn, the locations as sites for fictions become chronotopes, which can then possibly develop the implications of the heterotopia. *Million\$* takes the significance of the three hotel settings the furthest in its implications for the nature of the actual place used for the fiction. Its 'elsewhere' is the United States in a broader, social/economic sense than this figures in *State*. Both films share a reference to a 'virtual elsewhere' in the media, although *Million\$*'s reference to the tycoon and TV news goes way beyond the cynical melancholy of the Hollywood presented in *State*. Both films share Wenders' characteristic trait of constant reference to a 'there' as their style and technique point to an 'out of frame' surrounding the hotel setting. *Wings* is, as befits its concentration on the chronotope in its final setting, much more closed and conveys an 'elsewhere' though its dialogue rather than its imagery. By contrast, the hotel setting in *State* resists functioning as chronotope, in so far as it reinforces the film's self-reflexive theme about the impossibility of transferring the fictional narrative over into the 'reality' it suddenly takes on when it ceases to be a place to construct a series of filmic mises-en-scène. As any form of heterotopia, it is completely negative: the place where the stories stopped because they are no use to the dominant 'elsewhere.' *Wings*'s thoroughgoing chronotope works because it is fully embedded in the 'there' of Berlin, both in space and time. The Hotel Esplanade functions as a site for 'remembering forwards,' the complex narrative implications of which imply of the city as a sort of heterotopia where further narratives can demonstrate fundamental truths about nothing less than human existence itself. How far the subsequent fate of Wenders' hotel setting in this film bears out these implications remains to be seen. With *Million\$*, the hotel setting for his narrative carries huge implications for the 'there' constantly constructed out of frame and for the narrative and thematic range of 'elsewhere' it

implies. It is indeed ironic that the ethical implications of using the real setting of the hotel in this film lead Wenders back to the narrative implications of the abandoned 'guests' in *State*: when you have finished telling your story, can you simply check out of the hotel as if were a virtual space, a 'there', in contrast to your own existence in the actual 'here'? The three hotels in these three films are all peripheral relics. In the first, it is the place where the story stops; in the second and third, they are places which offer to us as spectators a 'topography' to suggest that stories can go on, even beyond the film's own fiction. How Wenders uses them in his filmmaking indicates much about how his work has developed, ". . . engaged on a quest for time," and perhaps indicates something about the possibilities and the limitations of the locations created by this "painter of space."»: *Ibidem*, pp. 204-205, e possiamo veramente concludere che in questo saggio è stato pienamente colta la sensibilità tutta wendersiana per i luoghi che eterotopicamente si fondono col carattere dei personaggi costituendo così il cineasta tedesco quasi un *unicum* della cinematografia mondiale – quasi, per l'Italia vogliamo però indicare un suo predecessore in fatto di questo tipo di sensibilità, Michelangelo Antonioni, sul quale cfr., *infra*, questa stessa nota – : «Wim Wenders recognizes in himself what he calls a "weakness" for places: "Ich habe einfach ein Faible für Orte. Im vorigen Jahrhundert wäre ich Reiseschriftsteller geworden" ["I've simply a weakness for places. In the previous century, I would have been a travel writer"— all translations by SJ] (Kilb, 2000, 27). The collections of Wenders' writings on cinematic topics and related matters, such as his *Emotion Pictures* (1986), *Die Logik der Bilder/ The Logic of Images* (1988) or *The Act of Seeing* (1992), the books-of-the-film which frequently accompany his work, and particularly his collections of photographs, such as his *Bilder von der Oberfläche der Erde/Images of the Earth's Surface* (2001) and *Einmal/Once* (2001), all reinforce his 'weakness' for places, his conscious response to space and place, occurring before him. And he recognizes a particular, personal response to hotels: "Ich habe kein tolles Gedächtnis für Namen oder Dialoge, aber ich kann mich an jedes einzelne Hotelzimmer erinnern, in dem ich je gewohnt habe" ["I haven't got all that fantastic a memory for names or dialogue, but I can remember every single hotel room in which I've ever stayed"] (Kilb, 2000, 26).»: *Ibidem*, p. 183; «In the three main

texts, the settings are all hotels: none displays the unit layout typical of motels. In *State*, the entire topography of the hotel indicates it is a resort, and it forms the setting for the first two-thirds of the film. In *Million\$*, the hotel as permanent residence dominates the entire narrative. In *Wings*, by contrast, it functions as a setting for performance and initially appears only briefly, as one location among many, but then forms the mise-en-scène for narrative resolution. The first two films depict entire hotels, whilst *Wings* restricts itself to two interiors, which are not, in fact, identified or recognisable as belonging to an hotel. What links all three hotel locations is their location in time: all are in some way 'relics', left over from a previous, more impressive existence.»: *Ibidem*, p. 187; «*State* and *Wings* are European, while *Million\$* is, like the motels and hotels in *Paris.Texas*, unequivocally American. And then again, *State* and *Million\$* share that symbiosis of Europe and America, which is fundamental to Wenders' entire imagining, as Alice already displays in its protagonist's journeyings, and which appears in *Clouds* through the star-aura of John Malkovitch playing the American director scouting Italian locations [*Clouds*, cioè, *Beyond the Clouds*, in italiano *Al di là delle nuvole*. Su *Al di là delle nuvole* e sul suo autore Michelangelo Antonioni che per la realizzazione di questo film fu aiutato da Wim Wenders, cfr., *infra*, questa stessa nota, ndr]. The interiors of *Wings* contribute to the wider theme of Berlin and its history, only referring obliquely to anything American, as the film's penultimate scene borrows stylistically from Hollywood genre conventions to support the thematic development. Its "here/there" construction implies less a differentiated "elsewhere" as place, than a range of "elsewheres" in time, whilst the other two films imply "elsewheres" as geographical locations, but also in terms of the cultural, political and economic domination of space, as one place 'appropriates' another by controlling the identity, or identities, that are available from it.»: *Ibidem*, pp. 187-188; «He found a hotel from the 1960s, built on the very edge of the coast and abandoned after inundation by a flood tide. Of this location he maintained: "Der Ort wollte mit Macht ein Film werden" ["The place wanted forcibly to become a film"] (Wenders, 2001, 26)»: *Ibidem*, p. 189.

All'inizio degli anni '80 trovai un film e un paese e in ragione di una personale eterotopica – ma non per questo ritengo privata ed

esclusiva – dinamica questi due luoghi divennero per forza anche una teoria politica espressiva della immanente dialettica della totalità...

Termino questa ulteriore digressione sulla “sensibilità” ambientale di Wenders in cui l’ambiente e i personaggi che vi agiscono sono un’unica totalità dialettica, cercando ora di esaminare più a fondo il film del 1995 in parte ambientato in Italia *Beyond the Clouds*, in italiano *Al di là delle nuvole*, di Michelangelo Antonioni e Wim Wenders. In questo film del 1995 dove il supporto di Wim Wenders fu reso indispensabile perché il regista italiano era stato colpito dieci anni prima da un ictus cerebrale che lo aveva semiparalizzato e gli aveva fatto perdere la parola, vediamo la fusione dei mondi poetici, per altro molto simili, dei due grandi registi. Al di là dei controversi risultati artistici del film, che evidentemente dovettero risentire della doppia regia imposta dalle condizioni di salute di Michelangelo Antonioni, questo film risulta veramente nascere dalla fusione della già rilevata struttura narrativa ad immagini speculari vicendevolmente riflettentisi all’infinito di Wim Wenders e di una analoga struttura “riflessiva” che da sempre era stata una caratteristica di Michelangelo Antonioni. Anche se interessanti approfondimenti su questo connubio fra Wenders ed Antonioni possono essere tratti in Philippe Mather, André Lavoie, *Flash-back sur Antonioni / Par ici la sortie. Par delà les nuages*, in “Ciné-Bulles. Le cinéma d’auteur avant tout”, Volume 15, Number 2, Summer 1996, pp. 42-43, all’URL <https://www.erudit.org/en/journals/cb/1900-v1-n1-cb1121899/33743ac.pdf>, Wayback Machine: <https://web.archive.org/web/20220516133458/https://www.erudit.org/en/journals/cb/1900-v1-n1-cb1121899/33743ac.pdf> e in Alice Pagliani, *Al di là delle nuvole: il connubio poetico di Antonioni e Wenders*, Tesi di laurea in Lingue e letterature moderne di Alice Pagliani – Università degli studi di Ferrara, Sessione di laurea straordinaria anno accademico 2019/2020, all’URL <http://www.michelangeloantonioni.info/wordpress/2021/04/12/al-di-la-delle-nuvole-il-connubio-poetico-di-antonioni-e-wenders/>, Wayback Machine: <https://web.archive.org/web/20220516135821/http://www.michelangeloantonioni.info/wordpress/2021/04/12/al-di-la-delle-nuvole-il-connubio-poetico-di-antonioni-e-wenders/>, è in Kassay Réka, *Michelangelo Antonioni – Wim Wenders: Beyond The Clouds. Analysis*

from the point of view of reflexivity, in "EKPHRASIS", 1/2009, pp. 84-89, (documento agli URL di Internet Archive <https://archive.org/details/michelangelo-antonioni-wim-wenders> e <https://ia902509.us.archive.org/17/items/michelangelo-antonioni-wim-wenders/MICHELANGELO%20ANTONIONI%20%20WIM%20WENDERS.pdf>), che si coglie appieno questa dimensione della "riflessività" della struttura narrativa filmica antonioniana, anche se non notando analoga impostazione in Wenders: «The frame story directed by Wenders presents the film director (the alter-ego of Antonioini [sic!], played by John Malkovich) who is knocking about the world, looking for inspiration, and the episodes visualize his real or imaginary experiences. These are made from Antonioni's volume of short stories published in 1983. **1. DIRECT REFLEXIVITY** The direct reflexivity [sic!] of the film is a result of the subject: although it is not about the physical way of making a film, like many other famous works, but about the mental process of it. The film starts with the monologue of the director, flying on a plain "beyond the clouds" between two shootings, and he confesses that in some way he always continues an ended film with the one that he begins. We also can see this in Antonioni's works; for example *The Night* (*La notte*, 1961) ends with the dialogue of a couple, and his next film, *The Eclipse* (*L'Eclisse*, 1962) begins with the end of a dialogue between a couple, just as we were over the action of *The Night*. Returning to the reflexivity of *Beyond the Clouds*, there is an other form of it, realized by allegories of the film(making). One of these allegories is photography: the director tells how much he likes photographing the surface of different things, blowing them up, because this way he can discover the real essence of the world around him. This idea is familiar from an other film of Antonioni (*Blowup*, 1966), which is raising a whole story – almost a whole crime – from the fact that, from different images put together, it can result some other different meanings (what is actually the basic point of filmmaking). In this film, we are following the main character (the film director) while he's hanging around, shooting pictures, hearing a story from his friend, seeing a guy looking back on a window and mixing all these together in his mind until it becomes a story. And then we can follow the stories themselves, as he imagined them, in different episodes.»: *Ibidem*, pp. 84-85; «There are some other indirect reflexive techniques in the film which don't refer to a

particular case, but they are characteristic to Antonioni's works in general. One of these is the long shot⁵. [Nota 5: «The perspective of the image is very deep and instead of montage the characters are acting in different point of the space, in the same time.»] The place where the characters meet in the first episode is shot in the way that the arches of a building give perspective for the image. The boy and the girl move in this perspective, while the arches (which are continuously repeated frames as well) give a strong rhythm for the picture. At the girl's place people walk into the picture in the depth and walk through, to the foreground. Compared to this, in the last episode people are walking to the background, where the church is. The girl who killed her father sits in the room and we can see the director who comes to say goodbye through the window. These images inside other images and "live mirrors"⁶ are very characteristic to Antonioni: we can see many faces, dialogues through windows or doors, people's meeting mirrored in windows, kisses through glass-walls, human bodies cut by the frame of windows, just like in many other films of him. This mode of presenting the characters has a dehumanizing effect, because they become simple elements of images⁷. [Nota 6: «Live mirror is also the imitation of the Cézanne self-portrait at the exhibition.» e nota 7: «This is also confirmed by the picture of the wife, broken into pieces by the husband and filmed from a very interesting perspective (between the legs of the husband and the new lodger girl.»] These are formal reflexive techniques, and the motion of the camera also belongs to them. As we are used to the classic way of filming an action, where the camera is following the characters, in Antonioni's films it's very usual that the camera lives his own life. In most cases it doesn't represent anyone's point of view; it is impersonal, indefinable, and its unmotivated movements point the attention to the mechanism of filmmaking. So, it breaks the illusion of watching the story, in a reflexive way.»: *Ibidem*, p. 88. Fra i vari episodi che compongono il film e il cui filo che li unisce è la loro invenzione ad opera dell'unico personaggio reale del film, cioè un regista (interpretato da John Malkovich) che li concepisce quando esso viene colpito da particolari situazioni od immagini, il più significativo è senza dubbio il primo la cui trama è la mancata consumazione di un rapporto sessuale fra un uomo e una donna, incontratisi poco prima casualmente, in una pensioncina di un paesello del ferrarese, con il risultato che,

nonostante che fra i due ci sia una forte attrazione (o forse, proprio a causa di questa forte attrazione che non sopporterebbe la delusione di un eventuale deludente rapporto sessuale e di una sicuramente noiosa vita di coppia), i due si perdono immediatamente di vista. La storia ha poi un altrettanto deludente finale: due anni dopo l'uomo e la donna s'incontrano, di nuovo casualmente, a Ferrara e, nonostante la reciproca attrazione sia rimasta immutata, non riescono, come la prima volta, a concludere nulla e poi si perdono definitivamente di vista. Si tratta, come è di tutta evidenza, di una storia la cui trama di per sé è quanto di più assurdo ed urticante per il senso comune che si possa immaginare e quindi cinematograficamente anche improponibile, se non fosse per un dettaglio "riflessivo" o di gioco di specchi che lo sostiene: e cioè che si tratta di una storia immaginata dal regista protagonista reale del film, ed immaginata sullo sfondo di una meraviglia architettonica di quello che poc'anzi avevo definito un paesello del ferrarese. Infatti, il regista personaggio e voce narrante di *Al di là delle nuvole* ha immaginato questa storia collocando il primo incontro casuale dell'uomo e della donna nel Loggiato dei Cappuccini di Comacchio. Già di per sé, il "paesello" di Comacchio è quanto di più eterotopico si possa immaginare e ambientarvi l'inizio di una storia (pensata dal protagonista regista del film *Al di là delle nuvole* ma anche ideata dai registi reali Wim Wenders e/o Michelangelo Antonioni: siamo sempre dalle parti, come si vede, del gioco di specchi fra realtà e fantasia che si rinvia con fuga all'infinito e con un incessante moto dialettico circolare che torna sempre su sé stesso e poi riparte – realtà e fantasia fra invenzione del regista personaggio del film e invenzione dello stesso della storia ed invenzione della storia e dello stesso regista personaggio di *Al di là delle nuvole* da parte del/i regista/i reale/i Michelangelo Antonioni/Wim Wenders –, un tratto certo di Antonioni ma anche eminentemente wendersiano) vuol dire che fra i personaggi della storia (quelli della realtà diciamo 1, rappresentata in *Al di là delle nuvole* dal regista personaggio e quelli della realtà 2, rappresentata nel film dai personaggi immaginati dal regista, cioè l'uomo e la donna) e l'ambiente che li circonda (realtà al grado 0 perché nella sua purezza viene assegnata con la stessa funzione sia al personaggio della realtà al grado 1 che a quelli della realtà al grado 2 dalla prima derivata ma realtà al grado 0 anche perché realtà originaria ontodemiurgica anche per il/i regista/i reale/i

Michelangelo Antonioni/Wim Wenders che ha/nno concepito il film ma da questa evidentemente creativamente ed emotivamente (in)formato/i) si vuole che si instauri un rapporto dialettico in cui il carattere dei personaggi è definito dall'ambiente, il quale a sua volta trova una definizione nel carattere dei personaggi, i quali, così come Comacchio trasmette il senso di un eterno ed immoto isolamento, non riusciranno mai a rompere la loro corazza caratteriale e porre fine, anche solo per un momento, al loro isolamento destinato a durare per tutta la vita. Ma di tutta evidenza per chiunque abbia visitato Comacchio, è il lunghissimo Loggiato dei Cappuccini il *locus* più eterotopico e straniante di questa località e quindi decisivo – con le sue arcate che in linea retta sembrano protrarsi all'infinito quasi non fossimo in presenza di una fabbrica tutta umana che ha un inizio e una fine ma di una fuga all'infinito di archi e colonne, una illusione di spazio infinito e di una infinità di archi e colonne del tutto analoga alle infinite ed illusorie immagini di due specchi posti l'uno di fronte all'altro e illusoriamente restituenti la loro stessa immagine illusoriamente moltiplicata all'infinito e illusoriamente rimpicciolentesi sempre all'infinito – per fornire la *Gestalt* ultima e definitiva alla storia di quest'uomo e di questa donna, per le cui esistenze vale pure la prospettiva illusoria del colonnato con infinite colonne ed archi e dei due specchi che si riflettono all'infinito e dei quali, colonne, archi e specchi, non si riesce mai a venire a capo dell'ultima immagine, perché anche loro, in una fuga infinita da loro stessi e dal loro mai realizzato rapporto, non riusciranno mai venire a capo delle loro timidezze e corazze caratteriali. L'ultimo episodio di *Al di là delle nuvole*, sempre immaginato dal protagonista reale del film, si svolge a Aix-en-Provence ed è sempre la storia del fallimento del rapporto fra un uomo e una donna: una giovane e riservata ragazza viene per strada corteggiata da uno sconosciuto suo coetaneo, all'inizio pur con ritrosia sembra accettare questa corte ma, alla fine, accolto il ragazzo a casa sua, gli comunica che il giorno dopo essa prenderà i voti e si ritirerà in convento. In questo ultimo episodio l'elemento eterotopizzante e riflettente come in un gioco di specchi la progressione e produzione all'infinito di immagini di realtà e della loro rappresentazione non riesce tanto a far leva sugli ambienti dove ha luogo la vicenda (corteggiamento per strada, entrata dei due in una chiesa, appartamento della ragazza e infine uscita per strada del

ragazzo sotto una pioggia battente: da questo punto di vista assistiamo forse ad un tentativo creativo di eterotopizzare la storia tramite la rappresentazione di ambienti ma, francamente, il risultato espressivo è piuttosto deludente e, per quanto riguarda la pioggia, anche molto scontato essendo la pioggia e l'uomo che per strada la subisce e si bagna uno stilema molto trito nella cinematografia per rappresentare un fallimento e richiama alla mente l'incipit del romanzo di Snoopy: «Era una notte buia e tempestosa»), ma trova una sua efficacissima realizzazione ontodemiurgica nelle parole del regista protagonista del film pronunciate alla fine di questa storia e che concludono anche il film e oltre a dare il senso di questo episodio ancor più intendono illustrare la filosofia del personaggio regista che ha immaginato tutti gli episodi rappresentati nel film e quella dei registi reali di *Al di là delle nuvole* Antonioni e Wenders, che oltre agli episodi immaginati dal personaggio del regista hanno immaginato anche lo stesso personaggio del regista che ha immaginato gli episodi. Come un'infinita fuga di immagini del gioco di specchi che riflettono all'infinito la loro stessa immagine e come il Loggiato dei Cappuccini di Comacchio con la sua infinita teoria di colonne ed archi, il monologo del regista quindi l'eterotopico luogo per eccellenza perché definitivamente privato della materia che ancora appesantisce il Loggiato dei Cappuccini e gli specchi ma solo formato dal Logos, un Logos le cui parole ci restituiscono il senso della progressione e moltiplicazione all'infinito della realtà e della sue rappresentazioni che costituisce la *Gestalt* di *Al di là delle nuvole* ed anche della cinematografia di Michelangelo Antonioni e Wim Wenders: «Quella del regista è una professione molto particolare. Il nostro sforzo è sempre teso ad assimilare nuove emozioni, ad apprendere nuovi codici visivi. Non abitiamo più nel film, siamo degli sfrattati, dei senz'atetto esposti agli sguardi, ai sospetti, all'ironia di tutti, senza poter raccontare a nessuno la nostra personale avventura, che non è registrata nel film né nella sceneggiatura. Un ricordo, ma un curioso ricordo, come di un presentimento di cui il film non è che una verifica parziale. Il rendiconto completo è quello che la nostra coscienza fa quando il peregrinaggio riprende da un luogo all'altro per vedere, interrogare, fantasticare su cose sempre più sfuggenti in vista del prossimo film. Ma noi sappiamo che sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà e sotto quest'altra un'altra ancora e di

nuovo un'altra sotto questa ultima fino alla vera immagine di quella realtà assoluta, misteriosa che nessuno vedrà mai.»)

Da YouTube, infine, propongo un altro trailer. Ho personalmente molti dubbi che si tratti di un autentico trailer. Anche se manca la scena del doppio omicidio, la struttura di questo spezzone ce lo fa dubitare e, verosimilmente, si tratta dell'iniziativa di un privato amatore cinefilo che ha voluto immettere un pezzo del film su YouTube e mettendogli il nome di 'trailer' per cercare di evitare problemi in materia di diritti d'autore et similia. Lo segnalo, comunque, perché contiene tre scene molto significative. La prima è la scena del regista con l'avvocato di Gordon, importante per ribadire il distacco del regista Munro e dello stesso Wenders dal cinema di Hollywood non solo dal punto di vista artistico ma anche dal cinico e pericoloso mondo che vi sta attorno (cinico mondo impersonato dall'avvocato di Gordon che alla fine del film viene da chiedersi se questo avvocato tuteli il suo assistito o sia, piuttosto, in qualche forma di collusione con i suoi assassini o, addirittura, il mandante degli stessi), un distacco che tuttavia per quanto riguarda Munro è solo morale perché, dal punto di vista pratico, Munro si è illuso di utilizzare questo mondo (e questo lo si capisce molto bene nella penultima scena del viaggio negli inferi di Munro con Gordon: per quanto Gordon disprezzi questo mondo criminale ne è piena e consapevole parte, basti vedere che come guardia del corpo ed autista si è scelto un gangster semideficente, un figuro la cui principale caratteristica è quella di essere un paranoico sempre pronto a minacciare per ogni nonnulla Munro con una pistola, un gangster quindi al limite dell'infermità mentale ma pur sempre un gangster "organico" ad una qualche gang criminale e, per quanto riguarda Munro, egli è tutt'altro che spaventato dai metodi pazzoidi, intimidatori e pericolosi nei suoi riguardi del tirapiedi, segno evidente che il regista conosce benissimo per averlo frequentato questo mondo criminale e, invece, per quanto riguarda Wenders e i suoi rapporti con questo mondo per ottenere, all'inizio di carriera, finanziamenti per i suoi film, nulla sappiamo. Possiamo solo dire che *Lo Stato delle cose* fu possibile, come abbiamo visto, perché un altro film che doveva essere girato in Portogallo aveva finito i soldi ed anche *Lo Stato delle cose*, ad un certo punto, ebbe gli stessi problemi finanziari, problemi rappresentati nella trama stessa del film (cioè, *Lo Stato delle cose*,

film che ebbe difficoltà economiche, è un film su un film con irrimediabili difficoltà finanziarie), che possiamo anche immaginare abbiano generato nella realtà analoghe soluzioni a quelle narrate nella finzione, anche se, per fortuna, con un esito più fortunato nella realtà rispetto al racconto filmico (cioè, *Lo stato delle cose* fu un grande successo internazionale e sancì il decollo della carriera di Wenders mentre il film raccontato nello *Stato delle cose*, non solo non vedrà mai la luce ma la ricerca di finanziamenti per terminarlo porterà alla morte del regista: sottolineiamo ancora che il mondo creativo wendersiano è basato sull'eterotopicità dei due specchi posti l'uno di fronte all'altro e così riflettenti all'infinito la loro stessa immagine dove questa immagine è costituita dal continuo riflettersi della realtà nella finzione e viceversa). La seconda scena che rende questo verosimilmente pseudotrailer interessante è dove viene inquadrato affisso sull'entrata di una sala cinematografica un vecchio cartellone pubblicitario del film *The Searchers* diretto da John Ford, tratto dall'omonimo romanzo di Alan Lee May – abbiamo già discusso dell'importanza simbolica della citazione del passo di questo romanzo letto da Munro subito dopo che la furia del mare ha scagliato un tronco nella sua stanza e che funge da sorta di commento della tragicità della scena e, per esteso, del film stesso, e in questo caso la citazione è invece un omaggio di Wenders al maestro dei film western e al suo stile che, *mutatis mutandis*, seppe legare come Wenders gli stati d'animo e le situazioni esistenziali con i paesaggi, anch'essi eterotopici a loro volta, della selvaggia frontiera americana); la terza scena è dove Munro passa accanto e osserva sulla Walk of Fame di Hollywood, il marciapiede dedicato alle stelle e ai grandi artisti di Hollywood ed anche ad altri celeberrimi personaggi dello spettacolo americani e stranieri, la stella incisa sulla pavimentazione dedicata a Fritz Lang, il grande regista tedesco che ebbe sempre un rapporto estremamente conflittuale con i dettami hollywoodiani dell' *happy end*. Questo "trailer" può essere visto su YouTube all'URL https://www.youtube.com/watch?v=ShuyQb_gO3o e il mio caricamento su Internet Archive del file mp4 che ho ottenuto col download dalla piattaforma di video caricabili gratis (ma piattaforma dalla generosità molto pelosa perché sorta per scopi pubblicitari e che non prende alcun impegno di preservazione del materiale ivi caricato, ed anzi sappiamo bene per diretta esperienza

personale che video con contenuti politici antagonisti alla visione mainstream liberaldemocraticistica e dirittoumanistica che vuole il c.d. Occidente in diritto di fare il brutto e il bello tempo nelle relazioni internazionali in virtù della parola magica 'democrazia' che è il mantra ideologico attraverso il quale si riconoscono coloro che di questo Occidente fanno fantasmagoricamente parte – in realtà coloro che sono più o meno stati clienti degli Stati Uniti – vengono da YouTube scientificamente e scientemente rimossi) ha generato gli URL <https://archive.org/details/riassunto-2-480p> e https://ia801509.us.archive.org/19/items/riassunto-2-480p/RIASSUNTO%202_480p.mp4.

¹³ Abbiamo già fatto notare la somiglianza del nome Friedrich “Fritz” Monroe, il regista pazzoide di *Lisbon Story* con Friedrich Munro, lo sfortunato, ancorché eroico e volenteroso, regista dei *Survivors* protagonista dello *Stato delle cose*. E si noti pur in questi due nomi un molto palese rinvio alla sfortunata e in vita sottovalutata attrice Norma Jeane Mortenson, in arte Marilyn Monroe ma, soprattutto, a Friedrich Murnau, il grande regista espressionista tedesco autore di *Aurora* e di *Nosferatu*. Oltre allo stile registico volto a creare e/o ricercare atmosfere e luoghi eterotopici, un non secondario elemento di fascino dei film di Wenders è, come abbiamo visto, tutta una vasta costellazione non solo di rinvii letterari ma anche cinematografici. Oltre a quelli già menzionati per *Lo Stato delle cose*, veramente fondamentale in *Lisbon Story* il riferimento a Federico Fellini (non caso, un altro Federico, anzi il Federico regista per antonomasia e, altro singolare caso, il personaggio Friedrich “Fritz” Monroe ha una notevole somiglianza fisiognomica col reale Federico Fellini), nome che compare nella prima e nell’ultima scena del film, dove nella prima vediamo il nome del più grande regista italiano stampato sulla prima pagina di un giornale tedesco che a grandi caratteri annuncia la sua morte con il titolo in italiano che recita “Ciao Federico!” (Federico Fellini morì il 31 ottobre 1993, *Lisbon Story* uscì nel 1994 e svolgendosi la vicenda narrata fra la primavera e l’estate, la collocazione temporale della vicenda narrata dal film è fra la primavera e l’estate del 1994 e a dimostrazione del disordine “artistico” e, soprattutto, della concreta precarietà esistenziale in cui è immerso il protagonista

e amico del regista pazzoide Friedrich “Fritz” Monroe, il tecnico del suono Phillip Winter – interpretato dall’attore tedesco Rüdiger Vogler –, il giornale è immerso in una cumulo disordinato di cartacce, dalla quale il protagonista Winter estrae a caso una cartolina dell’amico regista spedita da Lisbona nella quale Friedrich “Fritz” Monroe supplica Winter di recarsi immediatamente a Lisbona per aiutarlo a girare un film su quella città e, “piccolo” dettaglio ad integrare la rappresentazione del disordine generale in cui vive Winter, la cartolina reca la data di spedizione del 14 settembre 1992: quindi Winter decide di partire molti mesi dopo che la cartolina gli è stata recapitata a casa, anche se per ironia della storia, il messaggio scritto sulla cartolina da Friedrich “Fritz” Monroe esorta Winter a fare immediatamente le valigie), mentre nell’ultima scena del film vediamo sempre la scritta ‘Ciao Federico!’ sul muro della stanza dell’alloggio di Lisbona di Friedrich “Fritz” Monroe dove il tecnico del suono ha preso provvisoriamente dimora in attesa di incontrarsi con l’amico che è al momento irreperibile. Due osservazioni su quest’ultima scena. In realtà questa ultima scena è ultima solo in apparenza perché con essa termina sì il film ma, in realtà, è una sorta di flashback perché, pur trattandosi di due girati autonomi ma con la stessa situazione, riguarda lo stesso tentativo di Winter di schiacciare una fastidiosa zanzara dopo che egli all’inizio del film ha preso provvisorio alloggio nel cadente ma affascinante palazzo (Palácio de Belmonte, cfr., *infra*, nota successiva) dell’ amico al momento uccel di bosco. Ma nonostante le piccole differenze nei due girati, la loro vera significativa differenza è la scritta ‘Ciao Federico!’ che compare sul muro della stanza ma questa volta, a differenza del ‘Ciao Federico!’ del giornale è una scritta virtuale che fisicamente non appartiene al luogo dove Winter svolge la sua azione, il quale nella due scene (in realtà è sempre la stessa e l’unica vera differenza fra i due girati del film è appunto – lo ripetiamo – la scritta virtuale sul muro) si avvicina al muro e sale in posizione precaria su una sedia che egli pone sul letto allo scopo di schiacciare una fastidiosa zanzara che non lo fa dormire. Sottile ma importantissimo il significato di questo omaggio al grande regista italiano. In realtà per chi ha saputo creare la morte è solo virtuale, la tragedia del trapasso deve e può sempre sfumare nella consapevolezza che la vita e la morte sono perennemente in un giocoso e comico rapporto: Winter dopo aver

cercato, senza riuscirci, di uccidere la zanzara, scende dalla sedia e per proteggersi si avvolge ridicolmente in un lenzuolo cercando di leggere un libro di poesie di Pessoa col quale, fra l'altro, aveva cercato di schiacciare la zanzara. In questo libro di poesie di Pessoa, ve n'è una in particolare, la brevissima ed ermetica *In Broad Daylight Even the Sounds*, espressamente citata nel film tramite la lettura fattane da Winter e la sottolineatura nel libro fatta dall'assente amico regista che recita: «In broad daylight even the sounds shine./On the repose of the wide field they linger./It rustles, the breeze silent./I have wanted, like sounds, to live by things/And not be theirs, a winged consequence/Carrying the real far.»...

¹⁴ A proposito di come il senso della saudade, sentimento nostalgico delle cose che furono o sono in via di essere materialmente annientate dal trascorrere inesorabile del tempo ma che, nonostante questo o proprio per questo, sono ancora più vive – fino a risorgere – nel nostro ricordo: il dialogo fra il ragazzino Zé e Phillip Winter, nella scena in cui i due si trovano sulle arcate di un vecchio acquedotto, che consentono una meravigliosa vista panoramica di vecchie case cadenti e ridotte quasi a ruderi e proprio per questa loro caratteristica di una lancinante bellezza. Il breve dialogo fra i due riguarda la costruzione di una nuova grande strada che fra poco sarà ultimata e realizzata dentro l'antico abitato della città di Lisbona e a proposito delle vecchie case che si possono ammirare tramite quella vista panoramica e che saranno abbattute per far posto alla nuova infrastruttura, ad un certo punto il ragazzino Zé riferisce che il regista pazzoide ed amico di Phillip Winter gli ha detto che «when all these houses were disappearing the stories that are hiding have to come to light.». *Lisbon Story*, saudade allo stato puro, e, purtroppo, stesso destino, come nello *Stato delle cose*, degli edifici che fecero da eterotopica scenografia al film non di totale distruzione ed annientamento (il che dal punto di vista della saudade ci potrebbe anche stare) ma loro ristrutturazione ad uso commercial-turistico. Solo per rimanere al Palácio de Belmonte, cioè all'affascinantissimo palazzo con balcone e con vista panoramica sul mare e sull'Alfama dove prende precario e provvisorio alloggio Phillip Winter. Similmente al Sintra Hotel dello

Stato delle cose, anche questo luogo è stato ristrutturato ad uso turistico ed ora è un “meraviglioso” e costosissimo albergo, nel quale la pubblicità afferma con orgoglio che nel Palacio de Belmonte oltre a *Lisbon Story* è stato girato anche *Sostiene Pereira* del regista italiano Roberto Faenza, e ricordando anche che dalla sua terrazza est si può godere della meravigliosa vista sul monastero di São Vicente de Fora ma però omettendo che in questa terrazza si svolge una delle più suggestive (ed eterotopiche) scene di *Lisbon Story*, in cui ha luogo il breve dialogo dell’innamoramento fra Phillip Winter e la cantante dei Madredeus Teresa Salgueiro – scena sulla quale cfr., *infra*, nota 16 –: certo dagli odierni moderni ristrutturatori ed albergatori da un tanto al chilo non certo epigoni di John Ruskin e del restauro romantico non si può certo pretendere, al di là di un approccio da guida turistica, una sorta di empatia lirica con un’opera architettonica, l’ambiente che la ospita e la storia che li ha accompagnati e mutati nel trascorrere del tempo e degli uomini..., comunque per cogliere le “bellezze” anche di questa ristrutturazione si vada all’URL <http://www.unadosequotidianadibellezza.it/travel/palacio-belmonte-luxury-boutique-hotel-lisbona/>, Wayback Machine; <http://web.archive.org/web/20220422144634/http://www.unadosequotidianadibellezza.it/travel/palacio-belmonte-luxury-boutique-hotel-lisbona/> oppure alla del tutto analoga pagina all’URL <https://www.elledecor.com/it/viaggi/a29833759/hotel-palacio-belmonte-lisbona/>, Wayback Machine: <https://web.archive.org/web/20220422145045/https://www.elledecor.com/it/viaggi/a29833759/hotel-palacio-belmonte-lisbona/> e screenshot <https://web.archive.org/web/20220422145052/http://web.archive.org/screenshot/https://www.elledecor.com/it/viaggi/a29833759/hotel-palacio-belmonte-lisbona/>, entrambe le pagine visitate e gli URL “congelati” tramite la Wayback Machine in data 22 aprile 2022. E, su questa trasformazione la saudade, che riguarda le cose che hanno cessato di vivere e il loro ricordo che ce le fa rivivere ancora più vitali di quando erano nel loro fulgore e non le cose che hanno subito, mi si passi il termine, una sorta di “mutazione genetica” a scopi vilmente commerciali, ha veramente poco da dire o da costruire simbologie. Da questo punto di vista, però, tutto il mondo è paese ed anche partendo dall’eterotopia della saudade, è quindi necessario fare un salto dalla poesia alla produzione, appunto, di teoria (poesia che, comunque, si

ricorda che nella sua etimologia, *pōēsis* in latino e *ποίησις* in greco, il termine richiama direttamente la produzione e/o la creazione ontodemiurgica *ex nihilo*, e quindi dal nostro punto di vista anche, se non soprattutto, produzione e/o la creazione della teoria della filosofia della prassi, e si ricorda altresì *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Friedrich Schiller e le sue *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, uno dei capisaldi del paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale del Republicanesimo Geopolitico...), una teoria all'altezza delle sfide e dei macelli umani e culturali del liberaldemocraticismo delle moderne democrazie industriali, un mondo violento e stupido che *ad usum* della propaganda per i "vidioten" – neologismo tedesco creato da Phillip Winter per definire i petulanti ragazzini che continuano ad infastidirlo riprendendolo e fotografandolo perché incaricati dal regista pazzoide amico di Winter di aiutarlo a registrare la realtà e che ben volentieri adottò per descrivere l'attuale situazione psico-culturale del c.d. Occidente che vede la creazione da parte della pubblicità commerciale e della propaganda politica "democraticistica" di sterminate masse di vidioti la cui unica fonte di informazione e, ancor peggio, di formazione è la televisione; comunque, per rimanere nello specifico del film, i "vidioten", cioè l'impiego di ragazzini come cameraman sono una diretta citazione delle sperimentazioni cinematografiche del regista d'avanguardia Dziga Vertov, sul quale cfr., *infra*, nota successiva, nota 17 ma, soprattutto, nota 19 – viene definito Occidente. E a queste sfide e a questi macelli che la filosofia della prassi olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale del Republicanesimo Geopolitico vuole dare risposta tramite l'eterotopia, ancora virtuale ma nient'affatto utopica, dell'Epifania Strategica.

¹⁵ Due possono essere i principali punti di riferimento filosofici affini alla tematica espressa da *Lisbon Story*, mentre di un altro, attinente più strettamente la storia del cinema, cioè, nello specifico, lo sperimentalismo del regista futurista sovietico Dziga Vertov e in particolare la sua teoria del cine-occhio, parleremo in nota 17 e, soprattutto, in nota 19. Il primo è ovviamente Heidegger con la sua sottolineatura del soggetto perso in un'esistenza inautentica perché sommerso dalla chiacchiera che non gli permette di arrivare

all'essenza delle cose e in cui l'unica via di salvezza da questa inautenticità è, appunto, l'arte (e questa è la risposta di Winter ed anche del reale regista Wenders al monologo del personaggio regista Friedrich "Fritz" Monroe). L'altro influsso culturale, oltre ad Heidegger e all'esistenzialismo inteso in senso più lato, che può aver agito su Wenders per dar forma al monologo di Friedrich "Fritz" Monroe e, più in generale, alla tematica del film, è la meccanica quantistica, in particolare il principio quantistico che afferma che l'osservatore cosciente genera una inevitabile perturbazione nel comportamento delle particelle atomiche sottoposte ad esperimento e perciò, contrariamente a tutti i principi codificati dalla scienza galileiana in poi, non si può mai parlare di un esperimento che non perturbi l'oggetto osservato e sottoposto ad indagine strumentale-osservativa. Non a caso, per quanto riguarda la meccanica quantistica, ho parlato di influsso culturale e non filosofico in senso stretto, perché se prima della filosofia della prassi del Republicanesimo Geopolitico non era mai esistita alcuna elaborazione filosofica che avesse posto la dovuta attenzione sulla meccanica quantistica e su questo principio in particolare *in potentia* radicalmente sovvertitore non solo della visione galileiana e poi positivista e neopositivistica à la Popper che sostiene che la scienza deve essere distaccata dal suo oggetto ma anche sovvertitore del senso comune, esso e tutta la meccanica quantistica sono stati fra i principali punti di riferimento ed elementi suscitatori, nella seconda metà del Ventesimo secolo, dell'ideologia New Age, ideologia di nessun risultato filosofico in senso stretto ma certamente colonna portante, almeno prima di diventare una moda di consumo di massa, di una mentalità contestatrice del paradigma liberaldemocraticistico delle moderne "democrazie" industriali e di massa. Rivendicando quindi con orgoglio l'assoluta novità e primazia nell'aver sviluppato, nell'ambito della teoresi del Republicanesimo Geopolitico, il discorso sull'importanza euristica della meccanica quantistica per una nuova scienza sociale (e per una nuova scienza *tout court* che comprenda anche tutte le c.d. scienze della natura ancor oggi con grave errore epistemologico-gnoseologico distaccate dalle scienze umano-sociali ma in realtà riunificate dal paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico elaborato nell'ambito del Republicanesimo Geopolitico) conformata al paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale della filosofia della prassi

del Republicanesimo Geopolitico, rinvio quindi immediatamente al mio lavoro dove viene affrontato più approfonditamente questo aspetto della filosofia della prassi del Republicanesimo Geopolitico, citando perciò da pp. 144-145 di Massimo Morigi, *Epigenetica, Teoria endosimbiotica, Sintesi evoluzionista moderna, Sintesi evoluzionistica estesa e fantasmagorie transumaniste. Breve commento introduttivo, glosse al Dialectical Biologist di Richard Levins e Richard Lewontin, su Lynn Margulis, su Donna Haraway e materiali di studio strategici per la teoria della filosofia della prassi olistico-dialettica-espressiva-strategica-conflittuale del Republicanesimo Geopolitico* cit., documento che, oltre ad essere stato pubblicato dall' "Italia e il Mondo" è stato dal sottoscritto – come già riferito, cfr., *supra*, nota 3 – anche autonomamente caricato su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/epigenetica-teoria-endosimbiotica-sintesi-evoluzionista-moderna-sintesi-evoluzio/mode/https://ia801800.us.archive.org/14/items/epigenetica-teoria-endosimbiotica-sintesi-evoluzionista-moderna-sintesi-evoluzio/Epigenetica%2C%20Teoria%20endosimbiotica%2C%20Sintesi%20evoluzionista%20moderna%2C%20Sintesi%20evoluzionistica%20estesa%20e%20fantasmagorie%20transumaniste%2C%20Massimo%20Morigi.pdf>, attraverso i quali si può risalire al documento in riferimento alle pagine sopra indicate: «L'esperimento cardine che dimostra che l'osservazione-osservatore determina la decoerenza quantistica è l'esperimento della doppia fenditura (in inglese, *double slit experience*), esperimento variazione dell'esperimento di Young sulla natura ondulatoria della luce e dove a differenza di Young invece di un fascio di luce che attraversa una doppia fenditura e che in ragione di questo attraversamento proietta su uno schermo posto dietro le due fenditure uno schema ondulatorio (come accade quando un' onda nell'acqua attraversa due fenditure creando così dopo l'attraversamento sub-onde che interferiscono a vicenda), viene realizzato facendo passare attraverso la doppia fenditura un solo fotone per volta (o anche altra particella) per poterlo osservare, col risultato sorprendente che se la particella, fotone o elettrone che sia, viene osservata si verifica una decoerenza quantistica e la proiezione sullo schermo dell'impatto non è ondulatoria e data dall'interferenza delle subonde ma solo la proiezione delle due fenditure, mentre se non effettuiamo l'osservazione otteniamo di nuovo proiettato sullo

schermo lo schema ondulatorio. Per un primo approccio sull'esperimento della doppia fenditura cfr. [https://it.wikipedia.org/wiki/Esperimento della doppia fenditura#Descrizione](https://it.wikipedia.org/wiki/Esperimento_della_doppia_fenditura#Descrizione) (Wayback Machine: [https://web.archive.org/web/20191221090746/https://it.wikipedia.org/wiki/Esperimento della doppia fenditura](https://web.archive.org/web/20191221090746/https://it.wikipedia.org/wiki/Esperimento_della_doppia_fenditura)) o anche l'originale più completo in inglese di questa pagina: https://en.wikipedia.org/wiki/Double-slit_experiment (Wayback Machine: https://web.archive.org/web/20191221091308/https://en.wikipedia.org/wiki/Double-slit_experiment) ma in ottemperanza al principio ciceroniano del 'docere, delectare, movere', proponiamo sull'argomento anche il divertente *Dr. Quantum Double Slit Experiment* (originariamente su YouTube all'URL <https://www.youtube.com/watch?v=NvzSLByrw4Q> e da noi scaricato e poi da noi ricaricato agli URL di Internet Archive <https://archive.org/details/drquantumdoubleslitexperiment1> e <https://ia902809.us.archive.org/33/items/drquantumdoubleslitexperiment1/Dr%20Quantum%20%20%20Double%20Slit%20Experiment%20%281%29.mp4>), un cartone animato dove il Dr. Quantum, un anziano e bizzarro professore con costume e poteri da supereroe, ci illustra l'esperimento della doppia fenditura e lo stranissimo fenomeno della decoerenza quantistica qualora avvenga l'osservazione della particella. Ma *Dr. Quantum Double Slit Experiment* non è un audiovisivo autonomo essendo un breve stralcio del lungometraggio del 2004 *What the Bleep Do We Know!? Down the Rabbit Hole* che, con l'attrice sordomuta Marlee Matlin nel ruolo di protagonista, può essere considerato una sorta di manifesto dell'incontro dell'ideologia-religione New Age con la volgarizzazione della meccanica quantistica (per un primo approccio sul misticismo quantico, vedi l'articolo su Wikipedia *Quantum Mysticism*, all'URL https://en.wikipedia.org/wiki/Quantum_mysticism, Wayback Machine: https://web.archive.org/web/20191222073151/https://en.wikipedia.org/wiki/Quantum_mysticism), e, proprio perché l'approccio misticheggiante di *What the Bleep Do We Know!? Down the Rabbit Hole* è, apparentemente, quanto di più lontano dalla nostra *Weltanschauung* storicistica olistico-dialettica-espressiva-strategica-

conflittuale ma, al tempo stesso, il misticismo quantico del film contesta intransigentemente tutte quelle categorie che repellono anche al Republicanesimo Geopolitico, in primo luogo l'esistenza della materia e dello spirito e la loro separazione e, in secondo luogo, errore direttamente correlato al primo, la suddivisione ontologico-epistemologica fra natura e cultura, noi in omaggio all'esortazione didattico-retorica ciceroniana dove, dal nostro punto di vista, *'movere'* non deve essere inteso solo come *'commuovere'* ma anche come suscitare un movimento dialettico che metta in discussione vecchie e consolidate abitudini e convinzioni, abbiamo deciso di includere questo film fra gli espedienti euristici che possono affiancare la nostra filosofia prassistica e quindi, indicandolo come una delle fonti attraverso le quali, comunque, si può avere un primo approccio verso la meccanica quantistica ed anche una messa in discussione degli *idòla fori* e degli *idòla theatri* contro i quali anche il Republicanesimo Geopolitico non fa alcuno sconto, forniamo l'URL di YouTube attraverso il quale si può prendere visione di questo film, <https://www.youtube.com/watch?v=R6G3-Zc9mtM>, e poi anche gli URL prodotti da Internet Archive dopo che, scaricato questo film da YouTube, abbiamo provveduto al suo upload presso la più importante piattaforma di preservazione digitale oggi esistente: <https://archive.org/details/whatthebleepdoweknowfullmovieextended> e <https://ia903107.us.archive.org/11/items/whatthebleepdoweknowfullmovieextended/What%20The%20Bleep%20Do%20We%20Know%20FULL%20MOVIE%20EXTENDED.mp4>. In ogni modo, New Age o quantum mysticism che sia, né il *Dr. Quantum* né *What the Bleep Do We Know!?* affrontano direttamente il problema della retrocausalità in relazione alla decoerenza quantica legata all'esperimento della doppia fenditura.». Ora, al di là del fatto che quando il regista pazzoide Friedrich "Fritz" Monroe si fissa una cinepresa dietro alla schiena per ottenere delle immagini pure che non siano contaminate dalla previa osservazione umana sembra proprio che voglia mettere in atto un esperimento artistico basato sulla puntuale e precisa conoscenza dell'esperimento quantistico della doppia fenditura appena descritto, altrettanto significativa, per comprendere l'ambiente cultural-filosofico che fa da sfondo al concepimento dello *Stato delle cose*, la reazione di Phillip Winter per cercare di redimere l'amico dalla sua, per quanto lucida, follia, trattandosi di quella che

noi potremmo chiamare una sorta di appello di pretto stampo heideggeriano a quell'autenticità che solo una realtà vissuta artisticamente e con un cuore aderente all'essenza della stessa può fornirci qualora l'uomo sappia liberarsi dalla chiacchiera (in questo caso l'uomo che deve liberarsi dalla chiacchiera, seppur dotata di una strettissima logica consequenzialità, è il suo amico regista pazzoide Friedrich "Fritz" Monroe). Significativo e decisivo, quindi, della volontà di Wenders di consegnarci attraverso *Lisbon Story* la sua particolare visione estetica dove l'immagine artistica conti più del chiacchiericcio dei protagonisti e quindi, attraverso il film, affermare una visione ottimistica in merito alle possibilità umane di giungere all'essenza delle cose, è la risposta di Phillip Winter, anche se si tratta di una risposta non prodotta immediatamente dopo il monologo dell'amico ed esibita di fronte a lui faccia a faccia ma di una replica realizzata attraverso lo stratagemma di un messaggio inciso in un registratore nascosto dentro alla microcar BMW degli anni '50 Isetta dove il regista conduce una vita da semibarbone – con diretta citazione, ma questa volta da volgere in senso positivo, con la Isetta con cupo sfondo atlantico dello *Stato delle cose*, perché nel caso di *Lisbon Story* la Isetta viene collocata in una degradata zona periferica di Lisbona, zona periferica e degradata di una Lisbona, però, eterotopicamente soleggiata e dal cielo azzurro e nella quale possono svilupparsi solo interazioni positive, posto che l'uomo le sappia cogliere – e fatto partire tramite un telecomando da un Phillip Winter nascosto nei pressi quando si avvede che il suo amico regista entra dentro alla rottamata Isetta ed abbandonata nella degradata ma solare periferia di Lisbona. Un vecchio ma affascinante rottame di una piccola auto che funge da casa, una voce che esce da un registratore, tutta una costruzione di scena con anche evidenti intenti comici, ma, soprattutto, concepita per potenziare il messaggio profondo del film sulla possibilità, comunque, di poter cogliere attraverso l'arte l'essenza delle cose perché tutta la tirata di Monroe era incentrata sulla impossibilità del mezzo meccanico di restituire la realtà e invece Winter si affida proprio al mezzo meccanico del registratore per confutare il pessimismo del suo amico: «This is a message for Friedrich. The King of the garbage image emporium, the Dziga Vertov of the 1990s, the Einstein of the "unseen image". It's nothing to look at. It's only a message in a bottle or rather in a bag... Very funny

Winter! You're into bags, aren't you? Oh, Fritz, did you get lost? Those toy-images have fooled you. Now you are at a dead-end, your face against the wall. Turn around and trust your eyes again. No, they're not in your back. And trust that old hand-cranker. It can still turn out moving pictures. Why waste your life on disposable junk images when you can make indispensable ones with your heart on celluloid? That's all I had to say, Fritz. Moving pictures can still do what they were invented for a hundred years ago. They can still be "moving"... Your "nobody" friend Pessoa wrote something that moved me: «In broad daylight even sounds shine.» Damn it Friedrich! You're sitting in that car. Come on, move your ass! Finish your movie. With a little help from your friend.». Il messaggio di Winter avrà successo e il regista Monroe si deciderà a girare, aiutato dall'amico Winter, il film su Lisbona con una vecchia cinepresa a manovella come era nei suoi piani originali (e la cinepresa a manovella è anche diretta citazione del film sperimentale di Dziga Vertov *Man with a Movie Camera* del 1929, cfr., *infra*, nota 19). Ma far parlare un registratore anziché mettere in scena un diretto scambio di opinioni fra i due protagonisti non è solo una trovata comica del regista e, a livello di trama, non ci fa solo risaltare, attraverso questo stratagemma comico, ancor di più l'esplicito rifiuto di Phillip Winter (e quindi di Wim Wenders che lo utilizza come il suo portavoce – non però come il suo *alter ego* perché questa funzione è affidata alla sintesi dialettica dei personaggi dei due amici, alla fine riconciliati nell'impresa comune di girare, da veri pazzoidi, il film su Lisbona con una antiquata cinepresa a manovella, mentre nello *Stato delle cose* il regista Friedrich Munro è proprio l'*alter ego* di Wenders – per consegnarci il messaggio del film ed anche il suo personale in merito ai rapporti fra arte e tecnica) della diffidenza di Friedrich "Fritz" Monroe dei mezzi tecnologici qualora impiegati per fini artistici (da questo punto di vista il regista pazzoide Friedrich "Fritz" Monroe è veramente la versione artistica del filosofo Heidegger con la sua profondissima avversione alla tecnica, con in più quel tanto di giocosa follia che ce lo rende simpatico, a differenza del conformista e fariseo, seppur grande, filosofo di Meßkirch). C'è di più, molto di più, e riguarda direttamente la fierissima avversione di Wenders verso il cinema hollywoodiano modello *happy end*, dove questa avversione non è tanto la contrarietà in sé che si possano costruire storie che finiscono

bene (*Lisbon Story*, infatti, finisce bene), ma è la durissima contrarietà che questi personaggi si esprimano attraverso stilemi connotati da un'antropologia ed una sentimentalità convenzionali, e un dibattito faccia a faccia fra i due amici, anziché un monologo e una risposta mediata attraverso un mezzo meccanico di riproduzione della voce, dal punto di vista del progetto artistico di *Lisbon Story* basato sull'eterotopia degli ambienti che interagiscono sui personaggi così fornendo, oltre alla *Gestalt* del carattere dei personaggi, anche la forma della storia e non tanto su personaggi che titanicamente impongono il loro carattere sulla vicenda – stessa dialettica ambiente-personaggi anche in *The State of Things*, dove, nonostante il protagonista cerchi di opporsi all'avverso destino, la connotazione del film è data proprio dal tetro e malaugurante ma meravigliosamente eterotopico ambiente marino portoghese che impone al personaggio il suo comportamento che lo porta ad una morte non solo accettata ma anche cercata e non da un personaggio che si ribella al sublimemente terribile e minaccioso ambiente! –, avrebbe fatto svanire questo progetto artistico per ricadere in una antropologia e sentimenti convenzionali modello hollywoodiano dove, mettiamo il caso che questi fossero stati adottati come struttura portante di *Lisbon Story*, le personalità dei due protagonisti, dopo essersi scontrate direttamente e *vis-à-vis*, si sarebbero messe d'accordo ma, a questo punto, il terzo protagonista, l'eterotopia cultural-ambientale portoghese, sarebbe risultata il terzo incomodo da sacrificare sull'altare della convenzionalità narrativa hollywoodiana. Ma come nello *Stato delle cose*, anche in *Lisbon Story* il vero motore artistico e filosofico del film è il rapporto del personaggio con l'ambiente che lo circonda e in entrambi i casi (come del resto in tutto la cinematografia di Wenders) questo ambiente non svolge mai un ruolo piattamente paesaggistico ma intensamente lirico dove l'ambiente costituisce non solo il commento dello stato d'animo del protagonista ma bensì il suo momento generatore ed ontodemiurgico. Certamente l'eterotopia ambientale portoghese, nello *Stato delle cose* volge al tragico e sottolinea l'impossibilità del protagonista ad avere alcuna chance di riprodurre la realtà (illuminante a questo proposito la contraddittoria frase pronunciata dal regista Munro a cena di fronte al cast e alla troupe proprio nello sconclusionato discorsetto in cui un po' alticcio cerca di rassicurarli che il film è stato solo momentaneamente

sospeso, che è certo l'indiscutibile segnalatore della particolare *embedded narrative* del film *Lo Stato delle cose* – cioè del fatto che *Lo Stato delle cose* è sì un film su un film, ma un film, in aggiunta, che anch'esso ha subito nella realtà difficoltà economiche come quelle rappresentate nella trama del film che rappresenta: siamo quindi di fronte ad una *embedded narrative* tutta particolare, una *embedded narrative*, cioè, che rispecchia anche nella sua stessa realtà produttivo-creativa del film reale la storia produttiva e/o creativa del film che viene narrata nel film rappresentato nel film reale, cioè una eterotopica e dialettica '*embedded specular narrative*', e sulla giustificazione dell'introduzione da parte nostra di questa nostra nuova locuzione nel lessico della esegesi artistica ma indispensabile per l'ermeneutica della cinematografia di Wim Wenders cfr., *supra*, nota 12 riguardo al film di Antonioni/Wenders *Al di là delle nuvole* e, *infra*, nota 19 riguardo a *Tokio-Ga* di Wenders, mentre sul pessimismo espresso nel film di poter mai riuscire a rappresentare l'essenza delle cose che per ironia della storia viene cristallizzato a livello di dialogo proprio dalle ultime parole dello sconclusionato discorsetto che avrebbe dovuto rincuorare i presenti, quando il regista Friedrich Munro alla fine sentenza: «Stories only exist in stories (whereas life goes by without the need to turn into stories)» – già citato, cfr., *supra*, nota 11 –, si vada direttamente alla relativa scena di questa ditirambica ed alcolica concione, visionabile all'URL di YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=TmNDkijwshA&t=37s>, nostro download del file mp4 e caricamento su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/el-estado-de-las-cosas-win-wenders-1982-repubblicanesimo-geopolitico-480p> e https://ia902501.us.archive.org/7/items/el-estado-de-las-cosas-win-wenders-1982-repubblicanesimo-geopolitico-480p/El%20Estado%20De%20Las%20Cosas%20%20Win%20Wenders%20%201982%20REPUBBLICANESIMO%20GEOPOLITICO_480p.mp4), mentre *Lisbon Story* è una commedia giocosa con il conseguente epilogo non solo dell'avvenuto innamoramento fra Teresa dei Madredeus e Phillip Winter (ma anche questo un innamoramento non hollywoodiano, durante tutto il film i due non si scambiano nemmeno un bacio, tutto è basato sugli sguardi, i dialoghi fra i due sintetici ma densi di allusioni e di significati poetici e i fado cantati dall'incantevole voce di Teresa) ma, soprattutto, dei due

allegri compari che scorazzano per Lisbona fiduciosi nei loro mezzi e riprendono con gioia tramite una cinepresa a manovella la realtà della città di Lisbona ma il punto è che questa eterotopia portoghese regna sovrana in entrambi film fornendo la possibilità o l'impossibilità di svolgere il ruolo artistico di porsi mimeticamente verso la realtà. Wenders, quindi, attraverso l'eterotopia ambientale portoghese, si pone completamente al di fuori della prospettiva in primo luogo heideggeriana dell'ostilità verso la tecnica e poi anche di quella espressa da Benjamin nell'*Opera d'arte nell'epoca della riproduzione meccanica* dove si sostiene, pur con uno stato d'animo connotato da un gioioso senso di fatalismo per un'evoluzione giudicata comunque irreversibile, che l'effetto aura e sacrale dell'opera d'arte è finito con la possibilità di riprodurre tramite la tecnica infiniti esemplari del manufatto artistico (e il registratore con cui Phillip Winter fa rinsavire il regista pazzoide Friedrich "Fritz" Monroe e la cinepresa a manovella sono il simbolo di una fiducia nella riproduzione meccanica, anzi, aggiungo, la manovella meccanica non sta tanto ad indicare la volontà di servirsi di mezzi meccanici rudimentali per raggiungere un risultato artistico valido ma quanto ad indicare – in questo senso antiheideggerianamente – che è proprio dalle origini della tecnica meccanica che provengono le possibilità di successo, magari una tecnica meccanica dove l'uomo pone la sua abilità manuale a servizio del dispositivo ma sempre di dispositivo tecnico-scientifico si tratta) e pienamente dentro una visione lirico-eterotopica dove fondamentale è l'ambiente esterno e come questo riesca ad influenzare – risultandone a sua volta dialetticamente influenzato – lo stato d'animo e le volizioni e rappresentazioni dell'uomo. E se con il Benjamin dell'*Opera d'arte nell'era della riproduzione meccanica* siamo dalle parti di un marxismo sì in salsa molto sovrastrutturale ma anche molto meccanicistico e quindi ortodosso se per ortodosso e meccanicistico s'intende, ovviamente, la vulgata positivistico-pseudodialettica à la Friedrich Engels della *Dialettica della natura* e dell'*Anti-Dühring* (discorso totalmente diverso si deve fare per *Le tesi di filosofia della Storia* di Walter Benjamin, che costituiscono la versione poetica e la premonizione della filosofia della prassi del Republicanesimo Geopolitico e per le quali noi abbiamo anche curato un'antologia nelle principali lingue europee intitolata *Tesi di filosofia della storia, Thesen Über den Begriff der Geschichte* e nelle

principali lingue europee più Frammento teologico-politico e antologia della quale, per avere maggiori dettagli in proposito, si rinvia a pp. 210-212 di Epigenetica, Teoria endosimbiotica, Sintesi evoluzionista moderna, Sintesi evoluzionistica estesa e fantasmagorie transumaniste cit.), con Wender ci si aggira, invece, molto di presso ad una filosofia della prassi dove il soggetto è legato indissolubilmente all'oggetto con una costante, incessante e vicendevole modificazione dell'uno sull'altro, cioè i protagonisti dei suoi film – in specie quelli qui trattati ma in extenso in tutta la sua filmografia – che si riflettono nelle eterotopie dei luoghi ove essi agiscono e questi luoghi che rafforzano la propria Gestalt eterotopica proprio in virtù dell'azione dei personaggi. E come nella poetica wendersiana, l'eterotopia olistico-dialettica-espressivo-strategica-conflittuale culturale e ambientale portoghese ha agito da molti anni anche per lo scrivente: «In broad daylight even the sounds shine./On the repose of the wide field they linger./It rustles, the breeze silent./I have wanted, like sounds, to live by things/And not be theirs, a winged consequence/Carrying the real far.»...

¹⁶ Sentimento nostalgico portoghese che poi nel '900 troverà la sua massima espressione nel saudosismo del poeta Teixeira de Pascoaes che nella teorizzazione fattane del poeta è sentimento legato al rimpianto delle cose passate ma anche alla gioia che queste cose grazie al nostro ricordo possono rivivere in noi come nella realtà e sentimento nostalgico di Wim Wenders che proprio nelle parole stesse di Wenders trova un'assonanza impressionante, probabilmente inconsapevole ma proprio per questo ancora più significativa, col sentimento nostalgico di Teixeira de Pascoaes. Nel 1982 il regista venne intervistato nell'ambito di un convegno cinematografico tenuto a Roma. Illuminante in proposito il seguente stralcio dell'intervista: «Nostalgia. There is something in your films that your characters are missing, a kind of security, of certainty. Do you think memory can be a substitute for security? And can film-making compensate for your own insecurity? To my mind, insecurity is an excellent condition to be in. One shouldn't be in too much of a hurry to end it. I believe one can be happy, even if there are certain areas of insecurity in one's life. Insecurity, uncertainty, is certainly a way of prolonging one's

curiosity. But perhaps I've misunderstood your question: what does insecurity have to do with nostalgia? *Perhaps the characters in your films have the feeling they are missing or have lost something, and are trying to regain it in their memories . . . ?* That's true. The characters in my films spend a lot of time being retrospective. Nostalgia is belonging to the past, feeling connected with the past. I don't think they exactly wish they were in the past, because there is no hope there. But every film begins as a memory or a dream, and dreams are a kind of memory. That's how they start off. But then, after that, you're out filming – that is, encountering a particular kind of reality. And there it's important to give the reality more weight than the dream. In every film there is a conflict between the past and the future. And only what has actually been filmed finds a present, an equilibrium which never actually existed. I suppose my 'security' is there: making a film and looking at it, that's something you can 'hold on to'. *You've emphasized the difference between the landscape in your films and the landscape in classic German cinema. Could you tell us something about that difference?* Yes, 'classic' German films are always set in cities. I would say the feeling of German Expressionist cinema is claustrophobic in every way. The background for my own films, though, comes much more from the films I saw as a child, in particular Westerns, where the sun shines all the time. Have you ever seen a German film from the twenties that has brilliant sunshine in it? For me, landscape has everything to do with cinema! The first time I had a real 16 mm camera in my hands, I did one three-minute take, because that's how long the reel was. It was of a landscape. I set up the camera; there was nothing happening. The wind blew, clouds passed overhead, nothing happened. It was an extension of painting for me, of landscape painting. I didn't want to put anyone in the foreground, and even today when I'm making a film I feel more interested in the sun rising over the landscape than in the story that's going on there: I feel greater responsibility for the landscape than for the story I've situated in it. I learned that from Western directors too, one of them in particular: Anthony Mann»: Wim Wenders, *The Logic of Images. Essays and Conversations* cit., pp. 36-37. Oltre alla grande assonanza della nostalgia wendersiana col saudosismo di Teixeira de Pascoaes, notiamo anche la profonda affinità della nostalgia del regista tedesco con quella portoghese in senso più generale, nostalgia la quale è anche

legata al sentimento di un paesaggio in cui gli elementi dominanti sono un territorio di amplissimi e solitari spazi che si pone di fronte ad un minaccioso Oceano, caratteristiche psico-spirituali di questo territorio sfruttate al massimo e in versione tragica, come abbiamo visto, nello *Stato delle cose* e caratteristiche del territorio sempre vissute Wenders, ma in forma più tenue e serena in *Lisbon Story*, dove la funzione eterotopica è svolta da una solare ed intrigante Lisbona, città che si pone pure di fronte all'Oceano ma in cui il tratto ambientale caratteristico gli è fornito, oltre che dal quartiere Alfama, sì degradato ma di un degrado che non è degrado morale ma occasione di saudade, dal fiume Tejo, anch'esso ispiratore di sentimenti connotati da dolcezza nostalgica e non certo di cupo pessimismo e di terrore come l'Oceano dello *Stato delle cose*. Per restituire al lettore il senso della saudade portoghese in versione più drammatica stile *The State of Things*, penso che per un approccio immediatamente intuitivo nulla possa eguagliare la *Canção do Mar* di Ferrer Trindade e Frederico de Brito nella versione cantata da Dulce Pontes, della quale forniamo il testo: «Fui bailar no meu batel/Além do mar cruel/E o mar, bramindo, diz que eu/Fui roubar/A luz sem par/Do teu olhar tão lindo//Vem saber se o mar terá razão/Vem cá ver bailar meu coração//Se eu bailar no meu batel/Não vou ao mar cruel/E nem lhe digo aonde eu/Fui cantar/Sorrir, bailar/Viver, sonhar contigo//Vem saber se o mar terá razão/Vem cá ver bailar meu coração//Se eu bailar no meu batel/Não vou ao mar cruel/E nem lhe digo aonde eu/Fui cantar/Sorrir, bailar/Viver, sonhar contigo» e assieme all'URL di YouTube attraverso il quale ho effettuato il download del relativo file mp4, https://www.youtube.com/watch?v=v_2fyB4dj4U, soprattutto gli URL del mio caricamento autonomo di questo file su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/fado-republicanesimo-geopolitico> e <https://ia902509.us.archive.org/32/items/fado-republicanesimo-geopolitico/FADO%20REPUBLICANESIMO%20GEOPOLITICO.mp4>. Inoltre, forniamo gli URL di un file della *Canção do Mar* anche nella versione cantata da Amália Rodrigues. Per YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=MDFacQZZI2g>, per il mio caricamento autonomo su Internet Archive, <https://archive.org/details/cancao-do-mar-ferrer-trindade-frederico-de-brito-amalia-rodrigues-republicanesi>

e

https://ia902503.us.archive.org/33/items/cancao-do-mar-ferrer-trindade-frederico-de-brito-amalia-rodrigues-republicanesi/Can%C3%A7%C3%A3o%20do%20Mar%20%2C%20Ferrer%20Trindade%2C%20%20Frederico%20de%20Brito%2C%20Am%C3%A1lia%20Rodrigues%2C%20Republicanesimo%20Geopolitico%2C%20Massimo%20Morigi_360p.mp4, ma senza nulla togliere alla regina del fado Amália Rodrigues, bisogna onestamente ammettere, pur notando che il video musicale della Pontes è direttamente ispirato nella sua ambientazione marina a quella di Amália Rodrigues – stesso sfondo di scogliere che fronteggiano l'Oceano in tempesta, stesso lunga veste delle due cantanti, solo che quello della Rodrigues è nero, mentre quello della Pontes è bianco, in una sorta di gioco fra la regina nera e la regina bianca, ruolo che oggi, al di là della simbologia dei colori è quello cui aspira, e a ragione, Dulce Pontes –, che la versione di Dulce Pontes è quella che meglio riesce a restituirci il lato drammatico e tragico della saudade portoghese, mentre per la nostalgia diciamo più soft che ha dato la forma a *Lisbon Story* e per rimanere alla *Stimmung* trasmessaci dai fado che non vengono citati né nello *Stato delle Cose* né in *Lisbon Story*, rinviando al video musicale di *Fado Português* sempre cantato da Dulce Pontes – il testo: «O Fado nasceu um dia/Quando o vento mal bulia/E o céu o mar prolongava/Na amurada dum veleiro/No peito de um marinheiro/Que estando triste cantava/Que estando triste cantava//Ai que lindeza tamanha/Meu chão, meu monte, meu vale/De folhas flores frutas de oiro/Vê se vês terras de Espanha/Areias de Portugal/Olhar ceguinho de choro//Na boca de um marinheiro/Do frágil barco veleiro/Morrendo a canção magoada/Diz o pungir dos desejos/Do lábio a queimar de beijos/Que beija o ar e mais nada/Que beija o ar e mais nada//Mãe adeus, adeus Maria/Guarda bem no teu sentido/Que aqui te faço uma jura/Que ou te levo à sacristia/Ou foi Deus que foi servido/Dar-me no mar sepultura//Ora eis que embora outro dia/Quando o vento nem bulia/E o céu o mar prolongava/À proa de outro veleiro/Velava outro marinheiro/Que estando triste cantava/Que estando triste cantava//Ai que lindeza tamanha/Meu chão, meu monte, meu vale/De folhas flores frutas de oiro/Vê se vês terras de Espanha/Areias de Portugal/Olhar ceguinho de choro» – agli URL di YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=wIOTiqrgd94> e del successivo nostro caricamento del file mp4 da questa piattaforma

scaricato su Internet Archive, [https://archive.org/details/dulce-pontes-fado-portugue-s-republicanesimo-geopolitico-massimo-morigi](https://archive.org/details/dulce-pontes-fado-portugue-s-republicanesimo-geopolitico-massimo-morigi/https://ia802503.us.archive.org/32/items/dulce-pontes-fado-portugue-s-republicanesimo-geopolitico-massimo-morigi/Dulce%20Pontes%2C%20FADO%20PORTUGU%C3%8AS%2C%20REPUBBLICANESIMO%20GEOPOLITICO%2C%20MASSIMO%20MORIGI.mp4) e <https://ia802503.us.archive.org/32/items/dulce-pontes-fado-portugue-s-republicanesimo-geopolitico-massimo-morigi/Dulce%20Pontes%2C%20FADO%20PORTUGU%C3%8AS%2C%20REPUBBLICANESIMO%20GEOPOLITICO%2C%20MASSIMO%20MORIGI.mp4>. Il testo di *Fado Português*, uno dei momenti più eccelsi della musica popolare portoghese del XX secolo, è una poesia di José Régio, musicata da Alain Oulman e anche questo fado fu interpretato, nel 1965, da Amália Rodrigues. Forniamo, quindi, della regina del fado anche l' URL di YouTube relativo al file mp4 dove si può ascoltare la versione della regina del fado: <https://www.youtube.com/watch?v=3JHUZQMgsoM>, con il successivo nostro caricamento del file mp4 su internet Archive, generando gli URL [https://archive.org/details/amalia-rodrigues-fado-portugues-jose-regio-alain-oulman-republicanesimo-geopoli](https://archive.org/details/amalia-rodrigues-fado-portugues-jose-regio-alain-oulman-republicanesimo-geopoli/https://ia802500.us.archive.org/27/items/amalia-rodrigues-fado-portugues-jose-regio-alain-oulman-republicanesimo-geopoli/Am%C3%A1lia%20Rodrigues%2C%20Fado%20Portugu%C3%AAs%2C%20Jos%C3%A9%20R%C3%A9gio%2C%20Alain%20Oulman%2C%20Republicanesimo%20Geopolitico%2C%20Massimo%20Morigi_480p.mp4) e https://ia802500.us.archive.org/27/items/amalia-rodrigues-fado-portugues-jose-regio-alain-oulman-republicanesimo-geopoli/Am%C3%A1lia%20Rodrigues%2C%20Fado%20Portugu%C3%AAs%2C%20Jos%C3%A9%20R%C3%A9gio%2C%20Alain%20Oulman%2C%20Republicanesimo%20Geopolitico%2C%20Massimo%20Morigi_480p.mp4.

(Una veloce digressione di filologia cinematografica. Entrambi i video della *Canção do Mar* interpretati da Dulce Pontes e Amália Rodrigues e il video del *Fado Português* interpretato da Dulce Pontes, nella loro rappresentazione del sublime terribile del mare e nel gusto della rappresentazione bozzettistica della povera vita dei pescatori sono un evidente riferimento al film del 1929 *Nazaré, Praia de Pescadores* di José Leitão de Barros, un documentario di cui rimane solo un terzo del suo metraggio e che mostra, oltre a suggestivi scorci marittimi, con gusto etnografico gli abitanti del paesino portoghese di pescatori Nazaré. Analizziamo più a fondo. Video musicale di *Canção do Mar* analogie con *Nazaré*, specialmente più marcate nell'interpretazione di Dulce Pontes: sublime terribile espresso dal mare che si frange contro un'alta scogliera e da figura umana – Dulce Pontes nel video musicale, una indistinta figura maschile in *Nazaré* – che dall'alto della scogliera osserva e/o si staglia sullo sfondo di questo drammatico panorama, uso fra il bozzettistico e l'etnologico in

entrambi delle figure dei pescatori connotate dalla durissima fatica della loro attività e ancora in entrambi uso del bianco e nero, inevitabile, ovviamente, in *Nazaré* e precisa scelta stilistica nel video musicale della Pontes, in realtà non un puro bianco e nero ma un viraggio che tende al verdastro, a sottolineare la “liquidità” marina del paesaggio; analogie del video musicale di *Fado Português* interpretato da Dulce Pontes con *Nazaré*: in entrambi scene di vita dei pescatori che rappresentano la durezza della loro vita, scene di paesaggi marini in bianco e nero in *Nazaré*, mentre il video musicale di *Fado Português* con Dulce Pontes talvolta a colori, altre volte in bianco e nero e altre volte ancora a colori ma colori molto smorti che le fanno sembrare in bianco e nero e, infine, in entrambi diretto riferimento alla religiosità dei pescatori: nell'ultima scena dello spezzone di *Nazaré* che ci è possibile esaminare (il resto è disperso e non è più rintracciabile nelle cineteche portoghesi) la frase scritta su un muro ‘ADORO DEUS QUE É ÊLE QUE NOS SALVA’ mentre nel video della Pontes, la cantante si avvicina ad una piccola edicola che contiene una statuina della madonna per manifestarle la sua devozione, anche se, visto il testo della canzone, questa scena del video musicale, indipendentemente dalla scena della scritta religiosa in *Nazaré*, è quasi obbligata. Forse è più corretto dire che *Nazaré* prima ancora del video musicale ha ispirato il testo di *Fado Português*. Per chi voglia verificare queste similitudini si rinvia all'URL su YouTube del file di *Nazaré*, <https://www.youtube.com/watch?v=yxyviFlFtnk>, insieme a quelli del nostro upload su Internet Archive, <https://archive.org/details/jose-leitao-de-barros-nazare-praia-de-pescadores-republicanesimo-geopolitico-massimo-morigi-480p> e <https://ia801500.us.archive.org/4/items/jose-leitao-de-barros-nazare-praia-de-pescadores-republicanesimo-geopolitico-massimo-morigi-480p/Jos%C3%A9%20Leit%C3%A3o%20de%20Barros%2C%20Nazar%C3%A9%2C%20praia%20de%20pescadores%2C%20Republicanesimo%20Geopolitico%2C%20Massimo%20Morigi-%20480p.mp4>, facendo notare per ultimo, che l'eterotopico e in per buona parte “marino” film di Wim Wenders *Lo Stato delle cose* è in bianco e nero – come dice giustamente Joe in *The State of Things*: «Life is in color but black and white is more realistic» – mentre il colorato e successivo film portoghese di Wenders *Lisbon Story* contiene anch'esso una parte in bianco e nero, quello dove compare il

regista Manoel de Oliveira – sul quale cfr., *infra*, note 17 e 19 –. Suggerimenti, coincidenze o ...?)

Per quanto invece riguarda i momenti “fadistici” espressamente inseriti nel film *Lisbon Story*, oltre al summenzionato sublime *Ainda* (rinviano all'URL di YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=RMNEMGpgnqE>, relativo al file della scena del momento in cui Phillip Winter ascolta incantato, appunto, la canzone *Ainda* cantata, con l'accompagnamento dei Madredeus, dalla fadista Teresa Salgueiro, e quindi al nostro caricamento autonomo su Internet Archive del file mp4, agli URL <https://archive.org/details/fado-2-republicanesimo-geopolitico> e <https://ia802506.us.archive.org/15/items/fado-2-republicanesimo-geopolitico/FADO%20%20REPUBLICANESIMO%20GEOPOLITICO.mp4>), si devono obbligatoriamente citare sempre due fado eseguiti all'interno del film dai Madredeus. Il primo è *Alfama* (il testo della canzone: Agora que lembro/As horas ao longo do tempo/Desejo voltar/Voltar a ti, desejo-te encontrar//Esquecida/Em cada dia que passa/Nunca mais revê a graça/Dos teus olhos que eu amei/Má sorte/Foi amor que não retive/E se calhar distraí-me/Qualquer coisa que encontrei//Esquecida/Em cada dia que passa/Nunca mais revê a graça/Dos teus olhos que eu amei/Má sorte/Foi amor que não retive/E se calhar distraí-me/Qualquer coisa que encontrei), con due URL di YouTube relativi alla scena dove *Alfama* viene eseguita. Il primo è <https://www.youtube.com/watch?v=DGyPV8rEUzE>, con il relativo nostro caricamento del file mp4 ivi scaricato su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/alfama-1-lisbon-republicanesimo-geopolitico-1080p-fhr> e <https://ia802508.us.archive.org/25/items/alfama-1-lisbon-republicanesimo-geopolitico-1080p-fhr/ALFAMA%20%20%20Lisbon%20REPUBLICANESIMO%20GEOPOLITICO%201080pFHR.mp4>; il secondo URL è <https://www.youtube.com/watch?v=ltdgrIDyiu0&t=71s>, cui segue con stessa procedura il nostro caricamento del file mp4 su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/afama-2-republicanesimo-geopolitico-480p> e https://ia802504.us.archive.org/20/items/afama-2-republicanesimo-geopolitico-480p/Afama%20%20Republicanesimo%20Geopolitico_480p.mp4 ,

precisando che si sono forniti due file relativi alla scena dove viene eseguita *Alfama* perché il primo file, pur con qualità inferiore di immagine, è di una durata superiore e consente di passare anche a scene immediatamente successive a dove questo fado viene eseguito dai Madredeus partecipanti direttamente nella scena, mentre in queste scene successive si ascolta sempre *Alfama* con lo stesso quartiere Alfama che fa da scenografia a questo fado ma senza che i Madredeus vengano inquadrati mentre lo eseguono; mentre il secondo file, di qualità superiore di immagine ma di inferiore durata, reca sottotitolata la traduzione in italiano del testo mentre *Alfama* viene eseguita dai Madredeus. Oltre ai summenzionati *Ainda* ed *Alfama*, l'altro momento dove il film raggiunge liricamente il suo più alto momento "fadistico" è, con i Madredeus e Teresa Salgueiro sempre in scena e con il fado *O Tejo* dei Madradeus come musica di sottofondo ma, in questo caso, la scena non vede il gruppo che esegue il pezzo ma che lo ascolta dopo averne finito la registrazione. L'URL di YouTube dove si può vedere la scena in cui *O Tejo* viene ascoltato in scena dai Madredeus e da Teresa Salgueiro è <https://www.youtube.com/watch?v=X7SIvQPDLEw>, quelli del nostro successivo caricamento su Internet Archive sono <https://archive.org/details/republicanesimo-geopolitico-o-tejo-480p> e <https://ia902506.us.archive.org/28/items/republicanesimo-geopolitico-o-tejo-480p/REPUBLICANESIMO%20GEOPOLITICO%20%20O%20Tejo%20%20480p.mp4> (essendo la qualità dell'immagine di bassa qualità e a peggiorare la situazione essendo i dialoghi in inglese tradotti non con didascalie ma con una voce che parla forse in russo e sovrapponendosi fastidiosamente alle parole in inglese, forniamo anche il file della semplice canzone senza alcuna scena all'URL YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=vgzAf72Cvgk>, e gli URL del nostro caricamento del file mp4 su Internet Archive: <https://archive.org/details/o-tejo-republicanesimo-geopolitico-1080p> e <https://ia902502.us.archive.org/32/items/o-tejo-republicanesimo-geopolitico-1080p/O%20Tejo%20Republicanesimo%20Geopolitico%201080p.mp4>), mentre il testo della canzone recita: «Madrugada/Descobre-me o rio/Que atravesso tanto/Para nada//E este encanto/Prende por um

fio/É a testemunha do que eu sei dizer//E a cidade/Chamam-lhe Lisboa/Mas é só o rio/Que é verdade/Só o rio/É a casa de água/Casa da cidade em que vim nascer//Tejo, meu doce Tejo, corres assim/Corres há milênios sem te arrepender/És a casa de água onde há poucos anos eu escolhi nascer//Tejo, meu doce Tejo, corres assim/Corres há milênios sem te arrepender/És a casa de água onde há poucos anos eu escolhi nascer//E a cidade/Chamam-lhe Lisboa/Mas é só o rio/Que é verdade/Só o rio/É a casa de água/Casa da cidade em que vim nascer//Tejo, meu doce Tejo, corres assim/Corres há milênios sem te arrepender/És a casa de água onde há poucos anos eu escolhi nascer//Tejo, meu doce Tejo, corres assim/Corres há milênios sem te arrepender/És a casa de água onde há poucos anos eu escolhi nascer».

Andiamo nei dettagli della scena, riportandone i dialoghi. La scena si svolge all'imbrunire, sul terrazzo panoramico del Palácio de Belmonte dove Winter ha preso provvisorio alloggio e dove i Madredeus sono soliti condurre le loro prove. I Madredeus hanno finito di registrare il fado *O Tejo* e lo stanno ascoltando sulla terrazza. Ad un certo punto, di rientro da una faticosa giornata dove ha cercato di registrare i suoni di Lisbona, entra Winter e questi sono i due dialoghi fra Winter prima con Pedro Ayres Magalhães, il capo sia nella finzione cinematografica che nella realtà dei Madredeus e poi con Teresa Salguiero, che oltre ad essere la cantante dei Madredeus nella finzione scenica, all'epoca del film lo era anche nella realtà e della quale Winter, subliminalmente ricambiato dalla cantante, si sta innamorando:

Pedro Ayres Magalhães: – Just finished the song.
Winter: – Congratulations, what is it called?
Pedro Ayres Magalhães: – It's called Tejo, is about the river. It says that Tejo is the only witness of all our lives, not the city. Dopo aver pronunciate queste parole, Pedro Ayres Magalhães lancia un sorriso a Winter come per dire che il concetto appena espresso deve essere considerato come una metafora poetica e non come una realtà oggettiva, immediatamente dopo questo sguardo del capo dei Madredeus, Winter chiede il binocolo che ha in mano Pedro e con quello si mette ad osservare il fiume e intanto continua a parlare Pedro Ayres Magalhães e dopo aver pronunciate le seguenti parole si allontana: –Tomorrow is our last day in the house. We go on tour. A questo punto Teresa Salgueiro si avvicina a Winter che sta osservando il fiume col binocolo e gli chiede: – How do you like it? Risponde Winter: – What? The river or

your song? Teresa: – Both, they go together. Winter non risponde e fa a Teresa la domanda che gli preme maggiormente: – So you're going to leave soon? Teresa: – Yes, we'll be on tour for a long time. Winter: – Where do you go? Teresa: – Oh, A lot of places and you? Winter: – I stay here, waiting for Friedrich, maybe he will never come back. Teresa: – So maybe you still be here when we return. Winter: – Hope so. Teresa si allontana, Winter riprende a osservare il Tejo illuminato dalla rossastra luce dell'imbrunire, fine dei dialoghi e della scena e perfetta sintesi di cosa significhi saudade...

¹⁷ In realtà, oltre all'innamoramento fra Phillip Winter e Teresa, abbiamo nel film un'altra anticipata confutazione del monologo del regista pazzoide Friedrich "Fritz" Monroe. Si tratta del monologo del regista ed attore portoghese Manoel de Oliveira che nel film *Lisbon Story* interpreta sé stesso che recita, appunto, un monologo registrato da Phillip Winter. In questo monologo Manoel de Oliveira, oltre ad affermare la sua fede in Dio («Dio esiste, l'universo fu creato da lui»), sostiene che l'atto artistico è immagine dell'atto creativo divino e quindi esso stesso partecipe della creazione e finito il monologo, Manoel de Oliveira esce dallo studio di registrazione e, imboccata uno stradello dell'Alfama, richiamando esplicitamente con le dita delle mani formanti un quadrato e portate all'altezza degli occhi il simbolo del cine-occhio di Dziga Vertov, sul quale cfr., *infra*, nota 19 (nel frattempo come sottofondo continua la voce registrata di Manoel de Oliveira in merito alla possibilità o meno del mezzo cinematografico di poter fermare la realtà che scorre e di poterla rappresentare pur essendo la cinematografia una forma di finzione), si allontana caracollando alla maniera di Charlot, del quale Manoel de Oliveira, oltre ad imitarne l'andatura, ha cercato di imitarne anche il volto, esibendo sul viso il famoso paio di baffetti che erano, oltre all'andatura, il marchio di fabbrica del famoso attore comico inglese. Da notare, fra l'altro, che la scena dell'uscita in strada di Manoel de Oliveira è girata in bianco e nero. Si tratta indubbiamente di un omaggio al cinema muto delle origini, ovviamente a Charlie Chaplin, ma anche un diretto riferimento al primo film "portoghese" di Wim Wenders, *Lo stato delle cose*, in bianco e nero, e, in particolare, alle parole che Joe pronuncia in quel film «life is in color, but black and

white is more realistic»: forse Wenders avrebbe voluto girare anche *Lisbon Story* in bianco e nero ma è di tutta evidenza che la particolare esigenza produttiva di questo film, che nacque come pellicola promozionale della città di Lisbona, non glielo permise, anche se, visti i risultati, si deve parlare in questo caso di una felice costruzione produttiva, proprio perché *Lisbon Story* in virtù del suo colore, risulta meno realistico, cioè meno drammaticamente realistico, dello *Stato delle cose*, irrealistico nel colore ma molto realistico nel suo finale drammatico e nella gelida visione dello “stato delle cose” della condizione umana, ma una gelida visione che, raggiunta con la prima pellicola portoghese il suo culmine, racchiudeva anche la possibilità di una sua dialettica antitesi, l’eterotopia gioiosa e solare e giocata sulla favola della speranza (speranza che la creazione artistica è possibile, speranza che l’innamoramento è possibile) quale *Lisbon Story* appunto è. Del monologo di Manoel de Oliveira e della sua uscita caracollando per le strade dell’Alfama abbiamo scaricato da YouTube due file mp4. Da <https://www.youtube.com/watch?v=vb6l14N--78> e nostro successivo caricamento su Internet Archive generando gli URL <https://archive.org/details/manoel-de-oliveira-republicanesimo-geopolitico-360p> e https://ia902508.us.archive.org/31/items/manoel-de-oliveira-republicanesimo-geopolitico-360p/MANOEL%20DE%20OLIVEIRA%2C%20REPUBLICANESIMO%20GEOPOLITICO_360p.mp4, può essere visto il file mp4 con ottima immagine e sottotitolato in italiano relativo all’uscita di Manoel de Oliveira per le strade dell’Alfama, mentre il file mp4 scaricabile da <https://www.youtube.com/watch?v=PDI6KcNoWRg> e dal nostro successivo caricamento su Internet Archive generando gli URL <https://archive.org/details/manuel-de-oliveira-2-republicanesimo-geopolitico-360p> e https://ia802508.us.archive.org/12/items/manuel-de-oliveira-2-republicanesimo-geopolitico-360p/MANUEL%20DE%20OLIVEIRA%202%2C%20REPUBLICANESIMO%20GEOPOLITICO_360p.mp4 (anch’esso sottotitolato in italiano) benché di qualità di immagine decisamente inferiore, viene qui rinviato perché in esso si può vedere la scena dove viene registrato il monologo di Manoel de Oliveira e la scena successiva dove il grande

regista e attore portoghese esce dallo studio di registrazione e si incammina con andatura alla Charlot per le strade dell'Alfama. Su Manoel de Oliveira, una ultima notazione. A parte le sue doti interpretative, e quindi al suo valore in sé come cameo inserito all'interno del film *Lisbon Story*, Manoel de Oliveira è, in un certo senso, veramente intrinseco con una Lisbona raccontata tramite la settima arte. Manoel de Oliveira, infatti, fece una sua breve comparsa nel film del 1933 diretto da Telmo Cottinelli *A Canção de Lisboa* (file mp4 del film all'URL di YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=OY8osoU3yRA>, nostro download con upload su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/telmo-cottinelli-a-cancao-de-lisboa-republicanesimo-geopolitico-massimo-morigi> e <https://ia902509.us.archive.org/22/items/telmo-cottinelli-a-cancao-de-lisboa-republicanesimo-geopolitico-massimo-morigi/Telmo%20Cottinelli%20%2C%20A%20Can%C3%A7%C3%A3o%20de%20Lisboa%20%20Republicanesimo%20Geopolitico%20%20Massimo%20Morigi.mp4>), una deliziosa commedia la cui trama vede il buffo ed obeso studente di medicina Vasco Leitão (interpretato dal grande attore comico Vasco Santana, una sorta di Onlio in versione lusitana, ma più dispettoso, imbroglione, intelligente, vispo del suo corrispettivo americano – insomma, questo Vasco Leitão è un gran donnaiolo e festaiolo, cioè un vero e proprio Michelaccio lusitano) che ha fallito l'esame di laurea in medicina e che, in occasione della discesa a Lisbona delle due zie che lo mantengono agli studi, se ne inventa di ogni colore per dar loro da bere il mai avvenuto conseguimento della laurea. Situazioni comiche a non finire, lieto fine dove Vasco Leitão si laurea e riesce a impalmare, messa la testa a posto, anche la bella Alice Costa, interpretata da Beatriz Costa. In questa vicenda il ruolo di Manoel de Oliveira è quella di Carlos, il migliore amico di Vasco, che svolge una decisiva azione per far rimettere la testa a posto allo scapestrato studente. Carlos conoscendo molto profondamente l'amico, sa bene che Vasco è un validissimo interprete dilettante di fado e per risollevare l'amico prostrato per il suo insuccesso nel conseguire la laurea e dalle disgraziate peripezie che ne sono conseguite, lo conduce ad una festa col proposito non solo di farlo cantare in quell'occasione ma forse, da cosa viene cosa, di farlo diventare un cantante professionista. Ma le

cose all'inizio non sembrano andare come programmato. Vasco si ubriaca e quando gli viene proposto di cantare dà in escandescenze e si allontana disperato urlando che odia il fado. Tuttavia Vasco nel suo allontanamento fra i fumi dell'alcol non va molto lontano, molto pigramente, vista la sua natura indolente ed avversa al moto, si sposta solo nel retro del locale e mentre singhiozza e continua ad urlare il suo odio per il fado, gli arriva alle orecchie proprio la musica di un fado ed ecco che, smessa ogni disperazione, Vasco comincia a cantare meravigliosamente proprio il motivo che gli è appena giunto alle orecchie. E caso vuole che mentre comincia a cantare così squisitamente egli venga udito da Carlos e dal padrone del locale, che di soppiatto lo avevano seguito per paura che Vasco potesse magari compiere un gesto ancora più grave di quello di avere dato in escandescenze. Inizia così non solo una folgorante carriera musicale per Vasco ma lo scapestrato studente, riacquistata fiducia in sé stesso, riuscirà non solo a laurearsi – dopodiché rinuncerà alla carriera da cantante perché la dignità della professione non consente che egli sia un cantante professionista – ma anche a sposare la bella Alice. A *Canção de Lisboa* film del 1933 è, ovviamente, in bianco e nero e Manoel de Oliveira nel ruolo di sé stesso compare in *Lisbon Story* con una parte della pellicola dedicata al suo cameo, quella che riguarda il suo incamminarsi con andatura da Charlot per le strade dell'Alfama, girata in bianco e nero all'interno del film *Lisbon Story* girato a colori. Nella scena in bianco e nero che ha per protagonista il Manoel de Oliveira-Charlot che caracollando si allontana per gli stradelli di Lisbona, si ode fuori campo la voce di Manoel de Oliveira che dice: «ma la memoria è un'invenzione, in fondo la memoria, intendo dire nel cinema, nel cinema la cinepresa può fissare un momento, ma quel momento è già passato. In fondo quello che fa il cinema è far rivivere il fantasma di quel momento. E abbiamo la certezza che quel momento sia esistito al di fuori della pellicola? O la pellicola è la garanzia dell'esistenza di quel momento? Non lo so. O diciamo che ne so sempre di meno. Viviamo, insomma, in un dubbio permanente. Per il momento viviamo con un piede per terra, mangiamo, gustiamo la vita...». Il cameo di Manoel de Oliveira l'ideale punto di collegamento, tramite il ricordo degli albori della cinematografia sonora in bianco e nero – si fa notare che il personaggio di Friedrich “Fritz” Monroe per recuperare un linguaggio cinematografico significativo oserà

addirittura ispirarsi alla tecnica di ripresa del cinema muto in bianco e nero e sperimentale di Dziga Vertov, e come vedremo, cfr., *infra*, nota 19, alla fine del film, spalleggiato dall'amico Phillip Winter, mettendo comicamente a rischio la sua vita riprendendo in mezzo alla strada un filobus che gli si avvicina, si comporterà proprio come l'operatore di *Man with a Movie Camera* di Dziga Vertov che, forse con meno rischio e con simile scena riprende due filobus che vanno in direzione opposta collocandosi nel ristretto spazio fra i due e, invece, con assai maggiore pericolo per la sua incolumità, si avvicina fino quasi a toccarlo, sempre munito della fida cinepresa a manovella, ad un getto incandescente di metallo che esce dal mestolo di una fonderia, col risultato di venirne provvidenzialmente immediatamente allontanato da un solerte, e misericordioso, operaio – fra il pessimismo eterotopico dello *Stato delle cose* e l'altrettanto eterotopica ma ottimistica saudade di *Lisbon Story*. E allo spettatore non spetta il compito di parteggiare per l'una o l'altra storia ma di loro cogliere i profondi, vicendevoli ed assai formativi (ed eterotopici) legami dialettici.

¹⁸ Fondamentale a questo proposito, cioè nell'individuazione di questa *Weltanschauung* portoghese che unisce non solo le maggiori esperienze culturali portoghesi ma anche la politica – e politica “nostalgica” di cui l' *Estado Novo* di Salazar fu la sua massima espressione – improntata alla saudade ma di cui il saudosismo di Teixeira de Pascoaes non fu altro che la più alta ma anche più scaltrita espressione, A. Luís Coelho e Silva, *Imagens de D. Sebastião no Portugal contemporâneo* (Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, orientada pelo Professor Doutor Fernando Catroga e arguida com o Professor Doutor António Machado Pires em Novembro de 1993), che ho provveduto a caricare su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/imagens-de-d.-sebastiao-no-portugal-contemporaneo-a.-luis-coelho-e-silva-repub> e <https://ia902501.us.archive.org/0/items/imagens-de-d.-sebastiao-no-portugal-contemporaneo-a.-luis-coelho-e-silva-repub/IMAGENS%20DE%20D.%20SEBASTI%C3%83O%20NO%20PORTUGAL%20CONTEMPOR%C3%82NEO%20A.%20Lu%C3>

[%ADs%20Coelho%20e%20Silva%2C%20REPUBLICANESIMO%20GEOPOLITICO.pdf](#).

Sempre sull'argomento penso sia utile aggiungere qualche parola di commento dopo la lettura dei seguenti due passi tratti dal capitolo 7 del mio saggio ora presentato ai lettori dell' "Italia e il Mondo" e che, nello specifico, riguardano la figura di António de Oliveira Salazar: «Nella storia delle agiografie, indubbiamente il volume *Salazar. O homen e a sua obra* che raccoglie le interviste fatte da Antonio Ferro al dittatore del Portogallo e pubblicate verso la fine del 1932 sul "Diário de Noticias" costituisce una curiosissima eccezione.¹ [alla nota 1 a piè di pagina si rimanda alla biografia su Salazar A. Ferro, *Salazar. O homem e a sua obra*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933, ndr] Innanzitutto perché il protagonista di *Salazar* non è, appunto, solo Salazar ma anche Mussolini, il quale costituisce in tutto il testo, sia quando viene citato direttamente sia quando non viene nominato, il vero termine di paragone del perfetto dittatore. E Salazar, nonostante che durante i suoi incontri con Ferro voglia rapportarsi col suo interlocutore in un atteggiamento di gentile accondiscendenza, sarà costretto a subire questa impostazione "mussoliniana" del di lì a poco direttore del costituendo SPN (il Segretariado de Propaganda Nacional), al quale si ribatterà punto su punto e avendo così anche occasione per definire meglio cosa è l'Estado Novo e in che cosa si differenzia dall'Italia fascista (le pagine iniziali del cap. III da pagina 73 a pagina 75 del volume, dove Salazar parla del cesarismo pagano di Mussolini contrapponendolo al senso della misura, giuridico ed umano, dell'Estado Novo, contengono le parole più citate riguardo la percezione che Salazar aveva della sua costruzione politica autoritaria e costituiscono anche un utile punto di partenza storiografico per la definizione del salazarismo) ma dovendo anche "subire" questa impostazione che costantemente lo metteva di fronte ad un altro dittatore – anzi al dittatore per antonomasia – già "arrivato" e in paragone del quale egli doveva essere giudicato. Ma se Ferro era semplicemente un brillante giornalista conoscitore del mondo dell'arte e delle avanguardie (ed anzi parte integrante di questo ambiente artistico-letterario) ma che, nel turbine della sua vita mondana non era nemmeno riuscito a conseguire alcun diploma di laurea (e questo nel rapporto psicologico col cattedratico professore di economia politica di Coimbra pesava tantissimo) e che quindi con

“due parole” poteva essere messo immediatamente all’ordine (le interviste pubblicate in *Salazar* possono senza difficoltà essere definite “in ginocchio”), non altrettanto si poteva fare con la tradizione autoritaria portoghese, che non solo con l’esperienza dittatoriale di Sidónio Pais aveva anticipato di alcuni anni quella italiana e che pur non essendo riuscita, a differenza che in Italia, a giungere stabilmente al potere, era stata una indiscussa protagonista nel processo di delegittimazione della repubblica vecchia, ma era ora con i Nazional sindacalisti di Rolão Preto la sfida più credibile al nascenturo Estado Novo. Salazar quindi di fronte all’insistenza di Ferro sulle “mirabilia” autoritarie italiane doveva “abbozzare” e comportarsi di fronte al giornalista come un comprensivo maestro di scuola, consapevole che all’ “autorità” un abile docente deve sempre abbinare una piccola dose di pazienza se vuole venire a capo del suo compito educativo (così fu nel caso delle interviste a Ferro ed anche nella conduzione dittatoriale del Portogallo, dove Salazar unì sempre un’estrema spregiudicatezza alla paziente attesa del “giusto momento” per imporre le sue politiche autoritarie). La seconda differenza di *Salazar* rispetto alle tradizionali agiografie è che Salazar non solo non vuole presentarsi come un dittatore cesariano (questo potrebbe essere spiegato con la necessità e/o volontà di volersi distinguere da Mussolini) ma non desidera nemmeno che di lui si abbia – al di là della assoluta dedizione per la salvezza del Portogallo – una visione comunque eroica. Nel corso di queste interviste, Ferro cercherà paragoni storici illustri, sulla scorta delle caratteristiche fisiognomiche del dittatore arriverà addirittura a paragonarlo a Dante Alighieri ma al termine delle interviste il giornalista verrà omaggiato con un foglietto vergato a mano dallo stesso dittatore con i seguenti versi: «Avoir une maison commode, propre et belle,/Un jardin tapissé d’espaliers odorans,/Des fruits, d’excellent vin, peu de train, peu d’enfants,/Posseder seul sans bruit une femme fidèle,//N’avoir dettes, amour, ni procès, ni querelle,/Ni de partage à faire avecque ses parens,/Se contenter de peu, n’espérer rien des Grands,/Régler tous ses desseins sur un juste modèle,//Vivre avecque franchise et sans ambition,/ S’adonner sans scrupule à la dévotion,/Dompter ses passions, les rendre obéissantes,//Conserver l’esprit libre, et le jugement fort,/ Dire son chapelet en cultivant ses entes,/C’est attendre chez soi bien doucement la mort.» Si tratta de *Le bonheur de ce monde*

di Cristophe Plantin, forse la poesia che meglio esprime uno spirito epicureo correttamente inteso nel senso del piacere (o della felicità) raggiunto limitando i piaceri ed evitando il dolore e sicuramente uno dei migliori sonetti mai scritti riguardo all'inutilità dei beni materiali ed anche di quelli spirituali (non essendo significativo dello spirito del sonetto il "S'adonner sans scrupule à la dévotion" perchè il tutto è finalizzato a "Dompter ses passions, les rendres obéissantes", in piena conformità con l'autentico spirito epicureo). Ferro rimane alquanto sorpreso che un cattolico come Salazar apprezzi, al punto da trascriverla a mano, una poesia che non solo non esorta ad alcuno slancio eroico di tipo marziale ma che anche sia assai lontana da uno spirito di sacrificio cristianamente inteso e con un'abile – ma anche non del tutto convincente argomentazione conclude: «E a conclusão é esta: Salazar, professor integro, homem de Estado impecável, com a formação moral, super-moral, que todos lhe conhecem, convidado pelos homens, talvez por Deus, a redimir um povo e uma nacionalidade, não se lembra nem quere pensar em si próprio. Tem, porém, como todos os homens, os mais austeros, um ideal recalcado. Esse ideal, inofensivo ideal, está no soneto de Plantin, nas suas rimas claras... E tal verdade, tal clarão, leva-nos a admirar ainda mais êste homem que renunciou, possivelmente, por amor do seu País, a uma felicidade rudimentar, minima, tão facil ou tão dificil de alcançar... E, não, sei porquê, passomo-lo a sentir – diante do seu autógrafo, sobretudo – mais perto de nós, tocando a realidade e quási dentro do nosso sonho...² [alla nota 2 a piè di pagina sempre si rinvia a A. Ferro, *Salazar* cit., p. 193, ndr]» e continuando nel mio commento dell'intervista di Ferro a Salazar: «E visti questi gusti poetici ed esistenziali, chissà che effetto dovette fare a Salazar il *Canto latino per l'anno XIII* di Pierre de Nolhac che fu presentato nel 1934 in occasione della proiezione del film *Camicia Nera*, prima portoghese alla quale il dittatore stesso partecipò: «Seul espoir parmi l'angoisse du monde/Trèsor de sagesse et de volonté,/Un esprit vivant ranime et fèconde/La latinitè//Peuples accablès, flottes sans boussole,/Pour vous ramener des jours triomphants/Rome parle encore, de son Capitole/A tous ses enfants.//Elle dit la règle, elle impose l'ordre/Et grave son verbe aux tables d'airain,/Afin que le temps ne puisse plus mordre/Au droit souverain.//Par delà les mers, sur l'obscur rivage/Où son nom lointain n'est qu'un souvenir,/C'est pourtant son âme et c'est son

message/Qui fait l'avenir.//Mais nous qui vivons près de cette flamme/Dont tout notre ciel fut illuminé,/Qui dès le berceau savons que cette âme/Nous a tout donné//Nous dont le aïeux ont couru la terre/En mêlant au sien le vieux sang gaulois,/Qui fidèlement le versions naguère/Pour garder ses lois,//N'entendrons-nous par l'appel héroïque/Jeté dans l'aurore aux coeurs assoupis?/Ne voudrons-nous pas à la gerbe unique/Joindre nos épis?//Car l'heure est prochaine où dans nos poitrines/Renaîtra l'orgueil des siècles latins,/Quand nous reviendrons sur le sept collines/Chercher nos destins.»». Insomma questo ora mio riconoscere dopo una ventina d'anni dal lavoro sui rapporti fra l'Italia fascista e l' *Estado Novo* di Salazar che il mettere in ridicolo il *viver habitualmente* di Salazar ed inquadrarlo come solo un'astuta mossa propagandistica del dittatore e del suo regime fu un'autentica corbelleria (magari accampando come scusante – peraltro almeno in parte rispecchiante la verità – che per maturare certe suggestioni e certi germi culturali fin qui descritti impiegano un “certo” tempo) non sarebbe sufficiente e nel caso specifico di questo giudizio veramente unilaterale su questo aspetto del carattere di Salazar, oltre alla doverosa palinodia, è ancor meglio associare al sonetto di Edgar Plantin, a dimostrazione che il *viver habitualmente* fu un tratto della mentalità portoghese profondamente sentito dal popolo lusitano, il testo della canzone cantata da Amália Rodrigues *Uma casa portuguesa*: «Numa casa portuguesa fica bem/Pão e vinho sobre a mesa/E se à porta humildemente bate alguém/Senta-se à mesa com a gente/Fica bem essa fraqueza fica bem/Que o povo nunca a desmente/A alegria da pobreza/Está nesta grande riqueza/De dar e ficar contente//Quatro paredes caiadas/Um cheirinho à alecrim/Um cacho de uvas doiradas/Duas rosas num jardim/Um São José de azulejo/Mais o sol da primavera/Uma promessa de beijos/Dois braços à minha espera/É uma casa portuguesa com certeza/É com certeza uma casa portuguesa//No conforto pobrezinho do meu lar/Há fartura de carinho/A cortina da janela e o luar/Mais o sol que bate nela/Basta pouco pouquinho pra alegrar/Uma existência singela/É só amor pão e vinho/E um caldo verde verdinho/A fumegar na tijela//Quatro paredes caiadas/Um cheirinho à alecrim/Um cacho de uvas doiradas/Duas rosas num jardim/Um São José de azulejo/Mais o sol da primavera/Uma promessa de beijos/Dois braços à minha espera/É uma casa portuguesa com certeza/É com certeza uma casa

portuguesa/É uma casa portuguesa com certeza/É com certeza uma casa portuguesa» e due file mp4 della canzone cantata da Amalia Rodriguez, scaricati da YouTube dagli URL <https://www.youtube.com/watch?v=fYgwCZdxa1g> (e successivo caricamento su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/amalia-rodrigues-uma-casa-portuguesa-republicanesimo-geopolitico-massimo-morigi-1080p> e https://ia802504.us.archive.org/11/items/amalia-rodrigues-uma-casa-portuguesa-republicanesimo-geopolitico-massimo-morigi-1080p/Am%C3%A1lia%20Rodrigues%20%20%20Uma%20Casa%20Portuguesa%2C%20Republicanesimo%20Geopolitico%2C%20Massimo%20Morigi_1080p.mp4, questo video musicale ha i sottotitoli della canzone in inglese) e <https://www.youtube.com/watch?v=RU-Z0SiQKgU> (e successivo caricamento su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/amalia-rodrigues-uma-casa-portuguesa-geopolitica-della-prassi-massimo-morigi-480p> e https://ia902504.us.archive.org/26/items/amalia-rodrigues-uma-casa-portuguesa-geopolitica-della-prassi-massimo-morigi-480p/Am%C3%A1lia%20Rodrigues%2C%20%20Uma%20casa%20portuguesa%2C%20Geopolitica%20della%20prassi%2C%20Massimo%20Morigi_480p.mp4: questo video musicale non è sottotitolato ma presenta una bella galleria di foto di Amália Rodrigues e quindi lo proponiamo come dovuto omaggio alla regina del fado). Ora a parte le analogie semantiche fra il *viver habitualmente* della poesia di Plantin e il *viver habitualmente* di *Uma casa portuguesa* (e ovviamente il vivere abitualmente, cioè il sapersi accontentare di quello che si ha, in *Uma Casa Portuguesa* ha sapore di maggiore rinuncia per non dire di pauperismo bello e buono, qui non si vogliono negare le implicazioni ideologiche, magari anche eterodirette dall'alto, della mentalità popolare e delle sue concrete e politiche espressioni nella vita quotidiana, si vuole “solo” sostenere che nessuna propaganda può attecchire se non tiene conto della mentalità popolare) e a parte il fatto che l'intervista a Salazar di Ferro è degli inizi degli anni Trenta mentre *Uma casa portuguesa* è degli inizi degli anni Cinquanta e sono quindi passati vent'anni, è allora possibile che un'ideologia imposta e totalmente eterodiretta dall'alto da uno stato autoritario-dittatoriale come l'*Estado Novo* di Salazar riesca con una sorta di arte stregonesca a confondere la mente del popolo a tal punto che una canzone a questa

ideologia estadonovista ispirata – ispirata, cioè, al *viver habitualmente* – abbia avuto non solo in Portogallo ma anche all'estero un successo così travolgente, come, in effetti, lo ebbe *Uma casa portuguesa*? In conclusione. Ciò che è necessario ribadire sono i limiti già segnalati del lavoro che qui si presenta e che in due battute possono essere riassunti nella seguente maniera: questo studio sui rapporti fra l'Italia fascista ed il Portogallo salazarista, fra i suoi pregi (pochi, che con un certa malizia lascio ai lettori il compito di individuarli con più generosità nella speranza che essi siano più acuti del sottoscritto nel riconoscerli) e i suoi difetti (molti, ed anche di questi solo l'indispensabile dico nella speranza sempre maliziosa ma contraria che i lettori questa volta siano meno abili nell'individuarli), presenta un difetto che per forza deve essere indicato, e cioè una ancora del tutto incompleta prospettiva dialettica che sappia generare alla luce di una rinnovata filosofia della prassi un reale momento conoscitivo impostato, più o meno consapevolmente, su un paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale. Ma sotto questo punto di vista, si tratta di un difetto comune, purtroppo, alla massima parte della produzione culturale storica e politologica della nostra modernità c.d. occidentale e l'elaborato qui presentato, se non altro, proprio perché mostra, con ombre ma anche con intuizioni magari solo abbozzate, che l'eterotopia di un paese, il Portogallo, può essere stata personalmente utile per elaborare l'eterotopia epistemologico-gnoseologica e quindi prassistica del Republicanesimo Geopolitico, può contribuire altresì a mostrare altre vie che non appartengono alla mia particolare e personale esperienza di vita che conducano a percorsi simili a quelli imboccati tramite il paradigma olistico-dialettico-espressivo-strategico-conflittuale di questa particolare evoluzione non solo del pensiero geopolitico ma anche delle scienze umane e storiche e delle c.d. scienze della natura *tout-court* e che va sotto il nome di Republicanesimo Geopolitico.

¹⁹ «*Man with a movie camera* a 6 reel record on film produced by VUFKU in 1929. Excerpt from a camera operators diary. ATTENTION VIEWERS: The film *Man with a Movie Camera* represents AN EXPERIMENTATION IN THE CINEMATIC TRANSMISSION Of visual phenomena WITHOUT THE USE OF

INTERTITLES (a film without intertitles) WITHOUT THE HELP OF A SCRIPT (a film without script) WITHOUT THE HELP OF A THEATRE (a film without actors, without sets, etc.) This new experimentation work by Kino-Eye is directed towards the creation of an authentically international absolute language of cinema – **ABSOLUTE KINOGRAPHY** – on the basis of its complete separation from the language of theatre and literature.» È venuta così l'ora di riprendere il monologo di Friedrich "Fritz" Monroe, ed evidenziando la parte dove egli cita Dziga Vertov: «When I came to Lisbon to make this little movie, I thought I could beat the drift. We talked about it man, remember? I wanted to shoot it in black and white on this old hand cranker. Like Buster Keaton and *The Cameraman*. Grinding in the streets on my own, *A Man with a Camera*, E Viva Dziga Vertov, pretending that the whole history of cinema hadn't happened, and that I could just start from scratch one hundred years later. Well it didn't work.», trova anche spiegazione la citazione di inizio nota che altro non è che la didascalia iniziale del film del 1929 di Dziga Vertov *Man with a Movie Camera*, al quale film e alle cui teorie registiche e cinematografiche del grande regista d'avanguardia sovietico evidentemente il personaggio Friedrich "Fritz" Monroe aveva cercato di ispirarsi ma fallendo mentre invece Wim Wenders nel suo *Lisbon Story* si limita perlopiù alla loro citazione anche se non solo la trama del film ma anche la struttura del film, sempre nell'anzidetto gioco dei due specchi dove realtà e rappresentazione della stessa si riflettono vicendevolmente in una fuga all'infinito, ne viene sottilmente influenzata. Ma andiamo con ordine. I ragazzini che in *Lisbon Story* divertono ma al tempo stesso infastidiscono Phillip Winter altro non sono che una citazione dei principi teorizzati da Dziga Vertov, laddove egli rifiuta di enfatizzare la personalità del regista ma bensì sottolinea l'importanza dell'integrazione della destrezza psico-fisica dell'operatore con lo strumento della cinepresa, il quale fra l'altro, visti i mezzi tecnici di allora, non deve avere solo una corretta visione della composizione della scena ma deve anche possedere un movimento di mano regolare e fluido per poter azionare la cinepresa con efficacia e senza incertezze.

(Nella scena finale di *Lisbon Story* la sottolineatura vertoviana della destrezza della mano del cineoperatore rappresentata con intento epico, anche se sottilmente ironico in *Man with a Movie*

Camera, viene illustrata con intento più decisamente comico: mentre in *Man with a Movie Camera* vediamo in molte scene il cineoperatore che bardato di stivaloni e pantaloni a sbuffo – bardato cioè alla moda dei registi di allora ma con evidente sottolineatura ironica rispetto a questo abbigliarsi da cavallerizzo dei tempi moderni – e telecamera in spalla si immerge nella frenetica vita della città per riprenderne la pulsante vita ed i suoi frenetici abitanti, in questa scena conclusiva del racconto di *Lisbon Story* vediamo i due amiconi ritrovati Phillip Winter e Friedrich “Fritz” Monroe totalmente assorbiti dalla loro frenesia di girare il loro film su Lisbona à la Vertov, solo che l’abbigliamento dei due allegri compagni è quanto di più sciatto si possa immaginare (Phillip Winter, camicia e pantaloni troppo larghi, informi e sporchi che lo fanno somigliare a Cipputi, non per niente della coppia Winter è l’operaio esecutore degli ordini geniali, anche se potenzialmente folli, dell’amico; Friedrich “Fritz” Monroe, capigliatura disordinata e giacca terribilmente sgualcita, tanto per dare al suo personaggio la forma dello “scienziato pazzo”) e questa scena finale vede i due amici girare una scena del loro film all’interno di un tipico tram a fili lisboneta, con il brillante risultato che, causa le vibrazioni del mezzo, Phillip Winter, addetto a girare la manovella, rimane disperato con la stessa in mano e maledicendo la cinepresa a manovella che ha in mano per una da lui giudicata sua inaffidabilità meccanica mentre, invece, il regista pazzoide Friedrich “Fritz” Monroe, il capo di questo allegro duo, amichevolmente controbatte facendo l’amico oggetto delle sue maledizioni per la sua goffaggine a maneggiare la cinepresa a manovella.)

Vertov, infatti, per le sue sperimentazioni cinematografiche non solo utilizzò minorenni come registi da lui appositamente istruiti e formati, certamente fisicamente integri e quindi con un perfetto movimento circolare di mano per azionare la manovella ma altrettanto sicuramente senza alcuna esperienza di regia (e lo stesso fa il regista pazzoide in *Lisbon Story*, che i ragazzini che importunano e divertono Phillip Winter avendolo scelto come soggetto privilegiato per le loro riprese hanno iniziato ad adoperare i mezzi audiovisivi perché il regista pazzoide voleva ripetere questo esperimento di Vertov), ma il più importante principio della sua teoria cinematografica enunciato nell’unica ed iniziale didascalia del *Man with a Camera*, cioè il Kino-Eye (il cine-occhio), così Vertov definiva il

per lui fondamentale principio dell'integrazione occhio umano telecamera meccanica, non solo si realizzò tramite l'utilizzazione, come nel caso dei ragazzini testé nominato, di personale di ripresa senza alcuna pretesa di una definita personalità autoriale se non la dotazione di un'abilità tecnica velocemente formata, ma ispirò la diretta azione registica di Vertov stesso e dei suoi collaboratori e sfociando nella regia del suo capolavoro, *Man with a Movie Camera*, direttamente citato nel film di Wenders dal regista pazzoide e simbolo, almeno all'inizio, del suo fallimento artistico per non essere riuscito ad emularne i risultati, specialmente perché il regista pazzoide Friedrich "Fritz" Monroe ha preso troppo alla lettera il principio del cine-occhio – formulato teoricamente da Vertov e al contrario di Friedrich "Fritz" Monroe da lui magistralmente e creativamente applicato nel *Man with a Movie Camera* – della prevalenza della cinepresa sull'occhio dell'operatore.

(E oggi alla luce degli sviluppi della cibernetica i cui dispositivi entrano sempre più e si integrano nel corpo umano e del parallelo e conseguente svilupparsi di una fantascienza e mentalità di massa dominate dal presentimento dei cyborg e dei nuovi esseri transumani prossimi venturi, possiamo anche vedere il Kino-Eye, l'integrazione, cioè, teorizzata da Vertov fra occhio umano e occhio meccanico della cinepresa che prescinde dalla personalità autoriale, come una sorta di premonizione sospesa fra scienza e fantascienza delle odierne – e inquietanti – evoluzioni della nostra civiltà della tecnica dove l'uomo inteso come individuo unico ed irripetibile è divenuto un lusso che non ci si può più permettere; il cyborgico Kino-Eye che preso troppo sul serio, cioè idolatrandolo, non segnala solo l'iniziale fallimento di Friedrich "Fritz" Monroe ma, molto più grave, quello della nostra civiltà. E al di là della sconfinata ammirazione che Wenders ha per Vertov, anche su questi rischi disumanizzanti della moderna civiltà industriale il regista tedesco ci vuole fare riflettere in *Lisbon Story*, analogamente a come, fra l'altro, vedremo fra poco parlando anche di *Tokio-Ga*, dove Wenders prende posizione con ancora maggiore e tragica consapevolezza su questo degrado culturale ed antropologico prodotto da una società tecnico-industriale che ha reciso ogni legame col passato.)

«Vertov proclaimed the primacy of the camera itself (the ‘Kino-Eye’) over the human eye. He clearly saw it as some kind of innocent machine that could record without bias or superfluous aesthetic considerations (as would, say, its human operator) the world as it really was. The camera lens was a machine that could be perfected bit by bit, to seize the world in its entirety and organize visual chaos into a coherent, objective set of pictures. At the same time Vertov was keen to assert that his Kino-Eye principle was a method of ‘communist’ (or ‘true marxist’) deciphering of the world, though this latter tenet was not much more convincing then than now. For Vertov was a true believer and he considered Marxism the only objective and scientific tool of analysis. He even called the 23 newreels he directed between 1922 and 1925 Kino-Pravda, ‘pravda’ being not only the Russian word for the truth but also the title of the official party newspaper. Almost a century later Vertov’s films still look revolutionary. And a contemporary digital video clip screened alongside them might not look so modern (or post-modern) after all. Created from documentary footage, Vertov’s films represented an intricate blend of art and political and poetic rhetoric. Certainly his writing from early on puts him in a tradition that closely resembles that of the Futurists like Marinetti at their most frenetic: «The film drama is the Opium of the people...down with Bourgeois fairy-tale scenarios...long live life as it is!» All this sounds as much like Marinetti as it does like Lars von Trier’s proscriptions for the Dogme film group in the very late years of the twentieth century. Just compare Vertov (above) with this from the (Dogme) Group Manifesto in 1995:«The anti-bourgeois cinema itself became bourgeois, because the foundations upon which its theories were based was the bourgeois perception of art. The auteur concept was bourgeois romanticism from the very start and thereby ... false! To DOGME 95, cinema is not individual! Today a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate democratisation of the cinema.»»: Jonathan Dawson, *Dziga Vertov*, in “senses of cinema”, pp. 2-3, all’URL https://soma.sbccc.edu/users/davega/xNON_ACTIVE_CLASSES/FILMST_113/Filmst113_ExFilm_HandoutbyWeek/Week%20Fourteen/27th/Dziga%20Vertov.pdf, Wayback Machine: https://web.archive.org/web/20220502081024/https://soma.sbccc.edu/users/davega/xNON_ACTIVE_CLASSES/FILMST_113/Filmst113_ExFi

[lm_HandoutbyWeek/Week%20Fourteen/27th/Dziga%20Vertov.pdf](http://lm.HandoutbyWeek/Week%20Fourteen/27th/Dziga%20Vertov.pdf)

(tramite la Wayback Machine scopriamo che il corrispettivo documento html del PDF di cui sopra è stato immesso in Rete non più tardi del 18 giugno 2003 data del suo congelamento tramite questa piattaforma e della generazione dell'URL <https://web.archive.org/web/20030618185448/http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/vertov.html>). E il cine-occhio e questi principi rivoluzionari non solo sul piano artistico ma anche rivoluzionari in senso politico-sociale troveranno piena realizzazione nell' *Uomo con la macchina da presa*: «Dziga Vertov, of course, considered his films to be documentaries, records of actuality, but all his work reflected his very personal, highly poetic vision of Soviet 'reality', a vision he maintained throughout his life, long after the dustbin of soviet history had claimed him, too. Very early on, Vertov was attracting unfavourable comment and attention from party hacks, with his strange camera angles, fast cutting, montage editing, and experimentations like split screen, multi layered supers and even animated inserts. By the mid 1920s, Vertov was acquiring the reputation of an eccentric, a dogmatist who rejected everything in cinema except for the Kinoks' own work. Fortunately Vertov, like Eisenstein, received the close attention and support of the European avant-garde. His feature-length *Kino-Eye – Life Caught Unawares* (1924) was awarded a silver medal and honorary diploma at the World Exhibit in Paris, and that success led to two more films commissioned by Moscow: *Stride Soviet!* (1926) and *A Sixth of the World* (1926). But the central authorities were also becoming fed up with Vertov's experiments, and they refused to support his greatest and still most rewardingly complex film, *Man with a Movie Camera* (1929). Given the difficulties in getting the film made at all, Vertov must have looked back nostalgically at his Kinok checklist of essentials for a Kino-Eye filmmaker: 1. rapid means of transport 2. highly sensitive film stock 3. light handheld film cameras 4. equally light lighting equipment 5. a crew of super-swift cinema reporters (etc) [...]. To make *The Man with a Movie Camera*, Vertov had to accept the invitation of the film studio VUFKU out in the Ukraine. These compromises and changes to Kinok policy led to the collapse of the Kinoks group itself and by the time the film was completed there were already several other 'city symphonies' made by, amongst others,

Alberto Cavalcanti (in Paris), Mikhail Kaufman (in Moscow) and Walter Ruttmann (in Berlin). Vertov's chance to be the first amongst equals had been lost in one sense, but his dicta for a new 'direct cinema' had not.»: *Ibidem*, pp. 3-4. Rapidi mezzi di trasporto, il tecnico operatore che con una leggera telecamera in spalla sale su questi mezzi e, a proprio rischio e pericolo, mette in azione il proprio cyborgico cine-occhio e riprende la realtà, e la riprende con una profondità cui il solo occhio umano mai potrà attingere (veramente questa era l'intenzione di Vertov, in realtà nel girare *L'uomo con la macchina da presa* l'eccellenza autorale di Vertov sarà decisiva), difficoltà produttive nella realizzazione del film: in *Lisbon Story* a parte le mattane umane e professionali di Friedrich "Fritz" Monroe, siamo anche di fronte a personaggi marginali, Fritz e il suo amico Phillip, e che faticano a portare a termine i loro progetti, siamo di fronte al tentativo emulativo di Fritz di filmare Lisbona seguendo rigidamente i dettami vertoviani di *Man with a Movie Camera*, siamo anche di fronte al comportamento di Phillip Winter che, nell'attesa di ritrovare l'amico, da tecnico del suono quale egli è, armato di un apparato tecnico di registrazione sonora percorre faticosamente, a causa di un piede ingessato, in lungo e in largo Lisbona – dettaglio comico e che esplicitamente rovescia l'aura eroica, seppur ironica, del personaggio cineoperatore ideato da Vertov. Mentre il cineoperatore di *Man with a Movie Camera* va in giro come un moderno cavaliere con i suoi pantaloni a sbuffo e macchina da presa in spalla quasi fosse una sorta di lancia di questo novello cavaliere dell'epoca moderno-meccanica-tecnologica, Winter si aggira per Lisbona col suo apparato di registrazione che, per quanto leggero, risulta di scomoda e goffa gestione vista la sua temporanea infermità. A tutti gli effetti, Phillip Winter più che un cavaliere somiglia, visto anche il suo abbigliamento estremamente dimesso, un mendicante o uno straccione che si è inventato qualcosa per "campare la vita" – cercando di cogliere e registrare i suoni della città (e in questo caso potremmo parlare di una sorta di cine-orecchio) e ribaltando l'iniziale terribile fallimento del regista pazzoide Friedrich "Fritz" Monroe, abbiamo, in un vero e proprio gioco di specchi fra la realtà rappresentata in *Lisbon Story* e il racconto dell'*Uomo con la macchina da presa*, dove con fusione fra realtà rappresentata in questo film e reale metodo registico dello stesso si vede l'operatore aggirarsi telecamera in spalla per riprendere

i luoghi di lavoro e svago delle brulicanti città della nuova e rivoluzionaria realtà sovietica, la scena finale dove Fritz e il suo amico Phillip mettendo a rischio la loro incolumità e con macchina da presa a manovella in spalla, si aggirano per Lisbona allegri e spensierati, ma sarebbe meglio dire indifferenti al pericolo, arrivando a filmare i tram a fili di Lisbona piazzandosi in mezzo alla strada e fermandoli per riprenderli meglio mentre stridono i freni per non travolgerli, immagine estremamente comica ed efficacemente rappresentativa dello scioglimento felice della trama di *Lisbon Story* dove i due amici troveranno momenti di intensa felicità proprio seguendo la strada tracciata da Vertov del cine-occhio che si pone direttamente e senza diaframmi di fronte alla realtà e che Fritz all'inizio aveva abbandonato.

(I due allegri compagni che in *Lisbon Story* si mettono in mezzo alla strada per filmare i tram sono una esplicita citazione di una scena dell'*Uomo con la macchina da presa* dove l'operatore si piazza fra due tram che vanno in direzione opposta e in genere, della maggior parte delle situazioni narrate dal film caratterizzato, oltre che dalla presenza disvelatrice di verità del cine-occhio, dalle continue situazioni di pericolo in cui si mette l'operatore per permettere al cyborgico cine-occhio di mettersi il più vicino possibile a questa realtà: operatore sul predellino di un'auto per filmare il traffico e tutte le figure umane e non che lo popolano, operatore che partecipa ad una gara motociclistica, piazza la telecamera sulla motocicletta e con una mano fa girare la manovella, operatore dove non si capisce se la scena rappresenti un sogno oppure la realtà perché egli sale su una ciminiera di fabbrica, operatore che si avvicina con sommo sprezzo del pericolo verso il getto incandescente di metallo in una fonderia e che viene subitamente allontanato da un operaio perché non accada una possibile tragedia e infine sottile gioco di specchi fra la realtà rappresentata nei due film e diretta ed esplicita citazione dell'*Uomo con la macchina da presa* nel gesto di Manoel de Oliveira che dopo aver pronunciato il suo monologo sulla possibilità dell'uomo e dell'arte cinematografica di rappresentare la realtà, con le due mani incrociate forma un quadrato che pone davanti al suo occhio e poi si incammina trotterellando alla Charlot per le strade dell' Alfama. Questo gesto è un evidente riferimento al logo adottato da Vertov per rappresentare la sua teoria del cine-occhio e che fra l'altro, logo

dell'occhio che si intravede dietro la lente della macchina da presa, è l'immagine finale del suo *Uomo con la macchina da presa*, gesto che sta a significare che il Manoel de Oliveira personaggio di *Lisbon Story*, nonostante i suoi dubbi, crede che l'arte cinematografica non solo possa rappresentare la realtà ma sia un agente disvelatore di una realtà più profonda di quella avvertita senza l'ausilio di questo mezzo artistico, e sta altresì a significare che alla conclusione di Manoel de Oliveira è giunto anche Wim Wenders, almeno il Wim Wenders che lo stesso Wenders vuole sia indirettamente rappresentato in *Lisbon Story* tramite il personaggio di Manoel de Oliveira – ovviamente sull'opinione del Manoel de Oliveira fuori dalla rappresentazione cinematografica nulla sappiamo – e poi anche dalla coppia di amici Friedrich “Fritz” Monroe e Phillip Winter.)

Per quanto invece riguarda il film reale *Lisbon Story*, uno degli elementi della sua riuscita artistica non sarà tanto il seguire i dettami vertoviani ma costruire un film non solo che di questa esperienza cinematografica parla ma anche espressamente nostalgico delle stessa, insomma un film, anche da questo punto di vista, “saudosistico”, in una apparentemente contraddittoria ma artisticamente vincente fusione di due nostalgie: nostalgia delle cose che furono e che stanno per scomparire, rappresentato da una cadente ma proprio per questo splendente Lisbona e nostalgia per la cinematografia futuristico-vertoviana degli albori della settima arte, tutto un mondo non solo cinematografico ma anche artistico d'avanguardia che della *Stimmung* saudosistico-ambientale di Lisbona non ci vuole proprio molta immaginazione per sapere cosa avrebbe potuto farsene (Marinetti: *Uccidiamo il chiaro di Luna!*, manifesto futurista del 1909 e sempre Marinetti, *Contro Venezia passatista* del 27 aprile 1910: «Noi ripudiamo l'antica Venezia estenuata e sfatta da voluttà secolari, che noi pure amammo e possedemmo in un gran sogno nostalgico. Ripudiamo la Venezia dei forestieri, mercato di antiquari falsificatori, calamita dello snobismo e dell'imbecillità universali, letto sfondato da carovane di amanti, semicupio ingemmato per cortigiane cosmopolite, cloaca massima del passatismo. Noi vogliamo guarire e cicatrizzare questa città putrescente, piaga magnifica del passato. Noi vogliamo rianimare e nobilitare il popolo veneziano, decaduto dalla sua antica grandezza, morfinizzato da una vigliaccheria stomachevole ed avvilita dall'abitudine dei suoi piccoli commerci loschi.»). Per meglio

comprendere quanto il cine-occhio vertoviano abbia costituito il momento dialettico negativo del film *Lisbon Story*, momento dialettico negativo senza il quale tutto il film rischiava di tramutarsi in una rappresentazione non diciamo sentimentale ma sentimentalistica delle difficoltà creative di un regista formulate solo in via saudosistica e improntata su una descrizione lirica delle vicissitudini creative dei due protagonisti (anche se Friedrich “Fritz” Monroe occupa direttamente un tempo molto breve del film, questo personaggio è protagonista allo stesso titolo di Phillip Winter o, ancor meglio, si potrebbe anche dire che questa coppia di protagonisti in realtà è un solo protagonista, come un solo protagonista è la coppia Don Chisciotte e Sancio Panza, con le pazzie di Friedrich “Fritz” Monroe/Don Chisciotte ed il richiamo alla ragione di Phillip Winter/Sancio Panza) e quindi improntata ad una *Stimmung* nostalgica dalla quale fosse espunta ogni dimensione di storicità (venendo così anche duramente danneggiata la dimensione saudosistica che in quanto non solo puro ed istintivo sentimento nostalgico ma anche consapevole riflessione e teorizzazione di questo sentimento ha anche la temporalità come colonna portante), si forniscono ora alcune indicazioni bibliografiche non solo per inquadrare la figura di Vertov nell’ambito della storia del cinema e di quella *événementielle tout court* (Vertov fu una delle massime espressioni dello sperimentalismo artistico che fiorì in seguito alla Rivoluzione d'Ottobre e sebbene non rimase vittima delle purghe staliniane egli fu del tutto messo ai margini in quella temperie) ma anche per comprendere quanto un regista come Wenders, apparentemente molto distante da una visione macchinista-futurista alla Vertov, in realtà debba moltissimo a questo regista per il suo rifiuto della dimensione lirico-intimistica dei suoi personaggi. In altre parole: se per Vertov il protagonista e il motore dei suoi film è il cyborgico cine-occhio, fusione di occhio umano e lente della cinepresa, per Wenders è la fusione del personaggio con l’ambiente l’elemento che muove il suo racconto cinematografico e, in entrambi questi autori, viene sempre rifiutata una dimensione puramente lirica e solipsistica che prescinda dalla fusione dialettica del personaggio con l’ambiente esterno, sia questo nel caso di Vertov un dispositivo tecnico-meccanico o, nel caso di Wenders, una eterotopia ambientale e/o culturale. E quindi per meglio comprendere quanto «E Viva Dziga Vertov!» ci renda ancor più possibile affermare «E Viva Wim

Wenders!» cfr. pp. 1-2 di Joseph Schaub, *Presenting the Cyborg's Futurist Past: An Analysis of Dziga Vertov's Kino-Eye*, in "Postmodern Culture", vol. 8, n. 2, 1998, *Project MUSE*: «*Man With a Movie Camera* is the result of Vertov's ten-year effort to work out a theory of technologically-assisted vision. "Kino-Eye" is the name he gave to his theory, and it involves not only a disappearance of the border between the camera and the eye but a dissolution in the stages separating the process of film production as well. Vertov's cameraman and brother, Mikhail Kaufman, appears in the film as often as Vertov's editor and wife, Elizaveta Svilova. As a historical representation of the cyborg that promotes strategies for minimizing the hierarchical stratification of gender, the film serves as a model for contemporary discussions of postgender cyberspace. Rather than eliminating one or both genders in a human/machine merger, Vertov balances the masculine and feminine contributions to the production of meaning in what may be the first revolutionary cybertext, *Man With a Movie Camera*, with the first revolutionary cyborg, the Kino-Eye.» e p. 3: «In the work of Dziga Vertov, we can see how the Russian Futurists recuperated the essentially cyborg notion of combining technology and humanity from the misogynist trap into which the Italians fell. Vertov's cyborg construction was originally conceived as a device for enhancing human optics, as this 1923 statement suggests: "I am kino-eye, I am a mechanical eye. I, a machine, show you the world as only I can see it"(17) [nota 17: «Vertov, Dziga. *Kino-Eye: the Writings of Dziga Vertov*. Ed. Annette Michelson. Trans. Kevin Obrien. Berkeley: U of California P, 1984.»]. But Kino-Eye's first person address already suggests a merger between human and machine, something that would be further explored and complicated in Vertov's later writings.», documento all'URL

https://web.archive.org/web/20200321165416id_/http://cyberpunk.asia/cp_pdf.php?txt=162&lng=us; p. 44 di Anna Lawton, *Rhythmic Montage in the Films of Dziga Vertov: A Poetic Use of the Language of Cinema*, in "Pacific Coast Philology", Vol. 13 (Oct., 1978), pp. 44-50, Published By: Penn State University Press: «Vertov's concept of montage is particularly close to certain ideas and techniques which flourished among the Cubo-Futurists and the Formalists, and later in the LEF group. Both in his writings and, implicitly, in his films, Vertov reiterated the fundamental principle that the artistic medium

(in this case, the language of cinema) must be autonomous, self-referential and universal. The constant foregrounding in Vertov's films of the two basic structural elements of cinema – the shot and the montage – is analogous to the Futurists' foregrounding of the structural elements of verse – sound and rhythm. In a poem such as, "Dyr bul scyl," by Alexander Kruchenykh, the destruction of the conventional semantic, syntactic, and prosodic elements liberates the words from every kind of causal relationships; they become unmotivated and are therefore perceived as autonomous values. The arrangement of the words in rhythmical segments and by phonetic analogies endows the text with a new and fresh meaning, based on parallelism. Similarly, Vertov in his films destroys both the conventional semantics of the shots (by means of unusual frame compositions and camera angles), and the conventional syntagmatic relationships that would advance a narrative (by means of a striking use of montage). The result is a palpable texture of visual analogies and rhythmic segments, homologous with the texture of a Futurist poem.» e pp. 45-46: «This theory was most successfully applied in *Man with a Movie Camera*. In this film the parallelism can be perceived in terms of the rhythm of a phrase – i.e. the alternation of shots of different duration in a sequence – and the visual rhyme – i.e. the analogy of images, frame composition, and action. *Man with a Movie Camera* is enclosed in a narrative frame: it starts by showing the audience entering the movie theatre and ends by focussing on the public's reactions to the conclusion of the show. Within this frame, the film is divided into two symmetrical parts. They are both marked by a similar progressive intensification of the rhythm, a kind of crescendo that starts with shots of a rather long duration and ends with a series of shots no longer than a split second. In the first part, this movement accompanies the theme of sleep, gradual awakening, beginning of the activities – street traffic, factory work, trade – and progressive intensification of the activities, which reach a total frenzy by the end of the day. In the second part the slow-paced rhythm accompanies the theme of holiday, leisure and sport; it picks up speed in connection with a tavern scene and a concert of spoons and bottles, and ends up in a frenzied succession of barely perceivable shots. Two aspects of Soviet life have therefore been connected by the parallelism of two rhythmic segments, and semantic associations between the two have

been forced upon the viewer's mind.», documento all'URL [https://monoskop.org/images/8/89/Lawton Anna 1978 Rhythmic Montage in the Films of Dziga Vertov.pdf](https://monoskop.org/images/8/89/Lawton_Anna_1978_Rhythmic_Montage_in_the_Films_of_Dziga_Vertov.pdf), Wayback Machine: [https://web.archive.org/web/20220504055407/https://monoskop.org/images/8/89/Lawton Anna 1978 Rhythmic Montage in the Films of Dziga Vertov.pdf](https://web.archive.org/web/20220504055407/https://monoskop.org/images/8/89/Lawton_Anna_1978_Rhythmic_Montage_in_the_Films_of_Dziga_Vertov.pdf); Pyoung-Kuk Jeon, *Review on Historical Assessment and Perception of Dziga Vertov*, in "International Journal of Contents", Vol. 4, N°4, December 2008, pp. 24-29, all'URL <https://www.koreascience.or.kr/article/JAKO200806942470637.pdf>, Wayback Machine : <https://web.archive.org/web/20220504161304/https://www.koreascience.or.kr/article/JAKO200806942470637.pdf>, dove viene eccellentemente spiegata la teoria di Vertov per la quale il cine-occhio disvela quello che il solo occhio umano non era capace di vedere e comprendere; Seth Feldman, *"Peace between Man and Machine": Dziga Vertov's The Man with a Movie Camera*, in Jim Leach, Barry K. Grant, *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, Wayne State University Press, 1998, pp. 40-54, all'URL <https://books.google.it/books?hl=it&lr=&id=YFhiHHHJbUgC&oi=fnd&pg=PA40&dq=Dziga+Vertov+futurism&ots=-XawnB9Yrb&sig=3TdxszbJl57XNwSHUq8m3pEl4Y4#v=onepage&q=Dziga%20Vertov%20futurism&f=false>, Wayback Machine: <https://web.archive.org/web/20220501083522/https://books.google.it/books?hl=it&lr=&id=YFhiHHHJbUgC&oi=fnd&pg=PA40&dq=Dziga+Vertov+futurism&ots=-XawnB9Yrb&sig=3TdxszbJl57XNwSHUq8m3pEl4Y4#v=onepage&q=Dziga%20Vertov%20futurism&f=false>, importante per inquadrare il fondamentale ruolo svolto nella storia del cinema da Vertov, il cui operato dopo anni di dimenticatoio dovuti alla gelata stalinista fu infine rivalutato dalla nouvelle vague francese e con una sfolgorante definizione, a p. 53, di *Man with a Movie Camera*: «If what we see in *The Man with a Movie Camera* appears to be a sunny day in the life of the revolution, we must view the film now with the realization that there remained very few days like it», sentimento nostalgico di Seth Feldman evidentemente suscitato dall'eccezionale *Uomo con la macchina da presa* e dall'irripetibile esperienza cinematografica di Vertov che ha animato non solo *Lisbon Story* ma anche tutta la cinematografia di Wenders e che deve e può essere suscitato anche in

noi dalla visione di questa pietra miliare della cinematografia di tutti i tempi. La quale è oggi possibile e accessibile a tutti tramite YouTube all'URL <https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI>, e nostro provvidenziale upload su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/republicanesimo-geopolitico> e <https://ia802508.us.archive.org/33/items/republicanesimo-geopolitico/%D0%94%D0%B7%D0%B8%D0%B3%D0%B0%20%D0%92%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%B2%2C%20%D0%A7%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BA%20%D1%81%20%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B0%D0%BF%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BC%2C%20Republicanesimo%20Geopolitico.mp4>, file attraverso il quale consigliamo la visione di questo film perché qui *Man with a Movie Camera* è sottotitolato, oppure attraverso un altro URL di Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=64jLxgCWukY>, con nostro upload su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/dziga-vertov-man-with-a-movie-camera-republicanesimo-geopolitico> e <https://ia902508.us.archive.org/2/items/dziga-vertov-man-with-a-movie-camera-republicanesimo-geopolitico/Dziga%20Vertov%2C%20%D0%94%D0%B7%D0%B8%D0%B3%D0%B0%20%D0%92%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%B2%2C%20man%20with%20a%20movie%20camera%2C%20%D0%A7%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BA%20%D1%81%20%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B0%D0%BF%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BC%2C%20Republicanesimo%20Geopolitico.mp4>, file con immagini di qualità superiore rispetto al primo ma col difetto che le inquadrature risultano a volte tagliate e non sono presenti didascalie esplicative delle scritte in cirillico che compaiono nel film, mentre sconsigliamo il seguente caricamento del film su Internet Archive all'URL <https://archive.org/details/ChelovekskinoapparatomManWithAMovieCamera> (non da noi eseguito), per la terrificante bassa qualità delle immagini e per l'assenza di musica che le accompagni. Si segnala, infine, un altro film di Wim Wenders dove sono particolarmente evidenti le tracce vertoviane. Si tratta di *Tokio-Ga*, girato nel 1983 e montato nel 1985. Si tratta di un film dedicato al regista giapponese

Yasujirō Ozu, nel quale il protagonista, lo stesso Wim Wenders che però non compare mai in immagine ma solo come voce narrante, si aggira nei meandri di Tokio per venire in contatto con testimonianze visive ed umane che gli possano trasmettere il senso profondo della vita e dell'attività artistica del grande regista scomparso. «Since his first films, Wenders has been sketching the outlines of a vast filmic cartography that knows no borders, developed over the course of a long and drawn out cinematic odyssey which, if I may be allowed the metaphor, is a veritable journey through space and time. In addition to travelling halfway around the world to make films and elaborating a filmic discourse about movement and displacement, his work is also a symbolic trajectory through the history of film, which is none other than the source that feeds the images of this inveterate cinephile: early cinema, the French New Wave and the whole canon of European modernism, the American classics with John Ford at the head, Fritz Lang and, of course, Yasujiro Ozu¹. [nota n. 1: «The theme of travel, understood in a very broad sense, is primordial in Wenders' films. I have discussed this idea previously in the journal *Nosferatu*, and in the book *Paris, Texas* written with Antonio Santamarina.»] *Tokyo-Ga* (Wim Wenders, 1985) fits into this model and is yet another milestone in the journey that confirms the wandering nature (as if it were one of his characters) of Wim Wenders, filmmaker. In this film he embarks on a twofold journey, both to the Japanese capital and to the universe of Ozu, one of his sacred cinematic references. Chance and necessity, two raw materials that are consubstantial with the best creations, converge in the origins of this project. On a rainy day some fifteen years earlier, Wenders had the powerful experience of seeing one of Ozu's essential works in a New York theatre: *Tokyo Story* (*Tokyo monogatari*, Yasujiro Ozu, 1953). Indeed, the experience was so stunning that Wenders came out of the cinema with tears in his eyes. Shortly afterwards, he had the opportunity of seeing another five titles by this filmmaker presented at the MOMA. He discovered, as if it were a revelation, that the kind of cinema he had been dreaming of – an ideal cinema in which gaze and dream are closely intertwined – but which he didn't believe could exist, was realised in Ozu's images. This explains the words that open the commentary that runs throughout the film (recited, incidentally, in his own voice, a voice that sounds fragile, melancholy, restrained and yet full of emotion) and which are

superimposed, like heavenly music, over the opening credits of *Tokyo Story*: “If in our century, something sacred still existed, if there were something like a sacred treasure of the cinema, then for me that would have to be the work of the Japanese director Yasujiro Ozu [...] For me, never before and never again since has the cinema been so close to its essence and its purpose: to present an image of man in our century, a usable, true and valid image, in which he not only recognises himself but from which, above all, he may learn about himself”.² [Nota n. 2: «See <<http://www.wim-wenders.com>>. For Wenders, the commentary should be heard in the language of each country (this does not include the interviews, etc., which are left in their original version). He dubbed the versions in French and English with his own voice, but was unable to do so with the Spanish version.»]: pp. 106-107 di José Antonio Hurtado, *Tokyo-Ga: A First Person Journey (A Filmed Diary about Absence)*, in “L’Atalante. International Film Studied Journal”, Issue 12, July-December 2012 (2013 Reedition), pp. 106-111, agli URL di Internet Archive <https://archive.org/details/jose-antonio-hurtado-tokyo-ga> e <https://ia902506.us.archive.org/21/items/jose-antonio-hurtado-tokyo-ga/Jos%C3%A9Antonio%20Hurtado%20Tokyo%20Ga.pdf>. Ma mentre per coloro che lo conobbero in vita, la ricerca del protagonista ha successo, per quanto riguarda i paesaggi e gli ambienti urbani che fecero da sfondo all’Ozu regista e uomo, siamo di fronte ad una discesa agli inferi. Attraverso le scene girate in soggettiva con una tecnica molto simile a quella vertoviana dell’*Uomo con la macchina da presa* (o meglio, che vuole alludere, perché in queste scene l’operatore-protagonista, al contrario dell’uomo con la telecamera, non compare mai: insomma qui il cine-occhio è molto più discreto ma comunque, si capisce, che è sempre il punto di vista dell’operatore mediato da una telecamera quello che ci restituisce il senso del racconto), le immagini di Tokio ci restituiscono una città senza un’anima, un informe ammasso urbanistico che definire tentacolare sarebbe farne un’esaltazione negativa ma sempre un’esaltazione, mentre la definizione più giusta della Tokio di Wenders è quella di un disastroso, enorme ed informe ammasso urbanistico ed antropologico, insomma una sorta di gigantesca discarica dove convergono tutte i detriti antropologici ed estetici della moderna civiltà industriale. «Wenders was driven by a desire to uncover the spirit and atmosphere so

characteristic of the filmic portraits of his favourite filmmaker, and to do this he wandered through the city that is Ozu's Tokyo thirties later, taking as his point of reference *Tokyo Story*, some of whose images open and close *Tokyo-Ga* (specifically, the images at the beginning and end of the film). But the Tokyo that Ozu shows in his films, particularly those made after the war, is nothing more than a ghost. Indeed, it was in the process of disappearing, rapidly mutating: Ozu does no more than tell us, through his family stories, of the decline of traditional Japan. And what Wenders finds in its place is a modern, chaotic and artificial world whose ultimate meaning is summed up in the Chinese character written, as an epitaph, on Ozu's grave by his own request: 'MU', which means the space between things; nothingness or the void. This is why the film exudes from every pore a melancholy sensation of lost paradise. It is an elegy to the twilight of an era: its spirit has been lost in the vertiginous upheaval that has shaken contemporary Japan, a loss that was already foreshadowed in Ozu's images. But the spaces and moods of Tokyo that we can identify in Ozu's films are not irretrievable solely because Japan has changed, but also because cinema itself has changed. Telling simple stories of life from the perspective of Ozu's harmonious and placid *classicism* may no longer be possible in the contemporary context of the wild, frenetic pace of the modern city (a Tokyo dominated by skyscrapers, neon lights and colourful, luminous advertising signs), where the postmodern culture of simulation reigns (epitomised by the imitation food in restaurant display windows) and there is a asphyxiating inflation of images. Because of the inexorable passage of time, the Tokyo that appears in Ozu's films, perhaps more mythical than real, no longer exists, nor does the spirit that embodies his work (Chisu Ryu, his long-time actor, is recognised in the street by a group of women not because he was the protagonist in almost all of his films, but because he had recently appeared in a television programme). Wenders' commentary is an unequivocal testimony: "The more the reality of Tokyo struck me as a torrent of unkind, impersonal, threatening, yes even inhuman images, the greater and more powerful it became in my mind the image of the loving, ordered world, of the mythical city of Tokyo that I knew from the films of Ysojiro Ozu; perhaps that was what no longer existed: a view which still could achieve order in a world out of order. A view which could still render

the world transparent. Perhaps such a view is no longer possible today, not even for Ozu, were he still alive".»: *Ibidem*, pp. 108-109. Non siamo quindi di fronte al sublime terribile dello *Stato delle cose* ma qui ci si deve confrontare con la morte termica culturale e spirituale dell'uomo. La scena dove questa morte entropica è più evidente sono i teenager (e persone anche oltre questo limite d'età) giapponesi che goffamente ballano all'aperto il Rock' n' Roll americano degli anni '50 debitamente abbigliati come andavano i giovani statunitensi di quegli anni quando si cimentavano in questo ballo. «Wenders tries to recover the images of his idolised filmmaker, an operation that proves impossible, and in his failure he pays him a straightforward and emotive tribute. And as he does so, especially while filming the vestiges that come to life through the recollections of Ozu's two closest colleagues, he wanders around with his camera through a city that is nothing but layers of information, above all visual information, hypnotic movements (produced both by those metallic balls in the Pachinko arcades and by the countless golf balls hit day and night in enclosed courses) and an accumulation of television images, beginning with the image of John Wayne talking in Japanese in a John Ford western. In a surrealistic tour of a distant foreign culture (in spite of its relentless process of Westernization, or in some cases, paradoxically, because of it), the tireless traveller that is Wenders confronts the empire of signs that is Tokyo, behind which only emptiness is visible. Through its images, sometimes fascinating, sometimes surprising but always gripping, *Tokyo-Ga*, like all of Wenders' films, speaks of desires and journeys taken to realise them: in this case, specifically, the desire to dive into the ashes of time in order to bear witness to the universe of Ozu, of his unique figure and his long legacy. Of trains and stations along the way, a primordial image in his films. Of cities and highways. Of change and movement. Of the image and its phantasmal character. Of the nature of film and its complex, paradoxical and ambiguous relationship with the world. Of memory and passage of time. Of solitude and its abysses. Of past lives that leave their marks and also their scars. And above all, through the echoes awakened by 'MU', *Tokyo-Ga* speaks of absence.»: *Ibidem*, p. 110. Siamo lontani mille anni luce dalla cupa densità cultural-antropologica rappresentata dal regista Friedrich Monroe nello *Stato delle cose* e dalla trionfante saudade rappresentata dai fado

dei Madredeus in *Lisbon Story*. Per chi voglia ulteriormente avvicinarsi a questa declinazione funerario-vertoviana di Wim Wenders (ma sottolineando che *L'uomo con la macchina da presa* è un film ottimista, *The State of Things* pur finendo tragicamente esprime una eterotopica eroica tragicità e quindi la sua antropologia non è pessimista e, infine, *Lisbon Story* è un film estremamente ottimista ed anche giocoso), si veda Daniel Pereira Xavier De Mendonça, *Mímese do tempo: projeções temporais em um homen com uma câmera e Tokio-Ga*, Florianópolis, SC, 2011, all'URL http://www.faed.udesc.br/arquivos/id_submenu/480/ppgh_udesc_dissert_daniel_p_x_de_mendonca.pdf, Wayback Machine: https://web.archive.org/web/20190929160547/http://www.faed.udesc.br/arquivos/id_submenu/480/ppgh_udesc_dissert_daniel_p_x_de_mendonca.pdf, mentre per chi voglia immergersi direttamente negli inferi di *Tokio-Ga* si rinvia al relativo file audiovisivo presente su Internet Archive agli URL <https://archive.org/details/TokyoGaVo> e <https://ia803103.us.archive.org/9/items/TokyoGaVo/Tokyo-Ga%20vo.mp4>, tenendo presente che per poter bene apprezzare il seppur breve e lampeggiante vertoviano «sunny day in the life of the Revolution» dove tramite *Lisbon Story* Pessoa ci annuncia che «In broad daylight even the sounds shine./On the repose of the wide field they linger./It rustles, the breeze silent./I have wanted, like sounds, to live by things/And not be theirs, a winged consequence/Carrying the real far.», anche gli inferi di *Tokio-Ga* bisogna aver frequentato.

²⁰ La lezione di *Elegia de amor* riportata nel presente documento è stata scaricata in data 16 marzo 2022 dalla pagina del sito web “*vicio da poesia*” all'URL <https://viciodapoesia.com/2016/12/28/teixeira-de-pascoes-elegia-de-amor/>, Wayback Machine: <http://web.archive.org/web/20220316134045/https://viciodapoesia.com/2016/12/28/teixeira-de-pascoes-elegia-de-amor/> e screenshot <http://web.archive.org/web/20220316134051/http://web.archive.org/screenshot/https://viciodapoesia.com/2016/12/28/teixeira-de-pascoes-elegia-de-amor/>, dove la pagina dichiara che la sua fonte è *Poesia de Amor, Antologia Portuguesa*, selecção e prefácio de José Régio e Alberto de Serpa, Livraria Tavares Martins, Porto, 1945. Altro URL attraverso il quale è possibile leggere la poesia è

<https://triplov.com/poesia/Teixeira-de-Pascoes/Maranus/Elegia-do-amor.htm>,
Wayback Machine:
<http://web.archive.org/web/20220316134710/https://triplov.com/poesia/Teixeira-de-Pascoes/Maranus/Elegia-do-amor.htm>
e screenshot
<http://web.archive.org/web/20220316134715/http://web.archive.org/screenshot/https://triplov.com/poesia/Teixeira-de-Pascoes/Maranus/Elegia-do-amor.htm>. Segnalo, infine, che dalla piattaforma Internet Archive, agli URL <https://archive.org/details/obrascompletaspo01pascuoft/page/n9/mode/> e <https://archive.org/details/obrascompletaspo02pascuoft/page/4/mode/2up>, è possibile scaricare tutta l'opera poetica di Teixeira de Pascoaes. In particolare, per quanto riguarda l'*Elegia de Amor* essa è visionabile alle pp. 172-182 del documento fornito dalla piattaforma. Seguono ora i caricamenti su Internet Archive di tre file mp4 scaricati da YouTube che riguardano tre video musicali con la canzone *Elegia de Amor* cantata dalle fadiste Teresa Tarouca e Ondina de Sotto Mayor (due file mp4 riguardano Teresa Tarouca e uno Ondina de Sotto Mayor), il cui testo utilizza parti della poesia di Teixeira de Pascoaes. In ciascuno dei tre caricamenti, il primo URL riguarda la piattaforma YouTube dal quale è stato compiuto il download, i successivi due il nostro caricamento su Internet Archive: primo download da <https://www.youtube.com/watch?v=sKkk7vjSdeg> e successivo upload su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/teresa-tarouca.-teixeira-de-pascoes-pierina-farina-fado-republicanesimo-geopol> e https://ia802500.us.archive.org/19/items/teresa-tarouca.-teixeira-de-pascoes-pierina-farina-fado-republicanesimo-geopol/Teresa%20Tarouca.%20Teixeira%20de%20Pascoes%2C%20Pierina%20Farina%2C%20%20Fado%2C%20Republicanesimo%20Geopolitico%2C%20saudosismo%2C%20%20Elegia%20do%20Amor_360p.mp4; secondo download da <https://www.youtube.com/watch?v=H9YLAoMoim0>, e successivo upload su Internet Archive generando gli URL <https://archive.org/details/teresa-tarouca-elegia-do-amor-fado-1983-480p> e <https://ia902506.us.archive.org/13/items/teresa-tarouca-elegia-do-amor-fado-1983->

[480p/TERESA%20TAROUCA%20Elegia%20do%20Amor%20Fado%201983_480p.mp4](https://www.youtube.com/watch?v=AMd7aV1jSdA) e terzo caricamento riguardante *Elegia de Amor* cantata da Ondina de Sotto Mayor, file scaricato da <https://www.youtube.com/watch?v=AMd7aV1jSdA> e upload su Internet Archive, generando gli URL <https://archive.org/details/pierina-farina-ondina-de-sotto-mayor-elegia-de-amor-teixeira-de-pascoes-repubbl> e https://ia802509.us.archive.org/9/items/pierina-farina-ondina-de-sotto-mayor-elegia-de-amor-teixeira-de-pascoes-repubbl/Pierina%20Farina%2C%20Ondina%20de%20%20Sotto%20Mayor%2C%20%20Elegia%20de%20Amor%2C%20Teixeira%20de%20Pascoes%2C%20Repubblicanesimo%20Geopolitico_1080p.mp4. Inoltre all'URL di Internet Archive <https://archive.org/details/elegia-do-amor-pierina-farina-teixeira-de-pascoes-fado-repubblicanesimo-geopolitico> è stato caricato un documento Word, contenente il testo dell' *Elegia de Amor*, gli URL di YouTube ed Internet Archive attraverso i quali possono essere ascoltati i due video musicali di Teresa Tarouca e, inoltre, all'interno di questo file Word sono stati inseriti direttamente anche i due file mp4 dei video musicali, senza così il bisogno di utilizzare i sei URL relativi al download ed al successivo upload dei due file mp4 riguardanti la *Elegia de amor* cantata da Teresa Tarouca (nota tecnica: per non appesantire il documento si è escluso il file mp4 riguardante Ondina de Sotto Mayor e quindi anche i relativi URL di YouTube ed Internet Archive; inoltre di questo file Word esiste su Internet Archive anche il suo gemello in formato PDF, URL <https://archive.org/details/elegia-do-amor-pierina-farina-teixeira-de-pascoes> e <https://ia802501.us.archive.org/30/items/elegia-do-amor-pierina-farina-teixeira-de-pascoes/ELEGIA%20DO%20AMOR%2C%20PIERINA%20FARINA%2C%20TEIXEIRA%20DE%20PASCOAES.pdf>, ma in questo caso inevitabilmente sprovvisto dei due file mp4 inseriti direttamente nel file Word). Come forse si può intuire osservando la sequenza dei caratteri degli URL di questi file che riguardano la più bella poesia di Texeira de Pascoaes, essi sono stati così nominati e poi caricati su Internet Archive per eternare con l' *Elegia de amor* la memoria di una persona molto cara (caricate anche due sue immagini agli URL

<https://archive.org/details/pierina-farina-fado-elegia-do-amor-teixeira-de-pascoaes> e
<https://ia802204.us.archive.org/24/items/pierina-farina-fado-elegia-do-amor-teixeira-de-pascoaes/PIERINA%20FARINA%2C%20FADO%2C%20ELEGIA%20DO%20AMOR%2C%20Teixeira%20de%20Pascoaes.jpg> e
<https://archive.org/details/pierina-farina-fado-elegia-do-amor-teixeira-de-pascoaes-saudade-eterotopia> e
<https://ia802204.us.archive.org/26/items/pierina-farina-fado-elegia-do-amor-teixeira-de-pascoaes-saudade-eterotopia/Pierina%20Farina%2C%20fado%2C%20Elegia%20do%20Amor%2C%20Teixeira%20de%20Pascoaes%3B%20saudade%2C%20eterotopia%20.jpg>) e alla quale dedico, nel segno di tutti i miei studi passati, presenti e futuri sull'espressività dialettica della natura e dell'uomo, oltre all' *Elegia de amor*, la *Balada Da Despedida Do V Ano Jurídico* 88/89, download da <https://www.youtube.com/watch?v=f3WGttZdksg>, upload generando gli URL <https://archive.org/details/pierina-farina-balada-da-despedida-do-v-ano-juridico-8889> e
<https://ia802507.us.archive.org/1/items/pierina-farina-balada-da-despedida-do-v-ano-juridico-8889/Pierina%20Farina%2C%20Balada%20Da%20Despedida%20Do%20V%20Ano%20Jur%C3%ADdico%208889%2C%20.mp4>, e le cui parole, assieme alla tristezza dell'addio, esprimono anche il senso saudosistico di una continua rinascita e di un sempiterno ritrovarsi:

Sentes que um tempo acabou
Primavera de flor adormecida
Qualquer coisa que não volta que voou
Que foi um rio, um ar, na tua vida

E levas em ti guardado
O choro de uma balada
Recordações do passado
O bater da velha cabra

**Capa negra de saudade
No momento da partida
Segredos desta cidade
Levo comigo p'rá vida**

**Capa negra de saudade
No momento da partida
Segredos desta cidade
Levo comigo p'rá vida**

**Sabes que o desenho do adeus
É fogo que nos queima devagar
E no lento cerrar dos olhos teus
Fica a esperança de um dia aqui voltar**

**E levas em ti guardado
O choro de uma balada
Recordações do passado
O bater da velha cabra**

**Capa negra de saudade
No momento da partida
Segredos desta cidade
Levo comigo p'rá vida**

**Capa negra de saudade
No momento da partida
Segredos desta cidade
Levo comigo p'rá vida.**

Ora e sempre.



Massimo Morigi

Le relazioni fra l' Italia e il Portogallo durante il periodo fascista

(PARTE 8 di 11)

PARTE VII

**I rapporti fra Portogallo ed Italia dalla
seconda metà degli anni Trenta alla fine
del regime fascista**

Nella storia delle agiografie, indubbiamente il volume *Salazar. O homen e a sua obra* che raccoglie le interviste fatte da Antonio Ferro al dittatore del Portogallo e pubblicate verso la fine del 1932 sul “Diário de Noticias” costituisce una curiosissima eccezione.¹ Innanzitutto perchè il protagonista di *Salazar* non è, appunto, solo Salazar ma anche Mussolini, il quale costituisce in tutto il testo, sia quando viene citato direttamente sia quando non viene nominato, il vero termine di paragone del perfetto dittatore. E Salazar, nonostante che durante i suoi incontri con Ferro voglia rapportarsi col suo interlocutore in un atteggiamento di gentile accodiscendenza, sarà costretto a subire questa impostazione “mussoliniana” del di lì a poco direttore del costituendo SPN (il Segretariado de Propaganda Nacional), al quale si ribatterà punto su punto e avendo così anche occasione per definire meglio cosa è l’Estado Novo e in che cosa si differenzia dall’Italia fascista (le pagine iniziali del cap. III da pagina 73 a pagina 75 del volume, dove Salazar parla del cesarismo pagano di Mussolini contrapponendolo al senso della misura, giuridico ed umano, dell’Estado Novo, contengono le parole più citate riguardo la percezione che Salazar aveva della sua costruzione politica autoritaria e costituiscono anche un utile punto di partenza storiografico per la definizione del salazarismo) ma dovendo anche “subire” questa impostazione che costantemente lo metteva di fronte ad un altro dittatore – anzi al dittatore per antonomasia – già “arrivato” e in paragone del quale egli doveva essere giudicato. Ma se Ferro era semplicemente un brillante giornalista conoscitore del mondo dell’arte e delle avanguardie (ed anzi parte integrante di questo ambiente artistico-letterario) ma che, nel turbine della sua vita mondana non era nemmeno riuscito a conseguire alcun diploma di laurea (e questo nel rapporto psicologico col cattedratico professore

¹ A. Ferro, *Salazar. O homem e a sua obra*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1933.

di economia politica di Coimbra pesava tantissimo) e che quindi con “due parole” poteva essere messo immediatamente all’ordine (le interviste pubblicate in *Salazar* possono senza difficoltà essere definite “in ginocchio”), non altrettanto si poteva fare con la tradizione autoritaria portoghese, che non solo con l’esperienza dittatoriale di Sidónio Pais aveva anticipato di alcuni anni quella italiana e che pur non essendo riuscita, a differenza che in Italia, a giungere stabilmente al potere, era stata una indiscussa protagonista nel processo di delegittimazione della repubblica vecchia, ma era ora con i Nazional sindacalisti di Rolão Preto la sfida più credibile al nascenturo Estado Novo. Salazar quindi di fronte all’insistenza di Ferro sulle “mirabilia” autoritarie italiane doveva “abbozzare” e comportarsi di fronte al giornalista come un comprensivo maestro di scuola, consapevole che all’ “autorità” un abile docente deve sempre abbinare una piccola dose di pazienza se vuole venire a capo del suo compito educativo (così fu nel caso delle interviste a Ferro ed anche nella conduzione dittatoriale del Portogallo, dove Salazar unì sempre un’estrema spregiudicatezza alla paziente attesa del “giusto momento” per imporre le sue politiche autoritarie).

La seconda differenza di *Salazar* rispetto alle tradizionali agiografie è che Salazar non solo non vuole presentarsi come un dittatore cesariano (questo potrebbe essere spiegato con la necessità e/o volontà di volersi distinguere da Mussolini) ma non desidera nemmeno che di lui si abbia – al di là della assoluta dedizione per la salvezza del Portogallo – una visione comunque eroica. Nel corso di queste interviste, Ferro cercherà paragoni storici illustri, sulla scorta delle caratteristiche fisiognomiche del dittatore arriverà addirittura a paragonarlo a Dante Alighieri ma al termine delle interviste il giornalista verrà omaggiato con un foglietto vergato a mano dallo stesso dittatore con i seguenti versi:

Avoir une maison commode, propre et belle,
Un jardin tapissé d'espaliers odorans,
Des fruits, d'excellent vin, peu de train, peu d'enfans,
Posseder seul sans bruit une femme fidèle,

N'avoir dettes, amour, ni procès, ni querelle,
Ni de partage à faire avecque ses parens,
Se contenter de peu, n'espérer rien des Grands,
Régler tous ses desseins sur un juste modèle,

Vivre avecque franchise et sans ambition,
S'adonner sans scrupule à la dévotion,
Dompter ses passions, les rendre obéissantes,

Conserver l'esprit libre, et le jugement fort,
Dire son chapelet en cultivant ses entes,
C'est attendre chez soi bien doucement la mort.

Si tratta de *Le bonheur de ce monde* di Cristophe Plantin, forse la poesia che meglio esprime uno spirito epicureo correttamente inteso nel senso del piacere (o della felicità) raggiunto limitando i piaceri ed evitando il dolore e sicuramente uno dei migliori sonetti mai scritti riguardo all'inutilità dei beni materiali ed anche di quelli spirituali (non essendo significativo dello spirito del sonetto il “S’adonner sans scrupule à la dévotion” perchè il tutto è finalizzato a “Dompter ses passions, les rendres obéissantes”, in piena conformità con l’autentico spirito epicureo).

Ferro rimane alquanto sorpreso che un cattolico come Salazar apprezzi, al punto da trascriverla a mano, una poesia che non solo non esorta ad alcuno slancio eroico di tipo marziale ma che anche sia assai lontana da uno spirito di sacrificio cristianamente inteso e con un’abile – ma anche non del tutto convincente argomentazione conclude:

E a conclusão é esta: Salazar, professor integro, homem de Estado impecável, com a formação moral, super-moral, que todos lhe conhecem, convidado pelos homens, talvez por Deus, a redimir um povo e uma nacionalidade, não se lembra nem quere pensar em si próprio. Tem, porém, como todos os homens, os mais austeros, um ideal recalcado. Esse ideal, inofensivo ideal, está no soneto de Plantin, nas suas rimas claras... E tal verdade, tal clarão , leva-nos a admirar ainda mais êste homem que renunciou, possivelmente, por amor do seu País, a uma felicidade rudimentar, minima, tão facil ou tão dificil de alcançar... E, não, sei porquê, passomo-lo a sentir – diante do seu autógrafo, sobretudo – mais perto de nós, tocando a realidade e quási dentro do nosso sonho...²

² A. Ferro, *Salazar*, cit., p. 193 . E visti questi gusti poetici ed esistenziali, chissà che effetto dovette fare a Salazar il *Canto latino per l'anno XIII* di Pierre de Nolhac che fu presentato nel 1934 in occasione della proiezione del film *Camicia Nera*, prima portoghese alla quale il dittatore stesso partecipò: “Seul espoir parmi l’angoisse du monde/Trésor de sagesse et de volonté,/Un esprit vivant ranime et féconde/La latinité//Peuples accablés, flottes sans boussole,/Pour vous ramener des jours triomphants/Rome parle encore, de son Capitole/A tous ses enfants./Elle dit la règle, elle impose l’ordre/Et grave son verbe aux tables d’airain,/Afin que le temps ne puisse plus mordre/Au droit souverain./Par delà les mers, sur l’obscur rivage/Où son nom lointain n’est qu’un souvenir,/C’est pourtant son âme et c’est son message/Qui fait l’avenir./Mais nous qui vivons près de cette flamme/Dont tout notre ciel fut illuminé,/Qui dès le berceau savons que cette âme/Nous a tout donné//Nous dont le aïeux ont couru la terre/En mêlant au sien le vieux sang gaulois,/Qui fidèlement le versions naguère/Pour garder ses lois,/N’entendrons-nous par l’appel héroïque/Jeté dans

Certo, è pure verosimile che uno dei desideri del dittatore fosse un privato più soddisfacente e meno arido di affetti familiari (Salazar non si sposò mai, non ebbe figli e l'unico vero amore femminile che gli si riconosce fu quello verso sua madre, un profilo psicologico, come si vede, che è il simmetrico negativo di quello di Mussolini) ma il messaggio che Salazar intende consegnare ai lettori e ai suoi governati non è quello di un dolce epicureismo magari condito dalle consolazioni (ed illusioni) della fede ma uno assai più duro ed arcigno: “vivere abitualmente”, un vivere abitualmente proposto a livello personale e di vita associata, dove la “noia” di questo atteggiamento fosse mitigato dalle “gioie” della famiglia (famiglia intesa come possesso di una donna e, se possibile, di un minimo di proprietà) e dalle “speranze” fornite dalla religione, la cui principale funzione era però quella di integrazione e conformismo sociale e non tanto di elevazione spirituale. Insomma Salazar non perdeva mai occasione di ammanire la sua lezione e non importa se questa lezione era affidata ai versi del tardo umanista Plantin o all'azione repressiva della PVDE. L'importante è che chi doveva capire capisse e il popolo portoghese era sicuramente fra gli alunni ma un altro fondamentale discente era anche il fascismo italiano , che prima in maniera fallimentare con i i CAUR – e poi , dopo la guerra etiopica, con più successo ma sempre con difficoltà e resistenze, cercherà di stringere legami politico/ideologici via via più stretti col Portogallo di Salazar.

Il 1937 può essere considerato uno “degli anni d'oro” della ripresa, dopo il fallimento dei CAUR e la guerra d'Etiopia, della ripresa della etente cordiale fra l'Estado Novo e l'Italia fascista. Ma nonostante che ora fra Portogallo e Italia si procedesse vicendevolmente volentieri all'insegna del “chi ha dato ha dato” con tutti gli annessi e connessi che vedremo fra poco, Salazar non poteva rinunciare alla sua lezione, una lezione che questa volta non doveva essere impartita entro i ristretti confini internazionali come nel caso di *Salazar*³ ma doveva essere udita innanzitutto a livello internazionale. Nel maggio del 1937 veniva aperta l'esposizione internazionale di Parigi alla quale il Portogallo partecipò col suo famoso padiglione, concepito dall'architetto Francisco Keil do

l'aurore aux coeurs assoupis?/Ne voudrions-nous pas à la gerbe unique/Joindre nos épis?//Car l'heure est prochaine où dans nos poitrines/Renaîtra l'orgueil des siècles latins./Quand nous reviendrons sur le sept collines/Chercher nos destins.”

³ Visto il successo ottenuto in patria, il libro ebbe anche edizioni estere. Per la versione italiana, vedi A. Ferro, *Salazar. Il Portogallo e il suo capo* (traduzione dal portoghese di Corrado Zoli), Roma, Sindacato Italiano Arti Grafiche, 1934.

Amaral, nel quale veniva esaltato l'Estado Novo e le virtù agresti e tradizionaliste del popolo portoghese. E nell'ambito di questa partecipazione portoghese all'esposizione internazionale venne posto in vendita il libro di Salazar *Comment on relève un État*, che era stato concepito dal dittatore nel 1936 come una sorta di biglietto da visita dell'Estado Novo da esibire all'esposizione internazionale. E in *Como se levanta um Estado*,⁴ Salazar sul fascismo le cose non le manda a dire. Nel paragrafo III (secondo capitolo) significativamente intitolato "O Estado português não é fascista", Salazar svolge una sorta di comparazione fra comunismo, fascismo e nazismo, accomunati dalla categoria totalitarismo:

Por seu lado, o fascismo e o nacional-socialismo, que divergem do comunismo pelas suas concepções económicas e as suas exigências espirituais, assemelham-se pelo seu conceito de Estado totalitário. Tanto para um como para outro, o partido é o Estado, ao qual se encontra subordinada toda a actividade dos cidadãos; os homens só existem para o engrandecimento e para a glória do Estado. Se o Estado é, em si mesmo, o seu fim e a sua razão de ser, não pode existir nem regra externa para limitar a sua actividade, nem qualquer direito fora do Estado. Os direitos que este define ou concede são aqueles que convêm ao êxito dos seus próprios fins. Se, na prática, um tal regime se comporta com os indivíduos como qualquer um outro regime, não importa qual, é porque existe entre esses regimes uma perfeita concordância de interesses. Mas isto não significa de modo algum que os princípios respectivos não possam conduzir, e não conduzam algumas vezes, a conclusões bem diferentes. Aquele que observa de longe o nacional-socialismo apercebe-se de que o lado nacionalista do movimento tem muito mais relevo que o lado socialista. Quaisquer que sejam a energia e o cuidado com que ele se tenha ocupado das reformas sociais, esta não têm nenhum carácter de socialismo ortodoxo, pelo menos por enquanto. Nem este é, alias, a favor do nacionalismo que se exprime tão claramente na exaltação sentimental do povo inteiro, se propaga através da Nação, consciente da sua grandeza e da sua força, e dá impulso à obra de unificação política, que é maior e mais completa que se possa imaginar. Talvez seja lamentável que – sem dúvida como consequência da atitude especial que foi levado a tomar no interior do País – este nacionalismo esteja vincado por características tão bem marcadas que impõem, do ponto de vista jurídico, a distinção entre o cidadão e o sujeito – e isso sob risco de perigosas consequências.⁵

La novità di queste parole non è tanto nel tono usato nel confronto del fascismo (dopotutto quando in Salazar⁶ si parla di "cesarismo pagano" le parole sono molto più dure) ma nel ragionamento che queste esprimono, e cioè, innanzitutto che i nazionalismi esacerbati come quello fascista e nazista possono condurre alle gravi conseguenze di uno stato che non conosce limiti rispetto ai diritti dei cittadini (mentre nel volume delle interviste di Ferro l'accento era più genericamente moralistico

⁴ Qui di seguito si farà riferimento all'edizione portoghese A. de Oliveira Salazar, *Como se levanta um Estado*, Lisboa, Atomic Books, 2007.

⁵ *Ibidem*, pp. 62-63.

⁶ A. Ferro, *Salazar*, cit., p. 74.

dal punto di vista cristiano e meno tecnico-giuridico riguardo i diritti degli individui) e, in secondo luogo, c'è un accomunamento, anche se timido, dell'esperienza totalitaria comunista con quella fascista e nazista. Ma oltre all'inedito uso della categoria totalitarismo per definire le esperienze politiche che hanno solo apparente e superficiale somiglianza con l'Estado Novo, la necessità di Salazar nell'anno di grazia del 1937 è affermare con energia che il fascismo non deve essere comunque imitato nelle sue politiche pubbliche. Come per esempio per quanto riguarda la scuola:

[...] o Estado não é, em Portugal o educador por excelência; a função educativa é, antes de mais, da competência da família com a qual o Estado colabora, só a substituindo em caso de inexistência ou incapacidade. Na educação, a liberdade existe, pois, e é respeitada – sob reserva da obediência a uma meia dúzia de princípios fundamentais, formulados de resto em favor da própria família e da comunidade a que está ligada. Posto isto, seria ridículo que o Estado receasse ensinar a sua doutrina às novas gerações e reconhecesse aos agentes do ensino o direito de ensinar princípios opostos, agentes do ensino que as famílias não escolhem mas são obrigadas a aceitar. Em nome de quê teriam tal direito?⁷

E se queste parole si collocano ideologicamente nell'ambito di un cattolicesimo autoritario stemperato alla luce della dottrina tomistica sulla ragione naturale e la libertà (la quale è consentita nell'insegnamento ma non deve mai “porsi di traverso” rispetto alle incompressibili esigenze dello stato e della comunità) e in cui l'aspetto antifascista è assolutamente marcato dal principio di sussidiarietà riguardo a chi spetti il diritto/dovere della responsabilità educativa (alla famiglia e se questa non basta, in seconda battuta allo stato, concetto assolutamente inaccettabile per la dottrina fascista), le affermazioni che vengono immediatamente dopo esprimono il rigetto più assoluto e completo riguardo il fascismo e le sue conseguenze:

Nesta óptica, de resto, não pedimos grande coisa: noção e sentido da Pátria e da solidariedade nacional; família, célula social por excelência; autoridade e hierarquia; valor espiritual da vida e do respeito devido à pessoa humana; obrigação do trabalho; superioridade da virtude; carácter sagrado dos sentimentos religiosos – eis o essencial para a formação mental e moral do cidadão do Estado Novo. Somos, pois, contra todos os internacionalismos, contra o comunismo, contra o socialismo, contra o sindicalismo libertário, contra tudo o que diminui, divide, desagrega a família, contra a luta de classes, contra o sem-Pátria e os sem-Deus, contra a escravatura do trabalho, contra a concepção puramente materialista da vida, contra a força como origem do direito. Somos contra todas as grandes heresias do nosso tempo, tanto mais que não há prova de existir um único lugar no mundo onde a liberdade para propagar tais heresias tenha

⁷ A. de Oliveira Salazar, *Como se levanta*, cit., pp. 50-51.

constituindo uma fonte de ben; esta liberdade, quando se concede aos bárbaros dos tempos modernos, só serve para minar os fundamentos da nossa civilização.⁸

Siamo “contra todos os internacionalismos”, “contra a força como horigem do dereito” : pur senza nominarlo, la ripulsa del fascismo non potrebbe essere più netta e, a peggiorare la situazione, nel capitolo quarto, dedicato al corporativismo dell’Estado Novo, non una sola parola è dedicata all’Italia fascista. Vuoto e rimozione assoluta, come a voler indicare e marcare una distanza siderale fra le due esperienze totalitarie. Eppure quel 1937 fu forse l’anno più importante nell’attivazione di intensi ed amichevoli rapporti fra i due regimi (e forse proprio per questo Salazar sentì il bisogno di una distinzione così netta come fu espressa in *Como se levanta um estado*: ai barbari dei tempi moderni, fra questi i fascisti, non bisognava concedere nessuno spazio e nessuna credibilità).

Il 4 gennaio 1937 inizia a collaborare con il quotidiano “A Voz” di Lisbona il giornalista italiano Leo Negrelli, coll’articolo *Italia renovada. Origem formação e fins da milicia fascista*, che inizia cercando di suggerire un parallelo fra esperienza fascista ed Estado Novo:

Nestes dias em que o nacionalismo português com un magnifico “elan” e dando prova de altissimo sentido do dever patriotico, acorre a inscrever-se nas filieras da “Legião Portuguesa” para constituir solido baluarte interno contra as forças da dissolução nacional e social, creio que terá para o leitor pourtuguês certo interesse saber o que se fez na Italia no mesmo campo. A revolução fascista, vitoriosa na Italia, que se estendeu a alguns estados e está en vias de se espalhar em outros, constitui uma revolução profunda de metodos, direcções e cocepções; foi abolida em particular a concepção falsamente democratica do cidadão que vê no estado a entidade da qual ele se pode servir para os seus legitimos o ilegítimos interesses; no lugar dela afirmou-se solidamente a concepção do cidadão servidor do estado segundo a lapidar frase de Mussolini: “ Tudo pelo Estado, nada fora do Estado, nada contra ao Estado.” A formação da Milicia Fascista (que se chama propriamente “Segurança Nacionais” com as iniciais V. S. N.) foi uma derivação imediata desse principio.⁹

E dopo una breve storia dello squadristo che costituisce l’antefatto storico della milizia, si arriva alla giustificazione della stessa nella odierna situazione italiana:

Não era porém possível deixar uma tão grande massa de fieis e ardentes combatentes, que tanto se tinham sacrificado, sem premio moral. Por outro lado, não era ainda tempo de passar sem eies enquanto se podia temer não tanto o regresso do inimigo bolschevista submetido e desfeito, quanto a volta dos velhos homens e partidos democraticos. Foi assim que somente 4 meses depois, com o alto sentido da oportunidade e com a ferrea decisão que lhe propria, Mussolini pôde

⁸ *Ibidem*, pp. 51-52.

⁹ Leo Negrelli, *Italia renovada. Origem formação e fins da milicia fascista*, “A Voz”, 4 gennaio 1937.

constituir a milicia fascista formando a comvelhos “squadristi” e dando lhe uma rigida e ordenada organização. Em [manca parola] de Fevereiro de 1923 a milicia foi costituita com un decreto assinado por sua Majestade o Rei. O decreto diz que, o fim da milicio [sic] é: “tomar providencias, conjuntamente com os corpos armados e cum o exercito, para mantener no interior a ordem publica, preparar e enquadrar os cidadãos para a defesa dos interesses da Italia no mundo.” A milicia não pode ser considerada propriamente como um exercito em tempo de paz porque todos os seus homens estão licenciados; nem como pertecendo propriamente às forças de reserva porque quando houver mobilização os seus componentes são chamados para os seus respectivos quadros e a milicia desfaz-se. E’ verdadeiramente uma massa de reservas instuidas militarmente como as que existem em todos os paises, consta de 300.000 homens e depende do ministerio do interior em cujo orçamento representa a limitadissima soma de 60.000.000 de liras.¹⁰

Chiaro l’intento del giornalista venuto dall’Italia di “vendere” ai portoghesi la milizia fascista: essa costa poco, non è pericolosa per le nuove istituzioni autoritarie italiane e se è ormai inutile dal punto di vista della repressione del bolscevismo sconfitto per sempre è indispensabile per non permettere il ritorno delle vecchie istituzioni demoliberali. Il messaggio implicito è quindi assai chiaro: l’Estado Novo dovrà rifarsi all’esperienza fascista per quanto riguarda la concezione dello stato e, nello specifico, dovrà modellare la neonata Legião Portuguesa, la milizia volontaria istituita nel 1936 da Salazar per assorbire in parte i nazionalindacalisti e per militarizzare la società in vista dei tragici sviluppi spagnoli, sul modello italiano.¹¹ Ovviamente Salazar non solo fece sempre

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ E quanto la Legione Portoghese fosse nel 1937 oggetto della più intensa attenzione delle autorità fasciste, è ben evidenziato dal rapporto che il Ministro d’Italia a Lisbona Mameli inviò, in data 24 marzo 1927, al Ministero per la Stampa e Propaganda e al Ministero per gli affari esteri: “La Legione portoghese è sorta e sta sviluppandosi in una particolare situazione che ritengo debba essere studiata in relazione alle possibilità prospettate dal Comando Superiore della M. V. S. N. di inviare i suoi ufficiali in regolare missione in Portogallo. Mentre mi riferisco ai miei successivi rapporti in argomento, ritengo che a grandi linee la situazione possa oggi essere tracciata come segue. E’ noto che l’idea di costituire la Legione è sorta nella minacciata situazione determinata per il Portogallo dalla guerra civile in Spagna. Ma neppure l’imminenza del pericolo – i rossi erano allora alla frontiera nella zona di Badajoz e la violarono ripetutamente – riuscì a muovere i portoghesi in uno sforzo che facesse tacere i troppi dissensi e li sollevasse dalla generale decadenza. Una pregiudiziale politica procrastinò per molto tempo la fondazione della Legione: si volevano escludere i monarchici. Alla fine furono accettati. Sono accorsi ad iscriversi numerosi e formano i migliori quadri della Legione, poiché si tratta di ufficiali del passato regime, di gran lunga i più provetti e meglio preparati. Benché i rapporti tra il Governo della Repubblica e i monarchici siano certamente migliorati nel regime di Salazar, il primo non può vedere con molta tranquillità tale influenza. Crediti furono promessi e non dati. I numerosi comitati si perdevano in futili questioni, ritardando di vari mesi la effettiva organizzazione non riuscendo ad esempio a mettersi di accordo sui particolari dell’uniforme da adottare. Infine le armi non furono date alla Legione. In sostanza la Legione soffre della stessa difficoltà che formano [sic] la debolezza della dittatura di Salazar. Questa manca non soltanto di un partito, ma di una solida base politica. Il Presidente Generale Carmona che ha compiuto il colpo di stato del 1926 è assai popolare, ed ha con se le forze armate, che sono tuttora il perno della situazione, ma di politica non si intende e non si occupa. Lascia quindi governare Salazar, e lo fa con molta simpatia e signorilità, ma non mancano attriti palesi e nascosti specialmente tra gli uomini minori. Salazar gode della stima, raramente entusiastica, ma solida di ogni portoghese di buon senso, ma avendo sciolto tutti i partiti non ne ha creato nessuno, non ha base politica, deve combattere molte ostilità, non sente le masse, vive astratto e solitario. In questa situazione è evidente che l’ambiente militare non ama

orecchie da mercante a queste e a consimili proposte (per quanto riguarda la Legião, essa fu sempre considerata come una specie di consorella militare dell'Unione nazionale, cioè un'organizzazione sorta per permettere quel grado minimo di mobilitazione per sostenere la dittatura ma volutamente lasciata allo stadio quasi larvale per non permettere a questa mobilitazione di costituire comunque un problema per il solitario manovratore Salazar) ma si preoccupò anche di rispondere, ovviamente per interposta persona, alle pressioni mediatiche che in quell'anno attraverso i giornali portoghesi provenivano dall'Italia. Dei molti articoli che esaltavano la superiorità e l'originalità dell' Estado novo forse il breve ma succoso *Originalidade Corporativa* di Augusto da Costa del 28 dicembre 1937 è il migliore esempio:

Falando á imprensa, o novo Ebaixador britânico em Portugal monstrou-se ao corrente dos resultados obtidos pela organização corporativa portuguesa, acentuando que tudo quanto se faz em Portugal tem um caracter unico, absolutamente nosso, não devendo procurar-se semelhança com qualquer outro país. Fez estas declarações um estrangeiro categorizado: “Sir”, Walford Selby, Ebaixador inglês em Portugal; quantos portugueses , porem, não estão ainda por descobrir esta mesma coisa, tão simples em si mesma e simplicissima para êles, portugueses? A cocepção

affatto la formazione di una Milizia che potrebbe dargli ombra. Quanto a Salazar molti si sono domandati come mai non abbia colto questa occasione per creare facilmente una larga base nazionale che potrebbe, con un largo e sano movimento, dare al suo regime la forza che gli manca. Sostanzialmente egli forse non può, ma molto probabilmente anche non vuole. La risposta può probabilmente essere trovata, oltre che nelle difficoltà esteriori, nel carattere stesso del “dittatore involontario”. Una scossa e un nuovo fomento sono stati dati alla organizzazione della Legione dagli attentati terroristici del febbraio in Lisbona e dintorni. Le iscrizioni si accrebbero con ritmo considerevole. L'organizzazione e l'istruzione militare hanno avuto un nuovo impulso. Si è persino arrivati, male, ma arrivati, a risolvere la vessata [sic] questione dell'uniforme in quasi [sic] tutti i suoi particolari. Ma poche armi che erano state affidate con eccessiva parsimonia nel primo momento sono state quasi [sic] tutte ritolte. I crediti largamente previsti in sede di bilancio non sono stati in realtà erogati. Il comandante della Legione in Lisbona – Roque d' Aguiar, uomo di grande attività e valore, di sicuri sentimenti fascisti, - dopo aver ripetutamente chiesto i mezzi e le possibilità di porre i reparti in condizione di servire efficacemente, non ottenendo nulla si è dimesso. Le dimissioni non sono state accettate. La verità è che apparentemente il Governo dà ogni appoggio ufficiale alla Legione, ma in realtà non ne promuove affatto la effettiva organizzazione ed efficienza. Un altro elemento deve anche essere considerato. La particolare situazione del Portogallo in rispetto agli avvenimenti di Spagna e nell'attuale momento internazionale è ben nota. Tuttavia, per l'argomento su cui ho l'onore di riferire credo che debba essere sottolineato un particolare aspetto della situazione. Nella sua tradizionale ostilità ad ogni controllo straniero il Portogallo ha ostinatamente rifiutato il controllo internazionale alle sue frontiere, escogitato dal comitato di Londra. Tuttavia, specie di fronte alla crescente pressione britannica, ha dovuto trovare una via di uscita che è stata quella di “invitare” alcuni ufficiali, (in realtà 130) dell'alleata Inghilterra a venire ad “osservare” che il Portogallo mantiene i suoi impegni di non intervento. I primi nuclei sono già arrivati. Il Portogallo ha così “salvato la faccia” non senza una certa dignità, se si tiene conto delle enormi pressioni cui è stato sottoposto perchè accettasse il controllo vero e proprio, ma anche non senza rincrescimento e malumore. In tale atmosfera è evidente che il momento potrebbe anche riuscire non il migliore per l'arrivo di ufficiali nostri, pur con tutt'altra missione. Dato quanto precede ho ritenuto mio dovere limitarmi per ora, in attesa delle istruzioni che Vostra eccellenza crederà di impartirmi, a cauti sondaggi, di carattere strettamente personale, presso persone fidate. Tali indagini hanno confermato le previsioni indicate della situazione locale. Questo governo sarebbe certamente grato della nostra offerta per i sentimenti che l'ispirano, ma essa lo porrebbe anche molto probabilmente in imbarazzo, e presumibilmente se pure con rincrescimento, la rifiuterebbe. Ho avuto invece l'impressione che un invito da noi fatto ad ufficiali della Legione a recarsi in Italia allo stesso scopo avrebbe probabilità ad essere accettato.”/Mameli (ACS, Miniculpop, Reports, busta 30).

corporativa portuguesa é uma concepção original, criação de portugueses. O que não impede a existência de nacionalistas, ou de pessoas assim rotuladas, prontas sempre a lamentar que o nosso corporativismo não seja copia fiel do modelo italiano ou do modelo alemão. Por outro lado, porém, pessoas altamente categorizadas na Itália e na Alemanha - pensamos especialmente na Itália – confessam a superioridade das nossas realizações corporativas sobre as realizações estrangeiras. Quem tem razão? Evidentemente, a razão está com os portugueses que criaram um sistema corporativo de harmonia com as realidades nacionais, com aqueles que o preferem aos sistemas estrangeiros – e com os estrangeiros que reconhecem e confessam a superioridade de nosso sistema. Se há portugueses que pensam ao contrário, não é por convicção radicada mas apenas por espírito de oposição – que é o espírito fácil de criar e difícil de arrancar.¹²

Se nel caso appena citato le banalità da bagnino di stabilimento balneare tipo “solo noi abbiamo questo mare” hanno un nome e cognome, e cioè quell’Augusto da Costa che prima aveva aderito alla italo-portoghese lega universale di azione corporativa e poi aveva scritto il libello *Contra todas as internacionais*, sotto l’animo stelloncino intolato *Noticias politicas* si ribadisce la nettissima differenza fra l’Estado Novo e l’Italia fascista:

Neste novo aspecto palamentar, avançamos já alguns furos. Desde há três anos que, entre nós, essas normas estão estabelecidas. A Assembleia Nacional, que substitue a antiga Camara dos Deputados, è uma Camara essencialmente politica representando o pensamento politico do governo. Pode equipar-se, portanto, a projectada Camara do Fascio. A nossa Camara Corporativa è um organismo constituido pelas corporações, tal qual se pretende criar na Itália. O que se vai fazer lá existe lá existe de há muito cá. Entre nós porém a expêriencia vem demonstrando a convêniencia de serem estabelecidas novas regras de maior eficiência. Mas, quer isto dizer que os dois regimes politicos (português e italiano) sejam iguais? De modo algum. Há grandes afinidades, ma um, o italiano, é um Estado Totalitário de ingerência absoluta e directa em todos os ramos da actividade e do pensamento; outro, o português, é um Estado Unitário de economia dirigida, o que é um pouco diferente.¹³

Al di là, comunque, di queste schermaglie su chi sia, fra Italia e Portogallo, la più bella del reame autoritario, nel '37 i giornali portoghesi sulle loro pagine sono prodighi di ospitalità sulle iniziative dei fascisti italiani in terra di Lusitania. In quest’opera promozionale ancora una volta si distinguerà “A Voz”, che non solo pubblicava gli articoli propagandistici di Leo Negrelli ma arrivava anche a stampare il seguente trafiletto, non firmato per esteso ma siglato solo con le iniziali F. de S. :

S. M. o Rei de Italia e Imperador da Etiopia Vitor Manuel III, por proposta do Ministro Secretario do Estado para os Negocios Estrangeiros Conde Ciano, conferiu ao nosso redactor Pedro Correia Marques o grau de oficial da Ordem da

¹² Augusto da Costa, *Originalidade corporativa*, “Diario da Manhã”, 28 dicembre 1937.

¹³ *Noticias politicas*, “Jornal de noticias”, 4 novembre 1937.

Coroa da Italia. O texto do decreto e as insignais foram ontem entregues ao agraciado pelo Ministro da Italia em Lisboa, sr. Francesco Giorgio Mameli. O ilustre diplomata, ao fazer essa entrega, referiu-se em termos cativantes *A Voz*, ao seu Director e ao seu redactor principal Correia Marques frisando o moio como são versados os assuntos que á Italia e ao seu prestigio interessam e o testemunho da grata estima que a distinção concedida representava. Ha tempos foi-nos concedida a Comenda de mesma Ordem. Para todos nesta casa, e para os amigos numerosos que Correia Marques tem fora deia, foi motivo de jubilo a justa homenagem prestada aos seus singulares meritos jornalisticos, particularmente evidenciados nas suas lucidas e criteriosas cronicas internacionais em que ideias e factos são apreciados com superior clarividencia e rectidão de juizo. Um abraço de Parabens./F. de S.¹⁴

La “Voz” si era guadagnata tanta considerazione da parte delle autorità italiane prestandosi – è evidente – di rivestire il ruolo di una sorta di “quinta colonna” per la penetrazione propagandistica e/o culturale messa in atto dall’ambasciata italiana, una azione avvolgente nei confronti della realtà portoghese (al contrario di quella a “colpi d’ariete” messa in atto poco tempo prima in maniera del tutto fallimentare dai CAUR) che in quell’anno 1937 raggiunse uno dei momenti di maggior successo con i corsi d’Italiano riservati ai portoghesi del prof. Valentini. Un lungo articolo della “Voz” ci fa la cronaca di questo importante avvenimento:

Na Casa de Italia joi ontem encerrado o curso de Italiano do Professor Valentini. A sessão de encerramento foi preenchida por uma notavel conferencia do sr. Francesco Giorgio Mameli, Ministro da Italia em Lisboa. Tema: “Organização Fascista da Juventude italiana”. Poucos minutos ante da hora indizada deu entrada na sala o sr. Doutor Carneiro Pacheco, Ministro da Educação Nacional, acompanhado pelo seu chefe de gabinete, sr. Dr. Soares Franco. O sr. Ministro da Italia entrou a seguir. Convidado o sr. Ministro da Educação Nacional para presidir, tomaram lugar á sua direita o sr. Ministro da Italia e o comandante Soares de Oliveira e á esquerda os srs. Capitão Roque de Aguiar, comandante distrital de Lisboa da Legião Portuguesa, e o sr. Nigra, consul geral de Italia. Na sala, completamente cheia, estavam o sr. Dr. Luiz Pinto Coelho, inspector da Mocidade Portuguesa, numerosos elementos desta e da Legião Portuguesa, muitas senhoras, numerosos alunos do curso do Professor Valentini, muitos elementos da colonia italiana e muitos potugueses, entre os quais o srs. Cons. Fernando de Souza, Dr. Luiz Figueira, Franklin Antonio de Oliveira, dr. Costa Pinto, tenente-coronel Silvão Loureiro, maestro Herminio Sarmento, maestro Artur Trindade, dr. Carlos Cilia, Vasco Pinto Bastos, dr. José Vasconcellos, Raul Vieira, Luiz Trigueiros, comendador João Maria Ferreira, coronel Costa Veiga, etc.¹⁵

¹⁴ F. de S. , *Pedro Correia Marques*, “A Voz”, 21 dicembre 1937.

¹⁵ *Organização Fascista da juventude. Brilhante conferencia do sr. Ministro da Italia em Lisboa*, “A Voz”, 7 maggio 1937. Il grado di coinvolgimento dell’ambasciata italiana a Lisbona in questa ed altre simili operazioni promozionali cultural politiche a favore del fascismo italiano ben emerge dal rapporto che, sempre in data 7 maggio 1937, lo stesso ambasciatore Mameli inviò al ministero degli Affari Esteri e al ministero per la Stampa e la Propaganda: “Teri ha avuto luogo alla Casa d’Italia la riunione [sic] annuale di chiusura dei corsi di lingua e letteratura italiana e delle conferenze [?] tenuti dall’ Istituto di Cultura in Lisbona diretto dal Prof. Giuseppe Valentini. La cerimonia ha avuto carattere di

E dopo la descrizione sulle organizzazioni giovanili fasciste italiane si conclude la cerimonia con gli inni finali all'amicizia italo-portoghese:

O sr. professor Valentini fez em seguida a chamada dos alunos, que concluíram o curso de italiano, ao quais o sr. Ministro da Educação Nacional entregou o respectivo diploma. Cada um dos alunos teve da assistência palmas carinhosas. No fim o sr. Dr. Carneiro Pacheco proferiu algumas palavras. Agradeceu as atenções que o Instituto Italiano lhe tem dispensado como Ministro da Educação Nacional, A' sua ida aquela sessão atribui o sr. Ministro de Italia uma significação da utilidade inter-cultural. E é, de facto. Disse também que aquele acto representava um acto de solidariedade entre os governos e os povos das duas nações. E assim è também uma prova da comunhão de sentimentos – consciente ou inconsciente – em que os dois países se encontram. Ante de ser ministro, algumas vezes visitou a Italia e sempre de lá veio com um sentimento de inveja pelo entusiasmo com que lá estava a realizar-se uma grande obra. Como ministro empreendeu também em Portugal a organização da Mocidade [palavra incompreensível] aquecer e iluminar Portugal futuro. Foi aquela sessão para ouvir e aprender porque a organização italiana é mais antiga e mais experiente. Agradeceu ao sr. Ministro de Italia a colecção de obras da literatura nacionalista italiana, que por seu intermedio

particolare solennità dato l'intervento del Ministro portoghese dell' Educazione nazionale dott. Carneiro Pacheco, del Comandante della "Legione Portoghese", di Lisbona Cap. Roque de Aguiar, del Capo della "Gioventù Portoghese" di un folto gruppo di appartenenti alla "Legione Portoghese" ed alla "Gioventù Portoghese" in uniforme. Assistevano inoltre gli allievi dei corsi di Lingua e di letteratura italiana, nonché il Fascio, le O. G. I. E., la nostra collettività al completo, con il personale della R. Legazione e del R. Consolato. Aderendo di buon grado all'invito del Direttore dell' Istituto ho tenuto io stesso una conferenza sul tema: "Organizzazione della gioventù in Regime Fascista", argomento tanto più interessante per i portoghesi data l'attuale organizzazione su linea prettamente fascista, della "Mocidade Portuguesa". La "Mocidade" dipende inoltre direttamente dal Ministero dell'Educazione Nazionale. Si è quindi proceduto alla distribuzione dei diplomi di frequenza e di profitto agli allievi meritevoli di speciale menzione, ed il Ministro dell' Educazione Nazionale ha pronunciato un ispirato discorso inneggiando all'amicizia ed alla collaborazione italo-portoghese pronunciando parole di grande ammirazione per il Duce e per l'Italia fascista. Il Ministro ha messo opportunamente in rilievo ed ha additato come esempio da imitare l'opera svolta dal Regime per l'inquadramento e l'educazione della gioventù. E' da notare che è la prima volta che il Ministro partecipa a simile cerimonia in un Istituto straniero. La riunione ha segnato nell'attuale situazione una caratteristica ed efficace manifestazione delle ottime relazioni fra Italia e Portogallo. Allego i ritagli della stampa locale su tale cerimonia./Mameli" (Fonte: ACS, Miniculpop, Reports, busta 30). Una notazione in merito agli esiti della penetrazione culturale italiana in Portogallo. Anche quando questa fu contrassegnata da successo, i suoi esiti furono sempre contraddittori. La vicenda dell'insegnamento della lingua italiana è in questo senso emblematica. Nello stesso anno, il 1937, in cui venivano inaugurati i corsi d'Italiano del professor Valentini, l'università di Coimbra decideva di eliminare la cattedra di lingua e letteratura italiana, che sarebbe stata ricostituita solo nel 1957. In seguito a questa decisione l'unica presenza della cultura italiana all'Università di Coimbra fu la cosiddetta Sala Italiana, che era stata costituita nel 1927 su proposta del governo italiano (il suo primo direttore fu Eugénio de Castro) e che fu arredata e fornita di libri unicamente a spese dell'Italia. Nel 1929 la Sala poteva disporre di uno spazio per conferenze. A partire dal 1928 presso la Sala iniziarono anche dei corsi liberi d'italiano ma la documentazione che abbiamo potuto consultare in proposito è molto ridotta e frammentaria. Infine, sempre a Coimbra fra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta per iniziativa della delegazione locale dell'ICI, vennero istituiti in via Avenida Navarro n° 59 dei corsi di lingua italiana e con varie materiale (fra cui dei film) si cercò di propagandare quanto afferiva all'Italia, alla sua cultura e al suo regime. Nella biblioteca di questa sezione di Coimbra dell' ICI, erano ospitati autori classici italiani assieme ad un grosso fondo di cultura fascista. Questo fondo, di grande valore storico, contiene opere apologetiche di Mussolini, edizioni dei suoi discorsi, monografie su questioni coloniali, corporative, etc. Si tratta insomma di una raccolta libraria di primissima importanza per quanti vogliano studiare l'impatto della cultura fascista italiana in Portogallo. Questo fondo si trova attualmente presso l'Istituto degli studi italiani dell'Università di Coimbra (Cfr. Jorge Pais de Sousa, *Uma Biblioteca fascista em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007).

ofereceu á Sala Salazar, da Universidade do Porto. Agradeceu tambem, como Ministro da Educação Nacional, o curso de cultura italiana que o Instituto proporcionou a Mocidade portuguesa. Sempre disse que é necessario o voluntariado da cultura e a acção do Instituto em Portugal é uma obra de voluntariado. Os nacionasismos italiano e português serviram e servem ambos a mesma causa da Civilização. Roma foi a mai da latinidade e Portugal abriu o mundo descomhecido a essa latinidade. Fez votos pelas prosperidades da Italia e pelas prosperidades pessoais do seu representante em Lisboa. As palavras do sr. Dr. Carneiro Pacheco foram calorosamente aplaudidas.¹⁶

La “Voz” era un giornale probabilmente al soldo dell’ambasciata italiana e la sua cronaca sull’evento risulta veramente un inno all’incontro fra fascismo ed Estado Novo. Tuttavia il giudizio negativo su questa “quinta colonna” italiana non ci deve far velo sull’importanza effettiva che ebbe l’iniziativa riportata dalla “Voz”. Anche se con toni molto più soft e meno retorici sull’amicizia luso-italiana, la cronaca fattane da “O Seculo”, giornale meno filofascista e più prudentemente maggiormente “appiattito” nella esaltazione dell’ Estado Novo, è una conferma del successo organizzativo della manifestazione sponsorizzata dall’ambasciata italiana (fra l’altro l’articolo è corredato da una bella foto della sala in cui in prima fila si vedono numerose sorridenti giovani donne elegantemente vestite e, appoggiati al muro, molti uomini che, vista l’affluenza, evidentemente per galanteria avevano ceduto il posto alle signore) :

Na casa da Italia, onde está instalato o Instituto Italiano de Cultura, efectuou-se, ontem ás 18 horas, uma sessão para distribuição dos diplomas aos alunos que ali frequentam o curso de italiano. Assistiram ao acto o srs. Ministros da Educação Nacional e de Italia, entre alas de elementos da “Mocidade Portuguesa”, da “Legião Portuguesa” e das organizações italianas “Fascio” e “Balilas”. A sessão foi presidida pelo titular da pasta da Educação. A seu lado, sentaram-se o srs. Ministro da Italia, conde de Nigra, consul de Italia; comandante Mónico e Ferrarin, adidos naval e militar italianos; Notari secretário do “Fascio”; prof. Valentini, director do instituto; conde du Moulin Eckart, chanceler da legação da Alemanha, capitão Roque de Aguiar, comandante distrital da “Legião Portuguesa; e primeiro tenente Soares de Oliveira, commissário adjunto da “Mocidade Portuguesa”. O sr. Ministro de Italia pronunciou um discurso, no qual saludou o titolare da pasta da Educação Nacional e rendeu homenagens ao sr. Dr. Oliveira Salazar. Referindo-se à “Mocidade Portuguesa”, disse, que a juventude portuguesa pode comparar-se com a italiana, porque tem

¹⁶ *Ibidem*. La Sala Salazar doveva costituire agli occhi dell’ambasciata italiana un punto privilegiato di penetrazione politico-culturale se ad un anno o poco più da questa cronaca giornalistica, il 27 giugno 1938, un telesspresso dell’ambasciata inviato al Ministero della Cultura Popolare affermava: “ Con riferimento al telesspresso suindicato ho l’onore di trascrivere qui di seguito quanto mi ha comunicato il R. Console in Oporto circa l’ulteriore invio di nuovi libri da destinarsi alla Sala di Studi Corporativi “Salazar”: “ Mi onoro di far noto al V.S. che il Rettore Magnifico di questa Università, Prof. Pereira Salgado, al quale ho chiesto di farmi conoscere il suo pensiero, dal punto di vista quantitativo e qualitativo, circa il possibile ulteriore invio di nuovi libri da destinarsi alla Sala “Salazar” mi ha comunicato che gradirebbe ogni pubblicazione, grafico, ecc., riguardante lo studio, organizzazione e funzione dello Stato Corporativo. Tali pubblicazioni, destinate alla sola Sala “Salazar”, possono essere inviate in un solo esemplare.”(ACS, Miniculpop, Dir. Gen. Serv. Prop., busta 186).

acompanhado, sempre, todos os grandes momentos historicos de nação. Falou sôbre a obra de Mussolini e acêrca da organização das “Balilas”, para aludir á assistencia que o regime fascista presta ás mais e á mocidade. Proceceu-se, em seguida, á distribuição de diplomas, após o que usou da palavra o sr. Prof. Dr. Carneiro Pacheco, que agradeceu as manifestações de simpatia que tem recebido na Casa da Italia. Referiu-se a solidariedade existente entre as nações que lutam pela causa sagrada da civilização e fez o elogio da obra de Mussolini para o rejuvenescimento da Italia. Acrescentou que o sr. Dr. Oliveira Salazar tem realizado a sua obra de restauração nacional com a colaboração da mocidade de Portugal. Agradeceu, depois, a oferta feita pela Casa de Italia, para a “Sala Salazar”, da Universidade de Coimbra, de obras da literatura fascista. Terminou o sr. Dr. Carneiro Pacheco, por render elogios ao sr. Ministro de Italia, com os seus votos pelas prosperidade de Portugal e da Italia. Os oradores foram muito aplaudidos e a assistencia ergueu, com entusiasmo, “vivas” aos dois paises.”¹⁷

Ma la cronaca più o meno compiacente di eventi culturali con il marchio di fabbrica italiano non era il solo sistema escogitato dalle autorità fasciste per servirsi dei giornali portoghesi per operare un inserimento nella realtà portoghese. Un’ altra via era la pubblicazione sui principali organi di stampa portoghesi di vignette satiriche a tema politico fornite direttamente dal Miniculpop, come ci è confermato dal telegramma che il 13 gennaio 1938 il console Mameli inviava al ministero per la Cultura Popolare e al ministero degli Affari Esteri:

A seguito dei precedenti invii ho l’onore di trasmettere a V. E. gli acclusi ritagli di giornali portoghesi concernenti le caricature fornite da codesto R. Ministero e pubblicate sulla stampa portoghese./ Mameli¹⁸

Il tema costantemente privilegiato dalle vignette cui si riferiva Mameli è sempre ed unicamente lo stesso: un feroce anticomunismo. Esaminiamo le più rappresentative. Una vignetta, apparsa sul “Diário da Manhã” il 6 gennaio 1938, rappresenta uno Stalin dai tratti somatici fortemente orientali circondato da baionette sulle quali sono infilate dei teschi. La didascalia posta alla base della vignetta recita: “Estaline sauda o mais “fiéis” gerais do seu Estado Maior” ed è un evidente riferimento alle purghe staliniane. Sempre sul “Diário da Manhã” del 6 gennaio 1938 un’altra vignetta rappresenta il solito Stalin sulla cui schiena precipita un cubo di roccia con su scritto “Accordo contra o comunismo entre Italia Alemanha Japão”. La didascalia alla base del disegno satirico recita: “ Estaline : - Este “Acôrdo há de dar cabo de mim...”, palese riferimento al patto Anticomintern, cui l’Italia aveva aderito il 6 novembre 1937. L’ 8 gennaio 1938 è ancora il “Diário da Manhã” che pubblica una vignetta intitolata “Expediente pratico”, dove si vede sempre lo stesso

¹⁷ “O Seculo”, 7 maggio 1937.

¹⁸ ACS, Miniculpop, Reports, busta 29.

Stalin, che seduto su un trono sormontato dalla falce e martello, dà ordini ad un carceriere. In calce al disegno si legge il dialogo fra i due : “ Camarada Estaline, temos as prisões cheias. Onde metemos os novos detidos politicos?” “ Que pergunta! Fuzilai-os!” Finalmente, il 10 gennaio 1938, “A Voz” pubblica una vignetta dove non compare Stalin ma permane il solito messaggio anticomunista. Il titolo del disegno satirico è “O pacto anticomunista” e rappresenta un scheletro che impugna una falce e martello circondato da un reticolato di filo spinato retto da tre solidi pali (evidente allusione all’Italia, alla Germania e al Giappone). Fuori dallo stretto reticolato che circonda lo scheletro, per essere ancora più chiari, è affisso sul terreno un cartello che reca la scritta “Pacto antibolscevico Italia, Allemanha, Japão”. Anche qui in calce abbiamo una didascalia che riporta il commento dello scheletro: “Este pacto prende me um pouco os movimentos”.

Queste vignette, al di là dell’umorismo molto banale che riescono ad esprimere, ci segnalano un fatto molto importante di quei mesi di inizio 1938, e cioè che l’Italia si concedeva di esercitare delle pressioni sul Portogallo, anche se tramite disegni satirici, perchè questo stringesse legami sempre più stretti con i sottoscrittori del patto anticomintern. Da parte dell’Italia fascista si trattava di un comportamento che solo fino a qualche mese prima sarebbe stato assolutamente inconcepibile, essendo, come abbiamo visto, le sole azioni che era in grado di intraprendere riguardo un avvicinamento fra Italia e Portogallo quella di sviluppare una aggressiva politica di immagine sul fascismo e le sue istituzioni sui principali organi di stampa portoghesi. Ma qualcosa nel frattempo era successo in Portogallo. Il 4 luglio 1937 Antonio de Oliveira Salazar era sopravvissuto ad un attentato. Le reazioni in Italia per lo scampato pericolo furono immediate. Oltre agli ovvi telegrammi del Duce e del Ministro degli esteri di condanna per l’atto terroristico e di felicitazioni per lo scampato pericolo, telegrammi che furono comunque con grande rilievo pubblicati su tutta la stampa portoghese,¹⁹ il regime italiano volle ancor di più sottolineare il suo compiacimento per il fallimento dell’attentato attraverso l’iniziativa del fascio di Lisbona, che fece celebrare il 1° agosto 1937 una messa di ringraziamento nella chiesa della Madonna di Loreto di Lisbona.²⁰ Ma, evidentemente, le messe non bastavano e si venne così al vero e proprio salto di qualità nelle relazioni fra l’ Italia fascista e l’Estado Novo. Su richiesta diretta dell’esecutivo portoghese,²¹ circa

¹⁹ V. A. Salavadorini, *Italia e Portogallo dalla guerra d’Etiopia al 1943*, Palermo, Renzo e Rean Mazzone editori, 2000, p. 44.

²⁰ *Ibidem*, p. 44.

²¹ Questo è perlomeno quanto afferma il capo della delegazione della polizia italiana Leone Santoro in un suo rapporto indirizzato alle autorità portoghesi (Arquivo Histórico-Diplomatico do Ministerio dos Negócios Estrangeiros – d’ora in

un mese dopo l'attentato²² dall'Italia veniva inviata in Portogallo una missione di polizia per istruire la polizia politica lusitana che non si era dimostrata all'altezza dei suoi compiti. La delegazione italiana rimase in Portogallo fino all'aprile del 1940, un periodo che permise al suo capo Leone Santoro di redigire un approfondito rapporto dove non solo veniva analizzata la PVDE ma anche la PSP, la GNR ed anche la Polizia di investigazione criminale. E così, dallo scopo originale di migliorare unicamente la PVDE partendo da - come scrisse Santoro - "un modesto contributo degli assiomi fondamentali delle nostre leggi di Polizia e nella mia pratica personale nella polizia fascista"²³, vista la portata delle modifiche suggerite, la proposta finale che emergeva dal lavoro della delegazione italiana era un riassetto generale delle forze di sicurezza portoghesi. Secondo Leone Santoro questo riassetto doveva basarsi innanzitutto nella creazione di una direzione generale che avrebbe dovuto coordinare tutte le varie polizie portoghesi, la cui inefficienza era in primo luogo legata al fatto che ognuna, al di là della supremazia del ministro dell'interno, non riconosceva nessun organo burocratico superiore. Ma i suggerimenti che procurarono i maggiori attriti con la realtà portoghese furono ovviamente i tentativi di riformare in profondità la PVDE. Va inquadrata in questa direzione l'organizzazione da parte di Santoro di un "curso de conferências teórico-práticas"²⁴ per alcuni ufficiali della PVDE, corso che però ebbe anche l'effetto di suscitare le ire del capitano Lourenço, il massimo responsabile della polizia politica, il quale presentò le sue dimissioni che però furono respinte da un Salazar che, se era consapevole della necessità di un miglioramento della polizia politica - e i consigli di Santoro andavano sicuramente in questa direzione - era altrettanto conscio che la creazione di un centro unico di coordinamento rischiava di creare un potere troppo forte che rischiava di far ombra alla dittatura stessa. Inoltre, e anche questo in forte contrasto con la tradizione del popolo portoghese ed anche della sua polizia, politica e non, la delegazione italiana di polizia cercò non solo di introdurre una maggiore incisività repressiva riguardo la massoneria nella pubblica amministrazione ma anche rispetto alla presenza ebraica, problematica quest'ultima più volte recisamente respinta da Salazar per il quale in Portogallo si era in presenza della "più assoluta libertà [e non si faceva] razzismo".²⁵ Comunque, al di là delle gelosie suscitate nei confronti dei colleghi portoghesi e delle proposte culturalmente percepite come esotiche e dal potere politico e dalle forze di sicurezza portoghesi, uno dei più importanti risultati

poi AHMNE -, 2° P., A. 49, proc. 30, Relatório de Leone Santoro ao MI sobre os estudos feitos na PVDE pela Missão Italiana de Polícia em Portugal, 5/6/1938, p.1).

²² Non abbiamo una documentazione che indichi la data precisa dell'arrivo della delegazione in Portogallo.

²³ Rapporto di Leone Santoro in data 25/4/1940, in *Repressão no Regime Fascista*, CLNSRF, Lisboa, 1986, p.260.

²⁴ AHMNE, 2° P., proc. 30, Relatório de Leone Santoro ao MI sobre os estudos feitos na PVDE pela Missão Italiana de Polícia em Portugal, 5/6/38, p. 23.

²⁵ M.Canali, *Le spie del regime*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 130.

pratici ottenuti dalla delegazione italiana fu l'istituzione di un corso generale e di un altro speciale riservato agli agenti della PVDE. E a questo proposito Santoro ebbe a dichiarare che sebbene questi corsi non fossero perfetti, costituivano comunque un passo nella giusta direzione.²⁶ Piuttosto che in una riorganizzazione generale delle forze di polizia, la delegazione italiana riuscì a migliorare la polizia portoghese a livello del reclutamento e dell'addestramento delle nuove leve. Secondo Santoro era possibile introdurre altri più profondi cambiamenti per merito dell' "iniziativa particular deste o daquele oficial, aos quais pareceram interessantes as nossa teorias, e outras pelos respectivos dirigentes, como, por exemplo, as que dizem respeito à esquadra encarregada da tutela de S. Ex.a o Presidente do Conselho, os serviços de ordem pública e os pela repressão da mendicidade".²⁷ Ma fosse per resistenze provenienti da un mal riposto senso di autosufficienza da parte dei singoli corpi della polizia portoghese o fosse perchè le pur pregevoli iniziative personali per una miglior collaborazione fra i corpi non erano sufficientemente coordinate, i provvedimenti che si cercarono di adottare "não estarem ainda ligadas entre si por uma maxima de serviço ou por concretas e precisas disposições de lei ou de regulamento".²⁸

Nell'ottobre del 1942, già da tempo rientrata la delegazione della polizia italiana, la rivista "Policia Portuguesa" volle definire Leone Santoro "questo grande amico del Portogallo e delle nostre istituzioni poliziesche, collaboratore della polizia portoghese".²⁹ Non ci è dato a sapere se l'amicizia fosse veramente il sentimento che animò Santoro nel suo tentativo di riformare la polizia portoghese (o per essere più precisi , se egli fosse animato da una sorta di passione ideologica totalitaria nel tentativo di eseguire con successo il suo compito. Da questo punto di vista il suo cercare di accanirsi contro gli ebrei potrebbe sospingerci a rispondere affermativamente). Quello che invece possiamo dire di sicuro è che nell'ambito dei rapporti fra Italia fascista ed Estado Novo, l'entrata in scena della missione italiana di polizia segnò il momento di maggior avvicinamento fra i due regimi. Che questo avvicinamento però non possa essere scambiato per amore ma piuttosto, un rapporto del tutto utilitaristico,³⁰ furono i risultati stessi della missione di polizia a mostrarlo. I

²⁶ Relatório de Leone Santoro ao MI, 25/4/40, in *Repressão Política no Regime Fascista*, cit.,p. 267.

²⁷ *Ibidem*, p. 267.

²⁸ *Ibidem*, p. 267.

²⁹ Il numero della rivista che parla di Leone Santoro è consultabile presso ACS, Personale Ps, Versamento 1959, b. 170, fasc. Santoro Leone Ferdinando.

³⁰ Quanto la falsa percezione della forza dell' Italia fascista e dell' inesauribile energia del suo Duce fosse determinante nel periodo a ridosso dell'attentato a Salazar nel modellare l'atteggiamento portoghese nei confronti dell'Italia lo

suoi consigli e i suoi provvedimenti furono accettati quando questi andavano nel senso di un miglioramento settoriale di singoli e delimitati settori delle forze dell'ordine portoghesi. Quando questi invece erano animati dall'ambizione di trasportare in Portogallo uno stato totalitario e/o di importare dall'Italia i tic ideologici fascisti (vedi il rifiuto di creare un'unica centrale di coordinamento e il tentativo di trapiantare l'antisemitismo in Portogallo) o suscitarono vive reazioni nei dirigenti della polizia portoghese o caddero completamente nel vuoto nella società civile e politica portoghese. Ma avvicinandosi il secondo conflitto mondiale, ormai era rimasto poco spazio per l'amore od anche per gli scambi utilitaristici ma di vasta portata. Pur senza le plateali rotture che fecero da sfondo all'inizio della guerra d'Etiopia,³¹ ormai i rapporti fra Italia e

vediamo nel rapporto che il ministro portoghese a Roma Lobo Lima inviò in data 27 luglio 1937 al suo ministro degli esteri: “ Senhor Ministro dos Negocios Estrangeiros Excelencia, O paiz italiano tem assegurado o seu pão para o anno vindouro: 80 milhões de quintaes. Assim o proclamou ha dias o seu ministro da Agricultura atravez d'uma comunicação , cujo registo se nos impõe. Estamos pois, em presença, à fé do testemunho official, d'aquille que a terminologia fascista denomina “la vittoria del grano” [...] A Italia lançou hontem ao mar, com orgulhosa ostentação, mais uma unidade naval de guerra, por signal que potentissima e, ao que dizem os entendidos, maravilha de construcção nautica. Foi o couraçade “Vittorio Veneto”, primeiro d'uma nuova serie, cuja construcção foi deliberada pelo chefe do governo italiano em obediencia ao plano fascista de reconstucção da marinha nacional. O facto foi celebrado pela imprensa d'alem-Reno como “acontecimento capital da historia naval italiana”, e o commentario francez não se eximiu a exteriorisar apprehensões perante os progressos da technica e impulsos da marinha de guerra do paiz italiano, cuja frota é já potente e magnifica e que, pelo que respeita a submersiveis será, dentro d'um anno, a primeira do mundo.... nas margens d'aquelle mar Mediterraneo, cujos problema tivémos a honra de assignalar ha cerca de dois annos como fulcro das contradictas europeias ... O “Vittorio Veneto” foi lançado à agua com solenne entusiasmo; e foi iniciativa supremamente intelligente de Benito Mussolini fazê-lo amadrinhar, num gesto e intuição de genuino democratismo, pela esposa d'um simples e meritorio operario dos estaleiros constructôres ao lado dos soberanos da Italia. 4 - A operosidade do chefe do governo italiano: vale a pêne archivar, sem comentarios, o preenchimento d'este recente jornada de sua actividade: “ Sabato, dopo aver ispezionato i lavori dei nuovi aeroporti di Viterbo, Orvieto, e Siena, visita a Firenze una delle colonie estive, assistito agli esercizi di equitazione della Scuola dei Carabinieri, visita i lavori per l'Accademia aeronautica, collaudato a Pisa un nuovo tipo di apparecchio da bombardamento, compiuta una breve sosta e preso un bagno nel mare di Viareggio, assistito a Tirrenia alla ripresa di alcune scene di un film, espletato, di ritorno a Roma, il lavoro quotidiano a Palazzo Venezia, il Duce, accompagnato dal Ministro della Cultura Popolare, on. Alfieri, ha voluto, prima di chiudere la giornata recarsi alla Basilica di Massenzio per ascoltare, spettatore fra gli spettatori, il concerto Molinari”. Foi assim mesmo; a cabo da noite la estava, assistindo ao concerto popular no magnifico scenario da Basilica di Massenzio, para o que havia elle proprio comprado a entrada um logar de 3 liras, como toda a gente. A Bem da Nação/ José Lobo d'Avila Lima (AHMNE, 3º Piso, A. 11, M. 353).

³¹ Patrocinato dai CAUR e ideato da Augusto de Castro, nel 1937 si sarebbe dovuta svolgere a Roma, presso il lido di Ostia, l' “Exposição de Civilização Latina”. Nel luglio del 1935 Augusto de Castro si recò a Roma per presentare il progetto definitivo (che era stato approvato dal Governo portoghese e che aveva l'ambizioso programma di mostrare tutto quello che nel corso di duemila anni la civiltà latina dell'Italia e del Portogallo avevano creato nel mondo politico, coloniale, artistico, culturale e scientifico). Galeazzo Ciano, allora ministro della stampa e della propaganda, approvò il

Portogallo saranno quelli tipici di una potenza belligerante con un paese neutrale: un semplice scambio di corto respiro in cui, vista l'aleatorietà del conflitto, la programmazione dei rispettivi interessi non poteva andare al di là di una fortissima contrazione temporale.

E pensare che subito dopo la fine della guerra d' Etiopia il rinsaldarsi dei rapporti fra la nuova Italia imperiale e il Portogallo era iniziato con i migliori auspici e alla luce della sottolineatura dei comuni legami culturali che avrebbero dovuto sopportare l'usura al di là delle effimere contingenze politiche.³² Nel novembre 1936, nella nuova sede di Lisbona da poco inaugurata dell' Istituto di Cultura Italiana (ICI), prendevano avvio i corsi di lingua italiana e letteratura italiana, docente il professore Giuseppe Valentini. Ma l'istituzione dei corsi non fu solo intesa come un'azione che partendo da presupposti apparentemente neutri (la diffusione della cultura e della lingua italiana) avrebbe dovuto portare in breve tempo all'acquisizione da parte del Portogallo dei moduli politico-

progetto. Ma durante il colloquio il genero del Duce commise l'imperdonabile imprudenza di rivelare a Castro che in breve tempo l'Italia sarebbe scesa in guerra contro l' Etiopia. E così di questo progetto i portoghesi non ne vollero fare più nulla. (S. Kuin, *O Braço Longo de Mussolini: Os 'Comitatos d'Ação per l'Universalità di Roma' em Portugal (1933-1937)*, in "Penelope", n° 11, 1993, p. 18).

³² Una affinità culturale che, anche al di là della problematica coloniale e della stessa "lezione di Salazar", non era mai riuscita del tutto a tranquillizzare il Portogallo riguardo alla politica dell'Italia fascista, come si evince per esempio dal seguente preoccupato rapporto in data 15 novembre 1930 sulla visita a Mussolini degli Elmi d'Acciaio che fu inviato dall'ambasciata portoghese a Roma al ministro degli esteri: "Exmo Snr. Ministro dos Negocios Estrangeiros/ Está ha dias em Italia um grupo de "Capacetes de Aço", que ante-hontem foi recibido pelo Sr. Mussolini. Junto enconstrará V. E. o texto da allocução, cheia de significado politico, que ao chefe deste Governo dirigiu o presidente da poderosa Liga prussiana, Sr. Heinke. O Duce respondeu-lhe em lingua alemã – ecepcional homenagem da parte de tão fervoroso nacionalista – ma os jornais não dão o texto integral dessa reposta, que parece ter-se mantido nu tom de generalidade sympathicas. 2. De qualquer modo o facto é importante. Os "Capecetes de Aço", cujo presidente de honra é o proprio Marechal Hindenburg, e que ainda ha dias mobilisaram em Coblença 140 mil homens, proclamam-se discipulos do Fascismo e offerecem á Italia, sobre essa base, a sua amizade incondicional. 3. Ao mesmo tempo reconhecem a universalidade da ideia fascista, nos termos do ultimo discurso do Sr. Mussolini. 4 . Assim se está esboçando uma Internacional fascista, que contrapondo-se á Internacional socialista e á não menos Internacional comunista, ameaça subverter o actual estatuto politico europeu e dar ás relações entre os povos um caracter que nem sequer nos é dado, por enquanto, prever qual seja. 5 . Entretanto as doutrinas politicas vão se accomodando á contingencia dos interesses, ha ja vista a evidente approximação, pelo menos economica, entre a Italia e os Soviets. Depois do acordo commercial concluido este verão não cessam as noticias de entendimentos entre os industriaes italianos e os delegados do Governo de Moscov. Agora annuncia-se que varios engenheiros e technicos italianos partiram para a Russia e esperam receber ali importantes encommendas de material para as fabricas sovieticas. 6. É natural que os Soviets, que bem precisam de pontos de apoio na Europa para o seu *dumping*, não duvidem, ao menos temporariamente, em favocer a Italia, tanto nos preços de venda das materias-primas come na aquisição de productos até agora fornecidos por nações que detestam. 7 . A crises das industrias italianas, ainda agravada pelas novas pautas aduaneiras norte-americana, leva por seu lado este Governo a procurar novos mercados onde se lhe offereçam, sem se preocupar muito com os meios de obtel-os. 8 . E assim se vae fundando, na areja movediça dos entendimentos mais equivocos, o *novum ordo* da Europa. Uma constellação Russia-Allemanha Italia, que aliás não vejo meio de fazer durar, apparece como pesadello á opinião publica francesa e cria athmosphera de inquietação de que se ouvem os echos por toda a parte. E é prevalentemente só o que se pretende, tão facil é hoje impressionar os povos." (AH MNE, 3° P., A. 4, M. 9).

ideologici del fascismo (la cerimonia del '37 di assegnazione dei diplomi di cui abbiamo appena detto è un ottimo esempio che si agì anche in questo senso). Da subito l'inizio di questi corsi fu l'occasione per l'invio in Portogallo di un giovane leone della nomenclatura fascista, Alessandro Pavolini. Colui che nel '38 si sarebbe reso responsabile di essere fra i firmatari del manifesto della razza e che nel '39 anche per questi indubbi meriti fascistici diverrà Ministro della cultura popolare tenne in Portogallo due conferenze. La prima fu sulla organizzazione corporativa in Italia:

A organização corporativa na Itália foi ontem, descrita, pelo deputado Alessandro Pavolini, numa brilhante conferência a que presidiu o sr. Ministro da Educação Nacional e assistaram o srs. Ministros de Itália e da Alemanha, em Lisboa.³³

Invitati quindi di prim'ordine anche per questa iniziativa sponsorizzata dall' ambasciata italiana ed infatti l'articolo del "Diario da Manhã" così proseguiva:

A conferencia proferida ontem á noite no instituto Superior de Ciencias Economicas e Financeiras, pelo escritor italiano sr. Alessandro Pavolini, pelo tema palpitante, desenvolvido – A organização corporativa na Italia – foi acolhida com grande interesse e escutada com suprema atenção por uma assistencia escolhida e numerosa. Entre esta a sr.a Ministra da Italia, conde de Carrobbio presidente do "Fascio" em Lisboa; Corpo docente daquele estabelecimento de ensino superior e muitas senhoras. O Ministro da Educação Nacional, sr. Doutor Carneiro Pacheco, presidiu á mesa de honra, á qual se sentaram tambem os srs Ministro da Italia, Ministro da Alemanha, Douor Azevedo Neves, Reitor da Universidade Técnica de Lisboa, e Prof. Mosés Amzalak, director do Instituto.³⁴

E una platea così qualificata è un'occasione da non perdere per magnificare le "magnifiche sorti e progressive" dell'Italia fascista e dell' Estado Novo:

Usando da palavra, o sr. Alessandro Pavolini agradeceu as elogiosas refêrencias que lhe foram dirigidas e começou por salientar que ao pôr o pé em Lisboa logo sentiu, no ar que respirava e nas coisas que se viam, que se encontrava num país latino, admirando o progresso do mesmo espírito latino aqui construído pelo eminente Presidente Salazar. Proclamou os princípios da estrutura corporativa italiana e falou da organização juvenil fascista, a-propósito da qual fez o elogio da organização "Mocidade Portuguesa", criada pelo sr. Doutor Carneiro Pacheco, e que afirmou ser indispensavel ao Estado Novo para estabilização da sua obra, nos séculos vindouros, e da alma da raça. Manifestou as verdades do Estado Corporativo italiano que destruiu o verbo marxista para a completa defesa dos intêresses nacionais, sem, porém, atropiear os intêresses particulares. E sempre com grande facilidade de verbo e servido por uma natural inspiração , o sr. Alessandro Pavolini descreveu a organização sindical – sindicatos, Institutos e outros organismos

³³ *A organização corporativa na Itália*, "Diario da Manhã", 27 novembre 1936.

³⁴ *Ibidem*.

corporativos – de que saíram reais regalias e garantias para os trabalhadores, como estabelecimento de salários mínimos, reformas, pensões, etc., e a sua projecção na vida económica nacional. O Estado Novo português – disse – prosegue na sua bela experiência que bem demonstra a eficiência, realidade concreta e fecundidade da organização corporativa. Apontou as directrizes da economia da Itália declarando que um Estado Corporativo, tendo que ser forte e autoritário, deve ter armas fortes para a defesa das suas fronteiras mas tem que procurar, principalmente a boa colaboração externa. Por último, enalteceu a doutrina corporativista e aludiu à luta cruenta que tem Espanha por tablado sagrento, preconizando o estreitamento das relações entre os povos latinos para a construção de Nova Europa – barreira a opor contra as doutrinas destruidoras.³⁵

Il riferimento al pericolo rosso che insanguinava la Spagna che doveva essere fronteggiato da una “Nuova Europa”, barriera contro le dottrine sovvertitrici, non poteva non entusiasmare la selezionata platea:

Uma calorosa salva de palmas sublinhou as suas últimas palavras, ouvindo-se “vivas” vibrantes à Itália, à Alemanha, a Portugal e aos Chefes dos três países. A encerrar a sessão, o sr. Doutor Azevedo Neves manifestou o seu encanto pela magistral lição que acabava de ouvir, “lição desenhada por mestre e por artista, artista de da palavra e das artes plásticas, através da qual se ficou sabendo que o sistema corporativo, mais que um sistema científico e económico era um sistema de fé, que sobe dos corações aos cérebros e constitui uma Força ao serviço de Nova Europa contra os sistemas político subversivos. E acrescentou que a Itália, no campos científicos e artístico é hoje o farol do espírito latino que ilumina o Mundo.³⁶

Alessandro Pavolini tenne una seconda conferenza in Portogallo. L’artista delle parole e delle arti plastiche (Azevedo Neves aveva esagerato negli attributi ma effettivamente Pavolini era animato da forti interessi culturali: aveva collaborato con Bottai, aveva cofondato il Bargello e si era occupato dell’organizzazione del Maggio musicale fiorentino) in questa occasione parlò del rapporto fra arte e politica e l’iniziativa ebbe addirittura luogo nella sede dell’SPN ed alla presenza del suo direttore Antonio Ferro. Ecco come dalla cronaca del “Diário da Notícias”, il vecchio amico portoghese di D’Annunzio ed intervistatore di Mussolini e Salazar introdusse la conferenza di Alessandro Pavolini:

Foi Antonio Ferro quem apresentou o orador. E disse: - Alessandro Pavolini, escritor, critico deputado, orador, homem de acção, é uma destas forças vivas criadas pelo fascismo que são sínteses humanas de actividade múltipla, totalitária, da Itália de Mussolini. A sua mocidade sabe tudo: o passado, o presente, o futuro da sua pátria. Ouvi-lo – e vamos ter

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

esse deslumbramento - é sentir o ritmo acelerado, heroico, desse país tradicionalista e futurista, que foi o primeiro a pegar em armas, e sobretudo, a pegar em ideias contra o comunismo barbaro, que tem o seu forno em Moscovo, forno sem pão, onde, sem duvida, os homens se nivelam, mas na forme, na miseria e no desalento. Todos os paises que se encontram, de corpo e de alma, ao lado da Italia na defesa da ordem, contra tudo o que *é russo*, isto é contra tudo que é ruco, velho e gasto, têm o dever de prestar sincera homenagem, nesta ora de atitudes claras, a Benito Mussolini, grande precursor da guerra comum contra o comunismo, historicamente o primeiro legionario – permitam-me o paradoxo – do nacionalismo internacional. Antes, portanto, de continuar nas minhas breves considerações, saluto al Duce!” Uma calorosa salva de palmas interrompeu o orador que continuou: “Alessandro Pavolini vai falar-vos hoje sobre a “Arte e o fascismo”. Assunto empolgante, que será materia duma lição a meditar. As grandes epocas aparecem-nos sempre na Historia da Arte com a sua fisionomia propria, com o seu rosto. A Roma dos Cesares, a Roma dos Papas, a Inglaterra elisabetiana, o seculo de Luiz XIV, a França Napoleonica, a Londres vitoriana tiveram os seus gestos, os seus tiques, as suas maneiras, que se reflectiram na arquitectura, na escultura, ou na pintura. Pode até afirmar-se que a Arte é o indispensavel selo branco da Historia. O que prova a eternidade e a profundidade duma revolução é o facto dela ter tido vagar e atmosfer para se transformar em pedra, em linha ou em côr. O Parthenon, o Arco do Triunfo na Étoile, o “forum” Mussolini são os grandes pesos que seguram e prendem eternamente a memoria dos homens á civilização cuja forma representam. Pode até a arquitectura expressiva duma epoca, como acontece a certos monumentos vitorianos, nos parecer imponente mas desgraciosa, nos parecer imponente mas não atrair. Não importa! E’ preferivel que as epocas se instalem em casa propria, até sombria ou deselegante, do que andar a pedir casas e outras epocas vizinhas ou distantes. Provam, assim, pelo menos, a sua independencia digamos até (cada epoca é um homem) a sua personalidade. Mussolini o compreendeu quando disse: “E’ necessario criar, sob o pena de sermos os simples usufrutuarios do velho passado, a arte do nosso tempo, a arte fascista”. A cidade de Littoria, o “forum Mussolini”, o Ministerio das Corporações, o Ministerio do Ar, os aeroportos, tantos outros edificios são tentativas felizes para a definição dessa arte fascista exigida pelo Duce. A propria “via del Imperio” tem o cunho Mussoliniano. E’ que nos mãos do Duce as proprias ruinas são novas. Que os artistas portugueses sigam o exemplo dos seus camaradas italianos (algumas tentativas se esboçam neste momento) e se impregnem do Portugal de Salazar como eles se impregnaram da Italia de Mussolini. Fica bem aqui, na sede do S. P. N. , a conferencia de Alexandre Pavolini. Arte e propaganda são duas palavras que devem andar sempre juntas. Ou não fosse a arte a mãe da propaganda. Não foi ao acaso, nem para nos metermos onde não eramos chamados, que levantâmos nesta casa a bandeira da politica do espirito. E’ que estamos convencidos de que a modelação do espirito deve constituir um dos principais, senão o principal objectivo de propaganda nacional. Impossivel conquistar a intelligencia do homem sem primeiro cuidar da sua sensibilidade. Come semear principios morais, ideias elevadas, sentimentos religiosos em almas agrestes, duras, fechadas para a beleza, onde nunca entrou uma nota de musica ou um verso harmonioso? O teatro, o cinema, a literatura, a musica, a pintura são, por isso, instrumentos eficazes de propaganda superior, de captação sem suborno. E’ este o beneficio interno da propaganda pela arte. Externamente, a arte dum povo é a sua linguagem universal, aquela que todos podem entender. Tanto basta para que a sua propaganda seja essencial ao conhecimento da regiões ou das patrias”. E terminou dizendo : “ Mas fico por aqui, não se vá dizer que aproveitei o pretexto para fazer tambem uma conferencia. Alexandre Pavolini vai falar. E tereis a prova insofismavel, minhas senhoras e meus senhores, do valor da arte ao serviço da propaganda.

Vamos todos estar de acôrdo com Pavolini porque terà razão em tudo o que disser, mas, sobretudo, porque a beleza da sua eloquencia nos convencerá, porque a sua propaganda será servida pela arte da sua palavra.³⁷

Dopo tanta eloquenza è finalmente la volta di Alessandro Pavolini:

Começou por agradecer as palavras come que fôra apresentado, recordando a influencia exercida em Itala pela tradução do livro “Salazar”, que revelou ao povo italiano uma forte personalidade de politico e humanista. Seguidamente entrou no tema da sua conferencia, começando por apontar a importancia dos problemas que directamente á arte se prendem e enquadrando-os no regime politico nacional. Depois de estabelecer o paralelo entre um sistema inteiramente economico, baseado na representação do interesses, e o corporativismo – modelo italiano – que assenta numa força moral e no valor do espirito, apontou o que representam de inédito na historia do Mundo a organização sindical corporativa e a união, melhor a interpretação da arte e da propaganda. As dificuldades, já de ordem material, já, e principalmente, de ordem psicológica, que impedem a regular eficiencia desta organização sindical, foram apontadas, criteriosamente, pelo orador, que a seguir abordou o problema da vida material do artista, apontando a importancia da função do Estado. Nesse campo referiu-se aos caminhos que o artista pode seguir para obter o necessario de existencia – as exposições para publico ou a colaboração em edificios construidos pelo Estado – apontando a seguir a importancia das exposições oficiais da Italia de hoje. Depois de prometer a realização para breve de uma exposição de arte italiana em Lisboa, definiu, primorosamente, a função da arte e do artista: “Falar ao coração de um povo e exprimir a sua vida”. Muito mais foram os temas abordados e que apontaremos em rapida resenha. A protecção aos artistas – diversa o conforme o ramo que cultivam – a gratidão que o Estado lhes deve pelo que eles fazem, em Beleza, pelo engrandecimento da Patria; a importancia da propaganda na vida dos povos de hoje, o seu sentido artistico e a necessidade de opor, pela propaganda, realidades que a propaganda marxista pretende impôr foram os temas magistralmente apontados e que a assistencia sublinhou com interesse. No final foi oferecido pelo S. P. N. um “Porto de Honra”, que decorreu muito animado.³⁸

³⁷ *Arte e o fascismo*, “Diário da Noticias”, 1-12-1936.

³⁸ *Ibidem*. Se il corso di lingua italiana e di storia della letteratura italiana e le conferenze di Pavolini possono essere qualificate come tipiche operazioni d’immagine, in quell’ultimo scorcio del 1936, che segnava dopo la guerra d’ Etiopia la decisa ripresa degli sforzi italiani per conquistare il cuore e la mente dell’ establishment dell’ Estado Novo, non ci si limitò solo ad un’inedita pubblica intensificazione della visibilità dell’Italia fascista ma si volle anche iniziare ad agire nel profondo del sistema della informazione portoghese, come ci mostra la relazione che il giornalista italiano Leo Negrelli inviò al Miniculpop dopo appena un mese che era giunto in Portogallo col compito appunto di agire “politicamente”, sulla stampa portoghese e di migliorare anche dall’interno dal punto di vista organizzativo il servizio informativo dell’ Italia fascista agli organi di stampa portoghesi: “RELAZIONE SULL’ATTIVITA’ DI STAMPA E DI PROPAGANDA ITALIANA IN PORTOGALLO/Trascorso il primo mese della mia attività in servizio stampa alle dipendenze della R. Legazione d’ Italia a Lisbona, ritengo mio dovere sottoporre alle superiori autorità le direttive tecniche secondo le quali mi propongo di svolgere la mia opera, assieme a varie osservazioni e proposte in materia di stampa e propaganda in Portogallo. STEFANI SPECIALE- Per questo servizio mi servo precipuamente della stampa locale e poi di informazioni per le quali vedrò di aumentare le fonti. Riassumo gli avvenimenti della giornata, segnalo le attività italiane, faccio i sunti degli articoli più importanti e talvolta trasmetto qualche notizia degli avvenimenti spagnuoli. NOTIZIARIO “RADIO ROMA” – Ho creduto di dover giovarmi, per il notiziario Radio Roma, inviato in portoghese a 11 giornali locali, non solamente del notiziario radiotelegrafonico omonimo ma in special modo delle diramazioni Stefani mondiale e dei notiziari radiofonici dell’ Eiar. In tale campo si sono avuti progressi assai notevoli

giungendo fino a far pubblicare in un solo giorno 27 notizie nostre in giornali portoghesi. I vari notiziari vengono captati con intelligenza e perfetto senso del dovere dal radiotelegrafista Pandolfo e quindi tradotti in portoghese da una traduttrice laureata in lettere con una perfetta conoscenza dell'italiano. Per assicurare un servizio spedito necessita una macchina da scrivere ad uso esclusivo dei servizi di stampa e propaganda. (Allegati 1) SERVIZIO ARTICOLI – Conto pure di far pubblicare dalla stampa locale articoli su argomenti italiani, anche di carattere politico e non solo turistico. Il primo, finora pubblicato sotto forma di intervista, è apparso sul “Diario de Lisboa” giornale che è stato nel passato violentemente sanzionista. Un secondo articolo “Origini e formazione della milizia fascista” è già stato compilato da me e è destinato alla pubblicazione sul giornale filofascista “Voz”. Altro articolo di compilazione sugli sviluppi della Lanital è stato già passato al “Diario de Lisboa”. Mi permetto chiedere, a tale proposito, un articolo – oppure elementi per compilarlo – che tratti ed illustri ampiamente con citazioni e dati di fatto precisi, di tutti i vantaggi conseguiti dalla Religione cattolica in regime fascista. Tale articolo dovrebbe venir pubblicato sul quotidiano cattolico, certamente non filofascista, “Novidades”. Ho richiesto anche a vari elementi italiani della collettività locale la collaborazione in tale campo con articoli di argomento italiano intonati però alla mentalità e alla comprensione locale. (1 allegato) FOTOGRAFIE – Varie fotografie sono state pubblicate dalla stampa locale e via via che esse pervengono, saranno inviate a quotidiani e riviste per la pubblicazione. Mi permetto di fa [sic] notare a proposito le opportunità di far eseguire a Roma i flan che poi si passerebbero direttamente ai giornali ottenendo in tal modo certamente una maggiore quantità di pubblicazioni di visioni italiane. NOTIZIARIO ITALIANO IN PORTOGALLO – Seguendo i giornali portoghesi si nota in essi una mancanza di equilibrio nella distribuzione e nella valorizzazione delle notizie in genere. Lo stesso dicasi di quelle italiane. Eguale squilibrio regna spesso tra il modo con il quale viene trattata l'Italia nel notiziario e negli articoli di fondo. Vedasi l'esempio del “Jornal do Comercio”, poco importante d'altronde, che reca spesso articoli di fondo nettamente filofascisti e che poi ignora quasi totalmente l'Italia nel suo notiziario, malgrado riceva bollettini Radio Roma che ora, con la captazione del servizio Stefanian [sic] sono aggiornatissimi. Dei due grandi giornali di informazione del mattino, “Diario de Noticias” e “O Seculo”, tanto l'uno che l'altro valorizzano al massimo le nostre notizie quando si tratta di argomenti anticomunisti o anche di notiziario poco favorevole alla Francia ma si servono poco del notiziario nostro. Il giornale governativo in genere, “Diario da Manha” invece fa larghissimo uso del nostro servizio giungendo perfino a pubblicare notizie non favorevoli all'Inghilterra. Netamente favorevole è pure la “Voz” di estrema destra, ma non molto influente fuori da una stretta cerchia. Il “Diario de Lisboa” pubblica spesso se pur disordinatamente notiziario nostro, avendo ottenuto ciò attraverso la mia relazione personale con uno dei proprietari. AGENZIE ESTERE - Due agenzie sono dominanti: l' Havas e il D. N. B. La Reuter non esiste, poco l' United Press e maggiormente l'agenzia “Americana” solo per notizie d'oltre Oceano. La Havas ha quasi il carattere di agenzia ufficiosa e da essa tutti i giornali traggono tre quarti del notiziario. Da notare che il servizio che essa fa da Roma è ampio e generalmente obbiettivo mentre le altre notizie sono spesso tanto tendenziose verso l'Italia che una di esse non venne pubblicata sul “Diario de [sic] Manha” con l'aggiunta di una sdegnosa repulsa e di una severa critica per l'agenzia stessa. Però malgrado che il servizio Radio Roma contenga ora intera la cronaca dei massimi avvenimenti italiani, il resoconto di essi dato dai giornali portoghesi è sempre quello Havas. Ritengo però che con azione personale e migliorando il servizio (ciò che si potrà ottenere solamente con l'aiuto di una persona che si dedichi esclusivamente ad esso) otterremo la pubblicazione della versione nostra. Il D. N. B. che si è svincolato dall'obbligo che aveva con l' Havas di non trasmettere direttamente proprie notizie alla stampa portoghese, è sempre più diffuso ed è usato perfino dalla clericale “Novidades” e dai giornali di Porto. Anche l'agenzia germanica reca resoconti di avvenimenti italiani che qualche giornale come per es. il Diario de [sic] Manha pubblica a preferenza di quelli dell' Havas. GIORNALISMO PORTOGHESE – La lettura dei giornali è in Portogallo abbastanza diffusa e perciò la stampa ha pure quì la sua efficacia. Abbastanza numeroso il giornalismo di provincia tra il quale vanno enumerati in modo speciale i tre quotidiani di Porto, che recano quasi esclusivamente notiziario Havas e che, tranne il “Jornal de Noticias” non sono molto favorevoli al regime. In genere l'orientamento della stampa portoghese, fatta eccezione del quotidiano della sera “Republica” (popolare della sera e di tendenza ultra anglofila e democratica), è favorevole, benevolo o agnostico verso l'Italia e il fascismo. L'argomento appassionante è ora quello anticomunista. Notevole il fatto che un organo di tendenze abbastanza democratiche come il “Seculo” faccia oggetto la Francia di attacchi violentissimi, a non parlare dell'aperta ostilità antifrancese del “Diario de [sic] Manha” ed anche della “Voz”. Vi sono anche, se pur velate, delle critiche all'Inghilterra e aperti riconoscimenti della sconfitta inglese per l'Etiopia. Sinteticamente si può dire che la opinione pubblica, per quanto riguarda il giornalismo, in Portogallo sia ad un punto di svolta nel quale una decisa e abilepressione [sic] – però sistematicamente mantenuta ed aggiornata – può far cambiare molte cose. PROPAGANDA – Il campo nel quale può svolgersi – oggi – la propaganda italiana, nel senso dei nostri interessi, e fascista, nel senso della nostra ideologia, è molto vasto tanto più che prima pochissimo si è fatto. E' innegabile il fatto che, sia per il modo trionfale con il quale l'Italia ha vinto Abissinia e Società delle Nazioni, sia per la grande apprensione rispetto al comunismo in Spagna e in Francia, si cerchi con molto interesse di accostarsi all'Italia e di sapere quanto più possibile di essa. Limitandomi al campo della propaganda a mezzo stampati, mi sono procurato di accentrare tutto il materiale propagandistico sparso in varie sedi, al solo scopo di decentrarlo razionalmente. Esistono alcune centinaia di copie di

Sebbene la cronaca giornalistica non sia simmetrica per quanto riguarda Ferro e Pavolini (cioè del primo vengono riportate integralmente le parole mentre per il secondo ci si limita ad una sorta di riassunto) e quindi non sia agevole compiere una comparazione fra i due discorsi, dalla lettura di *Arte e o fascismo* possiamo fare due considerazioni. La prima riguarda Pavolini, il quale si diffonde maggiormente sulla politica culturale del fascismo in favore dell'arte e degli artisti. In questo quadro, Pavolini compie delle affermazioni che fino a non molto tempo fa sarebbero state liquidate come pura propaganda mentre oggi ricevono attenzione, seppur critica, anche in sede storica. Nel senso che i lavori Marla Susan di Stone, Mark Antliff, Matthew Affron e Emily Braun³⁹ hanno evidenziato che effettivamente il fascismo operò una reale azione mecenatesca sulle arti plastiche, per non parlare dell'architettura, ed hanno altresì sottolineato che gli artisti aiutati dallo stato fascista poterono mantenere anche una relativa libertà espressiva, purché dal punto di vista contenutistico le loro opere non veicolassero messaggi antifascisti (discorso del tutto diverso deve essere invece fatto riguardo la letteratura che, per ovvi motivi, fu occhiutamente assai più sorvegliata e verso la quale il bilancio che ci può mostrare il fascismo è del tutto negativo). Nel suo discorso Pavolini, comunque, non accenna minimamente alla problematica della libertà dell'artista, che nel dibattito *intra muros* del fascismo non costituiva certo un tabù, vedi le prese di posizioni di

stampati in lingua portoghese ancora utili per la diffusione. Della diffusione di stampati turistici si occupa il delegato dell'Enit. Altri stampati vengono distribuiti dal fascio locale mentre il materiale che perviene direttamente in Legazione viene distribuito a varie persone ed enti. Sto curando la compilazione di una lista di indirizzi di enti e persone alle quali verranno inviati regolarmente le pubblicazioni periodiche che via via giungono – e ciò per evitare un doppio invio. Ricevendo anche le pubblicazioni dei C. A. U. R. provvedo anche alla loro distribuzione. A tale proposito mi permetto di chiedere una cinquantina di copie della “Storia della Rivoluzione fascista” di G. Volpe, in lingua francese, qualora non ci fossero in portoghese. Da rilevare che la lingua francese è infinitamente più diffusa di quella inglese e che quindi è opportuno evitare l'invio in Portogallo di pubblicazioni nostre redatte in tale lingua. Ritengo che la nostra propaganda in questo paese non debba avere lo scopo di far conoscere l'Italia semplicemente [sic], per quanto essa come entità statale in genere sia ben poco conosciuta, ma soprattutto per valorizzare il nostro paese in antitesi a Francia e Inghilterra da un lato ma anche in concorrenza con la Germania nazista dall'altro, la quale svolge un'attività molto vasta con il notiziario, conferenze nelle scuole (allegato) accaparramento di giornaletti di provincia come il “Portugal” di Leiria (allegato); diffusione di spille con il distintivo nazista; rappresentazioni cinematografiche ecc. CINEMATOGRAFO – Su tale argomento vedasi rapporto a parte. RADIOFONIA – Sto studiando l'argomento e cercherò contatti personali con il Radio Club portugues e la Emissora nacional, per vedere di poter far includere notiziario e diramazioni di carattere vario italiano nelle loro trasmissioni. Per la migliore effettuazione di tale attività è necessaria al sottoscritto una veste ufficiale per poter avere autorevolmente contatto con i vari elementi specialmente in un paese formalistico come il Portogallo nonchè adeguati fondi finanziari./Leo Negrelli/Lisbona, 25 nov. 1936 XV.” (ACS, Miniculpop, Dir. Gen. Serv. Prop., busta 186).

³⁹ Cfr. M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1997; M. S. Stone, *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1998; Id. *The State as Patron: Making Official Culture in Fascist Italy*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions*, cit., pp.205-238; M. Affron, *Waldemar George: A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions*, cit., p. 171-204; E. Braun, *Mario Sironi's Urban Landscapes: The Futurist/Fascist Nexus*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions*, cit., pp. 101-133.

Bottai a favore della concessione di un ampio grado di libertà all'artista (fatta salva, ovviamente, una italianità di fondo che doveva sempre ispirare l'artista), quelle altalenanti in proposito di Mussolini (in piena sintonia del resto col suo *modus operandi*, segnato da una perenne instabilità di opinioni su ogni argomento e su ogni decisione, eccettuata, ci mancherebbe, la percezione dell'indispensabilità del suo operato dittatoriale, che aumentava costantemente via via che passavano gli anni) e quelle assolutamente contrarie di uno Starace o di un Farinacci. Questa totale omissione si inquadra però perfettamente nella scansione temporale del rapporto fra arte e potere instaurato dal fascismo, nel senso che se è vero che sotto il fascismo ci fu all'inizio degli anni Trenta una sorta di luna di miele con l'architettura e le arti plastiche e pittoriche, questo stato di grazia fu di assai breve durata e con l'inizio delle avventure colonialistiche e militaristiche il fascismo, oltre a distaccarsi a livello di politica estera sempre più dalle democrazie parlamentari europee, accentuò irreversibilmente i suoi tratti totalitari, una scelta consapevole e colpevole di Mussolini in cui non c'era assolutamente più spazio per il già basso livello di libertà di cui le arti avevano potuto godere solo qualche tempo prima. A questo punto, se proprio si vuole essere generosi, il potere politico avrebbe tuttalpiù potuto "ringraziare" l'arte come valido contributo per la propaganda e quindi per la grandezza nazionale. E' quanto fece Pavolini nel suo discorso presso la sede dell' SPN. E questo ringraziamento se significa il *de profundis* per quanto riguarda la libertà dell'arte, costituisce anche una sorta di occultamento del problema, una sorta di rimozione, forse poco elegante ma che si rendeva pur indispensabile in un ambiente come quello dell' Estado Novo che per bocca del suo creatore e massimo maestro Salazar aveva sempre condannato il fascismo perchè pagano, non rispettoso della persona, cesaristico e totalitario. Ma Ferro è padrone di casa e non deve (e soprattutto non vuole) sottoporsi a questi obblighi farisaici e menziona espressamente il convitato di pietra del discorso di Pavolini, il totalitarismo. E dopo questo "outing" certamente molto pericoloso sotto l' Estado Novo, che non voleva ammettere che questo concetto era anche la sua vera chiave di lettura, Ferro non si trattiene più. L'uomo nuovo - per dovere di presentazione del conferenziere individuato in Pavolini ma si capisce bene che Ferro non vuole adulare l'italiano ma servirsi della sua presenza per evocare un "idealtipo" umano fascista – si deve caratterizzare per l'attività multipla, febbrile e totalitaria così come esige l' Italia nuova di Mussolini. L'uomo nuovo, come del resto avevano già insegnato i futuristi, non cerca, a differenza che in un passato decadente, più libertà ma semplicemente deve essere "la sintesi umana, dell'attività multipla, totalitaria dell' Italia di Mussolini" (e a questo proposito vengono in mente le parole che nel '17,

sul numero unico di “Portugal Futurista”, ebbe a scrivere sul superuomo una vecchia conoscenza di Ferro, Alvaro De Campos-Fernando Pessoa: “E proclamo tambem: Primeiro: / O Superhomem será, não o mais forte, mas o mais completo! / E proclamo tambem : Segundo: / O Superhomem será, não o mais duro, mas o mais complexo! / E proclamo tambem: Terceiro:/ O Superhomem será, não o mais livre, mas o mais harmonico!”). L’uomo nuovo riconosce le naturali gerarchie (in un gesto di grande teatralità ed anche di notevole sprezzo del pericolo nella terra del dittatore Salazar Ferro urla un “saluto al Duce”) e similmente al Duce esso deve sapere conciliare il vecchio con il nuovo perchè – e qui Ferro cita direttamente Mussolini – “ è necessario creare, se non si vuole essere dei semplici usufruttuari del passato, l’arte del nostro tempo, l’arte fascista”. Gli amici e colleghi artisti portoghesi sono quindi avvisati, bisogna prendere esempio dai colleghi italiani (tradotto in parole povere: come gli artisti italiani vivono e prosperano bene sotto l’ombra del fascio, gli artisti portoghesi devono fidarsi ed affidare le loro carriere alla cura amorevole dell’SPN diretto con mano sicura da Antonio Ferro) e, come Antonio Ferro, a maggior gloria delle fortune imperiture dell’ Estado Novo, dovranno saper coniugare “tradizionalismo e futurismo”, che era il programma culturale, pomposamente definito “Politica do Espirito”, che avrebbe dovuto dare un’anima all’ Estado Novo (in realtà la “lezione di Salazar” ammetteva un’unica verità - un tradizionalismo cattolico ed autoritario - e questa non era proprio di natura dialettica, anche se declinata in salsa autoritario-modernista come avrebbe voluto Ferro).

E in questo tentativo di conciliare gli opposti (che fu, effettivamente, il filo rosso che attraversò tutta l’esistenza pubblica e privata del pirotecnico e fasciofuturistico direttore dell’ SPN), l’ Italia era sempre stata un costante punto di riferimento, un vero e proprio luogo del cuore, per Antonio Ferro. Un rapporto con l’Italia – e con le sue declinazioni autoritarie e superomistiche – che inizia prestissimo quando nel ’19, rinunciando all’esame di laurea, entusiasmato dalla vicenda fiumana parte per l’Italia per incontrare il Vate e il risultato sarà il libro *Gabriele d’Annunzio e eu*,⁴⁰ la raccolta delle interviste che Ferro fece al poeta e che darà l’inizio ad una lunga serie di interviste con i personaggi più illustri dell’ epoca (fra i quali, ovviamente, il maggiore fu Mussolini) che costruiranno in patria la fama di Ferro come il giornalista che aveva accesso ai potenti. Ma il rapporto di Ferro con l’Italia non si limiterà a D’Annunzio e a Mussolini. Nel 1931 a Ferro fu affidata (o si fece affidare) l’organizzazione del quinto Congresso internazionale della critica

⁴⁰ A. Ferro, *Gabriele d’Annunzio e eu*, Lisboa, Portugália, 1922.

drammatica e musicale che si tenne a Lisbona. In realtà dire che si tenne a Lisbona non è esatto perchè Ferro, in una sorta di anticipazione della “Politica do Espirito”, volle che questo congresso fosse itinerante, perchè gli ospiti avessero l’occasione di poter ammirare e conoscere le bellezze del Portogallo. E così nel settembre di quell’anno per due settimane i congressisti furono scarrozzati in lungo e in largo per il Portogallo e con mezzi anche assolutamente non ortodossi (in una circostanza furono caricati anche su carri trainati da buoi, che fendevano due ali di folla composta da popolani osannanti, e questo dettaglio ci fa capire che la scelta dei carri non avvenne perchè non c’erano a disposizione altri mezzi di locomozione ma per trasmettere ai congressisti una forte impronta di colore locale), in un *tour de force* che se dovette risultare indubbiamente interessante non fu certamente altrettanto positivo dal punto di vista del lavoro svolto dal congresso. In questa sorta di premonizione di quella che negli anni Trenta avrebbe cercato di essere la “Politica do Espirito”(e fra l’altro non ci è dato sapere dove si fossero trovate le risorse per organizzare un tale bailamme,⁴¹ essendo Ferro ancora un privato cittadino – diverrà direttore dell’ SPN solo nel ’33 e in rapporti prima dall’ora nemmeno particolarmente stretti con Salazar, cosa dimostrata dalla sorpresa generale con cui furono accolti i suoi due articoli dell’ottobre-novembre 1932 *O ditador e a Multidão* e *Politica do Espirito*, attraverso i quali Ferro si proponeva direttamente a Salazar come il futuro responsabile della politica culturale dell’ Estado Novo), il personaggio straniero indubbiamente più importante fu indubbiamente Pirandello. Ora, sarebbe certamente una forzatura sostenere che Ferro avesse accettato il gravoso compito di organizzare il Congresso unicamente per avere modo di incontrare Pirandello (il congresso fu indubbiamente un prestigioso biglietto da visita per la preparazione della carriera di Ferro anche come “operatore culturale”- carriera che sarebbe sfociata nella direzione dell’ SPN – e che evidentemente non voleva più essere considerato solo un semplice artista letterato) ma le blandizie di Ferro per far intervenire al congresso anche Pirandello furono indubbiamente molto forti ed insistenti, se è vero, come è vero, che uno dei motivi – se non il solo motivo – che indussero Pirandello ad affrontare un lungo e faticoso viaggio fu la possibilità, insufflata da Ferro al Maestro italiano, che l’amante di Pirandello, l’attrice drammatica Marta Abba, potesse essere chiamata per svolgere una tournée in Spagna e in Portogallo. Al di là di questi risvolti privati, nei quali va messo anche il fatto che Pirandello, pur gradendo la caldissima ospitalità portoghese, nè fu fisicamente anche assai provato dovendo così

⁴¹ Maria José de Lancastre. *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*, Sellerio, Palermo, 2006. Questo saggio, pur pregevole nell’affrontare la tematica storico-culturale del viaggio di Pirandello in Portogallo, tace totalmente sulla questione del finanziamento della kermesse organizzata da Ferro.

rinunciare, con grande dispiacere di Ferro, ad assistere ai momenti più folcloristici e suggestivi organizzati nell'ambito del congresso, la partecipazione di Pirandello al congresso fu l'occasione per la prima teatrale dell'ultima fatica del drammaturgo agrigentino *Sogno (ma forse no)*. Con il titolo *Um Sonho (mas talvez não)* la commedia fu rappresentata a Lisbona il 21 settembre 1931 al Teatro Nacional Almeida Garret ottenendo un grande successo di pubblico e di critica e dando così non solo un decisivo contributo alla definitiva consacrazione di Pirandello in Portogallo (il Maestro era ovviamente conosciutissimo dalla critica di quel paese ma il pubblico non aveva mai potuto assistere ad una sua commedia) ma anche all'introduzione in Portogallo di quelle tematiche teatrali moderne che fino ad allora erano state praticamente tenute fuori dalla rappresentazione per le più vaste platee. Ma in quell'inizio di anni Trenta – e preistoria anche dell'Estado Novo – il ruolo di Ferro come intermediario con la più moderna ed antitradizionale cultura italiana e quella portoghese non si limiterà alla partecipazione di Pirandello al quinto congresso internazionale della critica drammatica e musicale. Nel 1932 Ferro, ad ulteriore preparazione di futuro rappresentante della cultura dell' Estado Novo, tenta il colpo grosso ed invita in Portogallo nientemeno che il fondatore e padre padrone del futurismo: Filippo Tommaso Marinetti. Ma, almeno per quanto riguarda i futuristi portoghesi d' antan questa nuova iniziativa non sembra apparentemente procurargli un grande consenso e per Almada Negreiros, il personaggio più rappresentativo del futurismo portoghese, la calata di Pirandello in Portogallo non si colloca su un segno di avanguardia artistica ma si presenta come un' operazione conservatrice e di restaurazione culturale:

Esattamente 23 anni dopo il Movimento Futurista, è venuto in Portogallo il suo capo e creatore F. T. Marinetti. Meglio tardi che mai. In realtà, per i futuristi portoghesi (perché ce ne furono e ce ne sono ancora) ciò che Marinetti ha portato loro l'altro ieri alle Belle Arti è vecchio di 23 anni e un giorno, né più né meno. E per chi non è futurista il compito del capo dev'essere stato splendidamente inutile o un bel numero di varietà [...] . L'ammirevole creatore del Futurismo è in quella fase accademica e nella relativa età che si prestano bellamente ad essere maneggiate dai putrefatti e dagli archivisti. Il più grave è che Marinetti non ignora che il Portogallo è l'unico paese latino, oltre l'Italia, in cui ci sia stato un movimento futurista. Ebbene, da parte di Marinetti non c'è stato un unico e semplice saluto ai suoi compagni del Portogallo e al contrario, ben custodito dagli austeri “pompiers” nazionali, è venuto in frac a stabilire più confusione di quanta già non ci fosse qui tra coloro che amano equivocare e fra gli eterni soggetti agli equivoci. Quanto all'ammirevole e sempre nuovo creatore del Futurismo, F.T. Marinetti, deploriamo noi, futuristi portoghesi, la sua amnesia relativamente al Portogallo, la sua mancanza di memoria su quanti nomi eroici del Futurismo hanno fatto qui su questa terra, in una lotta senza tregua contro i semifreddi in panciotto. Deploriamo, noi futuristi portoghesi, che il grande cosmopolita Marinetti abbia per disgrazia il grande e irreparabile difetto di non saper viaggiare, per lo meno in Portogallo. Per finire noi, futuristi portoghesi, salutiamo con il maggiore dei nostri entusiasmi il sempre nuovo creatore

del Futurismo in questo suo passaggio per la capitale del nostro paese e gli auguriamo il felice viaggio di ritorno alla sua grande patria, dove lo attende il suo posto ben meritato di accademico del fascio italiano.⁴²

Se Almada Negreiros aveva le sue buone ragioni per prorompere in questo amarissimo sfogo e deplorare l'imborghesimento di Marinetti che giungeva in Portogallo al traino di istanze artistiche che nel loro volere conciliare l' iconoclastia futurista con la mediocre realtà di un Marinetti ormai appesentito ed imborghesito e degli incartapecoriti "pompiers" della cultura lusitana che lo attorniarono nel sua visita in Portogallo, non promettevano nulla di buono per il futurismo e le avanguardie artistiche portoghesi, non si può nemmeno negare a Ferro una sua buona fede modernistica, che nel caso del futuro direttore dell' SPN significò appunto il tentativo di conciliare l'antico e il moderno (tentativo che nella fattispecie fu ben rappresentato dall'incontro – quanto credibile ai posteri l'ardua sentenza - di Marinetti con Dantas⁴³) e che negli anni venturi si estresicherà attraverso la "Politica do espirito". Ma giusto o sbagliato che fosse il giudizio di Almada Negreiros (e a proposito si deve comunque sottolineare che Almada negli anni a venire, pur non facendo mai alcuna dichiarazione a favore dell' Estado Novo, sarà un fervente collaboratore e uno dei massimi beneficiari dell' SPN di Antonio Ferro) ormai Ferro aveva intrapreso una strada di non ritorno per proporsi come il futuro edificatore della politica culturale dell' Estado Novo e da uomo forse ridicolmente esibizionista ma al quale non si può certo negare una diretta e franca sincerità fece una mossa da molti giudicata assolutamente avventata ma che invece si rivelerà vincente: fra l'ottobre ed il novembre del 1931 scriverà due articoli in cui in pratica si rivolgerà direttamente a Salazar per essere nominato responsabile della politica culturale dell' Estado Novo. Ma al di là della spudoratezza dell'atto (che fra l'altro è pienamente in linea con l' idealtipo superomista e futurista, per il quale pensiero e azione non vanno mai disgiunti e sul quale Ferro volle sempre modellare la sua vita) questi articoli si consegnano alla storia perchè indispensabili per comprendere il contrastato rapporto che nel Novecento si ebbe fra avanguardie artistiche e regimi totalitari. Pertanto leggiamo nel primo articolo, *O Ditador e a multidão*:

⁴² L. Stegagno Picchio, *Nel segno di Orfeo. Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*, Genova, Il melangolo, 2004, pp.116-117.

⁴³ Per i futuristi e in special modo per Almada Negreiros, il cui folgorante inizio di carriera di futurista fu appunto l'irriverente ed icastico *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*, Dantas era il simbolo della mediocrità e del conservatorismo artistico. Ebbene Júlio Dantas, il più rappresentativo dei "pompiers" della cultura lusitana cui fa riferimento Almada Negreiros, fu il principale accompagnatore di Marinetti durante la sua visita in Portogallo.

Mussolini, esgrimista notável, com aquela inteligência rápida, instantânea, que distingue a sua personalidade combativa, teve esta resposta lapidar [Ferro si riferisce all'intervista di Ludwig a Mussolini], êste mandamento indispensável da lei dos ditadores, mola dêste artigo que julguei oportuno escrever: - A multidão, para mim, não passa dum rebanho de carneiros, enquanto não está organizada. Não sou contra a multidão. Nego, apenas, que ela se possa governar por si própria. Mas se a dirigem, há que dirigi-la com duas redeas: *o entusiasmo e o interesse*. Quem emprega apenas uma destas redeas, encontra-se numa situação difícil. O aspecto político e o aspecto místico – há que afirmá-lo – condicionam-se reciprocamente. O místico sem o político é árido. O político sem o místico desfolha-se ao vento das bandeiras... Eu não posso exigir à multidão uma vida incomoda: essa exigência pode ser feita apenas a uma pequena minoria. Hoje limitei-me a pronunciar algumas palavras. Milhões de pessoas, amanhã, poderão lê-las, mas aqueles que estavam lá em baixo, na praça, acreditarão mais profundamente no que ouviram com os seus ouvidos, ia quasi dizer com os seus olhos... Todos os discursos à multidão têm o duplo fim de esclarecer uma situação e de sugerir alguma coisa ao povo...⁴⁴

E dopo tali gentili considerazioni sulle masse, in cui, non a caso, la parola è lasciata a Mussolini a dimostrazione sul determinante influsso che nella cultura autoritaria ed artistica di Ferro ebbe l'esempio dell'Italia fascista, è ora venuto il momento di far parlare il Duce più sullo specifico del problema dell'arte nello stato totalitario:

Alguns minutos depois, Ludwig insiste: - E para que serve a música? Qual o papel das mulheres, dos gestos, dos emblemas? Resposta imediata e vibrante de Mussolini: - São os elementos de festa. A música e as mulheres tornam a multidão mais leve e maleável. A saudação à romana, todos os cantos e fórmulas, as festas e as datas comemorativas são indispensáveis para conservar o impulso a um movimento...⁴⁵

Insomma panem et circenses (e donne e musica) ... più saluto romano per le masse e approfondendo il concetto che Mussolini aveva espresso lapidariamente, Ferro chiosa (e propone a Salazar anche come modello per il nascente Estado Novo):

Benito Mussolini, técnico de ditaduras, disse a verdade a Emil Ludwig, e a lição merece ser ouvida e aproveitada. As ditaduras, abolindo o parlamento, restringindo provisoriamente a liberdade da Imprensa, devem procurar, para se prolongarem, o contacto directo com o povo, o contacto sem intermediários, sem falsos representantes, que o são apenas, muitas vezes, porque representam, porque são péssimos actores... O ditador que procura o povo, que o domina, vibrando com êle, que ausculta, constantemente, as suas aspirações, as suas tristezas e as suas alegrias, não pode nem deve ser acusado de tirano. O que se ataca, precisamente, nas ditaduras é o livre arbitrio, o alheamento da massa, a

⁴⁴ A. Ferro, *O Ditador e a multidão*, “Diário de Notícias”, 31 ottobre 1932.

⁴⁵ *Ibidem*.

supressão daqueles órgãos que canalizam aos governantes. Mas se o ditador se substitui, a êsse órgãos, se vai êle proprio junto da multidão, junto dos homens, indagar das suas necessidades, dos seus anseios, dos seus sentimentos, a acusação cai pela base, porque deixa de haver livre arbitrio, opressão, despotismo, par haver amor, fraternidade, comunhão...⁴⁶

Ma questi consigli del nuovo Principe del Portogallo possono risultare un po' troppo gravi ed utilitaristici ed è quindi venuto il momento per Ferro di esplicitare compiutamente il legame che deve sussistere fra arte e potere :

Mas não é êsse o unico aspecto que justifica o pensamento de Mussolini e defende o contacto directo do ditador com o povo. A fé não é a treva, mas a iluminação. Para a segurar, para lhe dar um sentido, para a desenvolver muma progresso continua, ha que cultivá-la, ha que dinamizá-la, “ha que consevar o impulso ao movimento”, ao movimento da fé... As paradas, as festas, os emblemas e os ritos são necessarios, indispensaveis, para que as ideias não caiam no vazio, não caiam no tédio... a supressão forçada, necessaria, de certas libertades, de certos direitos humanos, tem de ser coada através da alegria, do entusiasmo, da fé. Pobres das ideias sem calor, pobres das ideias que não crepitam... Podem ser muito belas, muito justas, mas apagam-se e morrem, se não houver uma tenaz a estimulá-las constantemente, a ateá-las ...⁴⁷

Con l'impiego di termini spiritualisti e vitalistici (fede, movimento, illuminazione) Ferro vorrebbe arrivare, oltre alla formulazione di una teoria della propaganda nello stato totalitario, anche alla esplicitazione di una teoria estetica in cui arte e propaganda non siano altro che le due facce di una stessa medaglia. Questo progetto, che è la vulgarizzazione politicizzata dell'ideale ultimo di ogni avanguardia della fusione dell'arte con la vita, deve però trovare una applicazione pratica ed immediata nella progetto di vita del futuro direttore dell' SPN e quindi Ferro esplicitamente si propone di fronte a Salazar:

Evidentemente que uma ditadura séria, sobria, trabalhadora, não pode passar a vida a narcisar-se, a organizar manifestações , desfiles, cerimonias de apoteose . [...] Mas ha que não abandonar a fogueira das ideias em marcha... Ha que abrir as janelas, de quando em quando, conhecer os homens, saber onde estão os que servem e os que não servem, vir até ao povo, saber o que êle quer, ensinar-lhe o que quer ... Se a natureza do chefe é avessa a certos contactos, se é preferivel, talvez, não a contrariar para não a quebrar na sua fecunda inteireza, que se encarregue alguem, ou alguns,

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

de cuidar da encenação necessarias das festas do ideal, dessas entrevistas indispensaveis, nas ditaduras, entre a multidão e os governantes...⁴⁸

Nel secondo articolo scritto poco dopo per aupromuoversi come il futuro responsabile della politica culturale dell' Estado Novo, *Politica do Espirito*, Ferro, pur argomentando con dovizia di esempi storici le sue idee sullo strettissimo rapporto che sussiste fra arte e propaganda, sposta il focus del suo discorso sulle tragiche condizioni culturali del suo paese che necessitano (è implicito) che a qualcuno (Ferro stesso) venga affidato l'arduo compito di porvi rimedio:

E o nosso País ? Que se tem feito ? Que se faz ? Que se espera fazer ? Seria injusto negar o esforço inteligente do sr. Dr. Gustavo Cordeiro Ramos, actual ministro da Instrução, alto espirito, cuja lucidez e cultura impressionou profundamente os congressistas da Critica e que tem feito o que lhe tem sido possivel dentro da arquitectura do seu ministerio. Seria injusto negar, igualmente, a obra prodigiosa da Junta da Educação Nacional que tem lutado nobremente, com as suas Bolsas de Estudo, pela renovação da nossa mentalidade. Mas Bastará a acção dêsse ministro e actividade dessa Junta, para realizar a obra que se impõe, para desenvolver e cumprir essa politica artistica e literiara? Não creio. O defeito é organico. Ha problemas do Espirito que saem das malhas de nossa burocracia e das leis que regulamentam os nossos ministerios.⁴⁹

Ferro riuscì nel suo intento di essere investito dell'incarico di occuparsi dell'arte e della propaganda dell' Estado Novo ma la sua politica dello spirito, che intendeva ispirarsi⁵⁰ a ciò che si stava

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ A. Ferro, *Politica do Espirito*, "Diario de Noticias", 21 novembre 1932.

⁵⁰ E, assai verosimilmente non solo intendeva ispirarsi, ma dall' Italia fascista cercò probabilmente anche di cogliere un appoggio politico extra moenia, se no risulterebbe del tutto inspiegabile la seguente intervista trasudante una smodata soggezione verso Mussolini e l'Italia fascista (ed ideologicamente assolutamente eterodossa arrivando in pratica a definire l' Estado Novo - somma eresia dal punto di vista della "lezione di Salazar" - come un'imitazione dell' Italia fascista) che Ferro rilasciò quando era già stato nominato direttore dell' SPN e quindi, come parte integrante del governo salazarista e dell' Estado Novo, certamente tenuto perlomeno ad atteggiamenti più sobri verso quella che era comunque una potenza straniera e rivale coloniale: " Il letterato è venuto a Roma per partecipare al congresso Volta. Il giornalista politico per esaminare più da vicino alcuni aspetti dell'Italia Fascista. Giovane, elegante, il volto bruno e vivace, tipicamente latino, il dott. Antonio Ferro, Sottosegretario per la Propaganda nazionale del Governo portoghese, ci esprime con parole calde e colorite tutto l'entusiasmo per questo suo soggiorno romano. E' un nostro sincero amico, e ce ne dà continuamente delle prove. E da quando è nato questo suo profondo amore per l'Italia? – A Fiume – ci risponde – Ero allora quasi un ragazzo e studiavo legge a Coimbra. Erano i giorni della leggendaria epopea fiumana. Seguivo quotidianamente sui giornali, con il cuore palpitante di ammirazione, le gesta del Poeta e dei suoi legionari. Poi presi il coraggio a due mani e mi presentai al direttore del *Secolo* di Lisbona (ora *Diario de Noticias*) scongiurando perchè mi mandasse come inviato speciale a Fiume. Da prima il direttore rise, ma le mie parole erano così appassionate [sic] e la fede in me stesso così incrollabile che finì per convincersi. A Fiume vissi giornate indimenticabili e respirai a pieni polmoni l'atmosfera sovraccarica di spiritualità che vibrava nella città dannunziana. Intervistai il Poeta, l'intervista pubblicata con tutti gli onori dal *Secolo* segnò il mio primo passo di giornalista politico. Devo dunque in parte qualcosa all'Italia se oggi sono qualcuno. Il dottor Antonio Ferro è poi tornato fra noi per studiare i vittoriosi sviluppi della Rivoluzione fascista. – Il Duce mi ha ricevuto concedendomi due [? , non chiara lettura del documento] interviste che hanno avuto in Portogallo una vastissima eco. Sono un grande ammiratore di Mussolini e sono rimasto letteralmente affascinato dalla potenza che sprigiona dal suo sguardo e dalla meravigliosa chiarezza con cui Egli vede e

facendo nell'Italia fascista nel trattare la problematica dell'arte e della propaganda non riuscì mai a districarsi dalle maglie della burocrazia e, soprattutto, dall'occhiuta sorveglianza e diffidenza del suo datore di lavoro, il dittatore Salazar, la cui lezione non contemplava nè la timida libertà che connotò il primo periodo della politica fascista riguardo alle arti plastiche nè il ricorso, per domare gli spiriti libertari che sempre albergano nell'arte, ad uno stato totalitario di marca fascista, bastando ad esercitare il dominio sul Portogallo forme spinte di demobilitazione della società civile piuttosto che il perenne stato di tensione tipico dell'ultima tragica fase dell'Italia fascista. E così al Portogallo furono almeno risparmiate le ridicole iniziative artistiche degli ultimi anni del regime italiano, vedi il premio Cremona sponsorizzato da Farinacci, dove non solo in questa rassegna era conculcata ogni libertà contenutistica, ma anche dal punto di vista formale, in omaggio ad un vuoto figurativismo che era ritenuto più funzionale alla propaganda, le opere esposte erano state accuratamente depurate dagli apporti di quelle stesse correnti (in primis novecentismo e futurismo) che storicamente avevano appoggiato il regime. Ma da un influsso artistico che proveniva dalla peggiore Italia fascista l'Estado Novo non seppe proprio resistere, vale a dire il ricorso per gli edifici pubblici ad un architettura monumentalistica ispirata agli stilemi retorici della romanità. Nel 1939 venne richiesta la consulenza di Marcello Piacentini per l'elaborazione del nuovo piano

risolve ogni problema politico. Da quei colloqui sono uscito profondamente convinto, con un'anima fascista; ed in patria ho dedicato gran parte della mia attività di giornaliste [sic] di scrittore per far conoscere ai portoghesi più intensamente il Condottiero ed il suo Popolo. Mussolini gode in Portogallo di una enorme popolarità; tutti, nelle città e nelle campagne, sanno della sua vita e dei suoi atti. E voi sapete, infine, che l'idea fascista ha trovato nella mia terra un nuovo sbocco. Il Portogallo aveva bisogno di ordine, di disciplina, di un governo forte che dominasse da padrone la caotica situazione creata dai troppo numerosi partiti. Ebbene tutto ciò oggi è stato possibile realizzarlo per opera di un Uomo che ha saputo ridare autorità allo Stato; Oliveira Salazar, il dittatore tenace che salito al potere nel 1926 [probabile refuso : la data corretta è il 1928] , prima come ministro delle finanze e poi come capo del Governo, ha avviato il Portogallo verso un luminoso avvenire sopprimendo i partiti, ristabilendo le finanze, riorganizzando la flotta secondo le necessità di una Nazione che possiede un vasto dominio coloniale, mantenendo la disciplina con salda mano e conducendo a termine grandiose opere di pubblica utilità. Fascismo in atto, dunque. E non basta; sull'esempio dell'Italia fascista si è creato lo Stato corporativo. Il Portogallo è la prima nazione del mondo che si sia ispirata ai principii del Corporativismo sia per la risoluzione dei conflitti economici sociali, sia per gli istituti di rappresentanza politica. Un attimo di pausa. Quindi il dottor Ferro ci porge un quaderno sui cui è stampato il decalogo del nuovo Stato portoghese. – I dieci principi che qui sono enunciati sembrano di autentica origine fascista. Leggiamo: “ Perchè lo Stato sia forte è necessario che il potere esecutivo sia forte”. E ancora: “Lo Stato nuovo non è subordinato ad alcuna classe. Al contrario, egli subordina tutte le classi all'armonia suprema dell' interesse nazionale”. – Salazar ha per il Duce una profonda ammirazione – aggiunge il dottor Ferro. – Si leggano, a tale proposito, le sue dichiarazioni fattemi durante durante una intervista e continuate nel mio libro su “Il Portogallo e il suo capo”. (Gli assicuriamo di aver letto il libro che Corrado Zoli ha tradotto in italiano). – Esistono da voi rganizzazioni [sic] sul tipo fascista ? – chiediamo. – Esistono le avanguardie, composte nella totalità da studenti ed i cui iscritti si chiamano, appunto, avanguardisti. Siamo alla conclusione dell'interessante colloquio. Il dottor Ferro dopo averci detto di aver visitato accuratamente Roma e di essere rimasto esaltato per le granitiche opere compiute in questi ultimi anni, dichiara: “ – Voi italiani e noi porghesi abbiamo tante affinità! Il sole, il clima, le stesse caratteristiche fisiche, le lingue che si somigliano e la medesima volontà di ricostruzione, di lavoro e di pace. Italia e Portogallo sono due nazioni perciò fatte per intendersi!” (*L' idea fascista nel mondo. A colloquio con il Sottosegretario alla Propaganda del Governo portoghese*, “Il Giornale d'Italia”, 10 ottobre 1934).

urbanistico della città di Porto. La proposta di Piacentini - *more solito* – implicava un profondo sventramento all'interno del centro della città con l'abbattimento di numerosi edifici storici e perciò, a differenza di quanto molte volte era stato permesso a Piacentini di operare nella città italiane, non se ne fece nulla. Scampato per pericolo, per Porto almeno. Ma dal disastro non riuscì a sottrarsi la vecchia cittadella universitaria di Coimbra che, per opera di Cottinelli Telmo e di tutta una scuola architettonica influenzata anche da Marcello Piacentini e dall'architettura fascista, venne pressochè totalmente rasa al suolo per far posto ad edifici che si ispiravano al monumentalismo falsamente classicheggiante della città universitaria di Roma. Un esempio quello della città universitaria di Roma che fu preso veramente molto sul serio essendo meta, a cavallo fra il '46 e il '47, da parte di Cottinelli Telmo, Maximino Correia e altri membri della Commissione delle Opere della città universitaria di Coimbra di visite di studio (che oltre all'Italia toccarono anche la Svizzera e la Germania) per l'acquisizione di fotografie, bibliografie, progetti e quant'altro potesse essere utile per ripetere a Coimbra questo “capolavoro” marcato Marcello Piacentini. Pare che la distruzione ad opera di Piacentini dell'area medievale di Roma per edificare la nuova cittadella universitaria avesse impressionato, e molto favorevolmente, l'architetto portoghese Cottinelli Telmo.⁵¹

Se per quanto riguarda la recezione in Portogallo dei moduli modernistici dell' architettura provenienti dall' Italia si può, allo stato delle ricerche, ipotizzare un mix di circolazione spontanea dei modelli culturali abbinata ad una decisa azione dello stato in questa direzione (è difficilmente ipotizzabile, ad esempio, che il tentativo piacentiniano di operare in Portogallo sia stato solo la conseguenza della fama internazionale dell'architetto romano e non anche frutto di pressioni da parte dell' Italia fascista, così come sarebbe ingenuo ignorare che nel campo dell'architettura il Novecento fu il secolo del modernismo monumentale che, detto per inciso, fu moda architettonica che non riguardò solo i totalitarismi ma anche i paesi democratico-parlamentari), per quanto invece riguarda riguarda la lingua, la storia, la letteratura italiane, più immediatamente funzionali

⁵¹ Quello di Cottinelli e della Commissione delle Opere della città di Coimbra doveva essere evidentemente un sentito convincimento estetico nel modernismo architettonico romaneggiante, visto che la visita alla città universitaria di Roma per prendere ispirazione per la città universitaria di Coimbra avvenne quando il fascismo e tutto quanto ad esso afferiva subiva già una *damnatio memoriae* che solo oggi, e per limitatissimi aspetti, vedi l'arte, viene rimossa. Sulla vicenda della costruzione della nuova città universitaria di Coimbra fondamentali Nuno Rosmaninho, *O principio de uma “Revolução Urbanística” no Estado Novo. Os primeiros programas da cidade universitaria de Coimbra (1934-1940)*, coordenação e apresentação de Luis Reis Torgal, Coimbra, Minerva, 1996 e Id., *O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitaria de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006. Sempre per quanto riguarda l'Università di Coimbra ma sul versante di una sempre più ridotta autonomia accademica durante l'Estado Novo, imprescindibile Luís Reis Torgal, *A Universidade e o Estado Novo. O caso de Coimbra (1926-1961)*, Coimbra, Minerva, 1999.

all'azione propagandistica, possiamo conderare l'azione diretta dello stato fascista nella promozione in Portogallo di questi elementi di italianità come assolutamente prevalente rispetto ad altri fattori di circolazione culturale diciamo naturali. Nel novembre del 1936 veniva inaugurata in Rua do Salitre la nuova sede dell'Istituto di Cultura italiana (ICI),⁵² nella quale si dette inizio col professor Giuseppe Valentini al corso di lingua e letteratura italiana di cui abbiamo già detto.⁵³ Il 7 maggio 1937, privilegiando in questo caso la propaganda sulla cultura,⁵⁴ l'ICI organizzò un convegno sull'organizzazione fascista dei Balilla, al quale intervennero l'ambasciatore italiano Giorgio Mameli e il ministro della pubblica istruzione Carneiro Pacheco; in novembre, sempre su iniziativa dell'ICI, il prof. Bruno Biagi tenne una serie di conferenze sul corporativismo. In continuità con una linea che sulla cultura intendeva privilegiare la propaganda (e, purtroppo in conformità con una temperie storica ed ideologica che dava sempre più spazio alle ragioni delle armi piuttosto che alle armi della ragione), il 7 agosto 1939, con il patrocinio dell'ICI e della Legião

⁵² Irene Flunser Pimentel, *Amigos, amigos... nacionalismos à parte! A presença do Fascismo Italiano em Portugal – 1926/1943*, in "História", ano XVII, n° 4, Janeiro de 1995, p. 18.

⁵³ Una notazione in merito agli esiti della penetrazione culturale italiana in Portogallo. Anche quando questa fu contrassegnata da successo, i suoi esiti furono sempre contraddittori. La vicenda dell'insegnamento della lingua italiana è in questo senso emblematica. Nello stesso anno, il 1937, in cui venivano inaugurati i corsi d'Italiano del professor Valentini, l'università di Coimbra decideva di eliminare la cattedra di lingua e letteratura italiana, che sarebbe stata ricostituita solo nel 1957. In seguito a questa decisione l'unica presenza della cultura italiana all'Università di Coimbra fu la cosiddetta Sala Italiana, che era stata costituita nel 1927 su proposta del governo italiano (il suo primo direttore fu Eugénio de Castro) e che fu arredata e fornita di libri unicamente a spese dell'Italia. Nel 1929 la Sala poteva disporre di uno spazio per conferenze. A partire dal 1928 presso la Sala iniziarono anche dei corsi liberi d'italiano ma la documentazione che abbiamo potuto consultare in proposito è molto ridotta e frammentaria. Infine, sempre a Coimbra fra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta per iniziativa della delegazione locale dell'ICI, vennero istituiti in via Avenida Navarro n° 59 dei corsi di lingua italiana e con varie materiale (fra cui dei film) si cercò di propagandare quanto afferiva all'Italia, alla sua cultura e al suo regime. Nella biblioteca di questa sezione di Coimbra dell'ICI, erano ospitati autori classici italiani assieme ad un grosso fondo di cultura fascista. Questo fondo, di grande valore storico, contiene opere apologetiche di Mussolini, edizioni dei suoi discorsi, monografie su questioni coloniali, corporative, etc. Si tratta insomma di una raccolta libraria di primissima importanza per quanti vogliano studiare l'impatto della cultura fascista italiana in Portogallo. Questo fondo si trova attualmente presso l'Istituto degli studi italiani dell'Università di Coimbra (Cfr. Jorge Pais de Sousa, *Uma Biblioteca fascista em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007).

⁵⁴ Ovviamente, per un regime come quello fascista, che proprio sulla non distinzione fra propaganda e cultura è basato, si tratta di distinzioni che presentano in sede di resoconto storico sempre difficoltà operative. Come giudicare, per esempio, la venuta in Italia di Marcelo Caetano per tenere una serie di lezioni universitarie di diritto corporativo nell'anno accademico 1937-38? Forse però queste lezioni non furono solo propaganda (come sicuramente le avevano pensate le autorità fasciste) se in un telexpresso inviato in data 12 luglio 1938 dall'ambasciata italiana a Lisbona al ministero della cultura popolare si afferma: "Lisbona, 12 luglio 1938/ Ho l'onore di inviare a V. E. un numero della rivista portoghese "Ocidente" che ha recentemente iniziato le sue pubblicazioni e che viene diffusa tanto nel Portogallo quanto nel Brasile. Il numero in questione reca a pag. 385 l'articolo "Orientamenti della letteratura narrativa italiana nel 1937 XV." inviato da codesto Ministero. Nel prossimo numero uscirà un altro articolo pure scelto tra quelli inviati. Richiamo l'attenzione di V. E. pure sull'articolo "Regresso de Italia" a pag. 368 dovuto al Prof. Marcelo Caetano che ha tenuto recentemente delle lezioni di Diritto corporativo alla R. Università di Roma. In tale articolo sono contenute delle singolari affermazioni e degli strani giudizi su sentimenti e aspetti italiani." (ACS, Miniculpop, Dir. Gen. Serv. Prop., busta 186).

Portuguesa, si tenne, presso il teatro Avenida de Coimbra, una conferenza dove la Legião stessa veniva paragonata alla milizia fascista ed ambedue venivano esaltate per il loro diretto intervento nella guerra civile spagnola. Se facciamo eccezione per il corso d'Italiano del professor Valentini, si può dire che l'attività dell'ICI in quell'ultimo scorcio degli anni Trenta ed inizio anni Quaranta fosse totalmente proiettata sulla propaganda.⁵⁵ Il primo direttore dell'ICI, Aldo Bizzarri, pur non tralasciando, come abbiamo visto, la diffusione della lingua italiana, con *Origine e caratteri dello "stato nuovo" portoghese*⁵⁶ si distinse soprattutto come propagandista sia del nazionalismo italiano

⁵⁵ Quale, durante la presidenza Bizzarri, fosse il tipo di rapporto dell'ICI con le altre emanazioni in Portogallo dell'Italia fascista e quale fosse il suo ruolo riguardo i desiderata in Portogallo dell'Italia fascista è evidenziato dalla seguente lettera, in data 16 maggio 1939, che il presidente dell'ICI ricevette dal ministro italiano a Lisbona Mameli: "Signor Direttore,/Allo scopo di studiare la possibilità di allacciare rapporti d'ordine culturale tra la gioventù studiosa italiana e quella di questo paese, il Superiore Ministero desidera che vengano raccolte dettagliate notizie sulle organizzazioni studentesche qui esistenti. Sarà in particolar modo utile conoscere gli scopi che ogni singola associazione si prefigge, la tendenza politica a cui ispira la propria attività, la sua importanza dal punto di vista numerico, la considerazione nella quale è tenuta in questi ambienti e se essa curi la pubblicazione di giornali o periodici. Gradirò pure conoscere se V. S. ritenga utile ed opportuno si vengano a stabilire diretti contatti tra i gruppi universitari Fascisti e le associazioni di cui è questione. Con distinta considerazione. Mameli". In poche parole. La cultura e quello che dovrebbe essere un suo strumento operativo ridotti a mero *instrumentum* di propaganda e/o intelligence a favore del fascismo. (ACS, Miniculpop, Dir. Gen. Serv. Prop., busta 186).

⁵⁶ A. Bizzarri, *Origine e caratteri dello "Stato Nuovo" portoghese* (prefazione di Gioacchino Volpe), Milano, Istituto per gli studi di politica internazionale, 1941. E' assai curioso che mentre il libro di Bizzarri è dedicato alla comune esaltazione nazionalistica dell'Italia fascista e dell'Estado Novo, nella prefazione allo stesso, scritta dallo storico Gioacchino Volpe si inizino ad udire, ed anche molto rumorosi, gli scricchiolii del futuro disastro dell'Italia fascista. Scrive infatti Volpe a pagina 16 della sua prefazione: "E poi, il Portogallo di Salazar, nell'ordine costituzionale, intende, sì, ridare la dovuta e già perduta importanza al potere esecutivo e lo mette nelle mani del Capo dello Stato e dei ministri da lui liberamente nominati, cioè senza imposizione del Parlamento, ma non rinuncia del tutto all'idea antica di armonizzare i poteri, conservando prestigio e competenza al potere legislativo, mantenendo alle Camere l'attributo esclusivo di fare le leggi, se pur entro confini più ristretti che nel passato, trasmettere coscienziosamente al Governo le grandi aspirazioni nazionali e dar l'orientamento generale al corpo politico dello Stato, controllare l'amministrazione pubblica ecc. Poichè "ogni potere senza controllo, anche quando trattasi di un buon Governo, tende ad esorbitare. Le critiche, i pareri, i reclami espressi in una atmosfera di ordine da chi ha il diritto sono i segnalimiti indispensabili all'azione governativa. Lo stesso governo autoritario non deve poter evitare la pubblicità di alcune critiche provocate dai suoi atti. Il Governo non deve soltanto difendersi dai suoi nemici ma anche da sè medesimo". Una spietata critica, quindi, della degenerazione finale del totalitarismo fascista, e proponendo, di fatto, un'alternativa liberale, continua Volpe (pp. 16-17 della prefazione): "Il Portogallo di Salazar, infine, respinge tanto la formula della "libertà senza autorità" quanto l'altra dell' "autorità senza libertà", sostituendo ad esse quella di "autorità e libertà": come dire che ambisce ad una soluzione un po' sua propria del problema dei rapporti fra la necessaria autorità e la non meno necessaria libertà, quella libertà che il progresso civile per un verso vuole sempre più limitata, per un altro sempre più promuove. Dà un alto posto allo Stato e alla sua disciplina: ma non riduce i corpi amministrativi locali a meri strumenti suoi, chè anzi vuol attribuire ad essi diritti politici, cioè la qualità di collegi elettorali e quindi il diritto di concorrere alla designazione dei membri delle Camere legislative, intendendo esso costruire lo Stato sociale e corporativo in stretta corrispondenza con la costituzione naturale della società. Nè dissimula esso certa preoccupazione di salvare dalle troppo strette maglie dello Stato certi istituti naturali e certe attività spirituali, la famiglia, il mondo delle idee e degli affetti ecc., volendo evitare, come disse il Dittatore stesso, che, a forza di disciplina, "si ritorni a quella medesima schiavitù da cui ci si vuole liberare". Assai tiene a quei diritti e libertà individuali dei cittadini che costituiscono garanzie fondamentali, derivando esse dalla natura e dai fini dell'uomo. Dà un valore a sè alla nazione, rifiutando di confonderla o identificarla vuoi con un partito vuoi con lo Stato, e al "tutto per lo Stato" o "tutto nello Stato, niente contro o fuori

e, assieme all'esaltazione dell'Estado Novo, di quello Portoghese. Sempre sotto la presidenza di Aldo Bizzarri, nel 1940, l'ICI subentrò al Fascio italiano di Lisbona nella responsabilità delle commemorazioni fasciste alle quali erano invitati anche i massimi esponenti dell'Estado Novo e sempre nei mesi che precedettero l'entrata in guerra dell'Italia promosse una serie di conferenze di vario argomento in cui i conferenzieri furono l'economista Vanoni, l'elettrotecnico Basilio Focaccia e lo storico Leo Pessina. E a rafforzare questo ruolo di proiezione dell'immagine politica ed amministrativa dello stato fascista, sempre in quell'anno l'ICI organizzò la visita in Portogallo di Alberto Stefani, di Corrado Zoli – ufficialmente delegati italiani all'Esposizione del mondo portoghese del doppio centenario – di Giuseppe Volpi, di Padre Agostino Gemelli⁵⁷ e di Luigi Federzoni.⁵⁸ Ma il grande sforzo propagandistico ed il tentativo di trascinare il Portogallo a fianco dell'Italia, che s'inseriscono nel quadro dell'avvicinarsi del secondo conflitto mondiale, con lo

dello Stato”, sostituisce “nata [sic] contra a nação, todo para a nação”. Fra il disfacimento dello Stato e la sua divinizzazione, Salazar sta in mezzo: lo Stato, sì, ma contenuto dalla morale, dal diritto delle genti, dalla libertà individuale ecc.” Un'esaltazione quella di Volpe, storico organico del fascismo, dell'Estado Novo? No, il *de profundis* per il fascismo italiano.

⁵⁷ Secondo una nota interna dell'ICI, la trionfalistica cronaca della visita di Padre Agostino Gemelli: “Lisbona, Febbraio 1940-XVIII°/L'attività dell'Istituto di Cultura in Portogallo è stata caratterizzata nel mese di febbraio dalla venuta di P. Gemelli. Nei sei giorni della sua permanenza egli ha avuto occasione di svolgere una proficua attività culturale e patriottica coi contatti che egli ha preso con le più illustri personalità del mondo culturale religioso politico, dal Cardinal Patriarca di Lisbona al Ministro dell'Educazione Nazionale: il tutto culminato nella visita che egli poté fare a Salazar. Lisbona, Coimbra (dove l'Università lo addottorò “honoris causa” con tutto il solenne cerimoniale della tradizione), Oporto ebbero occasione di ascoltare con sommo interesse e con grande affluenza di pubblico oltre che di personalità, le conferenze le lezioni dell'illustre uomo di scienza e di religione per il quale questo paese manifestò in modi vari e ripetutamente una singolare attenzione. Le [sic] conferenza di conclusione del ciclo, tenuta da P. Gemelli il giorno 14 all'Istituto sulla “Missione culturale dell'Italia contemporanea”, per il calore con cui P. Gemelli fuse il senso della scienza con quello della Patria suscitò eil [sic] particolare interesse e fu presenziata, oltre che [dal] Ministro dell'Educazione Nazionale, da S.E. il Cardinal Patriarca, che per la prima volta assistette personalmente e ufficialmente a una manifestazione del genere in un Istituto straniero.” (ACS, Miniculpop, Dir. Gen. Serv. Prop, busta 186).

⁵⁸ Per la visita di Federzoni in Portogallo, l'ICI compì, presso la stampa portoghese, un'operazione di pubbliche relazioni particolarmente intensa e diffusa. Preannunciando l'arrivo dell'importante gerarca fascista scriveva, in data 22 febbraio 1940, il direttore dell'Istituto al direttore del quotidiano “Diário de Lisboa”: “Tenho a honra de comunicar a V. Exa. Que, no próximo dia 1 de Março, S. E. Federzoni, Presidente da Real Academia de Italia, chegará a Lisboa, em viagem de amizade cultural e em visita ao Instituto de Cultura Italiana em Portugal, do qual se dignou, há pouco, aceitar a Prêsidência [parola illeggibile]. Durante a sua permanência neste País, que irá de 1 a 10 de Março, Federzoni visitará S. E. O. Presidente da República, S. E. O. Presidente do Conselho, S. E. O. Ministro da Educação Nacional, e será recebido em sessão solene pela Academia das Ciências. Irá, além disso, a Coimbra e ao Porto, não para visitar as secções do nosso Instituto nessas cidades, ma para melhor conhecer o País e as suas belezas naturais e artísticas. Na tarde do dia seguinte ao da chegada, o Instituto fará uma recepção na sede para apresentar o Eminentíssimo Hóspede ao mundo cultural de Lisboa. Em dia 4, a Legação de Itália dará um almoço oficial. Por seu lado, S. E. Ministro da Educação Nacional oferecerá em honra de S. E. Federzoni um banquete. Estou certo de que não é necessario ilustrar a V. Exa. a importância do significado da visita de S. E. Federzoni que, como Presidente da Real Académia de Itália, Colar da SS. Annunziata (“Primo do Rei”) e membro do Gran-Conselho, não só é máximo representante oficial da Cultura Italiana [parola illeggibile] um dos mais gráus na hierarquia do Estado. Permitto-me pois. Expressar a esperança de que o jornal que V. Exa. tão [parola illeggibile] dirige, dedicará ao acontecimento a atenção que êle me parece [parola illeggibile] visto ter um significado excepcional na história das relações cultural luso-italianas.”(ACS,

scoppio della guerra vengono completamente accantonati. Il Portogallo è un paese neutrale, che intende rimanerlo e che per di più nella sua neutralità è tendenzialmente a favore dell'Inghilterra. A partire dal 1941, Il nuovo direttore dell' ICI Gino Saviotti, grande e fine uomo di cultura, farà operare all'ICI una decisa sterzata facendolo tornare a quello che da sempre avrebbero dovuto essere i suoi compiti istituzionali. La maggiore iniziativa di Saviotti in campo della promozione della cultura italiana avrà luogo a poco più di un mese prima della caduta di Mussolini: il 16 marzo 1943 il Teatro Nacional di Lisbona fu la prestigiosa sede per una esposizione del libro italiano, alla quale oltre alla presenza delle rappresentanze diplomatiche dell'asse, poté contare anche sulla partecipazione del Presidente del Portogallo, il generale Carmona, un grande successo per Saviotti essendo questa presenza proprio non del tutto scontata vista la neutralità del Portogallo e visto come si profilava l'esito del conflitto del tutto disastroso per le forze dell'Asse e l'Italia fascista.⁵⁹ Ma sarà a guerra finita che l' ICI ed il suo direttore lasceranno il più duraturo e prestigioso segno in Portogallo della cultura italiana: nel 1946 Luiz Francisco Rebello e Gino Saviotti fondano il Teatro-Estúdio do Salitre, che, ubicato al secondo piano della sede dell' ICI, fu precorritore del teatro sperimentale e d'avanguardia del Portogallo del secondo dopoguerra. E piace pensare che un istituto che era nato per diffondere in una terra straniera idee che con la libertà avevano poco a che spartire fu, per una sorta di benigna eterogenesi dei fini, uno degli strumenti di difesa di quell'amore per l'uomo e per la sua creatività che sotto l'Estado Novo, sopravvissuto alla caduta dei totalitarismi fascisti, si continuavano a reprimere e a conculcare.

Verosimilmente per la necessità di trasferire un ambasciatore che ormai si era bruciato come troppo smaccato propagandista dell'Italia fascista, pochi mesi prima dell' entrata in guerra,

Miniculpop, Dir. Gen. Serv. Prop., Busta 186). Dopo la guerra Luigi Federzoni insegnò dal 1947 al 1950 letteratura italiana all' Università di Coimbra.

⁵⁹ La svolta culturale di Gino Saviotti fu davvero molto decisa se nel febbraio del 1943, nel mese in cui le forze angloamericane attaccavano l'Italia e la Germania in Tunisia in un'operazione che nel maggio successivo avrebbe portato alla capitolazione delle forze dell'asse in Africa, preludio allo sbarco in Sicilia di luglio, il direttore dell' ICI scriveva al ministero degli affari esteri: “ Compio il dovere di rendere nota l'avvenuta pubblicazione del nuovo fascicolo (n. 7-8) della nostra rivista “Estudos Italianos em Portugal”, la quale – a [sic] malgrado le severe difficoltà del momento, continua così la sua missione di strumento dell'intercambio storico e culturale Italo-lusitano e di bollettino dell'Istituto. Allo scopo di ottenere un notevole risparmio nelle spese di tipografia e di spedizione si è venuti nella determinazione di riunire in un sol volume i fascicoli 7 e 8 di “Estudos”, conservando nello stesso tempo, anche durante il 1942, la periodicità della rivista. In compenso il numero doppio è riuscito un pregevole volume di ben 250 pagine, ricco di memorie originali, di articoli, di saggi, di rubriche varie, nonchè di interessanti illustrazioni. La varietà e la serietà del testo è evidente anche nel solo sommario. Il centenario galileiano, che in Portogallo ha avuto larghe ripercussioni, è celebrato da uno scritto dell'Accademico d'Italia Giovanni Papini, che mette in evidenza la molteplice opera scientifica del Grande Italiano.” (ACS, Miniculpop, NUPIE, busta 183).

all'ambasciatore dell'Italia a Lisbona Mameli subentrò Renato Bova Scoppa: questo il suo stato d'animo nell'assumere l'incarico

Arrivando a Lisbona in quella primavera del 1940 il mio cervello non aveva dubbi sul proposito del dittatore italiano di entrare nel conflitto; ma il mio cuore di uomo era gonfio d'un polline misterioso e segreto che si chiamava speranza e che prendeva tanta più forza dalla visione quotidiana di ciò che il Portogallo faceva in piena guerra.⁶⁰

Come la maggior parte degli italiani Bova Scoppa è terrorizzato dall'idea che l'Italia possa entrare in guerra ed è altresì angosciato dal fatto che la sua missione presso la foce del Tago nasca all'insegna della più totale improvvisazione:

Le istruzioni con cui ero partito potevano essere contenute in una semplice e sintetica frase e cioè "nessuna istruzione". Ciano mi aveva ricevuto per i consueti cinque minuti limitandosi a domandarmi se ero contento di andare in Portogallo e mi aveva congedato con la massima rapidità col pretesto che aveva altre udienze dopo la mia. Egli sapeva che io partivo per un paese che sarebbe diventato un posto d'osservazione di massima importanza sia perché neutrale sia perché in posizione particolarmente favorevole a tutti gli scambi, a tutti i traffici, a tutte le possibili conversazioni. Porta aperta sull'Atlantico, osservatorio eccezionale nei confronti dei due paesi che maggiormente interessavano ai fini del conflitto: gli Stati Uniti e l'Inghilterra. Malgrado ciò egli si guardò bene dal darmi la minima istruzione; non m'incaricò nemmeno d'un convenzionale messaggio di saluto per il Presidente Salazar, né mi raccomandò di tenere gli occhi bene aperti e di segnalare tutto ciò che poteva essere utile ed interessante.⁶¹

L'epoca in cui da Roma e poi attraverso l'ambasciata giungevano disposizioni su come attrarre il Portogallo entro la sfera dell'influenza italiana è definitivamente tramontata; e se sarebbe prematuro parlare di un'aria di disfatta, già lasciare la diplomazia senza istruzioni è il segnale che nell'imminente entrata in guerra c'è molto di sbagliato, non solo dal punto di vista militare. Il 25 luglio è ancora (relativamente) lontano ma il nuovo ambasciatore dovrà iniziare il suo lavoro facendo di necessità virtù:

⁶⁰ R. Bova Scoppa, *Colloqui con due dittatori*, Roma, Ruffolo, 1949, p.4.

⁶¹ *Ibidem*, p.6.

Nella conversazione privata che seguì subito dopo la presentazione delle lettere credenziali e alla quale presenziò anche il Presidente Salazar, il generale Carmona si informò con molto interesse della situazione italiana; mi chiese se Mussolini fosse sempre fermamente deciso a mantenere la neutralità; se vi era da sperare in un'azione coordinata dei neutri per impedire il dilagare del conflitto. Inutile aggiungere che nessuna istruzione di nessun genere mi dettero i collaboratori diretti di Ciano per gli affari politici e dai quali ero stato a congedarmi prima di partire. Mi fu quindi necessario nelle risposte che diedi al Presidente Carmona di fare appello a quelle risorse personali che durante un ventennio la diplomazia italiana, tenuta sempre all'oscuro dei divisamenti, delle idee e della linea politica di Roma fascista, ha dovuto trovare nello spirito dei suoi agenti. E così risposi che i propositi di Roma di restare neutrale mi sembravano certi, che i lavori per l'esposizione dell'E.42 continuavano a gran ritmo; che si erano costruiti giganteschi edifici con carattere permanente, che si erano spesi centinaia di milioni ed altre centinaia ne erano bilanciati in favore di quella grandiosa manifestazione pacifica; che la speranza di tutti gli italiani era che l'Italia potesse seguire l'esempio del Portogallo; confidavo che Mussolini avrebbe fatto tutto il possibile assieme agli altri paesi neutrali per evitare l'allargamento del conflitto ed anche, se se ne fosse presentata l'opportunità, per dirimerlo e comporlo. Durante queste mie dichiarazioni vidi che gli occhi profondi e magnetici di Salazar mi fissavano con una particolare intensità e con un'ansia che gli illuminava il viso.⁶²

“Gli occhi profondi e magnetici di Salazar”. E' evidente che declinando rovinosamente la stella di Mussolini, chi per quasi un ventennio è stato continuamente bombardato dalla propaganda sulle doti semidivine di Benito Mussolini, senta ora il bisogno di un sostituto. Ma al di là di questa notazione psicologica, la sudditanza di Bova Scoppa verso Salazar, è indotta soprattutto dalla gravità del compito che nell'immediato dovrà affrontare: l'udienza privata col fondatore dell'Estado novo non potendo presso di lui farsi latore di precisi indirizzi politici ma solo di fragili argomenti “scritti sull'acqua” e del suo “wishful thinking”:

Quando mi presentai perciò in una chiara mattina primaverile nell'anticamera dell'ufficio di Salazar e attesi qualche minuto per essere ricevuto mi dissi: vediamo se avrò a che fare con un confessore o un esaminatore e naturalmente il ricordo dei palpiti che ogni uomo porta con sé ripensando alla propria vita di studente mi induceva a preferire la prima ipotesi: che potessi cioè trovarmi davanti a un uomo che invece di esaminarmi mi avesse semplicemente e umanamente ascoltato. Sta di fatto che quando entrai nel modesto ufficio del primo ministro portoghese e vidi innanzi tutto gli occhi profondi, buoni, umanissimi di lui mi dissi che non avrei temuto neanche un esame, tanta serenità tanta quiete e tanta comprensione essi esprimevano.

E devo dire che la mia prima udienza col signor Salazar fu veramente una specie di esame. Un esame che portava su delle materie difficilissime e per le quali sarebbe stata vana ogni preparazione poiché tali materie erano la guerra e la

⁶² *Ibidem*, pp. 6-7.

pace e l'indagine profonda acuta analitica per esaminare se quest'ultima poteva essere ancora il retaggio dei superstiti e un modo di salvezza per i neutri. Il regime portoghese non quadra affatto con quelle aspirazioni verso la democrazia e la libertà che animano oggi i popoli di tutto il mondo ma da un punto di vista storico ciò non toglie alcun interesse ai tentativi che il signor Salazar ha fatto per evitare che l'Italia entrasse in guerra e per localizzare il conflitto.

Il Presidente portoghese mi informò subito se Mussolini intendeva nella grande incertezza dell'ora optare per la pace anziché per la guerra. Naturalmente io ero perfettamente all'oscuro di quelli che fossero i reali divisamenti del dittatore italiano. Tuttavia ero portato, seguendo il mio istinto, a far credito a una certa volontà di pace che doveva a mio avviso in qualche modo ispirare Mussolini. Era un dato di fatto incontestabile che durante la crisi del 1938 egli si era adoperato per evitare il conflitto, che il 31 agosto del '39 egli aveva proposto ai governi francese e inglese di convocare una conferenza internazionale per il 5 settembre e con lo scopo di rivedere le clausole del trattato di Versaglia che erano secondo la frase da lui adoperata "la causa del turbamento della vita europea" e cioè in sostanza egli aveva ancora in **articulo mortis** fatto l'ultimo tentativo in Europa per evitare la guerra. Era anche indubitato, a parte certe precise posizioni ideologiche e politiche, che l'assoluta impreparazione dell'Italia ad ogni specie di conflitto, la volontà manifesta del popolo italiano di restare al di fuori della conflagrazione erano elementi di importanza capitale che, a mio avviso, avrebbero dovuto essere il motivo determinante della sua condotta politica. Per quanto, perciò, gli uomini che conducevano la nostra politica estera m'avessero fatto partire senza il minimo orientamento, senza neppure quelle indicazioni di massima che dovrebbero servire a dare il là ad un capo missione all'estero (e questo non fu un trattamento riservato solo a me ma una pratica costante del regime, usata nei confronti di tutti i capi missione) ripetei a Salazar quella che era la mia fervida e segreta speranza.⁶³

E' ora venuto il momento della risposta di Salazar e di di fronte ad un'interlocutore che il dittatore vede facilmente influenzabile e proclive ad accettare qualsiasi tesi purchè questa non implichi la guerra per l'Italia, non esita, a sua volta, ad enunciarne il proprio "wishful thinking":

Salazar allora mi disse (estraggo le sue parole dalle mie note prese immediatamente dopo il colloquio) : " Bisogna che l'Italia resti neutrale. La neutralità dell'Italia è condizione per la salvezza dell'Europa. La mia tesi è chiara. Se vogliamo che il nostro continente non perisca bisogna in mezzo alla tempesta che diventerà spaventosa creare delle aree di pace (**testualmente : des zones des paix**). Quello che soprattutto interessa è che si crei e si stabilizzi una zona di pace nel Mediterraneo. Questa zona costituisce uno dei punti nevralgici del mondo. Se la guerra si estende al Mediterraneo l'Europa è condannata alla rovina. Noi abbiamo invece il dovere di salvarla e dobbiamo fare tutto il possibile per conservare i paesi mediterranei fuori dal conflitto. Poiché sarà allora dalla zona di pace del Mediterraneo che potrà sorgere la possibilità della composizione, dell'eventuale arbitrato e della pace. Se tutta l'Europa s'infiamma non vi sarà più su questo continente nessuna autorità, nessun uomo politico, nessun ambiente che possa con successo e spassionatamente lavorare ai fini della pace. La funzione di queste zone di pace che io patrocino è appunto quella di neutralizzare il dilagare delle zone di guerra destinate purtroppo a far perire l'Europa. Mussolini potrà rendere un

⁶³ *Ibidem*, pp. 7-9.

grandissimo servizio alla causa dell'umanità e della pace e al suo paese se resterà fuori dal conflitto e soprattutto se si adopererà per favorire una pace per quanto è possibile giusta!"⁶⁴

Salazar è del tutto sincero quando parla di zone di pace; egli è assolutamente convinto - e a ragione - che comunque vada, il conflitto segnerà la fine del dominio dell' Europa sul mondo e che questa redistribuzione del potere porterà anche ineluttabilmente alla fine del dominio coloniale del Vecchio continente, dominio coloniale di cui il Portogallo è, se vogliamo, l'espressione archetipa. Finché si è tempo bisogna quindi cercare di fermare il disastro, cercare di non alimentare il mostro della guerra, creare delle zone di pace dove anche le piccole potenze come l' Italia, e piccolissime come il Portogallo, possano ad un tempo ricavarci delle nicchie ecologiche per uscire meno debilitate dal generale declino che aspetta l' Europa degli anni futuri e dall'altro, consentano - a coloro che non hanno voluto partecipare a questo *redde rationem* della civiltà occidentale- di presentarsi realmente come mediatori moralmente credibili di fronte ai contendenti del conflitto che Salazar prevede incapaci di prevalere l'uno sull'altro. La "lezione di Salazar" che nel corso dei rapporti fra l'Italia e il Portogallo aveva agito ora come un freno allo stringersi di rapporti troppo stretti ora come una speranza da parte del fascismo di trovare una facile sponda ideologica per attrarre nella propria sfera di influenza il Portogallo (e dopo la guerra di Spagna questo sembrò un progetto non del tutto destituito di fondamento e credibilità), nell'imminenza del conflitto assume quindi una nuova veste, quella di una sorta di "coscienza critica" degli autoritarismi e dei fascismi europei a che non si gettino in una avventura che rischia di cancellarli dalla storia. E la reazione interiore a questa lezione di quel fascista deluso dalle fallite doti taumaturgiche del suo Duce e consapevole che l'Italia fascista stava correndo verso il disastro che è Renato Bova Scoppa è proprio quella di tipo quasi filiale quando un discendente riconosce la grandezza ed autorità del proprio maestro:

Le parole di Salazar gettavano un balsamo sul mio spirito. Erano ispirate ad una grande saggezza politica. La sua visione era chiara. Se anche le "aere di pace" che finora avevano resistito - forse perché il conflitto si era cristallizzato all'Ovest - si fossero trasformate in zone di distruzione e di morte l'Europa doveva considerarsi perduta.

L'uomo di stato portoghese continuò ad interrogarmi lungamente sulla situazione in Italia, sullo stato d'animo del popolo italiano, sui progetti di Mussolini, sulla Germania, sulla Russia e ad ogni domanda i suoi occhi si fissavano nei miei e sembrava fosse più quello sguardo, fatto d'indagine e penetrazione, a chiedere e a investigare che non le stesse parole. Al termine del colloquio nel congedarmi ricordai a Salazar la frase di Gonzague de Reynold e gli dissi che

⁶⁴ *Ibidem*, p.9.

benché prevenuto dalla difficoltà di passare un esame davanti a lui non avevo esitato a lanciarmi a capofitto nella pericolosa avventura sostenendo il fuoco di fila delle sue interrogazioni. Salazar sorrise ed ebbe una generosa *repartie* dicendomi che avevo superato brillantemente l'esame! Naturalmente il succo della conversazione con Salazar partì per Roma ed a questa prima segnalazione sulle idee del Presidente portoghese ne seguirono numerose altre, tutte ispirate al medesimo concetto.⁶⁵

Ma il 10 giugno 1940 fu “ L'ora delle decisioni irrevocabili” che non vollero udire nessuna di quelle “lezioni” che forse avrebbero permesso al fascismo italiano di “durare” (anche questa, al di là della volontà di potenza, fu un'ossessione della psicologia mussoliniana), come seppe fare per molti anni ancora, nonostante il disastro coloniale post seconda guerra mondiale, l'Estado Novo (che poi questa capacità di sapersi adattare al mutato scenario internazionale abbia equivalso ad una tragedia per il popolo portoghese, questo è un altro discorso). Tuttavia l'irrisoria disattenzione che fu riservata alla “lezione” che intendeva salvare l' Europa dalla guerra e con essa tutti i fascismi e gli autoritarismi del Vecchio continente, non diminuisce ma anzi esalta davanti agli occhi dell'ambasciatore italiano la statura morale e politica del saggio e grande maestro:

Subito dopo l'infausto 10 Giugno rividi il signor Salazar. Egli si mostrò afflittissimo per l'intervento italiano nella guerra. Sentii nella sua profonda e sincera afflizione che Mussolini non ascoltando i consigli che egli si era affrettato a fargli pervenire aveva ferito la sua coscienza di *europeo*.

Gerard Bauer definì Salazar come “un mistico dei numeri” ma chi ha avvicinato il primo ministro portoghese non può fare a meno di convenire che egli è un mistico della storia e della vita.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 9-10. Anche se Salazar aveva indubbiamente compreso la psicologia di Bova Scoppa e quindi sapeva bene cosa l'ambasciatore italiano avrebbe gradito udire, l'idea delle aree di pace era effettivamente il caposaldo della politica estera portoghese. In un telesspresso in data 1 novembre 1939 dell'Ambasciatore Mameli al ministero degli affari esteri e al ministero della cultura popolare, l'ambasciatore dichiarandosi soddisfatto che il “Diario da Manha” da lui definito salazarista dia sempre più spazio alla propaganda italiana in Portogallo fa anche questa strana notazione: “Quest'accentuata italo filia del giornale ufficioso rende manifesto il pensiero del Presidente Salazar, da lui a me espresso nelle sue conversazioni e ripetuto ad altri diplomatici neutrali; rivela l'ansia con la quale egli guarda all'Italia “come tutrice di una zona di pace in difesa della civiltà cristiana e latina”./Mameli.” (ACS, Miniculpop, busta 186). Che relazione diretta ci sia fra una presunta italo filia di Salazar con il suo convincimento di creare delle zone di pace solo Dio lo sa. A meno che il diplomatico non sia dell' idea che l' essere amici dell'Italia significhi, per gli italiani e per chi non lo è, augurarsi che essa non entri in guerra. Questo è il pensiero recondito (o inconscio) di Mameli. Singolare che in una sorta di transfert lo attribuisca a Salazar (ma in regime dittatoriale accade facilmente che incoscientemente od anche volutamente si esprima attraverso la bocca di altri il proprio pensiero) , mentre è di tutta evidenza che il dittatore del Portogallo non era mosso nella sua proposta delle zone di pace dall'amore per l'Italia ma dalla fredda considerazione degli interessi portoghesi.

Una casa modestissima, un tenore di vita francescano. Niente, né nell'aspetto esteriore né nel gesto né nello stile del modello ormai ben diffuso nel mondo del dittatore tipo. Nessuno lo ha mai visto né ad un teatro né ad una festa. E una vita così severa fa talvolta pensare che egli diriga gli affari dello stato da una cella d'un convento di clausura. Non posso non ricordare la semplicità, la naturalezza dell'uomo di stato portoghese, la bontà del suo sguardo l'affabilità dei suoi modi l'estrema profonda umanità del suo modo di sentire e di considerare i problemi dello spirito.

Naturalmente nel suo atteggiamento così preciso d'indurre Mussolini alla neutralità non vi sarà stato solo un puro e disinteressato amore per la pace ma anche il programma di evitare complicazioni che potessero portare pregiudizio al suo paese e certo anche il desiderio di evitare che si dislocasse l'equilibrio degli imperi coloniali del mondo, equilibrio al quale, come è comprensibile, il Portogallo era particolarmente interessato.⁶⁶

Nonostante che gli anni della guerra segnassero per l'Italia il sostanziale fallimento (fra le altre cose) della carta portoghese, ciò non significò da parte dell'Italia la cessazione dei tentativi di influenzarne gli organi di informazione (ma ora questi in maggioranza propendevano per gli alleati) ed anche di utilizzare la sua posizione di paese neutrale per operazioni di intelligence e per servirsi dei suoi buoni uffici per limitare i disastri che la guerra aveva riversato sull'Italia.⁶⁷ Come sempre ci informa Bova Scoppa, che era sì uno dei milioni di Italiani che da adoratori di Mussolini si erano velocemente, opportunisticamente (e, incredibile a dirsi, anche sinceramente) convertiti in profondissimi odiatori del Duce ma che, prima di tutto, era ancora un servitore dello stato (fascista):

Lisbona fu un osservatorio molto interessante durante la guerra. A parte il fatto che tra l' "Avis", l' "Avenida Palace", e l'hôtel Palace di Estoril bazzicavano agenti segreti, spie, informatori, avventurieri e tutto quel mondo variopinto che si coagula ad ogni guerra nei paesi neutrali, Lisbona era la testa di ponte dell'Europa continentale verso l'America. I servizi aerei dei Clipper d'una regolarità cronometrica e i frequenti approdi di navi sul Tago rappresentavano il punto di contatto diretto tra il vecchio e il nuovo mondo. Giornalisti, uomini d'affari, uomini politici, emigrati politici, agenti segreti si affollavano in gran numero nella capitale portoghese in quella estate del 1940 che sembrava dover essere decisiva per i destini d'Europa.

Per un agente diplomatico certo il lavoro non mancava. I contatti erano frequenti, le informazioni numerose e devo convenire che Lisbona non era uno di quei centri d'informazione bluffistica a base di *canards* di cui l'Europa abbonda.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 10.

⁶⁷ Per esempio Salazar cercò, senza successo, di interporre i suoi buoni uffici per risolvere la questione degli italiani presenti nel Congo belga che erano stati internati dalle autorità. Su questa vicenda cfr. V. A. Salvadorini, *Italia e Portogallo*, cit., pp. 123-125.

Tutto lo stile della vita portoghese di quell'anno era improntato a serietà e a riservatezza. La stessa stampa portoghese che non nascondeva le sue simpatie vivissime per la causa degli alleati dava prova d'una estrema moderazione e d'una esemplare prudenza. In un ambiente che assisteva senza isterismi alla grandiosa tragedia in cui da un momento all'altro poteva venire travolto e che non si prevaleva del suo invidiabile privilegio di neutralità per trasformarsi in uno spaccio di notizie false, la raccolta delle informazioni poteva essere fatta con serietà e con sceverata acutezza.⁶⁸

Le parole di Bova Scoppa c'introducono in quello che sarà l'ultimo aspetto dei rapporti che l'Italia fascista intraprese nei riguardi del portogallo salazarista, e cioè l'utilizzo di una paese neutrale per tutti quei ruoli che lo rendono disponibile ed adeguato in ragione della sua non partecipazione ad un conflitto. Questi ruoli possono essere operazioni di intelligence e/o coperte contro il nemico,⁶⁹ che è quello che vuole sottolineare nelle sue memorie Bova Scoppa, oppure, molto meno glorioso dal punto di vista dell'orgoglio nazionale, il favorire trattative col nemico quando si vede che le cose si sono messe male in maniera irreparabile. E, nell'ultima fase della partecipazione italiana al secondo conflitto mondiale, il Portogallo sarà appunto la piattaforma per tentare, da parte del regime o, se vogliamo, di quelle parti di esso che non accettavano il *Gottterdammerung* a fianco dell'alleato tedesco, vie di uscita più o meno onorevoli dal conflitto. Ciano, nel novembre del 1942, cercherà un contatto con gli inglesi tramite l'ambasciatore a Lisbona Bastianini (Bova Scoppa era stato inviato nella primavera del '41 a dirigere l'ambasciata italiana a Bucarest); nella primavera del 1943 fu la volta della principessa Maria José del Piemonte, che, tramite un intermediario londinese, cercò un contatto con Salazar.⁷⁰ Inoltre, verso il giugno del 1943, Salazar venne in possesso di un promemoria di Bova Scoppa (allora a Bucarest) a Ciano scritto in lingua inglese, documento che se il suo contenuto fosse autentico sarebbe una prova consistente che Ciano sarebbe stato associato a trame contro Mussolini ben prima del 25 luglio:

In numerous reports from Lisbon dated 1940-1941, I have repeatedly referred some of Sr. Salazar ideas in regard to the conflict which show [sic] identity of views with ours. From the knowledge I have of the man and the Statements

⁶⁸ R. Bova Scoppa, *Colloqui con due dittatori*, cit., pp. 10-11.

⁶⁹ Un esempio di queste operazioni alla James Bond fu l'arrivo in periodo di guerra dall'Italia di chiavi inglesi presso la concessionaria della Fiat di Lisbona. Questa infrazione al blocco navale imposto dall'Inghilterra al Portogallo non sarebbe stata certo molto grave se questi strumenti meccanici fossero stati fatti di ferro. In realtà erano lingotti d'oro a cui era stata data una forma che doveva consentire di farli passare inosservati, e consentire così di compiere all'Italia acquisti in Portogallo necessari per la guerra. Ma sembra però che gli inglesi fossero al corrente di tutto e un po' per non scontentare il Portogallo e un po' per continuare a poter sorvegliare la rete spionistica italiana che in caso di denuncia presso le autorità portoghesi di questo traffico si sarebbe inabissata, dedicandosi alla fine di non far saltare questa artigianale, e in fondo poco dannosa, attività coperta italiana. (V. A. Salvadorini, *Italia e Portogallo*, cit., p. 121).

⁷⁰ Irene Flunser Pimentel, *Amigos, amigos*, cit. p.20.

wich [sic] he has made repeatedly to me in confidence and also has transmitted to me indirectly recently, I am convinced that the Duce of Fascist Italy might have in the Portuguese Statemen a sure friend of proved discretion to whom we could appeal and eventually interest him in giving directives concerning the possibility and feasibility of a diplomatic action intended to survey the horizon and finding an honourable way out.

To give weight to this idea, please bear in mind that Sr. Salazar considers the presence in the Mediterranean of a great Italian power of essential interest to the Iberian people. The moral integrity of the man constitutes a guarantee that he would never lend himself to any manoeuvre intended to repeat what happened in 1918 to the damage of Germany.⁷¹

Come ha sottolineato Salvadorini “L’ importanza del documento non è data tanto dal contenuto – giacchè Bova Scoppa aveva abituato a far scorgere nella sua corrispondenza la propria opinione su Salazar – quanto alla data in cui fu scritto; tenendo conto che il diplomatico si trovava ufficialmente, da tempo, in Romania, appare strano che la missiva fosse una spontanea esternazione; sembra più logico ritenere che si trattasse della risposta a una questione particolare rivoltagli da Ciano. Su questo punto sarebbe necessaria una approfondita ricerca, una attenta e completa verifica della documentazione del MAE, per rintracciare la versione italiana, se esiste, del documento, perchè esso offre per gli avvenimenti del 25 luglio 1943 la possibilità di una ulteriore spiegazione.”⁷²

Dino Grandi, l’esponente più in vista a livello internazionale del fascismo moderato, che fu ministro degli Esteri dal 1929 al 1932, ambasciatore d’Italia a Londra dal 1932 al 1939, ministro di Grazia e Giustizia dal 1939 al 1943, Presidente della Camera, membro del Gran Consiglio del Fascismo e il cui ordine del giorno portò, nella seduta del Gran Consiglio fra le ore 17 del 24 luglio e le ore 3 del giorno successivo, alla caduta di Mussolini, nel settembre del 1943 riparò in Portogallo, dove per quattro anni si stabilì nei sobborghi di Lisbona in una modesta abitazione che gli fu data in affitto da una anziana signora inglese. Raggiunto in Portogallo da emissari conservatori del governo britannico, che intendavano risollevar l’immagine pubblica dell’ex ambasciatore a Londra in vista di un suo riutilizzo nella politica italiana giudicata dai conservatori inglesi troppo sbilanciata a sinistra, fu incaricato da questi emissari di scrivere una serie di articoli da pubblicare sulla stampa inglese, che avrebbero dovuto servire a questa promozione della figura di Grandi presso l’opinione

⁷¹ AHMNE , 32, 35, 2P, A 48, M 185, Aide Memoire (Romania), Bova Scoppa- june 5, 1943, to Ciano.

⁷² V. A. Salvadorini, *Italia e Portogallo*, cit., p. 170.

pubblica britannica. Nel primo di questi articoli⁷³ apprendiamo dalle parole stesse di Bottai che effettivamente si cominciò a cospirare contro Mussolini ben prima del 25 luglio:

L'abbattimento di Mussolini non fu il risultato di un gesto improvviso e precipitoso. Esso era stato deciso in precedenza due volte, la prima nel maggio 1941 subito dopo la criminale campagna contro la Grecia, una seconda volta nel novembre 1942 subito dopo lo sbarco degli Alleati in Nord Africa. Il modo designato allora era lo stesso che fu poi più tardi, dopo due anni – il 25 luglio 1943 – portato a compimento. Senonchè ambedue le volte il tentativo si era rivelato impossibile.⁷⁴

Bottai non fa nomi. Il tentativo del novembre del '42 di rovesciare Mussolini fu verosimilmente nell'ambito dei tentativi dei contatti di Ciano con gli inglesi tramite l'ambasciatore in Portogallo (e forse con Bova Scoppa che dalla Romania continuava probabilmente i suoi contatti con Salazar). Del tentativo del maggio '41 allo stato non siamo in grado di dire alcunché. Quello che invece siamo in grado di dire è che le parole di Grandi sono un'indiretta conferma del documento di Bova Scoppa che cadde nelle mani di Salazar, nel senso che con le parole di Grandi sembra ora assolutamente confermato che il 25 luglio, sebbene s'inserisca nel quadro del disastro finale della partecipazione dell'Italia alla guerra di fine '42 inizio '43, ha una sua genesi politica molto più lontana in cui la lettera di Bova scoppa a Ciano non è altro che un tassello di un mosaico che ancor oggi non conosciamo per intero ma che indubbiamente fu molto vasto ed articolato.

Il 28 luglio 1943, l'ambasciatore portoghese a Roma comunicava al suo governo delle sollevazioni popolari per la “libertação do jugo fascista”⁷⁵, segno che il fascismo era ormai andato completamente fuori moda anche in un paese che pochi anni prima aveva intrattenuto, vuoi per una naturale attrazione verso il modello italiano vuoi per ragioni di realpolitik, intensi anche se contraddittori rapporti con l'Italia fascista. Ma, al di là dei giudizi moralistici sulla coerenza degli uomini ed anche dei sistemi politici in circostanze eccezionali e che, comunque, impongono anche eccezionali doti di adattamento, era tutto un mondo che scompariva. Per iniziativa del nuovo ambasciatore Renato Pruna veniva sciolto il fascio di Lisbona e in Italia il governo del Maresciallo

⁷³ In tutto Bottai scrisse sei articoli. Sono stati raccolti e pubblicati integralmente in D. Grandi, *La fine del regime* (prefazione di Francesco Perfetti), Firenze, Le Lettere, 2005.

⁷⁴ D. Grandi, *La fine del regime*, cit. p. 28.

⁷⁵ Irene Flunser Pimentel, *Amigos, amigos*, cit., p. 24.

Badoglio tentava, attraverso il Marchese de Ajeta e dei generali italiani Castellano e Zanussi, l'ennesimo contatto con gli alleati che si pensava potesse essere favorito dai buoni uffici del governo portoghese. Dal canto suo, anche la neocostituita Repubblica sociale invitò, verso la fine di ottobre, il governo portoghese ad inviare una sua rappresentanza diplomatica nel nord d'Italia. Il governo portoghese non si degnò nemmeno di rispondere. Nel frattempo il Portogallo divenne il triste e ridicolo scenario dello scontro fra le rappresentanze diplomatiche che appoggiavano il governo Badoglio e quelli che invece si schierarono per la "repubblichina". Se l'ex console a Lourenço Marques Umberto Campini inviava vibrante proteste al governo portoghese perché esso aveva riconosciuto il governo Badoglio, nel gennaio del '44 l'Ambasciata italiana a Lisbona inviava al Ministero degli esteri portoghese circolari, informative e libelli sui fascisti che indisturbati si permettevano di circolare in Portogallo. Inoltre la PVDE ricevette da parte dell'Ambasciata italiana numerose sollecitazioni per proteggere il suo personale da eventuali attentati da parte di questi fascisti.

In Portogallo la notizia della caduta del Duce provocò a partire dal 26 luglio una serie di scioperi, la cosiddetta "Badogliada à portuguesa". Ma la speranza che la caduta della dittatura italiana provocasse la caduta di quella portoghese che per diversi anni aveva accettato, per piacere o per interesse, di intrattenere con questa intensi rapporti, andò del tutto delusa. Come nella poesia di Plantin, Salazar, a differenza di Mussolini, riuscì ad "attendre chez soi bien doucement la mort". Peccato che questa dolce attesa della morte del creatore dell'Estado Novo sia stata accompagnata per molti ancora dalla fine della guerra ad un'atroce agonia per il Portogallo e il per suo popolo.

