

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'undicesima e segue immediatamente questa presentazione, e questa undicesima puntata (come quelle che l'hanno preceduta) 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 significante 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 Repubblicanesimo 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 catatonica antiepifania strategica, della stupida propaganda democristiana e russofobica) ma anche l'unica possibilità pratico-epistemologico-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 internetiana 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-republicanesimo-geopolitico-massimo-morigi> e <https://ia802508.us.archive.org/25/items/lucia-nagib-realist-cinema-as-world-cinema-wim-wenders-republicanesimo-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 irreale: «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 positivistica 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 comparì 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 i 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 Repubblicanesimo 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%20REPUBLICANESIMO%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%20REPUBLICANESIMO%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%201%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%202%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/REPUBBLICANESIMO%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 difícil 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 idolatrando, 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://www.waybackmachine.org/web/20030618185448/http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/vertov.html)

(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 O'Brien. 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
piattoforma 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 Pascoes, 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 11 di 11)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI E FONTI

1) **BIBLIOGRAFIA**

Acciaiuoli , Margarida. *Os anos 40 em Portugal . O País, o Regime e as Artes. Restauração e Celebração*. Universidade Nova de Lisboa , 1991, 2 volumes. Policopiado.

Acciaiuoli, Margarida. *As exposições do Estado Novo 1934-1940*. Lisboa, Livros Horizonte, 1998.

Adinolfi, Goffredo (prefazione di António Costa Pinto). *Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)*. Milano, Angeli, 2007.

Adinolfi, Goffredo. *L' uomo che costruì il consenso al regime di Salazar. L'itinerario politico di Antonio Ferro dal futurismo al salazarismo*. "Nuova Storia Contemporanea", anno XI, n. 4, luglio-agosto 2007, pp. 61-75.

Alves, Adelino. *Centro Católico Português. A Igreja e a política*. Lisboa, Rei dos Livros, 1996.

Affron, Matthew e Antliff, Mark (edit by). *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*. Princeton (NJ), Princeton University Press, 1997.

Ameal, João, *As directrizes da nova geração*. Coimbra, Oficina Lumen, 1925.

Antonio, Lauro. *Cinema e Censura em Portugal (1926/1974)*. Lisboa, Arcadia, 1978.

Arte Portuguesa - Anos Quarenta. Lisboa, Fundacao Calouste Gulbenkian, 1982.

Baldi-Papini, Ubaldo. *Portogallo nuovo. Lineamenti critici della riforma politico-costituzionale del Portogallo*. Firenze, Casa Editrice Poligrafica Universitaria, 1936.

Barreira, Cecilia. *Nazionalismo e Modernismo, de Homem Cristo Filho e Almada Negreiros*. Lisboa, ed. Assírio e Alvim, 1981.

Bellamio, Dante (a cura di). *Dossier sul Portogallo*. Milano, Edizioni Avanti, 1963
 Berstein, Serge. *L' Italie fasciste*. Paris, Colin, 1970.

Bettencourt, Gastão de. *Os modernistas italianos. Confêrencia realizada na Liga Naval*. Lisboa, Typ. da Empresa do Anuário Comercial, 1929.

Bettencourt, Gastão de. *António Ferro e a política do Atlântico*. Pernambuco, 1960.

Bizzarri, Aldo. *Origine e caratteri dello "Stato Nuovo" portoghese* (premessa di Gioacchino Volpe). Milano, Istituto per gli Studi di Politica Internazionale, 1941.

Bova Scoppa, Renato. *Colloqui con due dittatori*. Roma, Nicola Ruffolo, 1949.

Branco, Rui. *Futurismo del passato. L'integralismo lusitano all' inizio del Novecento*. "Passato e Presente", n. 62, maggio-agosto 2004, pp. 33-56.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

Burgwyn, H. James. *Il revisionismo fascista. La sfida di Mussolini alle grandi potenze nei Balcani e sul Danubio 1925-1933*. Milano, Feltrinelli, 1979.

Cabral, Manuel Villaverde. *The Aesthetics of Nationalism: Modernism and Authoritarianism in Early Twentieth-Century Portugal*. "Luso-Brazilian Review", Vol.26, n.1, (Summer, 1989), pp.15-43.

Campinos, Jorge. *A Ditadura Militar : 1926 – 1933*. Lisboa , Publicacoes D. Quixote , 1975.

Campinos, Jorge. *Ideologia politica do Estado Salazarista*. Lisboa, Portugalia, 1975.

Campinos , Jorge. *O Presidencialismo no Estado Novo*. Lisboa, Perspectivas e Realidades , 1978.

Cannistraro, Philip V. . *La fabbrica del consenso. Fascismo e Mass Media*. Bari , Laterza , 1974.

Carocci, Giampiero. *La politica estera dell' Italia fascista, 1925-1928*. Bari, Laterza, 1969.

Carrilho, Maria . *Forças Armadas e Mundança Política em Portugal no Século XX. Para uma Explicação Sociológica do Papel dos Militares*. Lisboa , Imprensa Nacional/Casa da Moeda , 1985.

Carvalhas, Carme D. (org.). *48 anos de fascismo em Portugal*. Lisboa, Livraria Ler, 1974.

Castelo-Branco, Miguel. *Homem Cristo Filho. Do anarquismo ao fascismo*. Lisboa, Nova Arrancada, 2001.

Castro Leal, Ernesto Saturnino dá Mesquita. *António Ferro e o nacionalismo: imaginário, ideologia, organização* (ciclostilato, tesi di dottorato in Storia Contemporanea alla Facoltà di Lettere dell' Università di Lisbona). Lisboa, 1988.

Castro Leal, Ernesto Saturnino dá Mesquita, *Nação e nacionalismo. A Cruzada D. Nuno Álvares Pereira e as origens do Estado Novo 1918-1938*, Lisboa, Cosmos, 1994.

Castro, Raul. *O ultimo dia da Pide: 26 de Abril no Porto*. Porto, 1974.

Catroga, Fernando. *O republicanismo em Portugal. Da formação ao 5 de Outubro de 1910*. Lisboa, Editorial Notícias, 2000.

Christo Filho, Homem. *Mussolini batisseur d' avenir. Harangue aux foules latines*, Paris, Société des Éditions Fast, 1923.

Coverdale, F. John. *Italian Intervention in the Spanish Civil War*. Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1975.

Crispoliti, Enrico. *Storia e critica del futurismo*. Bari, Laterza, 1986.

Cruz, Manuel Braga da. *As Origens da democracia crista e o Salazarismo*. Lisboa, Publicações D. Quixote, 1980.

Cruz, Manuel Braga da. *Monarquicos e Republicanos sob o Estado Novo*. Lisboa, Presença/Gis, 1980.

Cruz, Manuel Braga da. *O Partido e o Estado no Salazarismo*. Lisboa, Editorial Presença, 1988.

Cruz, Manuel Braga da. *O Estado Novo e a Igreja Católica*, Lisboa, Bizâncio, 1998.

Cuzzi, Marco. *L'Internazionale della Camicie Nere. I CAUR, Comitati d'azione per l'universalità di Roma 1933-1939*. Milano, Mursia, 2005.

D'Alva, Carlos. *Fascismo é nacionalismo*. Lisboa, 1928

D'Amoja, Fulvio. *La politica estera dell'Impero. Storia della politica estera fascista dalla conquista dell'Etiopia all'Anschluss*. Padova, CEDAM, 1967.

De Bernardi, Alberto. *Una dittatura moderna: il fascismo come problema storico*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.

De Bernardi, Alberto e Guarracino, Scipione (a cura di). *Il fascismo: dizionario di storia, personaggi, cultura, economia, fonti e dibattito storiografico*. Milano, Bruno Mondadori, 1998.

De Grazia, Victoria e Luzzatto, Sergio (a cura di). *Dizionario del fascismo*. Torino, Einaudi, 2002-2003.

Doletti, Mino. *Viaggio in Iberia con le Avanguardie*. Bologna, Cappelli, 1930.

Ferreira, José Medeiros. *O comportamento político dos Militares. Forças Armadas e Regimes Políticos em Portugal no séc. XX*. Lisboa, Editorial Estampa, 1992.

Ferro, António, *D'Annunzio e eu*. Lisboa, Portugalia, 1922.

Ferro, António. *Viagem à volta das ditaduras*. Lisboa, Ed. da Empresa "Diário de notícias", 1927.

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

Ferro, António. *Salazar. Il Portogallo e il suo capo* (traduzione di Corrado Zoli; in frontespizio dicitura "Sprazzi dell'idea fascista sul mondo"). Roma, Sindacato Italiano Arti Grafiche, 1934.

Ferro, António. *Saudades de mim*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1957.

França, Augusto José. *O modernismo na arte portuguesa*. Lisboa, Biblioteca Breve, 1979.

Franzinelli, Mimmo. *I tentacoli dell' OVRA: agenti, collaboratori e vittime della polizia politica fascista*, Torino, Boringhieri, 1999.

Gentile, Emilio. *La politica estera del partito fascista. Ideologia e organizzazione dei Fasci italiani all' estero*. "Storia contemporanea", a. XXVI, n. 6, dicembre 1995, pp. 897-956.

Gomes Raposo, Maria Antonieta. *A invasão da Etiópia em 1935 vista pela Diplomacia Portuguesa*. Lisboa, Edições Colibri, 2003.

Henriques, Raquel Pereira. *António Ferro. Estudo e antologia*. Lisboa, Publicações Alfa, 1990.

Hewitt, Andrew. *Fascist Modernism. Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*. Stanford, Stanford University Press, 1993.

Isnenghi, Mario. *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura*. Torino, Einaudi, 1979.

Kuin, Simon. *Fascist Italy and Salazar's Portugal 1925-1936*, in *Yearbook of European Studies – Annuaire d' études européennes: volume 3*. Amsterdam, Rodopi, 1990, pp. 101-118.

Kuin, Simon. *O Braço Longo de Mussolini: Os 'Comitati d'Azione per l'Universalità di Roma' em Portugal (1933-1937)*. "Penélope", n° 11, 1993, pp. 7-19.

Grandi, Dino. *La fine del regime*. Firenze, Le Lettere, Firenze, 2005.

Ivani, Mario. *Il Portogallo di Salazar e l' Italia fascista: una comparazione*. "Studi Storici" n. 2, aprile-giugno 2005, pp. 347-406.

Lancastre, Maria José de. *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*. Palermo, Sellerio, 2006.

Ledeer, Michael Arthur. *L'internazionale fascista*. Bari, Laterza, 1973.

Léonard, Yves. *Salazarisme et Fascisme*. Paris, Ed. Chandeigne, 1996.

Lewis, Paul H. . *Latin fascist elites: The Mussolini, Franco, and Salazar regimes*. Westport, CT., 2002.

Liffran , Francois (org.) . *Rome, 1920-1945. Le modèle fasciste, son Duce, sa mythologie*. Paris, Edition Autrement, 1991.

Lucena, Manuel de. *A Evolução do Sistema Corporativo Português. I. O Salazarismo*. Lisboa , Perspectivas e Realidades, 1976.

- Machado, Diamantino P. . *The structure of Portuguese society : the failure of fascism*. New York, Praeger, 1991.
- Manuel, Alexandre (coord.). *PIDE : a historia da repressão*. Fundao, Jornal Fundao, 1974.
- Maslowki , Rudi. *Der Skandal Portugal : Land ohne Menschenrechte*. Munchen, C. Hanser, 1971.
- Martins, Moises de Lemos. *O Olho de Deus no discurso salazarista*. Porto, Editora Afrontamento, 1990.
- Martins, Oliveira. *Portugal Contemporaneo*. Lisboa, Publicações Europa-America, 1996 (1º ed. 1881).
- Matos , Sérgio Campos. *História , Mitologia, Imaginario Nacional. A História no Curso dos Liceus (1895/1939)*. Lisboa, Livros Horizonte, 1990.
- Medina, João .*Salazar , Hitler e Franco : estudos sobre Salazar e a ditadura*. Lisboa, Livros Horizonte, 2000.
- Medina, João . *Salazar o os fascistas. Salazarismo e Nacional-Sindicalismo. A Historia de un Conflito (1932/1935)*.Lisboa, Livraria Bertrand, 1977.
- Medina, João. *O Pelicano e a Seara. A revista Homens Livres*. Lisboa, Edições Antonio Ramos, 1978.
- Miège, J. L. . *L' imperialismo coloniale italiano. Dal 1870 ai giorni nostri*. Milano, Rizzoli, 1976.
- Milza, Pierre. *Fascismes et ideologies reactionnaires en Europe(1919-1945)*. Paris, Colin, 1969.
- Milza, Pierre. *Fascisme francais : passé et present*. Paris, Flammarion, 1987.
- Milza, Pierre. *L'Europe en chemise noire: les extremes droites en Europe de 1945 a aujourd'hui*. Paris, Fayard, 2002.
- Milza, Pierre. *Les Fascismes*. Paris, Imprimerie nationale, 1985.
- Milza, Pierre . *L' Italie fasciste devant l'opinion francaise :1920-1940*. Paris, A.Colin, 1967.
- Milza, Pierre et Berstein, Serge. *Dictionnaire historique des fascismes et du nazisme*. Bruxelles, Editions complexe, 1992.
- Milza , Pierre et Berstein, Serge. *Le fascisme italien: 1919-1945*. Paris, Editions du Seuil, 1980.
- Milza, Pierre e Berstein, Serge. *Storia del fascismo*. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1982.
- Mònica, Maria Filomena. *Educação e sociedade no Portugal de Salazar*, Lisboa, Ed. Presenca, 1978.

- Ó, Jorge Ramos do. *O lugar de Salazar. Estudo e Antologia*. Lisboa, Alfa-Omega, 1990.
- Oliveira, César. *A Preparação do 28 de Maio. Antonio Ferro e a Propaganda do Fascismo : 1920-1926*. Lisboa, Moraes Editores, 1980.
- Oliveira, Cesar. *Salazar e o seu tempo*. Lisboa, O Jornal, 1991.
- Osório, João de Castro. *A Revolução Nacionalista*. Lisboa, Biblioteca de Acção Nacionalista, 1922.
- Paulo, Heloísa. *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP*. Coimbra, Livraria Minerva, 1994.
- Payne, Stanley. *Historia del Fascismo*. Barcelona, Ed. Planeta, 1995.
- Payne, Stanley. *Il Fascismo (1914-1945). Origini, storia e declino delle dittature che si sono imposte tra le due guerre*. Roma, Newton&Compton Editori, 1999.
- Pessoa, Fernando. *Á memoria do Presidente-Rei Sidónio Pais*. Lisboa, Editorial Império, 1940.
- Pignataro, Luciano. *Dilemma lusitano: il Portogallo di Salazar tra fascismo e politica filobritannica. 1926-1940*. Salerno, Università di Salerno- Dipartimento di analisi delle componenti, 1990.
- Pimenta, Fernando Tavares. *Salazar e l' "Estado Novo" (1933-1968)*. "Ricerche di Storia Politica", anno X, n. 3, dicembre 2007, pp. 327-340.
- Pimentel Flunser, Irene. *Amigos, amigos... nacionalismos à parte! A presença do Fascismo Italiano em Portugal – 1926/1943*, in "História", ano XVII, nº 4, Janeiro de 1995, pp. 14-25.
- Pinto, Antonio Costa. *Fascismo e nazionalsindacalismo in Portogallo: 1914- 1945*. Roma, A. Pellicani, 2001.
- Pinto, Antonio Costa e outros. *O Fascismo em Portugal. Actas do Colòquio da Faculdade de Letras de Lisboa*. Lisboa, A Regra do Jogo, 1982.
- Pinto, António Costa, *O fascismo e a crise da Primeira República: os Nacionalistas Lusitanos 1923-1925*. "Penélope", nº 3, giugno 1989, pp. 42-62.
- Pinto, António Costa. *The Salazar "New State" and European Fascism*. Florence, European University Institute, 1991.
- Pinto, António Costa. *O Salazarismo e o Fascismo Europeu. Problemas de interpretação na ciencias sociais*. Lisboa, Editorial Estampa, 1992.
- Pinto, António Costa. *Salazar's Dictatorship and European Fascism. Problems of Interpretation*. Boulder, Social Science Monographs, 1995.

Pinto, António Costa. *Modernità contro democrazia? Il nazionalismo mistico di Fernando Pessoa*. "Trasgressioni", anno XIV, n. 2, maggio-agosto 1999, pp. 51-62.

Pinto, Antonio Costa. *The blue shirts: Portuguese fascists and the new state*. Boulder, Social Science Monographs, 2000.

Pinto, Antonio Costa. 'Chaos' an 'Order': Preto, Salazar and Charismatic Appeal in Inter-war Portugal, in António Costa Pinto, Roger Eatwell and Stein Ugelvik Larsen (eds), *Charisma and Fascism in Interwar Europe*, New York, Routledge, 2007, pp. 65-76.

Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, Mass., Belknap, 1968.

Il Portogallo di oggi negli scritti e nei discorsi di Oliveira Salazar (prefazione di Dino Alfieri e introduzione di Bruno Biagi). Firenze, Le Monnier, 1939.

Portela, Artur. *Salazarismo e artes plásticas*. Lisboa, ICALP, 1982.

Preto, Rolão. *Os Camisas Azuis. Ideologia, Elites e Movimentos Fascistas em Portugal (1914-1945)*. Lisboa, Estampa, 1994.

Quadros, António. *António Ferro*, Lisboa, ed. Panorama, SNI, 1963.

Raposo, H.. *Folhas do meu Cadastro*. Lisboa, Edições Gama, 1945.

Reis, Bruno Cardoso. *Salazar e o Vaticano*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2006.

Relazioni storiche fra l' Italia e il Portogallo: memorie e documenti. Roma, Reale Accademia d' Italia, 1940.

Rhodes, Anthony. *Histoire mondiale de la propagande : de 1933 à 1945*. Paris, Elsevier Sequoia, 1980.

Ribeiro, Félix. *Filmes, Figuras, e Factos da História do Cinema Portugues. 1896. 1949*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.

Ribeiro, Maria da Conceição. *A Polícia Política no Estado Novo 1926-1945*. Lisboa, Editorial Estampa, 1995.

Rodrigues, António. *António Ferro. Na idade do Jazz-Band*. Lisboa, Livros Horizonte, 1995.

Rodrigues, Avelino. *Portogallo 25 aprile: 229 giorni per abbattere il fascismo*. Roma, Editori Riuniti, 1975.

Rosas, Fernando. *O Estado Novo nos Anos Trinta(1928/1938). Elementos para o estudo da natureza económica e social do salazarismo*. Lisboa, Ed. Estampa, 1986.

- Rosas, Fernando (org.). *O Estado Novo das origens ao fim da autarcia*. Lisboa, Ed. Fragmentos, 1987, v. I e II.
- Rosas, Fernando e Brandao, J. M.(org.). *Salazar e o salazarismo*. Lisboa, D. Quixote, 1989.
- Rosas, Fernando (coord). *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*. Lisboa, Presenca, 1992.
- Rosas, Fernando. *Portugal entre a paz e a guerra: estudo do impacte da 2. Guerra mundial na economia e na sociedade portuguesas, 1939-1945*. Lisboa, Estampa, 1995.
- Rosas, Fernando. *O Estado Novo nos anos trinta: elementos para o estudo de natureza economica e social do salazarismo (1928-1938)*. Lisboa, Estampa, 1996.
- Rosas Fernando e Brandao, J.M. (org.). *Dicionario de historia do Estado Novo*, Lisboa, Bertrand, 1996.
- Rosas, Fernando. *Salazarismo e fomento economico(1928-1948)*. Lisboa, Editorial Noticias, 2000.
- Rosas, Fernando. *O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo*. “Análise social”, XXXVI, 2001, 157, pp. 1034-1089.
- Rosmaninho, Nuno (coordenação e apresentação de Luis Reis Torgal). *O principio de uma “Revolução Urbanistica” no Estado Novo. Os primeros programas da cidade universitaria de Coimbra (1934-1940)*. Coimbra, Minerva, 1996.
- Rosmaninho, Nuno. *O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitaria de Coimbra*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006.
- Rumi, Giorgio. *Alle origini della politica estera fascista: 1918-1923*. Bari, Laterza, 1968.
- Rumi, Giorgio. *L'imperialismo fascista*. Milano, Mursia, 1974.
- Salazar, Oliveira. *Portogallo e comunismo* (introduzione e traduzione di Nello Enriquez; in frontespizio “Quaderni dei C. A. U. R. / Collezione diretta da Eugenio Coselschi”). Firenze, G. Beltrami Editore, 1938.
- Salazar, Oliveira. *Como se levanta um Estado*. Lisboa, Atomic Books, 2007.
- Salvadorini, Vittorio Antonio. *Italia e Portogallo dalla guerra d' Etiopia al 1943*. Palermo São Paulo, 2000.
- Santinon, Renzo. *I fasci italiani all'estero*. Roma, Settimo Sigillo. 1991.
- Sardinha, Antonio Maria de Sousa. *Glossário dos Tempos*. Lisboa, Edições Gama, 1942.

Schiro, Luis Bensaja dei. *A experiencia fascista em Italia e em Portugal*. Lisboa, Universitarias Lusofonas, 1997.

Sérant, Paul. *Salazar e il suo tempo*. Roma, Giovanni Volpe Editore, 1963.

Serrao, Joel (org.). *Dicionario de historia de Portugal*. Porto, Figueirinhas, 1992.

Sousa, Jorge Pais de. *Uma Biblioteca fascista em Portugal*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007.

Stefanelli, Stefania (a cura di). *Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento*. Pisa, Edizioni della Normale, 2007.

Stegagno Picchio, Luciana. *Nel segno di Orfeo. Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese*. Genova, il melangolo, 2004.

Sternhell, Zeev. *La Droite révolutionnaire 1885-1914*. Paris, Seuil, 1978.

Stone, Marla Susan. *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*. Princeton (NJ), Princeton University Press, 1998.

Tannenbaum , Edward. *La experiencia fascista: sociedad y cultura en Itàlia(1922-1945)*.Madrid, Alianza Editorial, 1972.

Telo, Antònio José. *Propaganda e Guerra Secreta em Portugal. 1939/1945*. Lisboa, Perspectivas e Realidades, 1990.

Torgal, Luis Reis. *A universidade e o estado novo : o caso de Coimbra, 1926-1961*. Coimbra, Minerva,1999.

Torgal, Luis Reis. *Història e Ideologia*. Coimbra, Minerva, 1989.

Veneruso, Danilo. *L'Italia fascista (1922-1945)*. Bologna, Il Mulino, 1990.

Verna, Francesco. *Integralismo lusitano, salazarismo e destra radicale*. “Nuova Storia Contemporanea”, anno XI, n. 4, luglio-agosto 2007, pp. 43-60.

Vianna, Silva. *Perfis de patifes: quem é o Homem Christo Filho. Historia edificante*. Rio de Janeiro, 1913.

Woolf, Stuart J. (a cura di). *Il fascismo in Europa*. Bari, Laterza, 1968.

2) FONTI EDITE

“ A Ditadura ”

“ Diario de Lisboa ”

“ Diario da Manhã ”

“ Diario de Notícias ”

“ A Informação ”

“ O Século ”

“ A Voz ”

3) FONTI INEDITE

Archivio Centrale dello Stato

Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

NOTA CONCLUSIVA

Nel corso di questa discussione sui rapporti fra il regime fascista e quello salazarista si è sovente impiegata l'espressione la "lezione di Salazar", uno slogan che fu molto in uso nell'Estado Novo ma che oltre alla mitizzazione ad uso interno del dittatore portoghese è pure denso, a nostro giudizio, di potenzialità euristiche per comprendere questo regime e i suoi rapporti con l'esterno. Sulla comprensione o meno di questa lezione da parte italiana e su come questa abbia influito nei successi (molto transitori) ed insuccessi (la vera nota dominante) dei tentativi fascisti di stabilire con l'Estado Novo una sorta di duratura partnership ci siamo pure molto diffusi. Ma un aspetto della comprensione italiana della lezione del dittatore di Vimeiro merita qualche considerazione aggiuntiva, vale a dire il giudizio che di questa emergeva dalle pubblicazioni che nel nostro paese si incaricarono di spiegare l'Estado Novo e farne la propaganda paragonandolo allo stato fascista. Nella parte finale della ricerca abbiamo già discusso di A. Bizzarri, *Origine e caratteri dello "Stato Nuovo" portoghese* (prefazione di Gioacchino Volpe), Milano, Istituto per gli studi di politica internazionale, 1941, nella cui prefazione di Gioacchino Volpe, che esaltava l'Estado Novo quasi a detrimento dello stato totalitario di marca fascista, già si potevano avvertire i sinistri scricchiolii preludio di un non molto lontano 25 luglio. Ma l'esaltazione volpiana del "liberalismo" salazariano contrapposto all'irreggimentazione totalitaria italiana potrebbe essere rubricata, in fondo, come la classica espressione, più o meno sottotraccia, di un intellettuale che, anche se organico al regime, coglieva l'occasione portoghese per esprimere lo stato di profondissimo disagio di tutta la popolazione italiana verso l'ultima delirante e guerresca fase del regime mussoliniano. E la dimostrazione che dell'Italia si parlasse e che il Portogallo fosse solo un paravento sembrerebbero essere le affermazioni (a p. 16 della prefazione) dove Volpe scrive - anche se

nascondendosi dietro la citazione diretta del pensiero di Salazar - che “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”, considerazioni certamente condivisibili su piano generale e per quanto riguarda l’Italia ma che è palesemente un artificio retorico ad usum intra moenia che come termine antitetico positivo si abbia l’ Estado Novo di Salazar, una dittatura in cui, parimenti a quella italiana, mettere in discussione la volontà dell’esecutivo non era proprio un esercizio molto salutare. Tuttavia, se nelle parole di Volpe ebbero sicuramente una grande importanza gli evidenti prodromi della tragica situazione che non avrebbe tardato molto a svilupparsi in maniera conclamata, sarebbe un errore interpretare le parole sul Portogallo dello storico ufficiale del fascismo solo alla luce della drammatica situazione cui l’Italia stava andando incontro in quanto altre volte era successo, e il disastro era ancora ben lungi da poter esser intravisto, che il parlare di Portogallo avesse il singolare risultato di far emergere come in una sorta di specchio della verità quello che erano i nodi irrisolti (ed irrisolvibili) del regime italiano.

Indubbiamente è in *Portogallo nuovo* di Ubaldo Baldi Papini, breve saggio sull’ Estado Novo pubblicato nel 1936¹ dall’ambasciatore italiano a Lisbona, dove le immagini di questo specchio della verità risultano apparentemente più sfocate ma dove anche l’uso di una falsamente infantile ed ingenua retorica ci fa intuire che qualcosa non quadra, in una sorta di “sintomatologia” del discorso del tutto analoga a quella del paziente che dichiara al medico di stare molto bene ma con un tono di voce che contraddice l’ottimismo espresso dalle parole. Scrive in conclusione della presentazione del suo saggio Ubaldo Baldi Papini: “ Finchè un giorno, come accadde a Roma, fra i sette colli della dolce e maschia Lisbona corre un fremito di risveglio, di resipiscenza del sopito spirito dei guerrieri, dei navigatori, dei poeti – i primi Giovanni, Camöens, Gama, Pombal! – il Portogallo torna alle proprie fonti spirituali, rievoca la madre Roma, e, sull’ esempio italiano, e per virtù di un uomo sorto dalla sua terra, dichiara la ribellione contro i falsi ideali roditori del mondo, schierandosi coll’ Internazionale di Roma all’avanguardia del movimento rigeneratore e salvatore dei popoli. Come Mussolini, il realizzatore della riscossa nazionale è un figlio dei campi: Oliveira

¹ U. Baldi Papini, *Portogallo nuovo. Lineamenti critici della riforma politico-costituzionale del Portogallo*, Firenze, Casa Editrice Poligrafica Universitaria, 1936.

Salazar. Il suo nome rimarrà scritto nella prima pagina del libro dei costruttori dell' Europa nuova.”² Ora, a parte la ridicolaggine del fatto di esaltare Pombal e al contempo di deprecare “ i falsi ideali roditori del mondo”, fra i quali dal punto di vista fascista stava anche quell'illuminismo di cui Pombal fu in un certo senso in Portogallo una sorta di braccio operativo politico, e tutto questo al fine di affermare che il Portogallo si era così di fatto schierato con l'internazionale di Roma (non si capisce bene se in versione più o meno caurina), si potrebbero rubricare queste parole semplicemente come la solita roboante retorica fascista, magari classificandole fra le meno riuscite pur nell'ambito di questo tristo genere “letterario”. Ma la “sintomatologia” del discorso è rivelatrice di qualcos'altro e quando immediatamente dopo queste parole Ubaldo Baldo Papini afferma: “ In pratica, però, il Salazar, poste le grandi linee della sua politica sul modello fascista, segue, nell'attuazione dello Estado Novo, sistemi e metodi non sempre identici: in certi punti, anzi, dal Fascismo si discosta sensibilmente”,³ arriviamo ad una ammissione di alterità della dittatura salazariana rispetto al fascismo italiano. Purtroppo (almeno dal punto di vista dello storico) Baldi Papini non intende minimamente esprimere nel dettaglio questi “sistemi e metodi non sempre identici” e così quello che ci viene consegnato agli atti è un discorso contrassegnato da una parte da una retorica particolarmente fiacca e bolsa anche da un punto di vista fascista e dall' altro dall'ammissione non meglio specificata di una particolarità dell'Estado Novo rispetto al fascismo. Se Ubaldo Baldi Papini, pur guardandosi bene dal precisarle, solleva comunque il problema delle differenze fra fascismo e salazarismo (ed implicitamente suggerendo che il fascismo è meglio della sua copia estadonovistica) , in *Il Portogallo d'oggi negli scritti e nei discorsi di Oliveira Salazar* del 1939⁴ il problema della comparazione fra i due regimi viene affrontato più a fondo e, soprattutto, con una sensibilità che pur non potendosi definire frondista, come forse era quella volpiana, denuncia un retrogusto di inespressi (ed inesprimibili) dubbi sulla politica estera ed interna che avrebbe condotto il regime alla catastrofe. Nell'introduzione al volume scrive Bruno Biagi: “ Quel che distingue la nostra rivoluzione – afferma Salazar – nonostante le coincidenze coi regimi autoritari, è una diversa struttura filosofica del sistema: il concetto di limitazione dello Stato rispetto alla morale, nell'ordine interno, e rispetto ai trattati e alle convenzioni liberamente accettate, nell'ordine internazionale; la moderazione del nostro processo politico; una larga base morale in ogni manifestazione della vita pubblica e privata; il rispetto verso la personalità umana,

² *Ibidem*, pp. 12-13.

³ *Ibidem*, p. 13

⁴ *Il Portogallo d'oggi negli scritti e nei discorsi di Oliveira Salazar*, Firenze, Le Monnier, 1939.

verso la famiglia, che è l'unico grande sostegno della nazione; l'esaltazione della missione civilizzatrice della nazione; lo spirito e la tendenza altamente educativa delle istituzioni pubbliche. La nostra dittatura è dittatura non di partiti nè di classi, ma della ragione e dell'intelligenza".⁵ Forse che il fascismo non rispetta la morale, i trattati internazionali, la famiglia, la personalità umana ed è, per sovrammercato, una dittatura dell'ignoranza e dell'oppressione di classe? E' evidente, a questo punto, che non ci si può rifugiare dietro al dito della citazione delle affermazioni di Salazar per fugare il dubbio che il vero messaggio di questa singolare introduzione sia gettare un profondo discredito sul fascismo e s'impone quindi immediatamente una diretta ed esplicita presa di posizione di Biagi, il quale subito di seguito alla citazione del pensiero del dittatore portoghese sul fascismo precisa: "Può forse sembrare che questo carattere della rivoluzione portoghese non solo ponga in rilievo innegabili differenze rispetto alla rivoluzione fascista, ma delinei addirittura i motivi di una fondamentale divergenza di concezioni e di metodi. Questa seconda conclusione sarebbe eccessiva. Indubbiamente le due rivoluzioni, pur avendo numerosi motivi comuni, e pur trovando alcune affinità di ambiente, presentano ciascuna un gioco di azioni e reazioni di ben diversa importanza: più accentuato antagonismo fra le forze in lotta e quindi necessità di una più pronta, decisa e completa disciplina, più rapido, più complesso succedersi di eventi formidabili di politica estera e quindi maggiore necessità di un'immediata unificazione e mobilitazione di tutte le forze, ecco quanto giustifica nel Regime fascista quelle caratteristiche che sotto il profilo accennato lo differenziano dal Regime portoghese: ma se la nostra dittatura ha dovuto essere, per il bene della patria, una dittatura integrale, coraggiosa, rapidamente realizzatrice, ciò non pertanto essa si ispira a precisi postulati etici e a precise concezioni giuridiche che, anzi, ne costituiscono la forza maggiore [...] . Così, mentre Salazar fa dichiarare nella nuova Costituzione portoghese che "la sovranità dello stato è limitata nell'ordine interno dalla morale e dal diritto", Mussolini, nella sua *Dottrina del Fascismo*, afferma: "Nessuna azione è sottratta al giudizio morale; niente al mondo che si possa spogliare del valore che a tutto compete in ordine ai fini morali. La vita perciò quale la concepisce il fascista è seria, austera, religiosa: tutta librata in un mondo sorretto dalle forze morali e responsabili dello spirito" ".⁶ Chiara, al di là della citazione delle parole dello stesso dittatore italiano che dovrebbero fungere da suggello sull'imbarazzante problema del rapporto del fascismo con la morale pubblica e privata, la "sintomatologia" del discorso di Biagi che proprio nella superficialità delle

⁵ *Ibidem*, p. XIII.

⁶ *Ibidem*, pp. XIII-XV.

giustificazioni sulle circostanze eccezionali nelle quali si trova ad operare il fascismo esprime in tutta evidenza quei “segni” che ci fanno comprendere che il primo a non credere in queste parole è proprio colui che le pronuncia (e talmente poco convincenti sono per il suo autore, che questi in ultima battuta deve ricorrere - come in una sorta di dimostrazione matematica della tesi fin qui svolta in maniera non troppo convincente - alle parole del supremo reggitore dell’ Italia, il quale non a caso ha “sempre ragione”). E chiaro ormai pure il fatto che si fosse tetragoni e totalitari fascisti mussoliniani (come forse nel caso di Ubaldo Baldi Papini) o fascisti in crisi di fede (come lo era Volpe ed anche sicuramente Biagi) il parlare di Estado Novo non poteva non rimandare ad un confronto più o meno diretto con quella “lezione di Salazar” che da vero ammaestramento nel campo delle concezioni autoritarie aveva il potere di far emergere nel confronto col fascismo una sorta di immagine veritiera e non falsata dalla retorica delle sue tensioni e contraddizioni interne. Ovviamente, non sempre questo “inconscio” del fascismo riusciva a trovare una qualche forma espressiva. Se in Volpe e in Bruno Biagi è finalmente il “discorso” che s’incarica in prima persona dell’espressione di questo disagio (più esplicitamente in Volpe, in maniera più sofferta ma altrettanto evidente nella suo contorto argomentare in Biagi) e se, invece, è la fragilità e puerilità retorica di Ubaldo Baldi Papini il “segno” che i conti del fascismo non tornano, è nella presentazione di Corrado Zoli all’ edizione italiana del 1934⁷ alla raccolta delle interviste di Ferro a Salazar (uscite in Portogallo nel 1933)⁸ che il “discorso” s’incarica del confronto esplicito e diretto con la “lezione” di Salazar. E se siamo, in questo caso, di fronte ad un esplicito “outing” di fede rivoluzionario-totalitaria , non si può certo dire che – almeno per quello che in sede storica può essere definita una logica totalitaria – non sia sempre la “lezione” di Salazar quella a risultare vincente. Scrive nella presentazione al volume Corrado Zoli : “Per quest’ uomo di scienza di studio e d’ ordine, per questo cattolico convinto, per la sua mentalità giuridica e strettamente legalitaria, il fenomeno rivoluzionario non può essere considerato se non come un male necessario. Non appena abbia trionfato, è preferibile non insistervi: cercare di farlo dimenticare; per lo meno, distinguerlo da tutte le altre rivoluzioni che hanno funestato il Portogallo nell’ultimo quarto di secolo, e possibilmente anche da quelle che si sono verificate negli altri paesi. Ed allora ne vien fuori una curiosa teoria: che i moti rivoluzionari sono sempre un guaio, ma particolarmente

⁷ Antonio Ferro, *Salazar. Il Portogallo e il suo capo* (traduzione dal portoghese di Corrado Zoli), Roma, Sindacato Italiano di Arti Grafiche, 1934.

⁸ Antonio Ferro, *Salazar. O homem e a sua obra*, Lisboa, Emprêsa Nacional de Publicidade, 1933.

detestabili quando li fanno i borghesi, e che, tutt'al più, è ai militari soltanto che si può consentire lo spasso di una piccola rivoluzione... quando questa tenda, ben inteso, a ripristinare l'ordine politico, morale ed economico nel Paese. [...] Il lettore italiano leggerà anche, non senza sorpresa, alcune affermazioni che appaiono qua e là nel volume: laddove, per esempio, il dottor Salazar dice: “La violenza, metodo diretto e costante della Dittatura fascista, non è applicabile al nostro ambiente, non si confà alla mitezza dei nostri costumi”; oppure laddove dichiara: “Non possiamo nè dobbiamo, evidentemente, seguire il metodo italiano, specie di assorbimento da parte dello Stato, l'organizzazione eccessivamente nazionalista e bellicosa dei “Balilla”, ma dobbiamo guardare ai fanciulli come agli uomini e alle donne di domani.” Ma tali affermazioni infondate e definizioni arbitrarie, a carico di un regime che è oggi certamente quello che gode del più largo ed entusiastico consenso popolare, in confronto di tutti gli altri regimi in tutti gli altri paesi del mondo, si devono attribuire indubbiamente a scarsa conoscenza delle cose nostre e non ad antipatia od ostilità preconcepite. Il Portogallo vive veramente lontano dalla vita e dal pensiero d'Italia: non giunge ad esso, e si comprende come deformata, che la eco che vi apportano le agenzie di stampa demomassoniche; e poi è una verità assoluta che, per comprendere esattamente l'Italia fascista, non basta leggere i libri e i giornali italiani: è necessario vivere nella Penisola, con occhi aperti ed attenti, almeno un mese. Oh come il dott. Oliveira Salazar cambierebbe allora idea!”.⁹ La prima metà degli anni Trenta, il periodo in cui scriveva Zoli, è in effetti il periodo in cui il regime italiano faceva il “pieno” dei consensi, una performance che toccherà il suo culmine con la proclamazione dell'Impero e poi comincerà velocemente a declinare con la guerra di Spagna e lo stringere di vincoli sempre più stretti con la Germania nazista e dalle parole di Zoli emerge chiaramente la domanda del perchè Salazar non segua la via tanto “brillantemente” solcata dal suo collega italiano. Per una strana ironia del discorso, la risposta alla domanda non esplicitamente posta da Zoli è tuttavia chiaramente presente attraverso la citazione delle parole di Salazar che, anziché segnalare una debolezza della dittatura lusitana come crederebbe l'autore della prefazione, sono invece il segno dell'indiscussa superiorità dell'Estado Novo portoghese sul fascismo italiano. Niente violenza, dice Salazar, perchè va contro la nostra indole (in realtà perchè la violenza è sempre suscitatrice sia di altre violenze e anche delle richieste di ricompensa di chi ha queste violenze compiute, circostanze, entrambe, che rendono difficile e pericolosa la vita di una dittatura) e niente creazione di un eccesso di spiriti nazionalisti che ugualmente creerebbero smodate aspettative riguardo

⁹ Antonio Ferro, *Salazar. Il Portogallo*, cit., pp. 10-14.

difficilmente conseguibili successi nel campo della politica estera. Insomma, Salazar ha ben compreso che se con le baionette si può prendere il potere, nella conduzione dello stesso è assai consigliabile tenerle pronte ma rimuovendole dal proscenio per non rimanervi trafitto. Questa è una ulteriore declinazione – forse la più importante - della “lezione” di Salazar che come una sorta di cinica coscienza totalitaria trafila da ogni discorso dell’ Italia fascista che volle impegnarsi nel decrittare lo strano “fascismo dalla cattedra” che era nato sulle rive del Tago. E’ superfluo sottolineare che se questo discorso giunse a gradi più o meno elevati di autocoscienza (un alto grado in Volpe, un livello praticamente assente in Zoli), non riuscì mai ad apportare la minima deviazione della corsa verso l’autodistruzione del fascismo italiano. Ma non è invece banale rilevare che, in fondo, lo stesso maestro non si mostrò alla fine all’altezza della sua cinica lezione. Se nel corso degli anni Trenta e poi durante la seconda guerra mondiale, l’ Estado Novo comunque costituì prima una via d’uscita – anche se dittatoriale per non dire totalitaria – dal marasma della prima repubblica e poi dalle devastazioni dell’atto finale della guerra civile europea, negli anni Cinquanta e poi negli anni Sessanta la dittatura creata da Salazar si troverà sempre più impantanata in sempre più sanguinose e costose guerre di liberazione coloniali che nell’esaltazione di un assai fascista falso sentimento nazionalistico avrebbero disperso quel (molto poco) di buono che aveva contraddistinto in termini di stabilizzazione politico-sociale l’ Estado Novo. Il maestro non era stato all’altezza della sua lezione o la lezione era, in fondo, di impossibile pratica ? (Detto in altre parole: non era in fondo inevitabile che un regime intrinsecamente fascista alla fine non rivelasse il suo vero volto?). Anche se la nostra risposta è in un certo senso di natura eccessivamente metastorica poco concedendo all’ elemento controfattuale che deve distinguere ogni buon ragionamento storico, non abbiamo nessun pudore ad affermare che essa ha sempre senza alcun dubbio privilegiato la seconda ipotesi , influenzando e dirigendo così sin dall’inizio la nostra ricerca su due dittature che, nonostante le evidenti differenze, alla fine commisero - come è del resto nella natura di tutti i regimi totalitari, neri o rossi che siano - gli stessi errori di esagerata percezione delle proprie possibilità e di arroganza verso quel popolo che nessuna “lezione”, inculcata col manganello o calata dall’alto di una fantomatica ed autoinvestita cattedra morale, potrà mai legittimarne il governo.

