
Dialogo sul cinema

Come insegna il giocondo marchese: “Mettiamo ordine nei nostri piaceri”. Facciamo dunque una pausa – e ragioniamo.

Ragioniamo su di noi. Noi antieuropeisti da sempre! Noi antieuropei! Noi Iperborei! Pleiadi destinate a incontrarsi in alberghi polari ormai scomparsi! Dove possiamo trovare infine parole? Che cosa importa delle parole? Bianchi di sinistra, Negri, meticci, comunisti di merda hanno tutte le parole d'Europa. Dove trovare altre parole? Dove trovare l'Europa, facendo a meno di parole?

L'arte del racconto cinematografico è qualcosa che è stato rintracciato da Walter Benjamin con la felice espressione: “truculenza cinematografica”. Infatti nell'arte del racconto cinematografico c'è molto da rigettare.

È possibile parlare di cinema rigettando la “truculenza cinematografica” che, secondo Walter Benjamin, sarebbe all'origine dell'arte cinematografica?

Anche Jünger ha detto la sua sulla critica cinematografica e sul cinema: «L'unica cosa che nel film si deve valutare, indipendentemente dall'argomento che esso tratta – un'avventura amorosa, un caso poliziesco o temi di propaganda bolscevica –, è fino a qual punto il regista è riuscito a mostrare la sua padronanza dei tipici mezzi cinematografici. Ma questa padronanza è una legittimazione rivoluzionaria, ossia mostra come la forma dell'operaio è rappresentata dai mezzi con cui quella forma mobilita il mondo.» Vale a dire, che quello che conta è il mezzo tecnico del cinema, cioè la padronanza raggiunta dal regista nella tecnica cinematografica come

padronanza di mezzi tecnici atti a dominare il mondo e non a rappresentarlo esteticamente.

Nell'*Estetica* di Lukács il cinema è considerato insieme all'architettura e alla scultura – e all'arte dei giardini, il cui discorso è ancora tutto da fare.

Come è dunque possibile un discorso sul cinema?

Si può parlare di un film parlando di ciò che vi si vede e vi si sente. Con l'avvertenza di non avere a disposizione strumenti del tutto attendibili per quanto riguarda il vedere e il sentire. L'occhio non è fatto per vedere; né l'orecchio per sentire. Dovremo quindi saltare da un piano all'altro, guardando con l'orecchio e ascoltando con l'occhio.

Ma il nostro dialogo vuole essere qualcosa tale da risvegliare un qualcosa di bello e di insolitamente cattivo. Un modo sbagliato di parlare di un film e, nello stesso tempo, un modo in cui non si può pensare di comporre una recensione cinematografica. Un modo per fare qualcosa di normale, come una recensione cinematografica, ma – essendosi ritenuti a doverla fare – un modo del tutto beffardo di “farla strana”, male e strana, un modo di fare qualcosa di anormale.

Se una recensione cinematografica è composta solo di parole, allora bisogna trovare parole che, al di là del cinema, non siano in grado di trovare un loro luogo. Perché solo questa caccia è ciò che dà luogo a ciò che, altrimenti, non avrebbe mai luogo. Quindi si tratta di una caccia alla volpe delle parole sbagliate. O meglio ancora: delle tante volpine parole proibite. Ciò che questa caccia deve stanare non è tanto una volpe, quanto una tana. Che è quello che questa recensione sbagliata si pone come compito, sguinzagliando la caccia alle parole proibite. Ma questo non ci turba: ciò che è da dire deve essere bello e cattivo.

I nostri pensieri sono voli di notte.

Sono aerei che si alzano di notte.

Si alzano e volano sopra oceani dimenticati.

Volano contro il vecchio; il meticcio che è in noi, l'indio che è in noi.

Così questo nostro dialogo improvvisato sul cinema potrebbe diventare il primo esempio di un nuovo genere: che qui si potrebbe anche definire come “saggio pornografico”. Con il vocabolo “pornografia”, dal punto di vista etimologico, si intendeva uno scritto che riguardava le prostitute o la prostituzione. Noi, in questo dialogo, non parliamo tanto di prostitute o di prostituzione, quanto delle vicissitudini di un fatto di cui siamo testimoni, cioè del fatto di un pensiero che “va a puttane”. Per cui il cordoglio, da noi intonato verso questo pensiero, a orecchie attente, potrebbe suonare come qualcosa di simile a una strampalata “puttanata”.

Premesso questo, ripartiamo dall'inizio e vediamo ciò che questa caccia ci pone come vecchiume “da scaricare giù, e di nascosto, e di notte” negli appassionati voli di notte, verso cui la nostra natura ci pone in allineamento.

Sappiamo che il film in questione, *Taxisti di notte* di Jim Jarmusch, si sviluppa in cinque episodi, tutti ambientati di notte. La notte comincia a Los Angeles e termina a Helsinki. Non si tratta quindi di una notte qualsiasi, ordinaria nell'arco temporale del quotidiano, quanto di una notte che comprende in sé molte notti

diverse, incastrate insieme l'una nell'altra e che trasporta l'esperienza di molte notti vedute da più punti di vista diversi in differenti paesi. Si tratta quindi di una notte mitica. E le vicende devono avere ugualmente la caratteristica di una valenza mitica, purché si abbia l'occhio per il mito. Il mito è infatti un occhio che guarda.

La prima cosa che abbiamo da fare, è soffermarci sulla successione degli episodi.

Abbiamo detto che gli episodi sono cinque. Il numero 5 può indicare qualcosa come cinque unità al di fuori di qualunque ritmo (1+1+1+1+1; 1, 1, 1, 1, 1); ma può anche indicare la presenza di un ritmo. Il ritmo è una cellula che si ripete costantemente nel tempo, dando così origine a una struttura la cui tipicità è appunto dovuta al ritmo, cioè alla alternanza degli accenti. Il ritmo può essere o binario o ternario; non esiste un autentico ritmo quinario, così come non esiste un ritmo quaternario. Il ritmo quinario è del tipo 2+3, oppure 3+2. Nel caso in questione, il ritmo non deve essere tanto una cellula, cioè un elemento che si ripete costantemente in un tempo fornito a disposizione, quanto un meccanismo che funziona una volta per tutte, poiché tutta la storia tende ad una fine irrevocabile; quindi la struttura – qualunque essa sia – non è destinata alla ripetizione. Esiste poi un'altra possibilità di suddivisione del 5, quella che comprende un elemento isolato e due coppie. Per cercare di stabilire a quale ritmo la successione di episodi appartenga, ripassiamo velocemente i cinque piccoli racconti.

Episodio 1: a Los Angeles una agente cinematografica propone alla tassista che ha appena finito di trasportarla a destinazione di diventare una diva del cinema. La ragazza non accetta, affermando di preferire la propria vita qualunque. Episodio 2: a New York un giovane diretto a Brooklyn si accorge che il taxi che si è fermato al suo richiamo è guidato da una persona che non conosce la città. Il giovane propone allora al tassista di cedergli il posto di guida, lasciandosi trasportare come un cliente fino a destinazione e il tassista accetta, raggiungendo, così, velocemente la meta. Episodio 3: a Parigi una non vedente viene trasportata da un tassista, suscitando l'interesse di lui per quello che può avvertire del mondo una ragazza non vedente. Episodio 4: a Roma un tassista particolarmente estroverso provoca la morte di un prete nel corso di un resoconto dettagliato delle proprie imprese erotiche. Episodio 5: a Helsinki due uomini chiamano un taxi per accompagnare a casa il loro amico ubriaco, che poche ore prima era stato licenziato dal posto di lavoro e abbandonato dalla moglie.

Il riassunto è stato fatto nel modo più oggettivo possibile. Ma questo riassunto "oggettivo" può essere riconosciuto pure come ciò che è stato fatto apposta per sbarazzarsi di qualunque ritmo possibile. È solo nelle pieghe dei particolari che si annida il ritmo. L'aggiunta dei particolari in ogni episodio servirà così a tentare di trovare il giusto ritmo del film, cioè il giusto modo tramite il quale scandire la successione degli episodi. Ma la ricerca del giusto ritmo, cioè del punto giusto dove posare gli accenti, non potrà che far suonare come dissonante ciò che prima si avvertiva come inconcludente consonanza.

Il primo episodio è l'unico a non avere bisogno di ulteriori aggiunte. Ciò che esso determina è il rifiuto dell'illusione, illusione qui rappresentata dal mondo del

cinema. Ma che cosa c'è al di là dell'illusione? Determinandosi, questo episodio, come rifiuto del mondo dell'illusione per eccellenza, cioè del mondo del cinema, c'è da aspettarsi che i successivi episodi cerchino di agganciare quello che non si pone come illusione.

Quindi c'è da chiedersi che cosa costituisca l'elemento determinante dei rimanenti episodi. E infatti proprio da qui comincia la vera notte, cioè la notte sulla terra, che si conclude come notte che si stende sull'Europa, cioè come notte che trascorre sull'Europa.

Si tratta di ripassare i quattro successivi episodi tenendo presente questo particolare. Rivediamo i restanti quattro episodi: a New York un Negro cerca un taxi in una notte d'inverno, intirizzito dal freddo. Le prime inquadrature lo determinano con precisione: siamo nell'ambiente dello *hip-hop*, dei "fratelli", del *rap* e del turpiloquio a raffica. I taxi, pur vedendolo, poiché non possono vederlo, non si fermano, o se si fermano, se ne vanno subito, appena sentita la destinazione. L'unico taxi che, forse nemmeno fermandosi al richiamo, dà l'impressione al Negro di essersi voluto fermare al suo richiamo, è il taxi di Helmut Grokenberger, che si ferma perché Helmut non sa guidare in modo soddisfacente e fa procedere a balzi la sua vettura. E in quella occasione, Helmut coglie di scatto l'occasione e fa salire il passeggero. Helmut è al suo primo giorno come tassista a New York. Non conosce la città e non capisce nemmeno più di tanto la lingua. Non sa nemmeno guidare la sua macchina. Viene dalla Germania Est. Nella Germania Est faceva il clown. A New York può fare solo il pagliaccio per i Negri. Il suo primo passeggero è un Negro che ha un nome che, nel film, viene preso in giro da Helmut come, dal Negro, suo primo passeggero, viene preso in giro il nome "Helmut", cioè il suo nome. Al di fuori di tutto ciò, il nome dell'attore tedesco è Armin Müller-Stahl. Il nome dell'attore Negro è Giancarlo Esposito. L'attore tedesco è originario dell'Europa dell'Est e nel film fa la parte di un tedesco dell'Est. L'attore Negro è di origine italiana: è un meticcio italiano, qui doppiamente "meticcio italiano", perché Negro.

Infatti. Perché Negro a tutti gli effetti. E infatti gli Italiani non sono un popolo di razza bianca. Se ne era già accorto Goethe, quando aveva dato il via alla moda di scorrazzare per la maledetta Italia negli impolverati e sgangherati taxi della penisola messi a disposizione dall'epoca, tanto ricca di reperti archeologici; archeologia puzzolente e *steam-punk*, che tanto adesso richiama i treni per il centro suonati da Tom Waits.

Ma non anticipiamo.

Nel film YoYo è un negro saldamente radicato nel quartiere dove più sono radicati i Negri a New York. L'episodio di New York prepara al viaggio che è al centro della notte raccontata nel film: poiché è di una notte che il film racconta. L'episodio di New York fa da ponte al ponte che, dagli Stati Uniti, conduce all'Europa. Infatti, lungo l'episodio, si passa il ponte di Brooklin. In questo episodio si concentra ciò che costituisce il passaggio dagli Stati Uniti all'Europa: il tassista è un tedesco della Germania Est (falsa Europa – 1), così come il Negro del film

è un attore di origine italiana (falsa Europa – 2).

Niente male, come bottino del primo possibile episodio – secondo questa suddivisione. Andiamo avanti: l'episodio di Parigi è il terzo episodio del film e il secondo dove compare un Negro. Nell'episodio precedente (New York) il Negro era un tipico rappresentante dello *hip-hop*. E l'attore che lo interpretava aveva un nome italiano. A Parigi il Negro è diventato invisibile. Solo i Negri lo notano; e lo notano per prenderlo in giro. Il Negro di New York (attore) aveva un nome italiano (Giancarlo Esposito); il Negro di Parigi (attore) ha un nome francese: Isaach de Bankolé. Le inquadrature frontali ne rimandano il volto statuario, ben diverso dai tratti "schizzati" del Negro di New York. "Statuaria" che a sua volta rimanda a una certa arte pittorica, ad esempio a certi quadri del primo Picasso. Il Negro di Parigi è un Negro come i "Bianchi di sinistra" lo vogliono, come i "Bianchi di sinistra" hanno imparato a conoscerlo e a considerarlo parte della propria "cultura": è un "Negro civilizzato", è un "Negro da salotto", un "Negro *chic*", è un Negro *chic* ma non *radical*, perché *radical chic* sono appunto i Bianchi di sinistra. È un Negro costruito apposta, dai Bianchi di sinistra, per quel ruolo. È soprattutto un Negro che non viene più visto come "negro". Infatti la passeggera, sulla quale è incentrato l'episodio, non lo vede come Negro. Come Negro lo hanno visto gli altri Negri, quelli che lo hanno preso in giro, e che il film presenta occupare già il taxi all'inizio dell'episodio. È vero che la passeggera non lo vede come Negro perché è una "non vedente", e quindi una persona che non può vedere in assoluto, così come non vede tutto ciò che la circonda, ma tutto l'episodio, dal momento in cui lo spazio del taxi è occupato da quella passeggera "non vedente", verte su un elemento particolare: gli *odori*. Qualunque "razzista" dice che "i Negri puzzano". In realtà c'è una cosa più sottile, che l'etnologia ha notato: un gruppo razziale percepisce l'odore di un altro gruppo razziale come qualcosa di sgradevole. Quindi anche i Negri hanno tutto il diritto di dire che "i Bianchi puzzano". Ma perché la passeggera "bianca" (cieca, quindi, come ella stessa afferma, con un senso straordinario per tutto ciò che non riguarda la vista, quindi anche per gli odori) non è in grado di rispondere alla domanda postale dal tassista negro: "Di che colore sono io?" e, anziché dare la risposta giusta, risponde con un generico "Io non vedo i colori"? Perché quella passeggera bianca, europea, nella notte europea di Parigi ci vedeva benissimo e, non vedendo, vedeva quello che, coloro che vedono, ormai non vedono più. Solo una non vedente, in quel momento, può infatti rappresentare ciò che i non-nonvedenti non vedono in Europa. Ma questo perché il Negro, solo in quello spazio, ne sapeva più di lei. E vedeva più di lei, poiché, oltrepassando di diritto l'inezia della cecità, come Negro, vedeva quello che i Bianchi non possono più vedere in Europa: cioè i Negri. Il Negro vedeva se stesso. Ma solo in quello spazio. Cioè vedeva il Negro. È quanto conferito dalla funzione dello specchietto anteriore del taxi, che vari personaggi utilizzano nel film, utilizzano a doppia mandata, ma di cui la passeggera di Parigi non poteva per niente usufruire. Ma che in questo episodio ha la sua fulminante determinazione fondamentale.

Il tema del vedere è ricorrente nel film. Ma non si vede che ciò che è dato come

cosa da vedere. Caccia sacra; Caccia selvaggia; tema della “lettera rubata”. Infatti noi vediamo solo con l’occhio, ma l’occhio non è fatto per vedere. Il cinema è l’arte che regola il vedere a partire dall’occhio. Da qui le sue limitazioni, cioè il suo cadere a brutta copia dell’arte del romanzo d’appendice. Ma proseguiamo.

L’episodio di Roma, nel momento in cui il sacerdote fa cenno al taxi, inizia male: “Un vescovo alle quattro del mattino solo a Roma. Mamma mia, porta male!”. E finisce peggio, almeno per il povero sacerdote trasportato.

Da chi è guidato il taxi di Roma? Da un Italiano di merda. A New York ci aspettavamo che un taxi fosse guidato da un Negro. E invece era guidato da un Tedesco dell’Est. Il negro, però, compariva puntualmente – e risolveva la situazione, cioè l’inconveniente del momento. A Roma ci si aspetta che un taxi sia guidato da un Italiano di merda. E l’Italiano di merda spunta puntualmente. Ma non un Italiano di merda qualunque, ma l’Italiano di merda Roberto Benigni.

Il prete vuole andare al Tiburtino, non al Vaticano, come immagina l’Italiano di merda Benigni. Questo perché, secondo Benigni, il Vaticano è la casa di tutti i preti. Almeno dopo una certa ora. E dopo questa ora, cioè alla fine del giorno, tutti i preti dovrebbero essere al sicuro nella propria casa. Il Vaticano è una cosa simbolica. Che diventa la casa simbolica. Chiedendo il passaggio a quel taxi maledetto, il prete si esporrà a tutti i pericoli dell’attuale notte d’Europa: racconti nefasti da parte del conducente, incontri con gli squallidi rappresentanti della Roma di notte, e colpo di grazia conclusivo.

Notare che Benigni indossa gli occhiali neri che, secondo il tassista negro di Parigi, i ciechi dovrebbero portare. Perché questo rimando? Gli occhiali neri, che la passeggera di Parigi non porta (perché come cieca non ne ha bisogno), vengono trovati indosso al tassista di Roma, che, pagliaccescamente, togliendoseli, si stupisce di vederci meglio durante il suo tempo di lavoro di notte, ma vengono poi messi addosso al prete che il tassista di Roma contribuisce ad uccidere con il suo comportamento sconsiderato, e che il prete stesso aveva consigliato all’Italiano di merda Benigni di togliersi per il suo bene, essendo ormai notte. Gli occhiali di un cieco vengono quindi passati a un non-cieco che, senza accorgersene, li usa peggiorando la propria vista nel servizio di notte, e vengono infine messi addosso a un cadavere, per nascondere gli occhi ostinatamente spalancati, che ormai non vedono più. Notiamo che la prima comparsa di questi occhiali si era avuta a Los Angeles, quando Corky, maldestramente, prendendo posto sul taxi, li aveva rotti, e non aveva più potuto indossarli. Dagli Stati Uniti all’Europa gli occhiali sono quindi ripristinati. Ma la questione di questi occhiali, che si spostano da una parte all’altra della notte sulla terra, rimandano alla questione della terra. L’Europa di oggi è infatti qualcosa di americano. Qualcosa che l’America ha lasciato e che l’Europa ha ripristinato.

Per quanto riguarda il personaggio dell’Italiano di merda (e assassino, come tutta quella razza maledetta alla quale egli appartiene) sembri costruito apposta per Roberto Benigni, in realtà i due personaggi, quello dell’Italiano di merda Benigni e quello del Negro YoYo, sono costruiti in modo complementare, secondo opposi-

zioni binarie, o almeno funzionano nel testo secondo questa logica: Benigni guida (malamente) un taxi di sua proprietà; mentre YoYo guida (bene) un taxi di proprietà di un'altra persona. Nell'atteggiamento tenuto da Benigni alla guida del taxi c'è qualcosa che ricorda le movenze e la loquacità di un Negro *hip-hop*: come un Negro *hip-hop* Benigni è sinuoso, maldicente, irrispettoso delle leggi (imbocca un senso unico al contrario, si chiede se non sia il caso di tornare indietro per "mettere sotto" due vigili che lo avevano ripreso per guidare contromano). È un meticcio italiano, così come un meticcio italiano è l'attore Giancarlo Esposito, che interpreta YoYo.

YoYo dà una mano a Helmut guidando il taxi di Helmut, pagandogli la corsa e ricordandogli, inoltre, di contare sempre il denaro che riceve dal cliente, poiché questi potrebbe anche dargli qualcosa di meno, come ha appena fatto YoYo al solo scopo di dimostrargli la sempre possibile frode in agguato; mentre Benigni dà la morte al suo cliente, senza poi pretendere un compenso per la corsa effettuata (così come fa il Negro di Parigi quando impone ai due Negri maleducati di abbandonare il suo posto di lavoro).

Così YoYo riunisce, nel taxi non suo, la cognata Angela al fratello, mentre Benigni, nel suo taxi, racconta al prete come ha diviso la cognata dal fratello, avendo avuto con lei un rapporto sessuale in cucina, sbattendola impavidamente sul pavimento.

Eppure questi ritmi non vanno bene. Immaginiamo di prendere posto in tutti questi taxi e di esporre ai rispettivi conducenti quanto finora messo insieme. YoYo, il Negro di New York, direbbe: "Che cazzo dici? Ma che cazzo stai a dire? E sai che cazzo ti dico io, adesso? 'Vaffanculo!'" e sbatterebbe fuori. Anche col meticcio italiano non andrebbe diversamente: "Porca madosca. Che bel tipo ho caricato. Questo è peggio di quello della zucca! Quasi quasi, lo faccio scendere; sto fermo il tempo necessario che si allontanano; poi, quatto quatto (porca madosca!), torno indietro e lo metto sotto!" Quanto al Negro della walterbenjaminiana Parigi, farebbe notare che il suo taxi è un posto di lavoro e ordinerebbe perentoriamente di scendere, dimenticandosi di farsi pagare la corsa.

Ma cercare questo taxi fantasma per pagare la corsa dimenticata è allora lo scotto per la nostra meditazione, cioè per la possibilità dei nostri dialoghi.

Andiamo avanti. Di quale taxi stiamo parlando?

Gli unici tassisti che non avrebbero niente da ridire sono i due tassisti estremi: Corky e Mika; chi attende all'inizio della notte e chi parte alla fine della notte.

Così, scopriamo che la ricerca di un ritmo potrebbe portare alla definizione di un non ritmo. A-ritmo 1 (Los Angeles) – Ritmo (Negro *hip-hop* – Negro scultoreo di Parigi - Meticcio italiano che ricorda il Negro *hip-hop*) – A-ritmo 2 (Helsinki). D'un colpo abbiamo gli Angeli e la Chiave del Peccato dell'Inferno.

Bene.

Quindi tutta l'indagine deve ripartire. Ripartire da dove? Ripartire dall'inizio. In un film ripartire dall'inizio vuole dire ragionare sulle prime immagini che, ponendo fine ai discorsi, si vedono trascorrere sullo schermo. Infatti durante il film

bisogna stare zitti. Almeno così dicono gli intellettuali. Cosa si vede, allora, all'inizio del film? C'è un elemento che ricorre in apertura di ogni episodio e di cui, sinora, non si è fatto parola: gli orari in cui i vari episodi prendono il via. Vediamo se gli orari ci dicono qualcosa:

Los Angeles: 19:07;

New York: 22:07;

Parigi: 04:07;

Roma: 04:07;

Helsinki: 05:07.

Quello che colpisce è la coincidenza degli avvenimenti di Parigi e di Roma. Si tratta delle due uniche vere capitali europee: la walterbenjaminiana capitale del ventesimo secolo multietnico e l'agostiniana città di Dio. Per il resto, si brancola nel buio della notte che si distende sulla terra. C'è però un piccolo particolare che ricorre in tutti gli orari: i minuti, che sono sempre sette *dopo* l'ora piena, mai prima: 19 e 7 minuti a Los Angeles, 22 e 7 minuti a New York, 4 e 7 minuti a Parigi, di nuovo 4 e 7 minuti a Roma, 5 e 7 minuti a Helsinki. Il primo orario, riportato nella forma inglese, raddoppia la presenza del 7: 7 e 7 minuti. L'ultimo orario è ugualmente conclusivo: 5 e 7 minuti. Il 7 ha infatti seguito attraverso tutti i 5 episodi e l'orario lo sottolinea: 5 è il numero degli episodi che si svolgono in orari che prevedono la presenza di 7 minuti dopo lo scoccare dell'ora piena. 5 e 7 a Helsinki, il 5° episodio del film, che comincia 7 minuti dopo le 5. 5 e 7 fanno l'occhiolino, spingono la muta a farsi seguire, onde portare fuori pista. Se noi sommiamo 5 e 7 otteniamo 12: $5+7=12$.

Ma dodici cosa?

Infatti, a conti fatti, il film sembra suggerire il numero dodici. Ma dodici cosa?

Dodici sono le note della scala cromatica e dodici sono le ore del giorno e della notte.

Siamo giunti al 12 sommando 5 (il numero degli episodi) a 7 (il numero dei minuti che compaiono in tutti i 5 episodi). 5 è anche il numero delle persone trasportate nei vari taxi di tutto il mondo; o per meglio dire, 5 è il numero delle persone, trasportate nei vari taxi, su cui l'episodio è centrato.

Infatti ci sono altre persone trasportate in quei taxi, di cui non sappiamo niente, perché marginali nelle singole storie. Se noi contiamo questi personaggi marginali, scopriamo che il loro numero è uguale a 7. 7 personaggi così ripartiti: 2 "musicisti strafatti" trasportati da Corky a Los Angeles (totale personaggi: 2); la cognata di YoYo, Angela, da YoYo fatta salire nel taxi a New York quasi a forza (totale personaggi: 3); 2 Negri maleducati che troviamo installati nel taxi a Parigi, e che presto verranno fatti scendere dal conducente esasperato dalla loro maleducazione (totale personaggi: 5); 2 amici di Aki che daranno le istruzioni a Mika per riportarlo a casa e che, abitando vicino ad Aki, prendono posto essi stessi nel taxi (totale complessivo dei personaggi: 7). La serie completa è quindi la seguente:

1) Primo "musicista strafatto"

- 2) Secondo “musicista strafatto”
- 3) Victoria Snelling
Episodio di Los Angeles
- 4) YoYo;
- 5) Sua cognata Angela
Episodio di New York
- 6) Primo Negro maleducato
- 7) Secondo Negro maleducato
- 8) La non vedente
Episodio di Parigi
- 9) Il prete cardiopatico
Episodio di Roma
- 10) Primo amico di Aki;
- 11) Secondo amico di Aki;
- 12) Aki
Episodio di Helsinki

Abbiamo quindi una processione di dodici personaggi che si svolge in un periodo intorno al solstizio d’inverno, scandita, come in un *carillon*, dagli orologi di tutte le città del mondo, che nel film aprono sempre i vari episodi. Infatti, le vicende raccontate in questo film, non potevano riguardare una notte qualunque, Era un qualcosa che doveva risolversi nelle vicende di tante notti diverse riassumibili in una notte sola; vale a dire: una notte che incastrasse in sé tutte le vicende delle notti raccontate nelle varie città del mondo.

Solo due momenti dell’anno contengono in sé queste possibilità: la notte del solstizio d’inverno; la notte del solstizio d’estate.

Il film si svolge dalle palme di Los Angeles, in cui la notte ha inizio, alla neve di Helsinki, in cui la notte ha fine.

Notiamo che il periodo in cui gli episodi si svolgono è indicato in tre momenti diversi del film: dalla battuta di Victoria che avverte, procedendo tra le palme, che in inverno viene buio presto (episodio di Los Angeles); dalla illuminazione festiva che si presenta all’improvviso davanti al maledetto taxi di Roma; dall’albero di Natale spento che si intravede di scorcio quando il taxi di Mika raggiunge la piazza della cattedrale: è quindi il periodo intorno al solstizio d’inverno, il periodo delle feste di Natale. Il tema dei dodici personaggi, che nelle notti intorno al solstizio d’inverno percorrono la terra si collega al tema della “Caccia selvaggia”, che avviene nelle dodici notti comprese, secondo la temporalità festiva cristiana, tra Natale e l’Epifania. Si tratta di un corteo malefico, composto da esseri perversi che tornano dalla morte, o comunque di un corteo composto da esseri malvagi, che percorrono la terra per compiere nefandezze. Ma dodici è anche la base del sistema di conto indoeuropeo, contrapposto a quello cristiano-semite, in base dieci. La Caccia selvaggia è un tema tipico del pensiero indoeuropeo. Che cosa è, infatti, il mito, se non pensiero?

Cercavamo selvaggina e abbiamo trovato una Caccia, e nel suo “vento divino” siamo stati inglobati in una spinta al suicidio.

Ma questo aggancia anche il fatto notato in apertura di questi incontri: “si tratta di una notte mitica”, che contiene in sé molte notti come incastrate l’una nell’altra. La notte mitica per eccellenza deve essere la notte vicina al solstizio d’inverno, quando la notte è regina su tutto il Nord. Ciò che queste notti contengono è allora il pensiero della notte. Ma il pensiero della notte in cui la notte è regina su tutto il Nord, deve essere un pensiero devastante per il giorno. Guai a colui che, incautamente, lo riporta in vita. Quello che infatti bisogna qui cercare di portare alle corde è ciò che il film non avrebbe mai voluto dire, onde farlo saltare nel vuoto, senza corde di sostegno. Ma procediamo con ordine. Lunga è infatti la divagazione notturna su questa serie di racconti della notte – e già incombe ormai l’alba con il suo fragore.

Riassumiamo: la suddivisione più semplice che viene in mente è di questo tipo: episodio 1 (a sé stante); episodio 2 e 3 (coppia 1); episodio 4 e 5 (coppia 2). Il primo episodio, Los Angeles, elimina il cinema. Si intende dire: viene eliminato il cinema in quanto possibile autoreferenzialità, in quanto arte per eccellenza della globalizzazione. Il cinema è messo da parte a favore di una tematica più sottile ed esposta in un modo meno truculento. Gli episodi 2 e 3 (New York e Parigi) mettono da parte i Negri. Il primo episodio coinvolge un tassista proveniente dalla Germania comunista e un Negro. Curiosamente, questo episodio è tutto giocato su uno scambio di ruoli: il tassista diventa passeggero e il passeggero diventa tassista. Il fatto fondamentale della funzione del tassista – svolgere un lavoro che prevede di portare da un punto all’altro una persona – è così cancellato. Con questo episodio abbandoniamo gli Stati Uniti e ci affacciamo all’Europa. Il tassista che abbiamo trovato a New York ha abbandonato l’Europa. Precisiamo: un tipo particolare di Europa: l’Europa anti-europea, cioè l’Europa comunista rappresentata dalla Germania Est. Lo scambio dei ruoli serve per creare un super-taxi, un superveicolo in grado di trasportare, nel giro di poche ore, dagli Stati Uniti all’Europa (o ad una semi-Europa), dove si svolgeranno i restanti episodi del film. È un “clic” tecnologico, simile a quelli forniti dalla letteratura sul piano temporale. L’episodio 3, Parigi, tratta ancora di Negri, molto più di quanto non abbia fatto l’episodio precedente. In questo episodio il tassista Negro è schernito dai suoi passeggeri Negri. Quello che ancora si nota è uno strano rapporto tra passeggero e conducente. Tutti i temi fino adesso raccolti si ripresentano nella coppia finale: Roma e Helsinki, episodio 4 ed episodio 5. Dove tutto ruota intorno al rapporto conducente/passeggero e in un modo precisamente antitetico: il tassista di Roma uccide la persona che stava trasportando, cioè la persona di cui doveva prendersi cura; Mika, il tassista di Helsinki, porta invece in salvo il suo passeggero.

Tuttavia è possibile anche un’altra suddivisione degli episodi, sempre in base ad una struttura che prevede due coppie di episodi e un episodio isolato. Solo che qui abbiamo: coppia 1 (Los Angeles-New York); episodio isolato (Parigi); coppia 2 (Roma-Helsinki).

In questo caso prende il sopravvento Parigi, la walterbenjaminiana capitale del secolo multietnico. Ma il risultato non cambia. È soprattutto la coppia finale di episodi che contiene il senso del film, vale a dire ciò che il film non avrebbe mai pensato di voler dire. Ricapitoliamo: il film è costituito da cinque episodi. Non è possibile una divisione del tipo 2+3 o 3+2; bisogna dividere in due coppie e lasciare un episodio da solo. Questo perché ciò con cui bisogna fare i conti sono i quattro episodi. Quattro episodi che si costituiscono in due coppie, che nascondono altrettante copie. Perché la legalità della fotocopia nasconde comunque la fotocopia, in cui si nasconde l'illegalità. La prima coppia riguarda i negri. Questa coppia funziona come copia di passaggio, e viceversa: poiché dagli Stati Uniti si passa alla dolente Europa (New York, Parigi): dalla capitale dell'era della tecnica si passa alla capitale del walterbenjaminiano secolo dolente; quindi l'Europa è solo sfiorata, è solo un fiore che si sfiora. L'ultima coppia (Roma, Helsinki) è l'ultima copia di un copione appena sfiorato: ciò che non è mai stata Europa e che mai lo sarà. I Negri sono andati via, ma escono i meticci, la vera piaga d'Europa. Nella notte d'Europa escono infatti i meticci a dire la loro in Europa. Ma l'ora della notte sul mondo in cui ciò avviene è appunto l'ora della fine della notte in Europa.

E qui riprendiamo la nostra discussione. Il nostro obiettivo è adesso quello di dividere in due, o, al massimo, in tre.

Taxisti di notte è il brutto titolo scelto per l'edizione italiana del film in oggetto. Il titolo originale è migliore: *Night on Earth*. In che senso, questo titolo originale, è migliore? È migliore in quanto desunto dal film. Il titolo originale sembra un ectoplasma liberato dal film stesso; il titolo italiano è una aggiunta per presentare un prodotto indifferente. "Notte sulla terra" presenta il distendersi della notte lungo tutta la terra, il suo adagiarsi da Los Angeles a Helsinki, quando infine viene annunciato il suo andare via. L'attenzione è quindi portata verso questo svolgersi. "Taxisti di notte" limita invece il tempo della notte a un tempo che è al contempo un tempo di turno di lavoro. L'attenzione si sposta sul personaggio che dovrà occupare, nel migliore dei modi, il tempo di lavoro che ha a disposizione e che gli resta per terminare il suo lavoro, e tornare un uomo libero, cioè non più oppresso dal lavoro. Nel primo caso l'attenzione è posta sulla notte e i vari tassisti sono trasportati da ciò che la notte porta con sé, adagiandosi lungo tutta la terra; nel secondo caso l'attenzione si sposta sulla particolarità del personaggio, alla macchietta, e, in questa "logica", l'Italiano di merda Benigni, alla guida del suo sgangherato taxi, ha il pieno successo: è infatti, tra tutti, il tassista più riuscito, quello che fa del tempo di lavoro un palcoscenico per un pubblico di imbecilli. Cioè per il pubblico di meticci che ormai riempie l'Europa.

Nel nostro ultimo modo di dividere gli episodi alla ricerca di un ritmo, cioè nella processione dei dodici personaggi, il tassista ha infatti una funzione marginale. L'importante è la sfilata dei personaggi e il tempo, che fa comparire e scomparire i suoi pupazzi.

È questa la logica del 5 e del 7.

Il film originale ha anche il merito di presentare i cinque episodi recitati nelle

rispettive lingue. Abbiamo così l'episodio di Los Angeles recitato nell'inglese d'America; l'episodio di New York recitato nella stessa lingua, con gli inserti di Helmut in tedesco; l'episodio di Parigi recitato in francese; l'episodio di Roma recitato in italiano; l'episodio di Helsinki recitato in finlandese. Abbiamo quindi quattro lingue effettive per cinque episodi, più una lingua (il tedesco) appena accennata. Queste quattro – o, volendo, cinque – lingue rimandano a due gruppi linguistici particolari: gruppo indoeuropeo, per le prime quattro lingue, gruppo ugro-finnico per il finlandese. Anche la recitazione ricorda questa divisione: abbiamo una recitazione “sopra le righe”, vale a dire: esagerata, espressionistica (Corky, YoYo, Benigni), che si contrappone ad una recitazione puramente funzionale (Isack de Bankolé, Mika).

Quest'ultima divisione sembra soddisfare. Eppure, manca ancora qualcosa. I personaggi sono tanti. Quello che, presi tutti insieme, permettono di stringere qualcosa, è poco. Che cosa dice, tutto il film? Che cosa dicono tutti questi personaggi? Si passa dall'uno all'altro, senza che niente sia passato dall'uno all'altro, da un luogo all'altro della terra, mentre sulla terra tutta è notte. Insomma: non c'è niente di permanente. Eppure, anche questo, a ben guardare, è sbagliato. In realtà c'è un elemento che *suona* due volte, all'inizio e alla fine, e che tramite il corteo dei personaggi nelle cinque città del mondo, riesce infine a *suonare* in un modo del tutto diverso. Quale è questo elemento? Ripartiamo dall'inizio del film.

Uffa! Ma perché andare al cinema? Bene. Noi ci apprestiamo a vedere il film. Forse abbiamo scelto di vedere questo film perché conosciamo altre opere del regista Jim Jarmush; forse perché conosciamo l'Italiano di merda Roberto Benigni; forse perché conosciamo il cantante e attore finlandese Sakari Kuosmanen. Ciò che risulta è ciò che suona infine, da qualche parte, come campana a morto. Riprendiamo.

Vediamo scorrere le immagini della carta geografica del mondo, sentiamo una musica, ascoltiamo le parole. Adesso saltiamo alla fine del film. Che cosa vediamo? Aki seduto desolatamente sul bellissimo scorcio delle strade innevate di Helsinki, quindi sentiamo iniziare una musica. Le immagini spariscono, la musica continua e scorrono i titoli di coda. Se facciamo attenzione, scopriamo che il testo della canzone è lo stesso di quello sentito in apertura, quando scorrevano le cartine geografiche. Solo che adesso la musica è profondamente diversa. Perché questa coincidenza e questa differenza?

Adesso è il tempo di parlare in un modo diverso di ciò che il nostro dialogo ha chiamato subito a parlare; ha chiamato a parlare a noi: cioè il ritmo. Noi abbiamo cercato un ritmo in ciò che vedevamo come immagini che trascorrevano sullo schermo. Ma insieme alle immagini c'era anche qualcosa che, con le immagini, ha sempre avuto un rapporto di scontro. C'era la musica: la colonna sonora. Non è possibile che, per la nostra recensione “sbagliata”, la colonna sonora “dica” qualcosa che le immagini, nel loro dire in quattro lingue diverse, non possano trovarsi a dire tutte insieme? Ritorniamo all'inizio del film. Quello che si sente è una canzone di Tom Waits. Anche il film finisce con una canzone di Tom Waits. Il titolo del-

la canzone che compare all'inizio del film è: *Back in the Good Old World*; il titolo dell'ultima canzone è: *Good Old World*. Il rilancio dei titoli rimanda a un passaggio in cui qualcosa viene tagliato. Il titolo iniziale rimanda a un progetto di ritorno *in-dietro*. Il titolo finale rimanda a un ritorno effettuato, quindi al momento di tirare le somme. Tra una canzone e l'altra, c'è il film. Il film che abbiamo visto svolgersi come necessità di eliminazione di ciò che non è europeo, cioè dei tanti Negri e poi degli Italiani, che occupano la terra con la loro meschinità.

Non è infatti possibile creare la propria casa germanica nella vicinanza della sporcizia italiana.

Sembra che proprio questa canzone sia destinata a prendere posto in tutti i cinque taxi della notte delle Note sulla Terra. Che cosa dicono queste canzoni con i loro testi? Leggiamo i testi:

Back in the Good Old World (Gypsy)

When I was a boy, the moon was a pearl yellow gold.
 But when I was a man, the wind blew cold the hills were upside down.
 But now that I have gone from here there's no place I'd rather be
 than to float my chances on the tide Back in good old world.
 On October's last I'll fly back home rolling down winding way.
 Scare crows are all dressed in rags out at the edge of the field I lay
 and all I've got's a pocket full of flowers on my grave.
 Oh but summer is gone I remember it best
 Back in the good old world.

Good Old World (Waltz)

When I was a boy, the moon was a pearl yellow gold.
 But when I was a man, the wind blew cold the hills were upside down.
 But now that I have gone from here there's no place I'd rather be
 than to float my chances on the tide Back in good old world.
 On October's last I'll fly back home rolling down winding way.
 And all I've got's a pocket of flowers from my grave
 But now summer is gone I remember it best
 Back in the good old world I remember when, she held my hand
 and we walked home alone in the rain how pretty her mouth, how soft her hair
 nothing can be the same and there's a rose upon her breast
 where I long to lay my head and her hair was so yellow
 and the wine was so red Back in the good old world.

Alcune considerazioni si impongono. Innanzitutto il ritmo, che, da Gypsy, diventa Waltz. La stessa canzone diventa quindi un valzer lento. Il verso 6 della prima canzone non compare nella seconda; c'è una piccola differenza tra il verso 7 e 6 («flowers *on* my grave», «flowers *from* my grave»); la seconda canzone aggiunge cinque versi dopo il verso 9 della prima.

Ma ora che abbiamo letto il testo, chiediamoci: “Che cosa fa sì che lo stesso testo possa essere suonato in due modi diversi?”. La risposta è: i cinque episodi che compongono il film *Night on Earth*. Eppure, quello che i cinque episodi sembrano ottenere è ben poco: ricerca di una casa, dove gli occasionali tassisti dovrebbero infine riportare; passaggio dagli Stati Uniti all'Europa; approdo ad una falsa Europa,

che ricorda la vera Europa, ma che non è Europa, come dimostra la lingua usata nell'episodio (Helsinki). Il nostro dialogo ha dimostrato che per far suonare le due canzoni a pieno volume bisogna procedere a molte eliminazioni. Che cosa rimane, quindi, alla fine? O meglio: che cosa si ottiene di nuovo, che il film non aveva mai posto in gioco come posta della caccia? Possiamo rispondere: la nostalgia della casa. Ciò che comincia a suonare alla fine del film, sulla bellissima inquadratura di Aki seduto sulla strada innevata, è la nostalgia ritrovata della casa. Aki non viene presentato nel film come il personaggio più adatto a esprimere questa nostalgia. Eppure Aki è proprio colui che la musica collega alla perfetta espressione di quella nostalgia.

Così quello che si può dire del film potrebbe non trovare altro da dire. Ma non è così. Infatti *Good Old World* non è l'ultima musica del film. C'è ancora un'altra musica, che, nella colonna sonora del film, attacca mentre scorrono gli ultimi titoli di coda. Il titolo di questa musica inaspettata è *The Other Side of the World*.

Così una canzone è il canto d'Europa, nel tempo in cui l'Europa è solo un canto nella notte che trascorre sulla terra. Allora qualunque canto può solo dire: l'Europa alla razza bianca d'Europa! Che è il canto di battaglia dell'Europa, questo perché l'Europa è la terra della razza bianca d'Europa.

Che vuole dire: Via il meticcio dall'Europa. Via il meticcio mongolide. Via il meticcio latino.

Ma andiamo piano.

Questo dialogo ha preso inizio con una domanda sul ritmo. Abbiamo discusso sui due possibili tipi di ritmo: il ritmo binario e il ritmo ternario. Abbiamo escluso la possibilità di combinazione dei due ritmi a favore della creazione di un ritmo quinario. E abbiamo infine deciso per il ritmo binario. Che cosa, secondo i nostri incontri, indica il ritmo binario? La necessità di un ritorno a casa, a seguito di un allontanamento da casa, o, comunque, a seguito della necessità di doversi infine recare a casa. Che cosa indica, invece, il ritmo ternario? Un indebolimento del secondo termine, cioè del "ritorno a casa". Il ritmo ternario nasce per nascondere qualcosa. Nascondere ciò che si vuole tenere nascosto. Questo è ciò che riguarda la "casa" nella quale il ritmo binario consegna. Che cosa è, dunque, la casa? Che cosa è la casa, che accoglie questo insolito personaggio, che, in una notte mitica, deve ritornare a casa?

Noi, silenziosi abitatori casuali – e, purtroppo, temporanei – del Nord, possiamo benissimo riconoscere come "casa" il bellissimo scorcio di case e strade, appena innevate, dove viene infine abbandonato Aki.

Infatti lo scorcio tra le case, dove viene lasciato Aki, può a noi ricordare l'inclinazione della Peder Hansens Gate a Tromsø partendo da Storgate, imboccandola dall'uscita della Ølhallen, che molte volte ci ha accolti, però con le case che si affacciano lungo la Prestengate, che pure molte volte ci hanno accolte, o altri scorci a Reykjavík che si possono scoprire girovagando lungo la Laugavegur, che pure molte volte ci hanno accolti. Perché una sola cosa unisce la casa e il Nord: il sacro. Il sacro in quanto terra del sacro. Non c'è terra dove andare, se non c'è Terra

del Sacro.

Il sacro è la precisione di una forma. E la precisione delle forme che, stando insieme, compongono un paesaggio. Il sacro è una certezza nel riconoscimento di un paesaggio. Non c'è Terra del Sacro senza riconoscimento in un paesaggio.

Che cosa sarà di noi, quando noi non potremo più andare nella Terra del Sacro? Che cosa sarà del Sacro Nord, quando noi non ci saremo più?

La domanda sulla terra del sacro è come la domanda su ciò che si vede, su come proteggere gli occhi, su come potenziarli in modo da vedere anche di notte, quando la vista viene meno – o non è più possibile del tutto. Ma l'occhio non è fatto per vedere. Lo si è detto più volte. Le parole lasciate sono come gli occhi lasciati spalancati dai morti, quando non si vogliono chiudere, per quanto non sia più dato il vedere.

Ma le “parole lasciate” sono le parole legate. Sono le parole legate alla nostra eredità. Le parole di cui – succedendo – siamo chiamati ad essere responsabili. Cioè le parole che possiamo solo slegare in quanto parole con cui dobbiamo fare i conti, quando, nell'aula di un battito, le parole non servono più. E da qualche parte possiamo un corpo che ci è appena morto tra le braccia. Come riconoscere allora in noi ciò che è germanico, ciò che è indoeuropeo? Ma la brutta morte provocata nell'Altro deve chiamare su di noi l'accettazione di una morte peggiore: l'archetipo di una morte per suicidio: una Caccia Selvaggia che ci inglobi – un Vento Divino, appunto, che ci porti via.

Finché ci sarà pensiero, ci sarà Terra del Sacro. Questo perché, tra tutti gli esseri viventi, l'uomo è l'unico essere in grado di raccogliere la chiamata che viene dalla Terra del Sacro, e di porla al riparo in sé – cioè nella sua domanda. Quando non ci sarà più pensiero, ci sarà solo terra dove andare.

Ma non è possibile il binomio “terra” e “pensiero”. Meno che mai come “Terra dove andare”. Perché la terra è ciò che viene dato dal pensiero come dato del pensiero. Ed è allora terra solo in quanto Terra del Sacro.

Ma andiamo avanti nella nostra esposizione.

Good Old World, di cui si è discusso come “conclusione” di un percorso iniziato a Los Angeles, non è, comunque, l'ultima musica che suona in questo film. Alla fine di *Good Old World* c'è infatti un'altra musica. Il titolo di questa musica inaspettata è *The Other Side of the World*, ed è una musica soltanto strumentale, priva di voce e parole. La versione pubblicata del CD a sé stante, con il titolo *Night on Earth*, ha invece le parole. Facciamole suonare, come già – senza musica – abbiamo fatto suonare le altre due canzoni:

The Other Side of the World

There's a blue eyed girl with a red bow tie
and a string of pearls with one good eye
in a rainy town the chimney smoke will curl
no one likes clowns on the other side of the world
and the children know she'll never let me go.
there's a one legged priest that tangos with the farmers wife
Beauty and the beast is taking her own life

and a tear on a letter back home turns into a lake of your own
 and a crow turns into a girl on the other side of the world
 and she tastes like the sea and she's waiting for me
 in the spring the weeds will show that he brought back the only rose
 and he gave it to his girl on the other side of the world
 And I drink champagne from your thin blue veins
 She visits his grave wearing her mother's shawl
 should I shave or end it all.
 There's an old sailor song that the children know
 as their fingers curl around the other side of the world
 on a bone white mare lost in Kathleen's hair
 in the spring the weeds will show that he brought back the only rose
 and he gave it to his girl on the other side of the world.

Questa versione con il testo compare solo nel CD pubblicato a parte. Nella colonna sonora del film sentiamo solo la versione strumentale. Questa versione strumentale compare solo alla fine del film, sugli ultimi titoli di coda. Suonata dopo *Good Old World*, e privata appunto delle parole, ha un effetto sconcertante. Serve giusto ad accompagnare le ultime persone che escono dalla sala. Eppure la sua collocazione è importante: il testo, che qui non suona, riguarda azioni che si svolgono nell'altro mondo. Noi, a questo punto del film, non sentiamo il richiamo di parole che tendono ad azioni nell'altro mondo; sentiamo solo una musica strumentale che ha per titolo *On the Other Side of the World*.

Riassumiamo: 5 città si sono avvicendate in questa notte mitica; 5 tassisti hanno avuto a che fare con altrettante persone da trasportare.

Lo svolgersi della notte si è svolto intorno a diversi tipi di Negri e di luoghi insicuri.

Un tassista (a Roma) ha infine ucciso il suo passeggero; mentre il tassista successivo (a Helsinki) ha portato a casa il suo passeggero. Ma in quale luogo lo ha lasciato? Sappiamo che Aki ha identificato in modo generico il luogo dove Mika lo ha scaricato: «Helsinki», dice infatti Aki quando Mika gli ha chiesto: “Sai dove ti trovi?”. Alla risposta precisa di Aki, Mika fa cenno di sì con la testa, chiude il finestrino e va via.

Qual è il rapporto di Aki con la casa? e perché proprio a lui doveva essere consegnato il compito di raggiungere, sano e salvo, la propria casa? Si è ricordato come i finlandesi non siano un popolo europeo, così come la stessa lingua finlandese non appartenga al gruppo indoeuropeo. Allora perché Aki è rappresentato come l'europeo che, nella notte che è stata definita, in questi dialoghi, come “notte mitica”, riesce a raggiungere indenne la propria *casa*?

È appunto la musica che ce lo dice: perché siamo passati *On the Other Side of the World*, cioè *sull'altro lato del mondo*.

L'Europa appare allora indagata nei suoi aspetti marginali perché l'Europa non ha più un cuore e si può rappresentare l'Europa mostrandola nei suoi aspetti più ripugnanti (i Negri di Parigi e l'Italiano di merda Benigni) e in ciò che più vi si avvicina (il bellissimo scorcio di Helsinki dove Aki ha – o sembrerebbe avere – la

propria casa), ma non si può rappresentare, pienamente, l'Europa mostrando una città d'Europa dove, pienamente, sorge una casa a cui il suo abitante possa fare ritorno. Questo perché l'Europa non è più la casa degli europei. Che l'Europa non sia più la casa degli Europei vuole dire che l'Europa non è più la terra della razza bianca d'Europa; e questo è appunto ciò che deve essere pensato. L'Europa è l'altro mondo dal quale bisogna liberarsi per ritrovare il vero mondo. Ma l'Europa è l'altro mondo nel quale si viene riportati quando noi vogliamo andare restando in Europa e che noi dobbiamo riconoscere come *casa*. Questo è il compito che attende colui che, nella notte mitica, deve ritrovare la strada di casa.

Che è come dire: "L'Europa alla razza bianca d'Europa!".

Questo perché c'è bisogno di un nuovo Arminio. Nuovi tempi e nuove battaglie.

Il posto d'Arminio è il posto lasciato vuoto dall'Eroe, che nella nostra sacra rappresentazione mitica della notte della terra non compare mai. Il posto dell'Eroe, che viene riaccompagnato a casa, e che riscatta la propria casa in quanto terra della propria razza, è il posto qualunque che qui compare come il posto che mai è stato assegnato. È il nuovo Arminio di cui solo si avverte la necessità. Il soffio che manca appena perché il grido venga lanciato.

Questo è appunto ciò che deve essere pensato.

Così, tanto per concludere, possiamo dire che eravamo alla ricerca di un ritmo e siamo stati suonati.

Di tutte le città mostrate nella notte lungo cui questo film si svolge, Roma è senz'altro la più squallida. La Roma notturna qui presentata risplende nel buio di tutto il suo squallore. Lo dimostra l'amplesso properziano, tanto gradito al taxi di Benigni, che ferma la vettura, in movimento durante il tempo di lavoro, cioè con un passeggero, per poterlo ammirare, anche solo per un istante, perché poi tira dritto, e i transessuali, con i quali il taxi di Benigni si ferma per scambiare quattro transchiacchiere, dando loro modo di occhieggiare al passeggero. È la Roma meticciosa, cioè il punto da cui il meticcio si spande in tutta Europa e oltre. Questo è sempre stato il ruolo di Roma, fin dai tempi della Battaglia di Arminio, qui infatti è il nucleo dal quale proviene e si sviluppa tutto il mistero che coinvolge Parigi: «E poi muoveremo audacemente... verso Roma. Noi, fratelli, noi o i nostri nipoti! Sono infatti fermamente convinto che l'intero mondo non potrà ottenere pace da questa genia di assassini fin quando non sarà totalmente distrutto il loro nido di predatori e una bandiera nera non sventolerà sopra un desolato cumulo di macerie.»

"Meticciato" è il nome della piaga che affligge l'epoca moderna. Il meticcio Italiano Giancarlo Esposito, incontrato a New York intirizzito dal freddo, alla ricerca di un taxi, nella notte in cui tutti i taxi disponibili tiravano diritti di fianco a lui, o, se si fermavano, ripartivano, dopo avere sentito la destinazione, ne è l'aspetto – apparentemente – più sinistro; il personaggio dell'Italiano di merda Roberto Benigni prevede un aspetto più simpatico e amichevole, ma è tutta finzione. "Sei un pericolo pubblico!" gli grida il vigile che ha appena rischiato di essere investito dal

suo taxi lanciato contromano. E infatti il meticcio è un pericolo e Benigni finirà per ammazzare per davvero il suo passeggero. In mezzo a questi due estremi (Giancarlo Esposito, Roberto Benigni) c'è il Negro intellettualizzato dal Bianco di sinistra in quanto artista, cioè il Negro che abbiamo incontrato a Parigi. La lista delle città è così completa: New York, Parigi, Roma. Contro l'avanzata di questo meticcio, di questa armata di meticci, di questa nuova comparsa di Surtr inn svarti, ci vuole solo una guerra e un grande guerriero. Ci vuole solo un nuovo Arminio.

Si è detto che questo è un racconto mitico perché coinvolge non solo un periodo mitico (la notte in cui sono incastrate molte notti), ma anche un tempo mitico (il solstizio d'inverno), in cui agiscono personaggi mitici, brutti personaggi mitici della modernità: il Negro, il Meticcio, l'Italiano di merda, l'individuo tra tutti più insignificante, il *kolbíttr*, che, al colmo della sua inutile esistenza, deve essere riportato a casa.

Infatti gli orologi combinano l'ultima ora. Ma solo "uno" scombina i tempi, cioè il *kolbíttr*.

Non è un caso che il tema della casa coinvolga un individuo – se non proprio spregevole – almeno discutibile, alla fine definito dagli amici, dopo avere confrontato la "storia" di Aki con quanto raccontato da Mika, "parassita". Cioè lo stesso Aki. Questo individuo è infatti ciò che rimane dell'Europa quando l'Europa non è più la terra degli europei. È la formichina che si agita nel formicaio distrutto. Ma è l'unico che possa aprire a una nuova poesia dell'Europa e della razza bianca, che – poeticamente – abita l'Europa. Cioè che possa passare il canto come fiaccola che illumina il miserabile canto da lui occupato in quanto mancanza di un posto al sole. È infatti l'unico personaggio da cui si possa partire per un discorso sulla razza bianca. Questo perché lo scenario nel quale egli ha la sua casa è lo scenario della razza bianca d'Europa.

Ma un'altra chiave di lettura può essere utilizzata: in questo scenario mitico, attentamente costruito, quanto decostruito, manca il protagonista, manca l'eroe. Ma qual è la funzione dell'eroe – e quale quella della persona del tutto insignificante – coinvolta in questo dialogo? Entrambe le figure si ritrovano nell'ombra che manca appena, e che, trattandosi di una storia che si svolge durante il solstizio d'inverno, non può esserci, nemmeno come ombra. Perché in quell'ora estrema della Terra della Sera non ci sono ombre e l'ombra è solo ciò che manca appena alla conclusione di un saluto. Che cosa è, allora, cioè in quell'ora, un personaggio mitico? È un personaggio funzionale, che svolge la propria funzione anche quando la struttura funzionale che lo aveva costruito è crollata. Questo è l'eroe. L'eroe è adesso il guerriero nascosto. È il guerriero della battaglia perduta.

Così, giunti al termine di questo nostro dialogo, possiamo tirare le somme della caccia. Abbiamo tre elementi tipici: il Negro di New York, messo alle strette con il nome italiano. A naso, lì si può scovare l'origine del meticcio. Quello lì non è solo un meticcio. Abbiamo visto che è un rappresentante dello *hip-hop*; che l'attore che lo interpreta è di origine italiana. Lì c'è qualcosa di più profondo, che non una semplice interpretazione cinematografica. Quello è il Grande Meticcio. Perché da

li si diffonde il meticcio. Infatti, lì non c'è solo il passaggio verso l'Europa, come si era detto in questo dialogo, ma anche lo scotto dell'epoca. "L'America è qualcosa di europeo." (di una falsa Europa, che non sa di essere America); così come l'Italia è qualcosa di africano (di una vera Africa, ma che pensa di non essere Africa).

Un Italiano di merda è un Italiano di merda. Un Italiano di merda ha sempre lo stesso modo viscido di parlare degli Italiani di merda. Che è quanto consentito dalla lingua italiana. L'unica lingua che un Italiano di merda possa parlare "con successo". Un Italiano di merda è sempre un Italiano di merda, anche quando non è un Italiano di merda. Per questo io dico: l'Europa ha bisogno di un nuovo antisemitismo. Un vero antisemitismo, un antisemitismo – come dire? – "autentico", finalmente! Così la lingua degli Italiani, così viscida, così lontana, rispecchia a pieno lo sforzo del meticcio Italiano per rimanere in Europa.

Un Italiano di merda è un Italiano di merda. Un Italiano di merda è sempre un Italiano di merda, anche quando l'Italiano di merda non è un Italiano di merda. Che sia l'Italiano di merda Roberto Benigni o che non lo sia. Questo perché lì c'è il meticcio in cammino lungo un cammino di guerra. YoYo e Roberto Benigni, nel film, danno vita a personaggi simpatici; tuttavia, questi personaggi incarnano, dal punto di vista funzionale, una ideologia che ha la propria forza nel meticcio che prende spazio in Europa e nel mondo. Perché lì si intravede l'incalzare della modernità. Che passa il ponte, appunto il ponte di Brooklyn, e sbarca in Europa, novello Nosferatu, richiamato per combinare nefandezze. Il linguaggio è una combinazione nel quale il tempo combina l'ora fatale; e un meccanismo di *carillon* ne rivela in pieno la fragile danza incompetente.

YoYo aiuta il tassista Helmut incompetente, e non si approfitta di lui. Benigni, tassista incompetente, ha il massimo rispetto del sacerdote che prende posto nel suo taxi, ma finisce per dargli la morte, perché questa è la sua funzione di razza: togliere il respiro, dare la morte.

Pochi minuti fa ci si chiedeva: "Dodici *cosa?*". Ora che si è capito che questi dodici personaggi sono una metafora della Caccia selvaggia, è giusto chiedersi: "Dodici *dove?*". Vale a dire: dove questa Caccia selvaggia (evocata da un discorso critico nato, per nostro proposito, come volutamente "sbagliato") provoca lo sconquasso? Il film si muove tra cinque città del mondo di notte, senza che in nessuna di esse si possa stabilire il resoconto finale. Lo spazio dove il film agisce è infatti evanescente, e se ci si limita allo spazio ritagliato nelle cinque città del mondo, si ricava ben poco. Quello a cui assistiamo è un gioco di avvicendamento tipico dei meccanismi inflessibili di un *carillon*. È infatti un meccanismo che è alla base di questo film, e che il personaggio di Corky, all'inizio del film, con la sua aspirazione a diventare un abile meccanico, suggerisce come chiave di lettura di tutto il film. È allora un altro spazio che qui viene chiamato.

Si può così ora rispondere che i dodici personaggi provocano lo sconquasso nelle stesse idee critiche. Cioè in uno spazio che si sottrae a una precisa localizzazione, così come il distendersi della notte sulla terra, inseguito nel film, si sottrae a una finale localizzazione. I dodici personaggi inglobano e trascinano in una caccia sel-

vaggia concetti, progetti, idee che erano stati formulati per tutto un altro scopo e li fanno suonare e gemere come mai essi avrebbero dovuto. Così qualcosa di impensato può apparire. Quello che appare è un chiasso inatteso. Dove meno si sarebbe pensato di poterlo ascoltare. È il chiasso bianco che suona duro nel culo di sinistra della modernità. Secondo Nietzsche il cristianesimo era solo platonismo per il popolo; allo stesso modo il socialismo è solo cristianesimo per gli intellettuali. È lo sconvolgimento del linguaggio che crea lo spiraglio. Solo così il pensiero diventa dinamite; ma proprio questa esplosione si scopre come la cosa che più era attesa. Un linguaggio, infatti, non si rinnova tramite nuove parole. Questa è la caccia selvaggia contro i luoghi comuni e i pregiudizi.

E questo ci permette anche di comprendere meglio la figura di Aki. Che tipo di personaggio è Aki, l'ultimo personaggio presentato dal film, quello su cui sfumano le immagini della bellissima strada innevata di Helsinki, mentre cominciano le note della canzone? È un personaggio in guerra contro tutto. Un guerriero di cui si riconosce subito la sconfitta. Ma per riconoscere la capacità di un guerriero, bisogna, innanzitutto, conoscere la capacità del nemico a cui il guerriero si contrappone. Nel caso in questione, il nemico è il Grande Meticcio, cioè la vecchiaia, che è il nemico contro cui, inutilmente, combatte Þórr nell'*Edda*. Cioè la vecchiaia dell'Europa, contro la quale non si può combattere con la speranza di vincere. Ma la vecchiaia in Europa è solo ciò che è portato dal Grande Meticcio.

C'è un pericolo in questo periodo (che si trova vicino al solstizio d'inverno). E questo pericolo riguarda ciò che il passaggio del corteo (della Caccia selvaggia) comporta. Infatti, è meglio stare al riparo dal suo passaggio, o fare finta di niente se lo si avverte arrivare. Nel nostro caso, cioè in rapporto ai nostri dialoghi, il passaggio del corteo fa impazzire il normale discorso critico, e lo spinge verso rive mai pensate, dove sbattono onde di un mare appena preistorico, nascosto sottoterra, nei bassifondi della terra cava.

Questo perché il pensiero è ciò che, dovendo eccedere, deve confermarsi come eccesso. Nell'eccesso che il giocondo marchese, con la sua penna superba, ha raffigurato con il tratto: "ancora uno sforzo"...

Ora si può chiudere.

Rimandi

F. Nietzsche, *Opere complete di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, tomo IV, Adelphi, Milano 1970, p. 211: «Soltanto un facitore di parole io sono: / che importa delle parole! / che importa di me!».

W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, vol. IX, Giulio Einaudi Editore, Torino 2000, pp. 212-3: «Volendo difendere la sua *Teresa Raquin* dall'ostilità delle critiche, Zola dichiarò che il suo libro era uno studio scientifico sui temperamenti. [...] Questa dichiarazione non poteva accontentare nessuno. Essa non spiega nemmeno l'impronta dozzinale, il carattere sanguinolento, la truculenza cinematografica dell'azione.».

E. Jünger, *L'operaio. Dominio e forma*, Longanesi & C., Milano 1984, p. 245.

G. Lukács, *Estetica*, 2 voll., Giulio Einaudi Editore, Torino 1970, vol. II, cap. XIV.

F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, in *Opere complete di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, tomo II, Adelphi, Milano 1976, p. 276: «Per bene che si sia compresa l'utilità di un qualsiasi organo fisiologico) o anche di una istituzione giuridica, di un costume sociale, di un uso politico, di una determinata forma nelle arti o nel culto religioso), non si è perciò stesso ancora compreso nulla relativamente alla sua origine: comunque ciò possa suonare molesto e sgradevole a orecchie più vecchie – da tempo memorabile, infatti, si è creduto di comprendere nello scopo comprovabile, nell'utilità di una cosa, di una forma, di un'istituzione, anche il suo fondamento d'origine, e così l'occhio sarebbe stato fatto per vedere, la mano per afferrare.».

J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli*, Rusconi, Milano 1980. L'entrata nella Vecchia Foresta segna l'abbandono della Contea. Merry è l'unico che sappia un po' muovercisi e a conoscerne i meccanismi. Caratteristica di questa foresta è che gli alberi sono in grado di spostarsi e hanno un qualcosa di aggressivo nei confronti degli altri esseri. Di giorno essa è relativamente tranquilla, «Ma di notte [sostiene Merry] avvengono le cose più allarmanti, o perlomeno così raccontano» (p. 155). «Dicono che la Valle del Sinuosalice sia il luogo più strano e misterioso dell'intero bosco, addirittura il nucleo dal quale proviene e si sviluppa tutto il mistero» (p. 159, è sempre Merry a parlare).

H. Bjorvand og F.O. Lindeman, *Våre arveord. Etymologisk ordbok*, Novus forlag, Oslo 2000. «Harald Bjorvand er professor i germansk filologi ved Universitetet i Oslo. Fredrik Otto Lindeman er professor i sammenlignende indoeuropeisk språkforskning ved Universitetet i Oslo.» (dalla quarta di copertina).

H. von Kleist, *La battaglia di Arminio*, in H. von Kleist, *Opere*, Guanda Editore, Parma 1980, p. 686: [Arminio] «E poi muoveremo audacemente... verso Roma. Noi, fratelli, noi o i nostri nipoti! Sono infatti fermamente convinto che l'intero mondo non potrà ottenere pace da questa genia di assassini fin quando non sarà totalmente distrutto il loro nido di predatori e una bandiera nera non sventolerà sopra un desolato cumulo di macerie.».

Nel "dramma storico" di Kleist Roma e Parigi si sovrappongono. Costituiscono lo stesso nemico: il nemico di razza.

kolbitr: R. Cleasby and G. Vigfusson and W. Craigie, *An Icelandic-English Dictionary*, Oxford University Press, Oxford 1986, p. 347: «**kol-bítr**, adj. 'coal-biter', 'coal-eater', a popular name for an idle youth sitting always at the fireside, [...]».

E. Pound, *I Cantos*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985, p. 903: «Formica solitaria da un formicaio distrutto / dalle rovine d'Europa, ego scriptor».

M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1990, p. 100, nota 12: «L'americanismo è qualcosa di europeo».

F. Nietzsche, *Epistolario, V. 1885-1889*, Adelphi, Milano 2011, p. 136: «Da parte svizzera sono stato indotto a pensare che i numerosi, quasi sistematici fallimenti delle colonie tedesche o svizzere negli stati attorno a La Plata abbiano origine nel mescolamento delle nazionalità, vale a dire nella vita promiscua di elementi tedeschi e latini. Non si riesce ad avere un sentimento patrio, la sensa-

zione di una casa, se si ha nelle immediate vicinanze la sporcizia italiana ecc.».

Helsinki \neq Hell-Sin-Key.

D. Spada, *La Caccia Selvaggia*, Società Editrice Barbarossa, Milano 1994. Dario Spada (p. 17) riconosce quattro forme diverse di Caccia Selvaggia:

- a) Corteo di soli animali (per esempio cani)
- b) Corteo di esseri soprannaturali (elfi, fate, giganti, ecc.)
- c) Corteo di anime dannate e di demoni (la Sluagh, Hellequin, ecc.)
- d) Corteo di tutti questi esseri guidati da un 'capogruppo' (Odino e re Artù)

J. Simpson (*Scandinavian Folktales*, Penguin Books, Harmondsworth 1988, pp. 202-3) nega la coincidenza tra Óðinn e il Capo della Caccia Selvaggia (nonostante ella noti che in Svezia il Capo della Caccia Selvaggia sia chiamato Oden) perché niente, ella sostiene, collega Óðinn a un Cacciatore Selvaggio. Nota pure che in Norvegia la Caccia Selvaggia è un fenomeno collegato al Natale, coinvolgente un gruppo di esseri soprannaturali scatenati, che invadono le case.

Jean-Claude Schmitt (*Spiriti e fantasmi nella società medievale*, Laterza, Bari 1995) nega il carattere autonomo del tema della Caccia Selvaggia: «Le relazioni conflittuali in seno alla società tra la Chiesa e l'aristocrazia guerriera e la questione della violenza sociale rendono conto ampiamente, secondo me, dell'apparizione e dello sviluppo del tema della masnada di Hellequin, inseparabile dall'istituzione della pace di Dio» (p. 300). Rimanda a *La nascita del Purgatorio* di Le Goff. Il tema di base è qui il corteo di anime in pena (forma c di Spada).

Schmitt segue così la teoria di Marc Bloch (*I re taumaturghi*): il mito è una menzogna sociale, attentamente prodotto da una classe dirigente per legittimare il proprio potere.

Dario Spada (p. 16) ricorda che Himmler stimolò gli studi su questa tradizione. Carlo Ginzburg (*Mitologia germanica e nazismo*, in *Miti emblematici*, Einaudi 1992 – il saggio è del 1984) segue i rapporti tra studi sull'insieme costituito da *Totenbeer*, *wilde Jagd*, *Männerbund*, da una parte, e nazismo dall'altra nella Germania degli anni Trenta. L'elemento di base è qui la banda di guerrieri (forma d di Spada). Da notare che Dario Spada non distingue il corteo di soli guerrieri al seguito di un Capo, dal corteo di vari esseri al seguito di un Capo, ma li raggruppa entrambi nella forma d.

La Postfazione di Edoardo Longo insiste sul carattere indoeuropeo (egli scrive "ario" o "indo-ario") della Caccia Selvaggia come *rituale guerriero*, e quindi coinvolgente un corteo di guerrieri.

Per l'Islanda Dario Spada ricorda il personaggio di Grýla.

Ricorrenze in Jón Árnason (Jón Árnason, *Íslenskar þjóðsögur og ævintýri*, Bókaútgáfan Þjóðsaga, 5 voll., Reykjavík 1993: I vol., pp. 122, 207-10; II vol., p. 549; III vol., p. 283, 285; IV vol., p. 34.

Goethe, *Faust*, vv. 5801-6 [Parte seconda, Atto primo, Gran salone con stanze attigue] Festa di Carnevale. Allusione alla Caccia Selvaggia: *Das wilde Heer, es kommt zumal* (Goethe, *Faust. Urfaust*, Garzanti, Milano 1990, nota di Andrea Casalegno a p. 1284).

Il libretto di Johann Friedrich Kind, *Der Freischütz* contiene un riferimento alla Schiera Selvaggia (*Das wilde Heer*), subito dopo la forgia della quinta pallottola magica (atto II, scena IV).

F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. VI, tomo II, Adelphi, Milano 1976, p. 4: «[...] – giacché il cristianesimo è un platonismo per il "popolo" – [...]».