

TONY MANERO
DI PABLO LARRAÍN

Santiago del Cile, 1979. Raúl Peralta aggiusta un paio di pantaloni immacolati cui manca, forse, un bottone. Qualche giorno prima, con la stessa meticolosa apatia, uccide una donna per rubarle il televisore. Qualche giorno dopo, quando un losco ricettatore si mostra restio a concludere un affare, gli fracassa il cranio nel sonno. A cinquantadue anni, ha un unico mantra: trasformarsi nell'omologo del personaggio interpretato da John Travolta ne *La Febbre del Sabato Sera* (1977). "Questo", risponde impassibile a chi gli chiede quale sia la sua professione. Rintanato in un teatro-night club di periferia, Raúl prova e riprova le coreografie del musical campione d'incassi in vista di un'imminente *performance* e, nel frattempo, si prepara a partecipare a un *contest* televisivo che eleggerà il Tony Manero cileno. Chiunque ostacoli il buon esito dei suoi piani è tolto di mezzo senza troppi riguardi.

Con *Tony Manero* (2008), il regista cileno Pablo Larraín inaugura quel viaggio negli anni della dittatura di Pinochet che proseguirà con *Post Mortem* (2010) e con *No-I giorni dell'arcobaleno* (2012). E' un inizio sordido e violento, un pugno nello stomaco che lascia interdetti. Nei film successivi il peso visivo della dittatura si farà progressivamente crescente

e l'intreccio acquisirà maggior consistenza. In *Post Mortem*, l'elefante nella stanza è il corpo di Allende, che giace in un obitorio di Santiago nei giorni successivi al colpo di stato: il collasso dell'esistenza privata di Mario Corneo – funzionario pubblico impiegato alla *morgue*, che si ritrova improvvisamente di fronte al cadavere del presidente socialista – farà da specchio al crollo morale di una nazione allo sbando. In *NO*, René Saavedra, un disincantato pubblicitario plasmato dalla cultura pop statunitense, a colpi di jingle e immagini patinate, rivoluzionerà l'esito del referendum (lo storico plebiscito nazionale datato 1988) che porterà all'imprevedibile caduta del vecchio generale.

Se i film successivi si collocano, rispettivamente, all'inizio e alla fine della parabola pinochettiana, *Tony Manero* si arresta nel pieno del regime militare, in un'atmosfera di inedita sospensione dove la politica resta, almeno in apparenza, relegata ai margini.

In *No* lo sguardo si farà più ironico e divertito. Qui, a lasciare di stucco, è la neutralità della macchina da presa, l'assenza di *pathos* con cui la personalissima ossessione di Raúl si dipana, sullo sfondo di una Santiago che pare un'infinita periferia assolata, in contrasto con gli interni bui e asfittici del teatro-caverna. Il Raúl interpretato da Alfredo Castro, attore feticcio di Larraín, è un mix perverso: balla come John Travolta-Tony Manero, di cui accentua il nichilismo – come lui è un

rietto e vive solo sul palcoscenico –, ma ha lo sguardo torvo e la camminata di Al Pacino-Tony Montana (*Scarface*, 1983). Per certi versi ricorda pericolosamente il reduce protagonista di *Taxi Driver* (1976): quando Raúl prova i passi da solo, a casa, pare un'evoluzione farsesca di Robert De Niro-Travis Bickle, che si esercita a fare il duro davanti allo specchio. Come Travis, Raúl resta prigioniero della propria mania, s'inventa un'esistenza immaginaria, rispetto alla quale il mondo reale è un'inutile scocciatura. Con il suo consueto *aplomb*, colpisce a morte un proiezionista, colpevole di aver sostituito *La Febbre del Sabato Sera* con *Grease* (1978), semplicemente per impadronirsi della pellicola e studiarne ogni singolo *frame*.

Ciò che sorprende è che il mondo pare assecondarlo. D'accordo, conduce un'esistenza grigia e miserabile – allestisce il *suo* musical in un teatro improvvisato con una banda di scalcagnati attori/ballerini/amanti, e partecipa a un *contest* televisivo pacchiano –, ma le cose sembrano inspiegabilmente funzionare. Si muove come un animale, tutto ciò che fa (omicidi a sangue freddo, violenze domestiche, furtarelli) pare frutto del caso o dell'istinto, di un impeto improvviso o di una rabbia incontrollabile. Eppure, dopo pochi minuti ne intuiamo il senso e la razionalità. Raúl rimuove con facilità ogni ostacolo, i compagni di lavoro lo prendono sul serio e le tre figure femminili che lo

circondano (tre generazioni di donne cilene) si piegano ai suoi desideri, come farebbero con l'aitante protagonista di una pellicola hollywoodiana (o con un dittatore sanguinario).

A una prima lettura *Tony Manero*, come sarà anche per *No*, è un film sulla pervasività del mito americano, travestito da *disco music* (in *No* sarà il marketing), capace di stregare un individuo che si colloca al confine fra l'umano e il bestiale, in un contesto storico-sociale che ha perso le proprie radici e in cui i rapporti interumani si riducono al soddisfacimento di bisogni rozzi e primordiali. Questa la superficie, ma i livelli di lettura sono molteplici. Considererò due aspetti: il primo riguarda l'interpretazione globale del senso della pellicola; il secondo, sulla base di un'analisi del personaggio di Raúl, scandisce alcune riflessioni sul tema della responsabilità morale.

Primo aspetto. I delitti e le violenze di Raúl restano impuniti. *L'escalation* drammatica sembra inarrestabile. È lecito aspettarsi che a un certo punto qualcosa succeda; si attende la catarsi, la redenzione, o almeno la punizione esemplare. Invece il meccanismo di azione e reazione funziona con geometrica perfezione solo per lui (la fine di ogni malefatta è il trampolino per la successiva), mentre per il resto sembra non succedere nulla, quasi che il mondo obbedisse impotente al suo mattatore, che in questo caso è un pagliaccio pieno di *ubris*. È come se la



PIETRO ANCESCHI, *DAINO*, 2013, PASTELLI A OLIO SU CARTA, 30x40CM

capacità di Raúl di estraniarsi dalla realtà si fosse estesa al mondo circostante, che si adatta a seguire leggi sconosciute. È qualcosa che può succedere solo nei film, nei sogni o, appunto, nelle dittature, sorta di incubi-farsa che oscurano lo spazio del reale. Nel finale, come in un poliziesco americano, il protagonista sfugge ai *nemici* nascondendosi nell'armadio, camminando sui tetti e arrivando appena in tempo per lo *show* dove, malgrado le rughe e l'aria dimessa, strapperà l'applauso caloroso del pubblico.

Nel mondo sclerotizzato, ma profondamente destrutturato, della dittatura, la realtà si è presa una vacanza o ha assunto i contorni di un patinato *show* televisivo, un agone ove storia e cultura hanno gettato la spugna. I delitti peggiori apparentemente non sono nemmeno perseguiti, mentre i presunti sovversivi sono puniti con la morte o sono oggetto di soprusi da parte degli scagnozzi del regime.

Il film di Larraín è un saggio sul potere e sulla sua capacità di trasfigurare il reale, sull'oblio della storia e sulla desertificazione dell'umano. Il senso di spaesamento è accentuato dall'impiego di falsi ricordi e di fuori-fuoco, mentre l'identificazione con lo sguardo di Raúl è favorita dall'uso della macchina a mano e delle semi-soggettive. Il mondo di Raúl, abitato da creature deboli e viziose, è quel che resta dopo il passaggio del *potere*, quando occorre scavarsi una nicchia per sopravvivere, ma è anche lo specchio allegorico del potere stesso. Il ballerino fanatico altro non è che l'immagine deformata del dittatore abbacinato dall'imperialismo americano, qui ridotto alla sua essenza più becera, un individuo sanguinario per il quale la violenza è un gioco necessario e la verità una perdita di tempo. Come Pinochet, Raúl esercita un dominio tirannico e insensato su chi gli sta accanto, uccide per motivi futili, vive nel mito di se stesso, ma in realtà si comporta come un gangster da quattro soldi.

Secondo aspetto. Che tipo di uomo è Raúl? Le allegorie hanno il difetto di imprigionare i caratteri, rendendoli dei tipi. Raúl per certi versi è *tipo* del folle, un maniaco-ossessivo privo di spirito di realtà e di ironia, ma è (anche) un individuo spregiudicato, capace di elaborare piani complessi e di adattare la propria strategia al mutare del contesto. Nei suoi occhi non c'è traccia di pentimento (eccetto che l'impotenza che lo affligge non ne sia una metafora), la sua mente resta uno schermo impenetrabile, non c'è istante in cui si abbia la reale percezione che Raúl ripudi la sua religione personale. Non è Norman Bates, che proietta il proprio senso di colpa sulla psicologia morbosa della madre (*Psycho*, 1960), non è il dottor Humbert Humbert che, dopo aver cercato per anni di convincerci della sincerità del suo amore per Lolita (Nabokov e Kubrick sono tanto bravi che lo spettatore finisce per pensare che il professore pedofilo sia la vittima e la ragazzina sia la strega ammaliatrice), ammette di averle rovinato l'adolescenza (*Lolita*, 1962).

Di per sé non è una figura nuova (basta tornare a Travis Bickle) ma, spesso, *quelli come* Raúl, antagonisti poco credibili nella loro apparente monoliticità, sono relegati in ruoli minori. Quello che lo fa sembrare diverso è la totale assenza di un contraltare, considerata l'evanescenza delle figure che lo circondano e l'assoluta centralità del suo personaggio.

La psicologia morale contemporanea, quella branca della filosofia che

sta al confine fra etica, teoria dell'azione e psicologia, è piena di *tipi come* Raúl.

Interrogandosi sul problema dell'autonomia del soggetto e sulla libertà di scelta, in un saggio pubblicato per la prima volta nel 1971 (*Freedom of the will and the concept of a person*) e destinato a fornire *food for thought* per i decenni a venire, il filosofo americano Harry Frankfurt propone una teoria gerarchica dell'agire umano, basata sull'analisi delle strutture volizionali.

I desideri che abbiamo occupano un posto di primo piano nel regolare i nostri rapporti con noi stessi e con il mondo esterno. Tuttavia, secondo Frankfurt, non tutti i desideri sono dello stesso tipo o, per essere più precisi, del medesimo *ordine*. C'è un modo di desiderare che non appartiene in esclusiva agli esseri umani e che riguarda il desiderio di compiere una certa azione: Clara desidera mangiare una mela; il gatto desidera giocare con la palla. Questi desideri, che rispettano la forma "X desidera fare Y", sono identificati come *desideri di primo ordine*.

Tuttavia, in circostanze normali, gli individui adulti non si limitano a desiderare di fare certe cose, ma vogliono anche che siano certi desideri, e non altri, a guidarli. Frankfurt chiama questi desideri *desideri di secondo ordine* o *volizioni di secondo ordine* (in questa sede possiamo permetterci di ignorare la distinzione fra desideri e volizioni). I desideri e le volizioni di

secondo ordine fanno funzionare il nostro mondo interiore e hanno la forma “X vuole che sia il desiderio di fare Y a guidarlo”, oppure “X vuole che il desiderio di fare Y sia la sua volontà”. Ad esempio, un individuo intimamente buono e disinteressato forse dirà: “Voglio che sia il desiderio di compiere azioni moralmente buone, e non il desiderio di acquisire fama e riconoscenza, a muovere la mia condotta”. In virtù del fatto che siamo esseri umani adulti, non ci limitiamo a tentare di assecondare i nostri desideri immediati, ma abbiamo desideri e preferenze (di secondo ordine) che riguardano i desideri e le preferenze (di primo ordine) che vogliamo ci guidino nelle nostre scelte.

Per Frankfurt, è proprio questa possibilità di fermarci a riflettere su noi stessi che ci distingue dagli animali non umani e dai bambini, esseri desideranti ma privi del potere di intervenire sull'arena interiore. Ed è sempre questa facoltà che ci rende individui capaci di scelte libere, e quindi responsabili: se agisco in base ai desideri dai quali voglio essere guidato, se i miei desideri di primo e di secondo ordine sono in armonia, allora agisco liberamente e posso essere considerato moralmente responsabile per le mie scelte. Se, al contrario, non ho potere sui miei desideri, se sono semplicemente trascinato dai miei impulsi immediati o, ancora, se non nutro alcuna preferenza sui desideri dai quali voglio essere guidato, non sono nemmeno in grado di compiere scelte libere e

responsabili.

Date le premesse, è moralmente responsabile Raúl? Poiché non vuole essere mosso da un desiderio diverso da quello che lo domina (vuole essere guidato dal desiderio di impersonare Tony Manero), secondo gli standard proposti da Frankfurt, Raúl sembrerebbe responsabile. Eppure le preferenze che lo dominano sono tanto lontane dai normali standard che giudicarlo un individuo libero, autonomo e responsabile non sembra un affare da poco. Viene il sospetto che, al pari di un animale non umano, sia incapace di intervenire sulla struttura della propria volontà o sia indifferente alla qualità morale dei desideri che lo dominano, e debba per questo essere esentato dall'attribuzione di responsabilità. Al tempo stesso, se decidiamo che individui *come* Raúl sono tanto lontani dalla norma da non poter essere responsabili, ci apriamo a un principio che non tutti saremmo disposti ad avallare: tanto più grave e “strano” è il crimine, tanto minore è la possibilità che l'individuo che l'ha commesso possa essere ritenuto responsabile.

Il caso resta dunque aperto. La filosofia morale e la teoria dell'azione si interrogano sulle radici profonde dell'agire. L'analisi dei casi *borderline* è spesso un banco di prova per le teorie sulla responsabilità morale e sulla libertà di scelta – problema che Hume non esitava a definire “The most contentious question of metaphysics, the most contentious

science”. Il cinema – con la sua infinita produzione di caratteri e di tipi e la sua immediatezza di sguardo, inevitabilmente preclusa alla riflessione teorica – è senz’altro un valido alleato.

SOFIA BONICALZI

BIBLIOGRAFIA

Frankfurt, H. 1969, “Alternate Possibilities and Moral Responsibility”, *The Journal of Philosophy*, 66, pp. 828-839.

SCHEDA FILM

Titolo originale Tony Manero

Nazione Cile, Brasile

Anno 2008

Durata 98'

Regia Pablo Larraín

Cast Alfredo Castro, Amparo Noguera, Héctor Morales, Paola Lattus, Elsa Poblete, Nicolás Mosso, Enrique Maluenda, Antonia Zegers

Produzione Fabula (Cile), Prodigital (Brasile)