

ANNIBALE RAINONE

Forme della deriva nella Napoli de 'L'Arte della Felicità'

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANNIBALE RAINONE

Forme della deriva nella Napoli de 'L'Arte della Felicità'

Premio 'Miglior film d'animazione' alla 70^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, *L'Arte della Felicità*, diretto dal napoletano Alessandro Rak, al suo debutto in un lungometraggio, restituisce un'immagine di Napoli dalla 'Stimmung' gotica, i cui tracciati viari e serrate quinte dei palazzoni che vi si prospettano disegnano per la città una condizione 'postuma', resa ancora più livida e chiaroscurale dal perenne scroscio della pioggia, preannuncio di un'imminente apocalisse, se non già drammaticamente in corso. In tale prospettiva, il percorso di lettura qui proposto intende farsi interprete della modalità di rappresentazione del film d'animazione attraverso lo scambio osmotico (personaggi, temi, situazioni) da e verso i racconti e l'universo della scrittura romanzesca d'ambientazione partenopea.

È sotto lo sguardo di un gabbiano in volo, rinviante molto da vicino all'*incipit* di un celebre romanzo di Murakami, – «È una metropoli che abbiamo sotto gli occhi. La vediamo attraverso lo sguardo di un uccello notturno che volta alto nel cielo»¹– che prende abbrivio il film d'animazione *L'Arte della Felicità*, diretto dal napoletano Alessandro Rak, al suo debutto in un lungometraggio,² preceduto da un antefatto in cui sono tematizzati i principali aspetti della narrazione: l'infanzia di due fratelli napoletani, Alfredo e Sergio, i loro ricordi, la comune passione per la musica, poi, adulti negli anni Novanta, entrambi laureati in Filosofia, quindi il progetto di una band musicale, anche di un certo successo, sino alla scelta di Alfredo, il maggiore dei due, di andare a Dharamsala (la città è nota soprattutto per essere l'attuale sede del governo tibetano in esilio: ma non vi è accenno alcuno al caso politico), di vestire quindi l'abito buddhista, mentre è Sergio, il fratello minore, pianista che per vivere guida un taxi a Napoli, «la vera anima migrante», per dirla con Roberto Saviano che firma la prefazione del *graphic novel*,³ ed è Sergio, in realtà, a dover 'far ritorno' verso quella vocazione di musicista mai sopita, una volta che apprende della morte del fratello Alfredo.



¹ H. MURAKAMI, *After dark*, Torino, Einaudi, 2004, in F. Bianchi, *Forme di socievolezza*, Milano, Franco Angeli, 2012, 9.

² A. RAK, *L'Arte della Felicità*, film prodotto da L. Stella, Big Sur, Napoli, 2014, 81'.

³ R. SAVIANO, *La felicità non costa nulla*, in A. Rak, *L'Arte della Felicità*, Città di Castello, Rizzoli Lizard, 2014, 6.

Pertanto, per la legge del *Samsāra*, il ciclo delle rinascite e reincarnazioni nel Buddhismo, lo sguardo del gabbiano, sempre il medesimo, che sorvola Napoli pare avere lo stesso sguardo di Alfredo⁴ (che desiderava per sé un divenire aereo oltremondano): ma, indipendentemente dal fatto se unione semantica vi sia tra i due sguardi, ciò che conta sottolineare è una sorta di ‘presenza a distanza’ tra Alfredo e Sergio, così come suggerito da Ash Amin e Nigel Thrift riguardo alle relazioni di vicinanza in ordine al paradigma delle realtà metropolitane.⁵ Secondo i due geografi inglesi, infatti, l’attuale complesso delle relazioni sociali è comprensibile solo se lo si inquadra in una geografia definita da reti translocali e transnazionali, supportate da tecnologie della comunicazione: non è un caso, dunque, che Alfredo e Sergio interagiscano attraverso la telematica di *Skype*TM, ripensando la dimensione familiare – *et naturaliter* quella urbana – attraverso la distanza non più secondo criteri di prossimità; e che i luoghi della loro infanzia, la città stessa di Napoli, siano coordinati secondo una scala multi-temporale, «dai ritmi del tempo e del corpo diversi»:⁶

Sergio: «Qui sono le sei e mezzo del mattino... ho finito da due ore il turno...». Alfredo: «Preparati emotivamente però, perché ti ricontatto nel pomeriggio, ...il tuo pomeriggio!».⁷

Ritmi del tutto domestici, anche se a distanza, e che per Amin e Thrift entrano di rigore nella vita urbana quanto «i movimenti del traffico, la vita d’ufficio o l’interazione negli spazi della città all’aria aperta».⁸ È la logica lefebvrina per la quale la prassi contemporanea mette in carico «di riunire ciò che si dà come disperso, dissociato, separato, e come ciò avvenga sotto forma di incontri e di simultaneità»,⁹ una volta rarefatti i tempi della «cooperazione intima, faccia a faccia»,¹⁰ dissolti il gruppo e il vicinato (ma non la famiglia), elementi connettivi che caratterizzavano la comunità di luogo che, a Napoli, ha sempre avuto la sua espressione immediata nella coabitazione a stretto raggio.

Tradotto sul doppio piano del montaggio e del simbolo, all’indomani della notizia della morte di Alfredo, lo sguardo in *loop* del gabbiano che come drone plana su Napoli, sorta di foucaultiano *Oligopticon*, libera di volta in volta punti di vista trasversali secondo linee che si interrompono in direzioni opposte, al di sotto e tra le superfici dei vari tracciati viari e le serrate quinte dei palazzi che vi prospettano in un forte chiaroscuro. Un’atmosfera resa ancora più livida dal perenne scroscio della pioggia, preannuncio di un’apocalisse imminente se non già drammaticamente in corso. Non è la Napoli ‘solare’, come da oleografia: ma la pioggia battente snatura le piazze barocche e i portali catalani facendone un paese dalla *Stimmung* gotica, nordica; si intravedono Piazza del Gesù Nuovo, qualche brano urbano di Corso Vittorio Emanuele, il porto, frammenti di edicole votive, squarci di Riviera di Chiaia ma, sostanzialmente, la città più che uno spazio, un luogo, si configura come una «fenditura nel tempo»¹¹ per il *taxi driver* dromomane alle prese con il suo dramma familiare, un viandante dis-perso, nel senso indicato da La Cecla,¹² in una condizione esistenziale alla de-riva.

⁴ RAK, *L’Arte della Felicità...*, 9-10.

⁵ Cfr. A. AMIN-N. THRIFT, *Cities. Reimagining the Urban*, Cambridge, Polity Press, 2001 (trad. it. F. Santandrea, *Città. Ripensare la dimensione urbana*, Bologna, Il Mulino, 2005).

⁶ AMIN-THRIFT, *Cities...*, (trad. it. 27).

⁷ RAK, *L’Arte della Felicità...*, 75-76.

⁸ AMIN- THRIFT, *Cities...*, (trad.it. 39).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ D. DE MASI, *La comunità di vicinato a Napoli*, in V. Rega (a cura di), *Panorami di scienze umane. La città. Antologia*, Bologna, Zanichelli, 2016, 35.

¹¹ AMIN- THRIFT, *Cities...*, (trad. it., 68).

¹² Cfr. F. LA CECLA, *Perdersi. L’uomo senza ambiente*, Roma-Bari, Laterza, 2011⁴.



Sergio ricorda il Vincenzo Gemito de *Il genio dell'abbandono* di Wanda Marasco,¹³ anche lui un artista, tra i maggiori tra Otto e Novecento, che da Capodimonte principia la sua de-riva nel vuoto di cui Napoli voracemente si nutre: anche qui geografia e spazio psichico inestricabilmente coincidono in un groviglio di città «strette pigiate indistricabili»¹⁴ e il paesaggio che Sergio percorre diviene figura di un territorio fatto/constituito da piani diversi in cui l'elemento nomadico produce metamorfosi che aprono alla geografia del corpo-territorio mutante: una sismografia, più che una geografia; o, meglio ancora, «una cartografia dei flussi, degli incontri, delle singolarità, degli affetti, delle intensità»,¹⁵ una co-estensione mutante tra corpo e territorio; e Napoli, più che una realtà antropica, è la sede di un enorme spaesamento che ha a che vedere soprattutto con il collasso del sentire e della ragione. Una *κένωσις*, un vuoto, uno svuotamento, seppure nel cruscotto 'abitato' del taxi dalla corrispondenza postale e da statue del Buddha, ammennicoli appesi al retrovisore, mozziconi di sigarette accanto al cartello penzoloni del 'vietato fumare'.

Il pensiero va all'Ortese e alla sua fuga da Napoli in seguito alle polemiche per *Il mare non bagna Napoli*:¹⁶ una Napoli allucinata, animata senza possibilità di quiete e riconciliazione da un mostro a due teste (plebe e borghesia civile), «dimostrazione, in termini clinici e giuridici, di una *caduta*»¹⁷, di un'infelicità; in modo analogo, 'Natura' e 'Storia' consumano la Napoli in *Ferito a morte* di Raffaele La Capria:¹⁸ con il trascorrere degli anni matura in Massimo, il personaggio protagonista del romanzo, la consapevolezza di vivere «in una città che ti ferisce a morte o t'addormenta, o tutt'e due le cose insieme»¹⁹ e che costringe alla fuga come a un atto necessario, una doverosa affermazione di sé, una reazione, l'unica possibile, contro i lacci di una città dove la 'Natura' ha già vinto la sua battaglia con la Storia, e avvolge il corpo e la mente dei suoi abitanti. Così come per Elena e Lila, le due amiche di *Storia di chi fugge e di chi resta*, la cui vicenda i lettori di Elena Ferrante

¹³ Cfr. W. MARASCO, *Il genio dell'abbandono*, Milano, Neri Pozza, 2015.

¹⁴ I. CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Einaudi, 1972, 167. Cfr. anche P. SABATINO, *Le città indistricabili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007.

¹⁵ M. GUARESCHI, *Deleuze e Guattari, cartografi di contrade a venire*, in G. Deleuze-F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2006, 22.

¹⁶ Cfr. A.M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994.

¹⁷ ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, 75 (corsivo mio).

¹⁸ Cfr. R. LA CAPRIA, *Ferito a morte*, Milano, Mondadori, 1998.

¹⁹ LA CAPRIA, *Ferito a morte*, 114.

hanno imparato a conoscere attraverso *L'amica geniale* e *Storia del nuovo cognome*:²⁰ le due amiche che sono diventate donne nel grande mare aperto degli anni Settanta, sempre unite da un legame fortissimo, ambivalente, ora sotterraneo ora riemergente in incontri che aprono prospettive inattese.

È che Sergio senza Alfredo è uno spirito vagante, un uomo in fuga che traccia confini costruendo percorsi disorientati, tra noto e ignoto, cui l'alternativa della marginalità è percepita e vissuta come unica condizione di vita autentica: perdersi per lui equivale ad esplicitare una mente locale, un uso dello spazio 'fuor di luogo', e ciò perché lo spaesamento promette apparizioni, spavento, confusione e cioè un nuovo inizio, una palingenesi. Città schiacciata tra la montagna e il mare, Napoli si fa destino quando Sergio comprende in intensità il reversibile gesto di una storia eterna, il cui controcanto è un ritornello *in figuris* frammentato da *flash-back*, ricordi e da sequenze 'fuori dal tempo' (dei balocchi, un mazzo di carte da gioco, un modellino del Vesuvio-Monte Somma): un ritornello al *carillon* che funge da connettivo tra le varie parti del testo filmico, così come nel *graphic novel*, con disegni che ricordano il *rotoscoping* (tecnica d'animazione che consiste nel 'cartonizzare' la ripresa video di attori e ambienti) di *A Scanner Darkly*.²¹

Il fine o l'effetto del *rotoscoping* è che figure e contesti risultino realistici, perché realistica vuole essere questa narrazione di «una città che diventa un mondo di invenzione, una roccaforte dell'immaginario»;²² significativamente, con Giammattei:

Napoli come tema e come struttura fondamentale, dunque, il che implica innanzi tutto la determinazione della temporalità narrativa e quindi un particolare trattamento dell'evento. All'immagine di spazio chiuso – la Città come immenso *intérieur* – corrisponde un tempo bloccato, una non-storia.²³

Immagine urbana di spazio concentrazionario che, «evocante una temporalità bloccata, è certamente omologa, in termini di realismo, al contesto sociopsicologico degli inferi partenopei»,²⁴ com'è, ad esempio, nelle cartoline della *Napoli illustrata* di Di Giacomo,²⁵ «fotografo e collezionista di immagini napoletane, tra evocazione pittorica e mito del documento umano»,²⁶ in una relazione «fra testo e contesto, fra i temi del realismo urbano e la modalità dinamica delle ricezione». ²⁷ Il Di Giacomo che pensa *in immagini*,²⁸ un'immaginazione poetica e pittorica assieme, «ruoli dell'emblema»²⁹ che «rinviando ad un terzo ambito semantico, che forse assume, nei testi più densi, i caratteri moderni dell'allegoria». ³⁰ Aspetti che pure si colgono ne *L'Arte della Felicità*, in una Napoli

²⁰ Cfr. (in ordine cronologico) E. FERRANTE, *L'amica geniale*, Roma, edizioni e/o, 2011; E. FERRANTE, *Storia del nuovo cognome*, Roma, edizioni e/o, 2012; E. FERRANTE, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, edizioni e/o, 2013.

²¹ R. LINKLATER, *A Scanner Darkly*, film prodotto da S. Sonderbergh-G. Clooney, USA, 2006, 105'; tratto dal romanzo omonimo di P. K. DICK, *A Scanner Darkly*, New York City, Doubleday, 1977 (trad. it. G. Frasca, *Un oscuro scrutare*, Roma, Fanucci, 2004).

²² E. GIAMMATTEI, *Il Romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Napoli, Guida, 2003, 5.

²³ GIAMMATTEI, *Il Romanzo di Napoli...*, 6.

²⁴ Ivi, 7.

²⁵ Cfr. S. DI GIACOMO, *Napoli illustrata 1900*, a cura di E. Giammattei, Napoli, Guida, 2015; *plaqueette* di sei cartoline postali, ciascuna con una fotografia da Di Giacomo scattata ed una lirica corrispondente.

²⁶ DI GIACOMO, *Napoli illustrata...*, 7.

²⁷ Ivi, 9.

²⁸ Così Croce: «[...] tutte cose che il Di Giacomo ha pensate, ma le ha pensate *in immagini*», in DI GIACOMO, *Napoli illustrata...*, 16.

²⁹ DI GIACOMO, *Napoli illustrata...*, 20.

³⁰ *Ibidem*

contemporanea, di segno generazionale; ma in una Napoli in cui però, segnatamente, manca la folla, la sua realtà amorfa, non strutturata; così come manca la sua reazione estetica: il ritmo con il quale i passanti s'incrociano e si oltrepassano. Solo vetture sotto una pioggia battente, a tratti finissima: si rinuncia al brulichio delle strade affollate da merce e pedoni permettendo di evocare la sostanza equorea della città.

Quello stesso tema della pioggia che, procedendo a ritroso nel tempo, fa la sua prima comparsa in *Ginevra o l'orfana della Nunziata* di Antonio Ranieri,³¹ manoscritto «dedicato alla memoria del suo immortale maestro Giacomo Leopardi»,³² e in cui

l'Autore dichiara che, come non ha inteso ritrarre in questo libro i costumi della Nunziata in particolare, ma, tolta quindi l'occasione, quelli di tutta la città di Napoli in generale, così non ha inteso né anche di ritrarvi nessun uomo in atto, ma molte nature di uomini in idea.³³

Sorta di meta-riflessione sul significato ultimo delle *molte nature di uomini in idea*, la città di Napoli si presenta in «uno di quei giorni *cupi e piovosi*, nei quali la natura sembra piangere insieme con noi delle sciagure alle quali ella medesima ci ha abbandonati»,³⁴ e, assieme,

primo esempio di questo mio [dell'orfana Ginevra, ndr] sinistro naturale. Perché, seguitando la donna [la madre adottiva, ndr] il suo spietato cammino verso il ponte della Maddalena, e *piovendomi e ventandomi e fulminandomi* sul viso, perché s'era il cielo così sdegnato che mai non fu *rovescio d'acqua* simile a quello, io non potevo più né muovermi né piangere, e posso dire ch'io non era più viva; eppure non perdetti mai il conoscimento.³⁵

Più recentemente, la pioggia è stato anche il tema dominante di *Malacqua*, romanzo d'esordio del giornalista partenopeo del «Roma», Nicola Pugliese, che Calvino all'Einaudi volle pubblicare con la collana dei «Coralli»:³⁶ per quattro giorni Napoli è funestata da una pioggia incessante che non sembra purificare la città e che, anzi, va ad intridere le fondamenta dei palazzi, provocando voragini e sgombri di abitazioni; e, a riguardo, alla luce del sistema di ibridazione delle arti, interessante è la recentissima trasposizione drammaturgica per la messinscena di Armando Pugliese,³⁷ regista e fratello dell'autore (scomparso nel 2012) di *Malacqua*, in cui gocce di pioggia proiettate sulla parete di fondo dialogano con i personaggi che affollano il palco e la storia, testimoni di quei quattro memorabili giorni «in attesa che si verifichi un accadimento straordinario», come recita il sottotitolo del romanzo;³⁸ come ne *L'Arte della Felicità*, per ciascuno dei personaggi (una rivenditrice di sigarette di contrabbando, i consiglieri municipali, una dattilografa, ecc.), la pioggia è veicolo di flussi di coscienza, riflessioni, ma anche deliri, in riferimento a ciò che la loro vita è, e a come vorrebbero che fosse (piove tanto da entrare metaforicamente acqua nelle loro teste come una goccia persistente che spinga i loro pensieri a venir fuori, a palesarsi); e, com'è pure nel film di Rak, collegato all'incessante pioggia è il clima di attesa che caratterizza l'intero spettacolo: l'attesa che

³¹ Cfr. A. RANIERI, *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1839.

³² RANIERI, *Ginevra...*, 4.

³³ Ivi, 8.

³⁴ Ivi, 10 (corsivi miei).

³⁵ Ivi, 15 (corsivi miei).

³⁶ Cfr. N. PUGLIESE, *Malacqua*, Torino, Einaudi, 1977.

³⁷ *Malacqua*, regia di A. Pugliese, musiche di N. Piovani, prodotto da Teatro della Città di Catania, Napoli, Teatro Politeama, 17 giugno 2015, 90'.

³⁸ Sottotitolo presente in N. PUGLIESE, *Malacqua. Quattro giorni di pioggia nella città in attesa che si verifichi un accadimento straordinario*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2013.

l'umidità delle case e delle anime di Napoli si asciughi in favore di questo accadimento straordinario che tutti aspettano e di cui tutti hanno sensazione, ma che di fatto non arriverà mai.

Protagonista di sfondo della rappresentazione è Napoli con tutti i suoi abitanti, umani o no che siano: un cavallo morto alla Riviera di Chiaia, una ragazzina che ascolta musica da una monetina di cinque lire, un Cristo che scende dalla croce in una chiesa, e il parroco che racconta di quando il mare era salito fino a Monte di Dio, per la felicità dei ragazzini che potevano farsi il bagno in strada.



In modo analogo, Sergio de *L'Arte della Felicità* è un *flâneur* automunito e la sua strada conduce attraverso un tempo scomparso, liquido (liquefatto), alle prese con un passato che, con Benjamin, «resta sempre un tempo dell'infanzia»:

La strada conduce il *flâneur* in un tempo scomparso. Per lui ogni strada è scoscesa. E scende se non fino alle Madri, tuttavia in un passato, che può tanto più ammaliare in quanto non è il passato suo proprio, privato. Eppure il tempo resta sempre un tempo dell'infanzia.³⁹

Sergio girovaga a lungo per strade senza meta, anche al di fuori o durante le corse di servizio, e concede che l'ebbrezza del dolore per la morte del fratello sia tarda a placarsi, finché sfinito crolla nell'abitacolo del suo taxi, che lo accoglie l'intera notte estraneo e freddo; finché non interviene il sogno che traccia strade percorribili in luoghi esotici, caldi e saturi di armonia, storia e natura; e la sua città si riempie di templi, piazze e selciati dove può finalmente comporre musica al pianoforte.

Una nuova geologia, onirica, trasforma Napoli in una metafora della stratificazione, sottolineata da strati antichi e nuovi, gli uni accanto agli altri, nelle forme di una natura prepotentemente selvaggia, cambogiana, ctonia e solare al tempo stesso, ricca di simboli ed allusioni. Un abbandono fantastico, una sorta di *rêverie* poetica, in cui la misura di Napoli si apprezza solo se trasfigurata in un altrove lungo le tracce sonore della vita emotiva liberamente in fuga dalla deprimente consuetudine di *taxi driver*, dalla *routine* che sparisce nel quotidiano senza lasciare memoria; laddove il frastuono di fondo, come la risacca di un mare grigio, color nylon, si sgonfia prima di acquietarsi poco a poco oltre Megaride e i rapporti di superficie si palesano in una piccola comunità ritrovata, fosse pure quella della sua famiglia d'origine la sera di Natale.

³⁹ P. MENZIO, *Orientarsi nella metropoli. Walter Benjamin e il compito dell'artista*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2002, 82.

L'Arte della Felicità è «un capolavoro coraggioso»,⁴⁰ sostiene Roberto Saviano.

Non accusa società e mondo. Non bersaglia politici e potenti, non almanacca colpe e responsabilità. Ma ci conduce attraverso la trasformazione di Sergio, attraverso il racconto della resistenza del bene, del volersi bene come necessità di una vita dignitosa.⁴¹

In realtà, il rapporto con il potere e, in particolare, con l'economia monetaria, con il denaro, se non lambisce la relazione tra i due fratelli è tuttavia presente in almeno due momenti, entrambi diversi e significativi: salgono a bordo del taxi di Alfredo, infatti, un gallerista d'arte che ha fatto dei rifiuti, della «ricchezza nascosta nelle cose di tutti i giorni»,⁴² una «forma nuova»⁴³ attraverso installazioni esposte e molto apprezzate finanche a Manhattan; e, scortata dalla badante Lariza, una vecchia signora vedova di un «lavoratore instancabile»,⁴⁴ che non avendo potuto godere delle ricchezze accumulate ha lasciato la donna «sola e ricca». ⁴⁵ In entrambi i casi, il denaro è specchio di un valore di scambio che fa riferimento a delle biografie puntuali, tangibili ed è, assieme, espressione di un paradosso: il suo valore è scambievole, in un caso, con la mole di rifiuti atti a produrlo, e nell'altro con l'inerzia di un patrimonio improduttivo, valevole solo come capitale di rendita.

Ma c'è un terzo momento, che occupa la parte finale de *L'Arte della Felicità*, immaginifico e delirante anche dal punto di vista espressivo del disegno a tratto (le immagini hanno accensioni *fauves*, in un dinamismo sfocato, accelerato, compulsivo), ed è quando lo *speaker* radiofonico, tra gli ultimi avventori del taxi di Sergio, disegnando le caratteristiche del *new world order*, aggiungendo escatologia finanziaria e apocalisse religiosa, intercetta i temi sociali della sperequazione dei redditi tra i 'sempre più ricchi' e i 'sempre più poveri' e le relative loro conseguenze finalmente esplicitate in termini di assoluta *infelicità*: «perché il problema dell'infelicità è che non ha ragioni, non ha motivi, non ha proprio niente da dire, l'infelicità»,⁴⁶ come pure è riportato in esergo nel risvolto di copertina dell'edizione Rizzoli. Ecco, allora, che il tema della felicità si misura con quello, altrettanto inevitabile, dell'infelicità, tanto più presente quanto sordida e strisciante nelle *slices of life* quotidiane, mentre «staremo seguendo la nostra serie preferita alla tv, nella nostra gabbia dorata». ⁴⁷

Con il Simmel de *Le metropoli e la vita dello spirito*,⁴⁸ è il denaro che, rendendo oggettivi e astratti gli scambi economici, rendendo cioè omogeneo e interscambiabile, in quanto merce, tutto ciò che per natura è differente, inficia la categoria stessa di valore, che per definizione è qualcosa che vuole *valere*, cioè come qualcosa che vuole avere merito e pregio in sé, proprio com'è per i due fratelli legati dall'amore per la musica, qui letta/vissuta come valore universale in sé, intergenerazionale, salvifico, provvido e risolutivo della vicenda esistenziale narrata. Il denaro, al contrario, produce illimitato desiderio, che nessuno dei prodotti nei quali s'incarna potrà mai soddisfare: producendo, di fatto, infelicità.

⁴⁰ SAVIANO, *La felicità non costa nulla*, 8.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² RAK, *L'Arte della Felicità*, 93.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ RAK, *L'Arte della Felicità*, 98.

⁴⁵ *Ivi*, 99.

⁴⁶ *Ivi*, 123.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Cfr. G. SIMMEL, *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Roma, Armando, 2005. Il saggio sulla metropoli è legato a doppio filo al testo *Filosofia del denaro*, non solo perché lo presuppone nell'impianto teorico, ma anche perché ne compendia alcune tesi fondamentali; cfr. G. SIMMEL, *Filosofia del denaro*, Torino, UTET, 1984.

Si comprende perché mai allora Napoli sia stigmatizzata in diapositive nelle quali campeggiano sacchetti di rifiuti ovunque, nelle strade, ai cantoni dei palazzi, lattine lasciate libere di rotolare lungo le carreggiate: Napoli come dominio del libero processo di circolazione del denaro che genera superfluità, perenne insoddisfazione del consumo ma anche riflesso di un'autonomia, di una 'libertà' della persona rispetto a ogni misura o legge universali di felicità o benessere. Una città, al postutto, nella quale non esistono misure obiettive di felicità (se non nelle relazioni con l'altrove rappresentate dalla scelta buddhista di Alfredo e dal parametro universale della musica intesa come *anima mundi*); né esiste la possibilità di determinare in assoluto dove corra il discrimine tra bisogni necessari e superflui.

Nella Napoli consumistica e individualista non c'è posto per l'amore, baluginato col personaggio di Antonia appena sul finale, come promessa di felicità, certo, perché tutto ciò che è acquistabile, interscambiabile è inessenziale, dal momento che l'amore è puro dono, mentre il denaro funziona soltanto laddove nulla di 'gratuito' intervenga. Ma, per converso, paradossalmente, è il denaro stesso, nelle molteplici reificazioni del pattume onnipresente, a far cenno a quell' 'inutile' della gratuità del dono di cui il film si sostanzia e che alimenta, custodendo, il sentimento inconsumabile e indistruttibile tra i due fratelli, andando al cuore stesso della nostra perenne ricerca della felicità. E del suo continuo fallire.