

## RECENSIONI **67° Berlinale – Internationale Filmfestspiele Berlin 2016 Berliner Manifest**

Di regola i manifesti sono stesi da artisti, scrittori, cineasti. Questo è un manifesto dello spettatore. Proposto da uno spettatore di professione, dunque con la stessa legittimità di rappresentare un gruppo più vasto e non solo un'inclinazione individuale. La reazione di chi scrive si è imbevuta delle reazioni, meditate o istintive, di chi ha vissuto le sue stesse esperienze di visione, gomito a gomito, con le stesse cadenze e gli stessi rituali, seguendo la sezione in concorso della Berlinale 2016.

Ogni manifesto nasce da una spinta alla discontinuità e aspira al tempo stesso alla generalizzazione (il che non fa problema), ma scivola irresistibilmente verso un'ambizione totalizzante - che invece è tutt'altro che innocente o legata semplicemente a impazienze e ostinazioni "d'artista". Ogni manifesto pretende un'applicazione altrettanto intransigente dei principi che contrappone alle regole che vorrebbe far saltare. L'antiistituzionalismo si trasforma in sistema. (E il rivoluzionarismo delle avanguardie storiche ha potuto coniugarsi, ahimé - ormai ogni reticenza ideologica è caduta - anche con il totalitarismo).

Senza sconfinare in scenari che mettono a disagio: ogni manifesto è inseparabile da un retrogusto orwelliano. O, preferisco pensare, da un radicalismo pascaliano. Chi scrive ha grande nostalgia per gli imperativi morali di *La mia notte con Maud*. Ma il manifesto che propone è suo malgrado, più orwelliano che pascaliano, prescrive regole per gli altri (per gli autori, non per il pubblico). Nasce tuttavia con la convinzione (letture giovanili di Benjamin) che la distanza tra i due gruppi e i due ruoli sia superabile e le posizioni reversibili, che lo spettatore possa trasformarsi in "produttore", assumerne le funzioni - e chissà mai, la pratica. Quanto meno parte dall'idea che sia possibile scompigliare le rigidità "di statuto" di due insiemi apparentemente così separati.

### 1) *È proibito utilizzare bambini.*

*Fuocoammare* ha vinto l'Orso d'oro - e non c'è che da rallegrarsi per la decisione della giuria. Un tema inaffrontabile per la sua tragicità, e per la banalizzazione giornalistica dell'orrore, è sottoposto alle nostre coscienze attraverso la modalità dell'*indiretto*. Con l'eccezione di alcuni, scarni passaggi (l'osceno dei cadaveri nella stiva, il "colore" dei migranti che giocano a pallone) tutto ci arriva di rimbalzo, attraverso le esperienze di vita quotidiana di alcuni abitanti di Lampedusa, eccentriche, apparentemente, rispetto agli eventi dell'emigrazione (una famiglia di pescatori, il disk jockey della radio).

O attraverso l'attività di figure direttamente coinvolte negli accadimenti, ma insieme da loro distanziate dal racconto (le testimonianze del medico dell'isola), che media l'evidenza della rappresentazione diretta. O attraverso, ancora, la modalità della disconnessione: le manovre non finalizzate all'azione degli elicotteri che decollano; i tempi altrettanto allungati e "immotivatamente" sospesi dei gesti meticolosi seguiti per "rifare il letto" in una casa dell'isola. Emblema di questa situazione di straniamento, un bambino, che impara a remare, a costruire una fionda, si sottopone alle terapie per guarire un "occhio pigro", consuma un pasto in famiglia, si reca dal medico per una visita. Quando succhia gli spaghetti nella ritualità e nel piacere del soddisfacimento di un bisogno primario (inserito nella cornice, ancora più rituale dei preparativi del pasto), adulto tra gli altri adulti seduti a tavola e in conversazione tra loro; ovvero quando, in ambulatorio, espone sintomi da ansia e da stress, con la gravità di un uomo maturo e applicazione infantile (due delle scene più intense, originali, "incantate" del film), ecco tuttavia i rischi in agguato. Il cortocircuito empatico con lo spettatore si innesca automatico, irresistibile, ma proprio per questo allontana lo spettatore dall'universo di relazioni che circonda e in cui è inserito il personaggio. Il bambino *in quanto tale* assorbe integralmente la nostra adesione, la nostra partecipazione, eludendo ogni contestualizzazione e specificazione. Il meccanismo è biologico, pre-razionale e pre-sentimentale persino. E' un *istinto* di protezione, *di adozione* che l'apparizione di un bambino sullo schermo fa scattare - qualunque siano le condizioni di ambientazione, tematiche, ideologiche, estetiche in cui è inserito -

**RECENSIONI** tutte trascinate in secondo piano. Non commetterò sacrilegio sollevando ombre su *Ladri di biciclette*, ma molti degli impacci, delle incapacità a evolvere e ad affrancarsi dall'umanesimo di quella fase del cinema italiano – e ahimè dalle sue scorciatoie – sembrano spingere le loro radici fino a quel film.



2) *E' proibito affrontare i "temi del giorno"*,

inesorabilmente divorati e plasmati dalle forme della rappresentazione delle *soap-operas*. *24 Wochen* ("24 settimane", Anne Zohra Berrached) e *Quand on a 17 ans* (André Téchiné, una delle delusioni più cocenti di tutta la selezione) ne sono la riprova più schiacciante. Le opposizioni carriera/maternità, aborto/sfera della libertà femminile e tutte quelle correlate, da una parte; le esperienze brucianti dell'adolescenza, dall'altra (rivalità, competizione, innamoramento, omosessualità) scivolano nei luoghi comuni più triti e irrecuperabili. E la degenerazione non è solamente tematica: travolge con sé il piano della rappresentazione e della recitazione. La "nervosità" della protagonista del film tedesco (Julia Jentsch), la disinvoltura di quella del film francese (Sandrine Kiberlain), apprezzabili in sé, sono risucchiate nel già visto degli stilemi del fotoromanzo televisivo e appaiono completamente sciupate e dissipate. Il motivo ricorrente dell'acqua (in "24 settimane") appare così "obbligato", nelle sue risonanze simboliche, da produrre effetti imbarazzanti. Un film maori (*Mahana*, "Il patriarca", Lee Tamahori) prometteva sicura garanzia di uscita da questi schemi. E invece vi si scopre un conflitto familiare ricondotto ai moduli melodrammatici di un copione di Tennessee Williams. Poi arriva un film cinese (*Chang Jiang Tu/Crosscurrent*, Yang Chao), che viola i ritmi da serie televisiva e le regole drammaturgiche dei manuali di McKee. Personalmente – è un mio limite - non ho nessuna conoscenza approfondita del cinema asiatico, meno che mai, dunque, un'adesione incondizionata a quell'universo. Riesco a capire che si tratta di un'opera complessa, non so valutarne la portata poetica (originale o solo replicata). Certo assisto a un film che spezza i tempi abituali (un uomo che con il suo barcone risale il Fiume Azzurro sulle orme - del desiderio - di una ragazza), e gli spazi abituali (una Cina industriale che lascia enormi resti, avanzi, di un'altra civiltà, di un'altra era). E qual è la reazione del pubblico? L'impazienza e il rifiuto. Decine di spettatori hanno lasciato la sala già dopo un quarto d'ora. L'Orso d'argento per lo speciale contributo artistico assegnato all'opera dalla giuria controbilancia l'ottundimento dei sensi dello spettatore, assuefatto e dipendente dalle drammaturgie globalizzate e seriali?

## RECENSIONI 3) *E' proibito filmare i grandi testi della letteratura.*

Non dico nulla di nuovo (siamo al senso comune hitchcockiano – e di tanti altri), e tuttavia il luogo comune non ha impedito il proliferare della tentazione di attingere ai classici, nella convinzione di poter meglio attrarre il pubblico, cui gli stessi classici sono familiari – intendo il titolo. Tutti sanno: esistono eccezioni illustri – e non starò a snocciolare la litania dei Kubrick, dei Welles, dei Visconti (anche se davanti a qualunque giuria non tacerò mai che gli stessi maestri sono incorsi in naufragi rovinosi imbarcandosi in imprese simili, nell'esaltazione di misurarsi con Schnitzler, Kafka, Camus (quando del resto anche, non so, Nabokov o Tomasi di Lampedusa – si può dire? - non hanno dato loro le occasioni migliori...). Ebbene: ci si immagina che la ricetta di base sia stata ormai metabolizzata, che i professionisti del ramo siano vaccinati e immuni. E invece ogni volta sembra di dover ripartire da zero, sembra che nessun discorso, nessuna esperienza si sia stratificata. Che tristezza dover assistere ancora e ancora a testi letterari trasformati in stampe di Épinal o, peggio, illustrazioni popolar-televisive. Che tristezza vedere i cliché della rappresentazione audiovisiva sostituirsi agli stili della scrittura letteraria e personaggi ed eventi regredire a puro materiale, residuo adattabile a ogni registro narrativo. Dove già solo uno sguardo è ammaestrato dall'espressività globalizzata, già uno scorcio urbano codificato dalla stilizzazione da studio... Uno dei film più attesi (e temuti da chi scrive) era *Alone in Berlin*, trasposizione del romanzo *Jeder stirbt für sich allein* (*Ognuno muore solo*, nella traduzione Einaudi) di Hans Fallada, diretto dallo svizzero Vincent Pérez, girato in inglese, con Emma Thompson e Brendan Gleeson nei panni dei protagonisti. A parte il disastro annunciato di una Berlino nazista in cui l'inglese è la lingua parlata (soluzione immaginabile ormai solo nei blockbuster globalizzati; o nelle produzioni multinazionali televisive "per famiglie", in tutte le latitudini; o nell'ultimo regno – da operetta - del doppiaggio: il nostro); a parte l'incongruenza di dare corpo a personaggi qualunque (Fallada è il narratore per eccellenza del "kleiner Mann", il "pover'uomo" della traduzione Mondadori) ricorrendo a grandi attori internazionali (prima tra tutte Emma Thompson, pure uno dei più grandi talenti recitativi). A parte la dissennatezza di simili scelte – *in più*, essendo l'azione ambientata nel passato, *tutto sa di studio*, di messa in scena ambiziosamente illusionista e ingenua assieme. (Dopo *Effetto notte* non bisogna aver frequentato un set per sapere e soprattutto *avvertire* che anche ogni attraversamento di strada di un passante, ogni "accidentalità" del traffico, ogni "anonimato" della folla è regia da studio... Nel caso di un'ambientazione "storica" tale effetto, di mascheratura e di disarmante rivelazione, è moltiplicato al quadrato). Per chi si girano questi film? Per un pubblico pre-adolescenziale? Perché l'ingenuità li annienta davanti agli occhi di qualunque altro pubblico.



## RECENSIONI

E lo sconforto è tanto più profondo quando si pensa – e per fortuna ancora *si vede* – come il rapporto tra cinema e letteratura potrebbe essere diverso. I film francesi ci hanno abituato da oltre mezzo secolo ad ammirare questa capacità di mettere in simbiosi i libri e la vita – e di eleggere il cinema a palcoscenico ideale di questi processi. *L'Avenir* (Mia Hansen-Løve) lo ha ribadito nel modo più convincente e felice (con la sanzione dell'Orso d'argento per la migliore regia). La protagonista (Isabelle Huppert sa imporre ancora la sua presenza, nonostante una mimica essenziale); la protagonista, un'insegnante di filosofia, attraversa una serie interminabile di fallimenti: l'ex studente su cui proietta le proprie ambizioni intellettuali si perde in una comune naturista; la casa editrice con cui collabora vuole abbandonare i suoi manuali; il marito la lascia per una donna più giovane; perde la madre (una straordinaria Édith Scob); rinuncia all'idea di una storia d'amore con l'ex studente. Ma i fallimenti sono vissuti senza sconforto, senza patetico, il personaggio si sente e si proclama *libera*. E lo fa in forza delle risorse della propria vita interiore e della propria morale interiore. Alimentate da una relazione strettissima con *i libri*. Rousseau, Pascal, Adorno, Horkheimer, Schopenhauer sono continuamente convocati dalle vicende e dai personaggi. Tutta la storia è attraversata da testi, letture, colloqui con essi. *I libri sono esseri viventi*, interagiscono costantemente con i personaggi, così come la protagonista riesce a insegnare ai suoi studenti. Il risultato si muove tra Rohmer e Truffaut, e lo stesso è il piacere, euforico, dello spettatore di godere di un film integralmente letterario, dove la letterarietà è una conquista del cinema e non il risultato di una opportunistica appropriazione.

4) *E' proibito girare film ispirati a personaggi reali, è vietato realizzare film sulla vita di personaggi storici (e sui grandi avvenimenti storici)*

Gli amici del "Biografilm Festival" di Bologna non me ne vogliono. Ma il risultato, anche nel migliore dei casi, non riesce ad allontanarsi mai del tutto dagli effetti delle mascherature da festa studentesca. In *Genius* (Michael Grandage), sull'editor che decretò il successo di Thomas Wolfe, Hemingway ci appare, in decalcomania rispetto all'iconografia da "Readers Digest", accanto alla preda gigantesca di una battuta di pesca; Fitzgerald in compagnia della folle Zelda... Unica eccezione possibile: la rappresentazione di personaggi minori. Nessuno – specialisti a parte – conosce la storia e soprattutto il volto e la biografia dell'editor in questione (e neppure anche solo il nome: Maxwell Perkins). Perfetta dunque l'idea (sulla scorta della biografia di Andrew Scott Bern) di portarci a contatto della letteratura americana attraverso questa prospettiva. Ma, per favore, evitiamo le immaginette della devozione popolare dei "grandi scrittori". Basta una copertina (quella sì, originale), basta una battuta (quella sì, autentica) e il risultato è ottenuto con un'efficacia incomparabile rispetto alle soluzioni correnti del biopic. Una delle azioni più ricorrenti nel film, naturalmente, è quella di correggere bozze. Ma evitiamo di mostrare in bella evidenza, su un tipico accessorio di scena cinematografico (il protagonista non ha certo tra le mani l'originale delle bozze di un libro dello scrittore americano) il nome di Hemingway... Non per rispetto dei filologi, per rispetto del senso del ridicolo. Dobbiamo davvero credere che gli sceneggiatori di Hollywood abbiano in mente un pubblico di spettatori che hanno appena sentito nominare in un compendio di storia della letteratura i nomi di Hemingway e Fitzgerald (o ricordano vagamente quando lo hanno fatto) e fremano di brividi di piacere e gratificazione ritrovando e riconoscendo i nomi "familiari"?

La situazione (e gli effetti) sono generalizzabili. (E generalizzabile è la prescrizione di evitare la rappresentazione dei "grandi" eventi della storia. Solo attraverso i dettagli, solo attraverso le ripercussioni di quei fatti su eventi comuni l'operazione ha chance di riuscita. Nessuno ricorda *Heimat*? Nessuno ne ha imparato nulla? Non molti, evidentemente. Si sono girati anche gli attentati dell'11 settembre, l'uccisione di Bin Laden...)

5) *E' proibito mostrare scene di sesso (senza una certificazione, da esibire obbligatoriamente nei titoli di coda, che attesti la lettura di Bazin)*

Chi scrive ha già commentato i risultati degli spostamenti più recenti dei limiti della rappresentazione

**RECENSIONI** dell'atto sessuale in film ("da sala", per il grande pubblico) contemporanei. Ormai ogni soglia sembra superata, ogni tabù abbattuto. Il risultato non è l'osceno di cui parlava Bazin, a proposito della rappresentazione della vera morte e del vero sesso. Il risultato è il grottesco, irridimibile, fragoroso. Il film di Téchiné presenta nel finale un amplesso tra i due protagonisti con duplice, alternata penetrazione. A cosa hanno pensato lo sceneggiatore, il regista, gli attori, il montatore, i produttori di fronte a quella scena? Tutti hanno perso ogni senso della dignità del proprio mestiere? In *Théo et Hugo dans le même bateau* (Olivier Ducastel, Jacques Martineau) - sconfino ora nella sezione "Panorama" – i primi venti minuti accumulano una serie ininterrotta di atti sessuali, con erezioni, eiaculazioni, ecc. In sala il silenzio era assoluto, quasi religioso, la partecipazione neanche lontanamente paragonabile all'atmosfera concentrata ma aperta, "laica", di una qualunque proiezione del festival. E il film ha vinto il premio del pubblico. Dunque il senso del ridicolo sembra estraneo anche agli spettatori di professione di un festival. La situazione è preoccupante – o irresistibilmente comica...



#### 6) *E' proibito utilizzare interviste nei documentari*

Nella tradizione italiana pesa l'eredità del modello dell'inchiesta (e delle idee zavattiniane sul cinema). In altri contesti solo la convinzione che "dare la parola" corrisponda al massimo di fiducia nel soggetto, e di efficacia nella esposizione di un tema. Fatte tutte le concessioni possibili e doverose alla buona fede, il risultato è *sempre* esattamente l'opposto. Provate a "raccontare" o anche solo a richiamare alla memoria un film fatto prevalentemente di interviste. Non vi resterà nulla in mano. Se non il contenuto, puramente verbale, delle affermazioni più forti, rivelatrici o scandalose. Verifica immediata: di *Zero Days* (Alex Gibney, sulla guerra informatica condotta dagli Usa e da Israele contro l'Iran), secondo film documentario in concorso, a neppure una settimana dalla proiezione, niente torna alla memoria se non i dettagli del soggetto già esposti da press-book e uffici stampa. Il superamento del modello-intervista è un problema che si erano già posti i registi del cinema di propaganda in Germania negli anni '30. Possibile che non si riesca a far meglio dei teorici di Goebbels? Possibile che (in Italia) il contributo creativo più efficace al problema sia quello dell'uso dei pennarelli colorati dei giornalisti di Report?

Se si vuole, possiamo considerare gli imperativi elencati non come "comandamenti" (peraltro sono solo sei...), ma, almeno, lo si diceva, proposte per una moratoria. Lo stimolo che ci ha suggerito l'uso di questa modalità, tuttavia, lo abbiamo trovato proprio a Berlino, seppure in una sede diversa da quella della Berlinale, in un'installazione di Julian Rosefeldt ospitata all'Hamburger Bahnhof, dal titolo, appunto, *Manifesto*. E' composta da dodici film (ciascuno della durata di 10 minuti e 30 secondi) e da un prologo (di 4 minuti). In ognuno di essi Cate Blanchett (gratitudine infinita a Woody Allen per aver mostrato a

**RECENSIONI** *tutti* il suo talento) vi interpreta un diverso personaggio: insegnante di scuola elementare nel corso di una lezione; operaia in un centro di smaltimento di rifiuti, nella routine della sue giornate; cantante pop in una sorta di backstage; amministratore delegato che ha invitato il proprio staff nella sua villa per esporre nuove idee per lo sviluppo dell'azienda; barbone in un paesaggio di edifici industriali in disuso; presentatrice televisiva (e corrispondente dall'estero: in questo film un doppio ruolo); operatrice di borsa; scienziato al lavoro in un laboratorio ipertecnologico; amica intima del defunto nella cerimonia delle esequie; creatrice di marionette, alle prese con un doppio di se stessa; moglie tradizionalista a pranzo con la famiglia; coreografa durante una prova. In ciascun capitolo una voce fuori campo/monologo interiore o il personaggio direttamente pronunciano brani di testi di manifesti delle avanguardie: delle avanguardie storiche (futurismo, espressionismo, costruttivismo, dada, surrealismo) fino a quelli dei movimenti del secondo dopoguerra: espressionismo astratto, situazionismo, fluxus, Coop-Himmelb(l)au, concettualismo, minimalismo, e fino al Dogma di Lars von Trier – partendo dal manifesto per eccellenza, quello del Partito Comunista di Marx e Engels.

Anche se l'oggetto delle citazioni trova ogni volta agganci con il contesto della singola storia, anche se si parte da situazioni apparentemente "ordinarie" di enunciazione, legate alla circostanza narrativa specifica, l'effetto straniante è generalizzato e profondo: per via della sproporzione (dell'iperbole - o dell'antitesi, anche ludica), per via degli accostamenti tra testi diversi, per via della modalità della declamazione che si sostituisce alla voce *over*, alla battuta o al monologo, per via del veicolo femminile della loro diffusione<sup>1</sup>. Ma ne scaturisce anche un inaspettato effetto di ricontestualizzazione (tutte le situazioni cui i testi sono associati sono contemporanee) di parole d'ordine che siamo abituati a storicizzare, a collocare in precise cartelle dell'archivio della cultura. Si esalta inoltre la qualità *performativa* di decaloghi e programmi<sup>2</sup>, che alla (odierna) tradizionale lettura va quasi completamente perduta. Gli effetti sono moltiplicati dalla qualità cinematografica degli episodi. Non si tratta di civetteria nominalista d'artista: ogni parte è realizzata con le modalità tecniche, drammaturgiche, di ambientazione, interpretative di un *film*. Ciascuno fondato su principi narrativi, di rappresentazione, estetici diversi. E il linguaggio è quello del "grande cinema", "spettacolare" o "d'autore" (l'utilizzazione del piano sequenza, gli effetti delle riprese dall'alto – e la fotografia, di Christoph Krauss, dà un apporto creativo fondamentale, e anch'esso, ogni volta, su un registro diverso). Al "grande cinema" appartiene l'intensità con cui l'interprete si cala nei panni dei personaggi, così radicalmente diversi tra loro, senza che – magia dell'*attrice* Cate Blanchett – neppure lontanamente affiori la carta dell'attrazione del trasformismo. E all'universo del "grande cinema" non mancano riferimenti espliciti: da Antonioni (soprattutto) a Lars von Trier.

La complessità degli impianti narrativi si fonda anche sull'adozione di strutture ritmiche visive costruite in contrappunto con i ritmi interni dei testi programmatici e del loro montaggio. Le quali trovano il loro apice nel momento in cui, all'unisono (gli schermi dell'installazione sono naturalmente attigui gli uni agli altri) tutti i personaggi passano al falsetto, ma su tonalità diverse, dando luogo a un vero e proprio accordo musicale<sup>3</sup> che riempie tutto lo spazio espositivo e unifica le storie frazionate sui vari schermi. E' questo il momento, certamente, del massimo coinvolgimento emotivo dello spettatore, prodotto anche dalla soluzione dello sguardo in macchina adottato dalla protagonista: "lo schermo diventa poroso, come una membrana. Curiosamente, tuttavia, non assistiamo all'uscita dell'interprete dal proprio personaggio. E' lo spettatore, piuttosto, che entra nel film"<sup>4</sup>

Ne ricaviamo la più vivida e concreta dimostrazione che un manifesto non è solo provocatoria, immaginifica categorizzazione. Può diventare anche azione, integrarsi con il romanzesco (la drammaturgia, la creazione luministica, la composizione ritmica, la performance d'attore), uscire dall'archivio, dai casellari di catalogazione ed entrare in risonanza con il presente. Una superba, avvincente, lezione.

Leonardo Quaresima

## RECENSIONI **Note**

1. "La maggior parte dei testi sono stati scritti da uomini e sono gonfi di testosterone. Mi è sembrato avvincente farli leggere tutti, oggi, da una donna". Ricavo la dichiarazione da una conversazione con l'autore, pubblicata nel catalogo che accompagna l'installazione: Julian Rosefeldt, *Manifesto*, Koenig Books, London 2016, p. 97.
2. E' l'aspetto su cui insistono particolarmente Anna-Catharina Gebbers e Udo Kittelmann nel catalogo citato: *To Give Visible Action to Words*, p. 83.
3. Due, a dire il vero, che si succedono e, apprendiamo sempre dal catalogo, sono formati uno da sei e l'altro da sette note: *Ibidem*, p. 87.
4. *Ivi*, p. 86.