

## RECENSIONI Chi ha ucciso la realtà? 65. Berlinale – Internationale Filmfestspiele Berlin 2015



Storica novità alla Berlinale 2015: il festival ha aperto alle serie televisive, destinando loro uno spazio ufficiale, nell'ambito della sezione "Berlinale Special". D'accordo: la sede era decentrata e non certamente una delle più prestigiose – per una programmazione cinematografica, almeno (Haus der Berliner Festspiele); la presentazione concentrata in due giornate e limitata a otto serie (con adeguato spazio per le europee, tra cui l'italiana *1992*, accanto alle produzioni americane). Ma si trattava di anteprime assolute (in genere i primi due episodi), e la

risposta del pubblico, cui tutta la sezione "Special" è destinata, plebiscitaria. La novità ha avuto il suo "rimbalzo" anche sul "mercato" che – altra "prima volta" – ha esteso la sua attività a questo tipo di produzioni – e in questo caso tutt'altro che in sordina.

Il confronto film/serie oltre che in primo piano ormai per ogni progetto ideativo, strategia produttiva, e discussione, ha ricevuto dunque a Berlino stimoli diretti, e non sarà dunque un caso (né aberrazione del critico) se la sezione in concorso ha costantemente richiamato l'attenzione su tale relazione. Non solo il contributo cileno, polacco, rumeno, russo, vietnamita, giapponese, cinese (cinematografie che, nella logica delle selezioni da festival, vengono abitualmente chiamate a recitare una parte "eccentrica", fuori schema), ma anche uno dei film tedeschi, uno dei film americani, tutti sembravano condurre verso un medesimo approdo: *le serie uccidono la realtà*. In maniera meno apodittica: la produzione seriale, lavorando incessantemente sulle situazioni quotidiane, ordinarie, finisce con il fagocitare tutto il terreno della rappresentazione della vita comune, del rapporto con la cronaca, del racconto della sfera delle relazioni "di tutti i giorni", al punto che al "cinema" non resta che avventurarsi sulla strada dell'inusuale, del liminale, del fantastico – in tutte le accezioni. Certo, il fantastico è uno dei regimi praticato con zelo dalla stessa serialità televisiva, ma come estensione, si direbbe, delle pratiche codificate – il cinema di genere – che hanno avuto e continuano ad avere grande vitalità nel cinema "ordinario". Nei film di cui stiamo parlando, invece, il fantastico non è quello normalizzato e codificato, è sregolato, "incongruo".

Le serie si nutrono delle forme ordinarie dell'esistenza. È quanto avviene nel modo più evidente nelle *soap-operas*, nelle *telenovelas*, e in tutti i loro derivati. Ma è anche quanto si verifica non nelle pieghe, ma nel cuore stesso, del seriale poliziesco, processuale, ospedaliero, dello "storico" – e del "fantastico", abbiamo detto. Il fenomeno è legato all'origine stessa, "moderna" quanto meno, della serialità. Che fonda la propria operatività sulla relazione essenziale, e anche esplicita, con lo scorrimento della cronaca che si svolge sul medesimo supporto che ospita la narrazione a puntate: il giornale (dal feuilleton al fumetto), la radio per le *soap-operas*, la televisione per le "serie", e da ultimo il web. La striscia degli accadimenti quotidiani è il polmone di ogni narrazione "a continuazione". Lo "sfruttamento" è così sistematico, ossessivo, "palmo a palmo", che ogni margine di utilizzazione da parte della narrazione "finita" risulta depotenziato, inefficace. Se non vuole reiterare le stesse situazioni, personaggi, modalità di racconto, quest'ultima è obbligata a spostarsi verso i margini, appunto, dell'esperienza. Non i margini della rappresentazione, perché le serie, ancora per la loro stessa natura, per il carattere iterativo che le contraddistingue, sono "costrette" a lavorare (quale più, quale meno, certo) sulle forme della rappresentazione, sulle modalità dell'enunciazione, ad adottare, insomma, un carattere "sperimentale" che solo raramente troveremmo nella corrispondente produzione "media" per la sala. In passato il

**RECENSIONI** cinema d'autore, che costitutivamente lavora su ciò che è peculiare e irriducibile (foss'anche muovendo da figure e circostanze dell'esperienza comune), ha legittimato e istituzionalizzato questa separazione, sancito una vera e propria "divisione di competenze" e messo in ombra il problema. Quando quella pratica (penso al cinema europeo, ma anche alla New Hollywood) era all'apogeo della propria parabola. Ma oggi, non solo successivamente alla fine del cinema moderno, che il "cinema d'autore" aveva inventato, ma dopo che si è compiuto, appieno, anche l'attraversamento dell'età post-moderna, che ha programmaticamente fuso assieme singolarità e ripetizione; oggi in cui ogni istanza enunciante, in ogni contesto successivo a quello dei film di diploma delle scuole di cinema, ha alle calcagna l'"estetica" della narrazione televisiva; oggi – il "cinema d'autore" è davvero un vascello esilissimo e raro su cui caricare e dare rotta all'eterodosso e al singolare. Il resto è innanzitutto simulazione o incubazione del seriale (nella produzione *mainstream*, "maggioritaria"). Ovvero, in una fascia che ambisce a sottrarsi a questi standard, e che trova nei festival il luogo naturale di esposizione e proposta, fuga dal "seriale", costruita cercando ogni volta di reinventare le basi dell'orizzonte tematico, di creare nuove tipologie di personaggi, formulare nuovi modelli di discorso. L'impresa, si capisce bene, è superiore alle forze. Minuscolo e fragile il traghetto offerto dal modello d'autore, i singoli esiti si affidano a vettori le cui caratteristiche oscillano tra il grottesco e il naturalismo, il "meraviglioso" e l'iperrealismo, i regimi delle alterazioni temporali e l'estetica del degrado.

*Als wir träumten* (*As We Were Dreaming*, Andreas Dresen, Germania) ci conduce nell'universo delle subculture giovanili nella fase seguita alla dissoluzione della DDR (ennesimo capitolo di una serie interminabile di ritratti di "vite ai margini" che popolano il cinema tedesco degli ultimi decenni); *El Club* (Pablo Larrain, Cile) in uno spettrale istituto per religiosi che hanno commesso atti di pedofilia (e altre nefandezze) su bambini; *Body* (Małgorzata Szumowska, Polonia) immette la pratica dello spiritismo nella vita di un commissario di polizia, segnato dalla morte della moglie, per tramite di una psicologa (!) che ha in cura sua figlia. In sovrappiù: il gruppo di religiosi alleva cani da corsa; la terapeuta finge di ricevere messaggi scritti dai morti e le bare al cimitero si spostano... *Pod elektricheskimi oblakami* (*Under Electric Clouds*, Alexey German Jr., Russia) ci porta in un futuro prossimo, inquietante e apocalittico; *Aferim!* (Radu Jude, Romania), fonde ricerca dell'identità nazionale, struttura picaresca e figure del western; *Yi bu zhi yao* (*Gone with the Bullets*, Jiang Wen, Cina), propone un ritratto della Cina degli anni '20 come gigantesca macchina da spettacolo, sostenuta, in particolare, dai modelli del musical; *Cinderella* (Kenneth Branagh, USA) sembra tratto dal cartone animato – più finto del cartone animato, ma senza il coraggio, naturalmente, di esserlo davvero; *Cha và con và* (*Big Father, Small Father and Other Stories*, Phan Dang Di, Vietnam) innesta nel naturalismo di fondo, situazioni sempre "di confine"; *Ten no Chasuke* (*Chasuke's Journey*, Sabu, Giappone), ci mostra gli sceneggiatori che, in cielo, scrivono le storie degli umani, fa scendere un "angelo" sulla terra (forse questo l'avevamo già visto) e intreccia destino e volontà su sovraregimi narrativi e schemi da B-movie. Lo stesso *Vergine giurata* di Laura Bispuri (per chi scrive, una delle opere più belle del Concorso, in forza – arrivo da ultimo, lo so – dello stato di grazia della protagonista, in grado di dare anima – e corpo, sì – a ogni personaggio che incrocia), procede – riuscendo nella sfida – sul filo di una situazione limite e paradossale.

Il grottesco è stato uno dei registri cui sono approdati, assai spesso, i film citati. La scelta, difficilissima da padroneggiare, ha dato luogo a risultati discontinui, spesso immotivati – e anche apertamente falliti. È stata apprezzata dalla giuria, che ha premiato il film cileno, quello polacco, quello rumeno (l'orso d'oro è andato all'iraniano *Taxi*, di Jafar Panahi, costruito programmaticamente e zavattinianamente sul casuale di "tutti i giorni", il quale peraltro – l'aspetto più interessante del film – tende a sconfinare continuamente e inaspettatamente verso il paradossale e il fuori cliché). Ma il grottesco in tutti i casi in questione era cercato, voluto, alternativa e reazione, ribadisco, agli "standard" televisivi. Niente di tutto questo nel film di Greenaway (*Eisenstein in Guanajuato*, Olanda, Messico, Finlandia, Belgio: i garanti sono molti, il che accresce la responsabilità di tutti. Scacciamo dalla mente, naturalmente, l'interrogativo

**RECENSIONI** più grossolano: chi ha messo il denaro ha letto la sceneggiatura? O si è ritenuto pago dell'accoppiata Ęjzenštejn-Greenaway?); la situazione è completamente diversa nel lavoro del regista inglese, dicevo, in cui il grottesco è totalmente involontario e sprofonda a livelli che nessuno, senza aver visto il film, potrebbe neppure lontanamente immaginare. "Ma come?", dirà l'aspirante spettatore, "si tratta di un film di Greenaway!". Bene: un merito almeno a *Eisenstein in Guanajuato* va riconosciuto, quello di aver fatto saltare una volta per tutte la condiscendenza senza fine, la fiducia incondizionata concesse troppo a lungo al regista inglese. Ero tra coloro che a Venezia esultarono, ammirati, per *I misteri del giardino di Compton House* [*The Draughtsman's Contract*, 1982] ("Cinema & Cinema" era presente al Lido con una piccola pattuglia, ho un ricordo vivissimo del piacere e della meraviglia condivisi da tutti, e condivisi innanzitutto con Guido Fink, il più saggio e il più colto). Non parlo dunque a cuor leggero. Ma questo film mette fine a molti esperimenti di dubbia riuscita (può esserci grandezza anche nei fallimenti, sappiamo bene), e soprattutto a un carico di ambizioni sproporzionate (Greenaway artista visivo), e di responsabilità anche, certo, di noi spettatori, troppo disponibili a giustificare, sostenere, avvalorare – in costante soggezione e avendo concesso un credito illimitato all'autore dopo quel mirabile exploit. Se il film tocca il fondo non è neppure per via dell'audacia (diciamo la sfrontatezza) di misurarsi, attraverso la chiave del racconto biografico, con una personalità come quella di Ęjzenštejn e con un'opera come *¡Que viva Mexico!* Chi scrive (non ha nessuna autorevolezza: ha avuto solo la ventura di leggere qualche pagina di colleghi, di Ęjzenštejn o di spettatori degli anni '20 e '30, e non solo i commenti dell'esegesi contemporanea) non crede ai mostri sacri, in generale – e, in questo senso, dunque, neppure a quello rappresentato dal regista sovietico. Se il film tocca il fondo non è per l'"impossibilità" dell'impresa, o per la sproporzione tra le ambizioni e i risultati. Il film tocca il fondo solo e semplicemente per la mediocrità delle sue basi (da storia di barbiere, o di parrucchiera, ciascuno scelga il riferimento che preferisce), e per la volgarità che rende il trattamento da feuilleton ancora più indigeribile.

Tutto nel film di Greenaway appare parodia involontaria del ritratto "d'autore" (del "film sul film"; dell'apologo alla Thomas Mann, o viscontiano; del contributo alle relazioni tra psicanalisi e arte: anche qui ciascuno opti per la prospettiva che crede, nessuna ha un minimo di consistenza): l'inserimento di materiali di repertorio; l'uso dell'iconografia di *¡Que viva Mexico!* (le grandi agavi, naturalmente...); l'uso dello split-screen (a quale scopo?); il ricorso al b/n; l'uso del colore come "incrostazione" (le cui risorse pure Greenaway aveva mostrato di saper esplorare: qui siamo alla parodia del suo stesso lavoro); il *tour de force* della macchina da presa, che ruota vorticosamente attorno ai personaggi (Ęjzenštejn e il suo amante, nella camera da letto: segno espressivo di qualcosa? Portatore di un qualche brandello di senso? La vertigine della passione? Siamo nella versione linguisticamente aggiornata di un film di Matarazzo?); l'ennesima esplorazione di cadaveri mummificati (ci troviamo nel Messico della festa dei morti, d'accordo; ma dopo Rosi, dopo Herzog...).

E l'orizzonte si rivela quello di un'estetica da avanspettacolo: l'attore che cerca la somiglianza fisica con il vero regista; le disavventure da clown impacciato del protagonista in albergo e in città; il disinteresse per le riprese in uno schema che mette in relazione esperienze di vita e attività creativa con la stessa complessità di una storia di "Grand Hotel"; i disegni erotici che si animano (da soli erano poco espliciti?). Pensiamo di assistere ad altrettanti culmini del kitsch di questo film. Ci sbagliamo. Ci aspetta la scena dell'iniziazione sessuale di Ęjzenštejn, con l'olio versato dal partner sulla schiena del regista... il rivolo che scende... la penetrazione, il tutto in un'atmosfera patinata da film grande-borghese – naturalmente: da imbarazzante parodia di film grande-borghese –. Neanche in un varietà da caserma.

Il film di Wenders, *Every Thing Will Be Fine*, era fuori concorso. È costruito su una serie di variazioni sul tema della ricerca della figura paterna. Forse non è una sonata di Bach. Certamente è una composizione che arricchisce, nella ripresa e modulazione di uno dei motivi più cari al regista, l'opera dell'autore. Non era in competizione: sagacia delle regole di selezione.

Leonardo Quaresima