

RECENSIONI 64° Berlinale – Internationale Filmfestspiele Berlin 2014

Racconti morali

Nella ripetitività dei principi che danno coerenza alla sezione in concorso di un grande festival (criteri geopolitici, ragioni dell'industria hollywoodiana, chance offerte alle produzioni nazionali, apertura a spinte emergenti, conferma delle posizioni acquisite) capita tuttavia di imbattersi in situazioni in cui, per caso, o per lo spirito del tempo (ma anche per l'ostinazione del critico a cercare...) le opere proposte sembrano davvero mostrare, in profondità, tratti comuni, sembrano proporsi come effettivo campione rappresentativo di una tendenza contemporanea. Quest'anno a Berlino, se i criteri di base sono apparsi del tutto rispettati e trasparenti (molti i film tedeschi e orientali, spazio generoso offerto al primato americano, attenzione alle cinematografie "minori" e al tempo stesso agli sforzi industriali di quelle "maggiori"), nondimeno era possibile avvertire pressioni diverse, frutto di un orientamento forse contingente, per nulla epocale, e tuttavia insistente, non ignorabile. Al di là dell'aneddoto delle trame, al di là delle particolarità d'autore e di "genere", ciò che a più riprese appariva manifesto è stato l'impulso ad assegnare un ruolo centrale a regole di condotta (sul piano tematico, delle storie), a principi di costruzione (sul piano delle modalità di organizzazione della narrazione). I film, insomma, tendevano a strutturarsi sul modello del *racconto morale*. *Kreuzweg*, di Dietrich Brüggemann, *Nymphomaniac*, vol. 1, di Lars von Trier, *Aimer, boire et chanter* di Alain Resnais non ne sono state le uniche manifestazioni, ma certamente le più vistose.



Aimer, boire et chanter

Dreyer e Bresson (per l'interazione tra sfera del sacro e sfera quotidiana), i fratelli Dardenne e ancora Bresson (per le caratteristiche del personaggio femminile protagonista e per molte scelte di regia e di

RECENSIONI recitazione) sono i riferimenti più forti del film tedesco: la storia di una ragazza educata ai principi cattolici più intransigenti, che decide di offrire la sua vita in cambio della guarigione del fratellino. La vicenda ruota attorno a *regole di vita*, ma sono le *regole di racconto* (drammaturgiche, interpretative, iconografiche) ad avere un rilievo forse ancora più grande. Nel caso di von Trier, per le caratteristiche degli eventi, possiamo per così dire (ricordate il magnifico saggio di Roland Barthes?) da Loyola a Sade; permane la centralità attribuita ai criteri di organizzazione del discorso. La continuità, qui, dell'operazione con quella che era partita dall'insieme di vincoli, autoimposti, del *Dogma*, non ha bisogno di essere sottolineata. Il radicalismo della regola religiosa (la più tradizionalista, gerarchica, totalizzante), come strumento di affermazione di una volontà che resta tutta umana, individuale, domina *Kreuzweg*. Il radicalismo dell'espressione della sessualità, intesa non come sfera del piacere individuale (sempre mancato), ma come *dispositivo* delle relazioni interindividuali, strumento privilegiato della fondazione di ogni sistema di rapporti, governa *Nymphomaniac*. L'adolescente del Sud della Germania prende alla lettera il modello del *sacrificio* (la posta è la "guarigione" del fratello autistico) e ingabbia la sua adolescenza in prove durissime e crudeli verso se stessa. La protagonista del film danese estremizza l'esperienza della sessualità e la utilizza per costruire, per accumulo, compulsivamente (e con non minore crudeltà verso se stessa) rapporti qualunque, rapporti, in ogni caso, alla cui base si disegnano posizioni di superiorità e sottomissione, strategie di sfruttamento e potere (anche se la figura centrale del film sembra rimanere indifferente a tutto ciò).



Kreuzweg

In entrambi i percorsi, inoltre, il caso limite non esclude affatto la generalizzazione. Dietro l'apparente chiusura in una sfera individuale e irripetibile, si affaccia (Fourier...) un'apertura utopica, tanto più forte in quanto svincolata da ogni tentazione programmatica: l'affermazione *assoluta* del femminile, che si compie, in tutte e due le opere, attraverso il corpo. Il percorso è tutt'altro che lineare, passa attraverso le forme più radicali di disprezzo e dilapidazione del corpo stesso, ma lascia intravedere un approdo, non

RECENSIONI solo la neutralizzazione del sentimento e il ritorno alle basi più materiali e profonde della corporalità, ma una sorta di primato della volontà.

Brüggemann impone alla sua storia la cadenza e la struttura di un racconto a stazioni, anzi quella del prototipo (*la via crucis*) di ogni narrazione di questo tipo. E si obbliga all'estetica di modelli figurativi, vincolandosi alla fissità dei piani e ai principi di unità del piano sequenza. Von Trier ingabbia l'apparente grado infinito, anarchico, incontrollabile di casualità all'interno di modelli concettuali e addirittura matematici: la serie di Fibonacci, i teoremi di geometria, i calcoli di trigonometria.



Nymphomaniac

In questo disegno non potevano non assumere un ruolo centrale e fondante strutture musicali (per definizione costruite su componenti astratte e regole rigorose di combinazione). *Nymphomaniac* sfocia, a questo riguardo, in una dimensione metatestuale: l'estetica musicale (la polifonia medievale, ripresa nei programmi di Palestrina e Bach) è oggetto di aperta esposizione e applicazione alle forme del comportamento - da parte dei suoi stessi personaggi (uno dei passaggi più felici di tutto il film).

La Vie d'Adèle (Abdellatif Kechiche, 2013) – mi riferisco alla versione cinematografica: altra cosa, lasciatemi dire, il graphic novel di partenza – puntava tutto sulla liberalizzazione dell'accesso dello sguardo dello spettatore all'esperienza sessuale. Con goffa disonestà: perché il tempo reale (?) e i corpi reali (?) erano il risultato di illusioni da circo di provincia. E il grottesco e la parodia involontaria continuamente in agguato. Il gioco delle posizioni dei corpi, invece che arte combinatoria, si faceva astuzia di velatura e nascondimento, come nell'estetica di un peplum italiano degli anni '60. *Nymphomaniac* è del tutto esente da questo rischio. Gli atti sessuali non valgono "per sé", ma come elementi e *variazioni* in uno schema astratto. Come materiali di base di una struttura musicale. Che qui organi, corpi siano "finti" (di controfigure) non sposta di un millimetro il loro valore – mentre ne condiziona irrimediabilmente il senso nel caso di *Adèle*.

Nel film di von Trier, sempre fortissimo è inoltre il ruolo dell'ironia. Grazie al suo filtro, i singoli elementi assumono un ruolo "di secondo grado" che ne asseconda e accompagna la valenza astratta. Completamente assente da *La Vie d'Adèle* ogni traccia di ironia.

RECENSIONI Considerazione a margine: sono bastati tre film nell'arco di due stagioni (*Lo sconosciuto del lago* – *L'Inconnu du lac*, Alain Guiraudie, 2013 – *La Vie d'Adèle*, ora *Nymphomaniac*), nei quali la mostrazione dell'organo sessuale maschile in erezione e degli effetti dell'atto sessuale (l'eiaculazione) hanno valicato i confini della rappresentazione nella produzione da grande sala e da grande pubblico, per far cadere un tabù che ha governato per secoli la rappresentazione occidentale – non solo quella cinematografica. In tutti i casi citati, nella condizione della sala (tralascio naturalmente quella "speciale" del festival) nessuna reazione di rigetto, o che comunque registrasse il salto (perché di una discontinuità, e forte, si tratta) verso un nuovo regime. Niente più *oscenità*? Addio a Bazin? Certamente no, dal momento che il sesso proposto al nostro sguardo da tali opere è, abbiamo detto, *finto*: "rubato" a controfigure, separato dai corpi degli interpereti dell'azione, dalle loro performance e dalla loro identità (o, ancora più goffamente, artefatto imitativo). A rigore - nessuna scena di sesso in questi film. Tuttavia, ripeto: quando il sesso è puro segno, notazione in una partitura (*Nymphomaniac*), il "fittizio" da cui trae origine perfettamente si lega al senso dell'operazione. Quando, in assenza di ogni filtro e struttura, profonda, di composizione (*Adèle*), vorrebbe produrre senso proprio nella sfida ai codici della rappresentazione, non riesce a raggiungere neppure la sfera della pornografia (scena *ottusa* peraltro, estranea al raccontabile: l'osceno è per definizione *indicibile*, coincide con la pura materialità del rappresentato, ogni accesso al linguaggio e all'espressione vi sono azzerati). Il film di von Trier segue ostinatamente e felicemente, ripeto, la direzione opposta. Il sesso è coinvolto in un impianto che invece di affidarsi all'accecamento prodotto da immagini "oscene", all'autosignificazione della loro "materialità", punta sull'attrazione per la complessità delle strutture - e sul fascino della costruzione di sistemi di vincoli e norme.

L'orientamento "morale" dei film berlinesi, così tenacemente perseguito, e così anacronistico, diremmo, nella nostalgia di principi di combinazione e regole di condotta, spinge alla ricerca delle sue motivazioni. Sul piano sociologico può essere messo in relazione con l'età dell'indifferenza verso i grandi sistemi di pensiero e le grandi narrazioni e apparirci come la reazione, il contraccolpo prevedibile a tale condizione. Sul piano stilistico (il rigore dreyeriano o bressoniano, o dei Dardenne, o di un Dogma, di cui si diceva) si separa dall'indifferenza e dall'ottusità, anch'essa, della rappresentazione generalizzata, da telefonino. Sul piano mediologico sembra mirare alla ricostituzione di un'identità cinematografica in un quadro in cui il "filmico" appare sempre più disperso e risucchiato in altre modalità e dispositivi della rappresentazione, facendo della condizione di ibridazione del cinema con altri sistemi un principio di identità.

Racconto morale è, programmaticamente e mirabilmente, anche il film di Resnais, da un testo di Ayckbourn, l'autore che aveva offerto al regista la base per un altro racconto polifonico: *Smoking – No Smoking* (1993). La vita di tre coppie è scomposta e ricomposta in una rete di "slittamenti" e simmetrie dei legami delle rispettive figure femminili con un personaggio maschile rigorosamente "fuori scena". Non la materialità del sesso ma la "fatuità" delle situazioni da teatro da boulevard è trascesa stavolta dalla struttura combinatoria e dalla forza delle "regole del gioco". Ed è la scelta di non mostrare mai il centro di attrazione delle passioni che consente in primo luogo di allontanarsi dall'ottusità, qui, della commedia sentimentale degli equivoci. Lo stile si costruisce, nel modo più flagrante, sui principi della messa in scena teatrale o del fumetto (a partire dalle scenografie da palcoscenico; e dal retino dei *comics* utilizzato nei primi piani). L'originalità cinematografica è costruita nell'attraversamento delle risorse (non nel tentativo di superamento delle supposte "limitazioni") della scena e della *bande dessinée*.

Kreuzweg ha vinto un Orso d'argento per la migliore sceneggiatura. *Nymphomaniac*, vol. 1. era fuori concorso. *Ad Aimer, boire et chanter* è stato assegnato un riconoscimento speciale (per liberarsi dell'imbarazzo? Il film era stato ignorato platealmente dal pubblico dei critici in sala, molti usciti, ostentatamente, nel corso della proiezione ufficiale). La Berlinale ha trasformato un sintomo in tendenza.

Leonardo Quaresima

RECENSIONI Il lavoro della finzione sulla realtà (e viceversa)

71. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia

Ciò che ci permette di avvicinarci alla storia italiana recente è un'esibita messa in scena. Per vedere l'Italia delle stragi c'è bisogno di make-up, di trucchi e parrucchi, quelli che acconciano i personaggi de *La trattativa*. Sullo schermo i politici (Ciancimino) si muovono in vestaglia, i procuratori (Caselli) sembrano dei caratteristi e i mafiosi, illuminati da Daniele Cipri, assumono un conseguente contorno grottesco. Se nelle interviste Sabina Guzzanti insiste a ripetere che la sua ricostruzione è oggettiva e inattaccabile, la regia sceglie di attraversare la finzione, dimostrando di essere più dubitativa e intelligente delle parole. Questa tensione tra realtà storica e scelte di sguardo scintilla in un produttivo cortocircuito quando Sabina Guzzanti entra da una porta indossando l'antica maschera di Berlusconi. La regista, in prima persona, si prende carico di assumere ancora una volta a distanza di anni i panni del nemico, e con essi l'inevitabilità della distorsione dialettica della storia prodotta da ogni tentativo di rappresentazione.

Degli sforzi equivalenti di avvicinarsi alla realtà per strizzarne fuori delle gocce di senso sono rinvenibili in molti altri film, italiani e no, presenti in mostra. Anche *Pasolini* di Abel Ferrara può per molti versi essere considerato un documentario sugli ultimi giorni del poeta di Casarsa, vista l'attenzione filologica che lo caratterizza: i dialoghi ripetono in gran parte le frasi pronunciate da Pasolini nelle interviste, i luoghi sono quelli reali, gli estratti dal *Porno-Teo-Kolossal* ne seguono fedelmente la sceneggiatura inedita; a questi elementi si aggiunge l'incredibile ricalco del corpo di Pasolini da parte di William Defoe. I detrattori rimproverano al film proprio una prudenza filologica considerata eccessiva. Eppure la scelta di mettere in scena delle piccole sequenze del *Porno-Teo-Kolossal* è tutto tranne che conservativa, visto l'alto grado di irrepresentabilità del testo, al livello di *Salò*. (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pierpaolo Pasolini, 1975) Il trash che alcuni hanno rilevato in questo inserto che vede per protagonisti Ninetto Davoli (nel ruolo scritto per Eduardo De Filippo) e Riccardo Scamarcio (nel ruolo scritto per Ninetto Davoli) è, come rileva Roy Menarini, già tutto nel copione e fa parte del percorso di abbruttimento volontario verso il quale si stava dirigendo Pasolini nel 1975 – momento ultimo di un'invettiva sociale che non può lasciare il pensatore immune rispetto al male che denuncia.



Anime nere

RECENSIONI Parte dalla realtà, da una lettura antropologica del territorio calabrese in cui colloca la sua storia, anche *Anime nere* di Francesco Munzi. Lo spunto più interessante del film è forse quello, piuttosto discreto, della presenza animale. Spettatrici non certo silenti delle guerre di 'ndrangheta, le capre del film svolgono una funzione di contrappunto alla *vanitas* criminale degli uomini, ma connotano anche l'identità profonda di un mondo che costruisce su un "gusto" comune le proprie genealogie e gerarchie. *Anime nere* – è forse il suo difetto – ambisce al respiro epico di alcuni dei migliori racconti audiovisivi italiani recenti (le serie *Gomorra* e, prima, *Romanzo criminale*) ma non può permettersi come queste ultime di ampliare o amplificare il suo universo narrativo, che rischia così di risolversi, sminuendo il film, in una vicenda "d'azione".

Il film della mostra che esprime con maggior evidenza la forza dirompente del cinema documentario è *The Look of Silence*. La storia è vomitata dai vincitori. Si poteva commentare così il precedente lavoro di Joshua Oppenheimer, *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, Christine Cynn, anonimo, 2012), dove un vecchio, apparentemente non toccato dal *re-enactment* della sua crudeltà, finiva per vomitare sotto il sole di una terrazza, come se la coscienza del corpo fosse superiore a quella della mente. In *The Look of Silence* non si assiste più al monologo dei carnefici, ma a un confronto tra vincitori e vinti. La banalità del male, che diventa qui orgoglio del male, si specchia negli occhi del fratello di una vittima, un ottico – professione che aggiunge al film il valore di una metafora leggera. Oppenheimer prosegue dritto per la sua strada, riuscendo anche in questo film ad abbinare alla chiarezza di riflessione storico-culturale un grandissimo talento formale, in particolare nel montaggio.



The look of silence

Se *The Look of Silence* si costruisce sull'onestà di relazione con il testimone e sull'apparente avalutatività del cineasta, c'è chi si propone di fare l'esatto contrario. In *Belluscone – Una storia siciliana* lo sguardo per definizione cinico di Franco Maresco fa saltare ogni patto sulla moralità o sull'etica del cinema documentario: i personaggi del film sono tutti manipolabili e manipolati. *Belluscone* è un film debordante, costruito a partire dal fallimento delle possibilità del racconto, sicuramente non riuscito eppure geniale. La realtà italiana è incontrollabile, una materia che intrappola l'autore stesso, incapace a fare ordine, avvolto in un gomitolo inestricabile di parole ed immagini.

RECENSIONI Maresco avrebbe dovuto prestare un po' del suo cinismo a Gabriele Salvatores, a capo del progetto di auto-rappresentazione *Italy in a day*. Abbiamo di fronte un lavoro di sociologia spiccia, un "pane, amore e fantasia senza fantasia" (cito l'amico S. Z.), un film infestato di gattini, neonati, inconsapevoli casi umani, lamentazioni generazionali e proposte di matrimonio. *Italy in a Day* è davvero un film osceno, se ha ragione Eric De Kuyper ad affermare "non si può evitare di definire oscene le immagini della felicità familiare". Molto più divertente e istruttivo, a questo punto, farsi un giro su YouTube da soli, esplorarne il trash e lasciarsi avvolgere dal *random*, da un flusso di connessioni casuali che funziona sicuramente meglio del montaggio di Salvatores. Il conformismo dei *selfie* in movimento di *Italy in a day* affligge. E il peggio è che questa totale insipienza nell'osservazione della realtà non viene né evidenziata né tanto meno denunciata da Salvatores: lo "sguardo degli italiani" è invece sposato sentimentalmente come grande "risorsa nazionale" nella lunga era della crisi. Non c'è niente di peggio di un misero ritratto che invece crede di essere un affresco generazionale. È questo il Paese Infinito di Renzi? O è solo vuoto intellettuale spinto?

Molto meglio scendere insieme a Ulrich Seidl (*Im Keller*) nelle cantine e nelle tavernette austriache. Almeno lì c'è rappresentazione, delle scelte enunciate, oltre che un reale gusto per l'auto-rappresentazione da parte dei soggetti coinvolti. L'inventario delle *stube* tirolesi mostra una rassegna davvero eterogenea – poligoni di tiro e pitoni affamati, suonatori di ottoni e amanti del BDSM, trofei di caccia e ritratti di Hitler. Tra il virtuoso e il vizioso non c'è questa gran differenza. Tutta l'attrezzatura che accumuliamo in garage (il dildo e la lavatrice) grossomodo si equivale. E la signora che colleziona bambole iperrealiste è più inquietante del magrolino che descrive un po' incredulo la potenza del getto delle sue eiaculazioni. Ciò che conta è l'intensità delle passioni che giacciono nel sottosuolo del tempo libero, in un luogo liberato dal tempo. La stilizzazione di Ulrich Seidl (camera fissa, inquadratura simmetrica) chiama la realtà alla prova della fiction, come un test di immaginario che serve ad accertare la tenuta del vero o a lasciar emergere il reale al di sotto di esso.

Se *Im Keller* è un film di non-fiction che spinge sulla fiction, al suo opposto ci sono altri lavori che su quel "non" fondano tutto il senso della loro esistenza. *Io sto con la sposa* (Antonio Augugliaro, Gabriele Del Grande e Khaled Soliman Al Nassiry) si colloca in un territorio classico del documentario, quello dell'impegno (e della disobbedienza) civile. Se lo affrontiamo da un punto di vista teorico ci ritroviamo qui sotto gli occhi la dissoluzione o il grado zero del genere documentario, visto che basta letteralmente accompagnare (nemmeno "riprendere") la realtà (sotto forma di un gruppo di migranti) con una videocamera per fare un film. Più che di documentario possiamo parlare di "documentazione", atto che basta comunque a rendere prezioso il film da un punto di vista politico-sociale.

Near Death Experience comunica un altro tipo di passione per il vero, quello per la realtà del corpo di un attore, che qui coincide con quello di un autore, Michel Houellebecq. Benoît Delépine e Gustave Kervern portano sullo schermo un diverso cinemazero, un'opera *low-fi* totalmente affidata all'aura che circonda lo scrittore francese. La (non-)storia del girovagare in montagna di uno stravagante e meditativo uomo vestito da ciclista è a nostro giudizio uno dei film più belli della mostra, anche se il piacere del testo è riservato forse ai patiti di Houellebecq che amano riconoscere nella sua figura sgraziata la tenue ombra di Sade e Céline.

Alberto Brodesco