

FABIO CASSANO

ATTRAVERSO IL VUOTO

Rappresentabilità della guerra nel cinema di Guy Maddin

La XVI edizione della Viennale (Vienna International Film Festival), tenutasi nell'Ottobre del 2016, ha aperto la propria programmazione con un interessante trittico dedicato alla guerra e alle sue sfaccettature; il ciclo di film, intitolato *Across the void*, è consistito di tre cortometraggi, ognuno dei quali incentrato su un particolare aspetto della dimensione bellica.

In prima posizione *Chums from across the void* (Jim Finn, 2015) indaga la paranoia anticapitalista in un fittizio stato socialista militarizzato. Avvalendosi in grandissima misura di riproduzioni con materiali poveri e di diorami – un po' come *L'immagine mancante* di Rithy Panh (2013) – il breve frammento filmico di Jim Finn evoca con fredda decisione le tappe della battaglia psicologica, del condizionamento di massa, della fascinazione patologica delle masse per la catastrofe e la sua imminenza. Lo stato e i suoi apparati sublimano, in *Chums from across the void*, la pulsione di morte e predazione che dal mondo animale, subacqueo, subcosciente, penetra insensibilmente negli apparati della percezione collettiva.

In seconda posizione si colloca *There is a happy land further away* (Ben Rivers, 2015). Girato sull'isola di Vanuatu, in Polinesia, il film esplora sagacemente la guerra mostrandone l'apparente assenza, ripiegando su un paesaggismo tormentato preguo di echi da Malick. Di fronte alla potenza di una natura in perpetuo conflitto, che una voce femminile in incerto inglese commenta con costernata concretezza, il pensiero va senza dubbio al film di Malick *The Thin Red Line* (1998): “Che cos'è questa guerra stipata nel cuore della natura? Perché la natura lotta contro se stessa? Perché la terra combatte contro il mare?”

A esprimere la complessità dell'indagine concorre una feconda dissonanza tra parola e immagine, la manipolazione discorsiva della percezione, nella forma del dettato al quale la narratrice è sottoposta in una serie sfiancante di prove, ripetizioni, aggiustamenti retorici da parte di un'entità altra, impersonale, inconoscibile.

Si prenderà più diffusamente in esame il terzo e ultimo film di questo ciclo, *Bring me the head of Tim Horton*, diretto da Guy Maddin, Evan Johnson e Galen Johnson nel 2015. Esso si situa all'apice di un peculiare percorso di esplorazione filmica. Diretto dal canadese Guy Maddin nel 2016, con l'aiuto di Evan e Galen Johnson (già al suo fianco per il lungometraggio *The forbidden room* del 2015), il film segna un importante precedente nel corpus artistico di Maddin, da sempre incentrato sul recupero del cinema di genere (specie del periodo muto e del primo sonoro), sui turbamenti della sessualità, sull'investigazione angosciata dell'infanzia e della storia del paese natio. Nella sua trentennale carriera le soluzioni espressive del *bergfilm* (*Careful*, 1992), dell'*horror* (*Dracula: Pages from a virgin's diary*, 2002), del film di propaganda (*Archangel*, 1990) sono state di volta in volta decostruite secondo le intuizioni dell'analisi freudiana, l'analisi storico-sociologica, un rapporto costante con le scienze occulte maturate a cavallo dei secoli XIX e XX. Culmine di questo percorso può considerarsi il documentario *My Winnipeg* (2007), nel quale autobiografismo e storiografia, documentazione e finzione si fondono nell'apologia amara della città natale, e con essa di un intero itinerario di vita.

Bring me the head of Tim Horton può essere considerato a pieno diritto come una prosecuzione e insieme un superamento di *My Winnipeg*; laddove quest'ultimo sposava originalmente l'impianto del *docu-fiction*, l'ultima opera del regista canadese rielabora e ribalta tale assetto secondo i dettami del *mockumentary*, o documentario ingannevole. Girato in Giordania nel 2015, il film si presenta come un *making of*, documentario dietro le quinte della lavorazione di un film di finzione; nella finzione Maddin, impossibilitato a trovare fondi per un progetto personale, accetta di filmare la lavorazione di *Hyena Road*, pellicola bellica ambientata nell'odierno Afghanistan. Per esigenze economiche, egli si ritrova a dover anche apparire come comparsa in un'inquadratura del film, nei panni di un talebano ucciso dalla squadra di soldati canadesi attivi sul luogo.

Lo stato di afflizione personale e professionale porta Maddin a isolarsi dalla lavorazione del film e a immaginare di stare lavorando a un film di guerra tutto suo. Ben presto la fantasticheria sconfinata in una rievocazione della casa lontana (il Canada), dell'infanzia, dei miti maturati attraverso il cinema e il suo modo di inscenare, di ricreare la guerra.

In *Bring me the Head of Tim Horton* si ritrovano tutti i temi e i tropi stilistici accumulati e affilati dal regista in trent'anni di carriera: la rievocazione dell'infanzia e della pulsione distruttiva infantile, l'impossibilità di affrancarsi dalle proprie radici, il ritorno persistente del Canada come ossessione e insieme rifugio.

Parlando della violenza nel cinema, François Truffaut non mancava di sottolineare che “mostrare una cosa equivale a nobilitarla” (De Baecque, Toubiana, 63, *t.d.a.*); la sua visione della rappresentabilità della violenza, e quindi del conflitto, viene ulteriormente chiarita come segue:

Per esempio, alcuni film pretendono di essere antimilitaristi, ma non credo di aver mai davvero visto un film antimilitarista. Ogni film sulla guerra finisce per essere a favore della guerra (Truffaut, Siskel 1973: 3, *t.d.a.*)

Il cinema bellico vive sin dalla sua origine questa aporia, tra l'esaltazione estetica dell'atto dinamico e il diritto-dovere della tesi: sin dai grandi apologhi di Renoir (*La grande illusione*, 1932) e Kubrick (*Orizzonti di gloria*, 1957), il cinema vive il suo rapporto con la guerra all'insegna dell'instabile equilibrio tra il giudizio morale e l'esplorazione plastica e dinamica a mezzo della cinepresa e del montaggio. Forme ingenuamente considerate neutre come il *reportage* e il documentario non sfuggono a tale contraddizione, come già sottolineava André Bazin:

La guerra e la sua apocalisse sono state all'origine di una rivalorizzazione decisiva del reportage documentario. Questo perché, durante la guerra, i fatti hanno un'ampiezza e una gravità eccezionali. Costituiscono una messa in scena colossale di fronte alla quale quelle di *Antonio e Cleopatra* o di *Intolerance* fanno la figura di scenari per tournée di provincia. Ma si tratta di una messa in scena reale e che dura solo una volta (Bazin 2016: 20-21).

Con *Bring me the head of Tim Horton* Maddin attua una meditazione ossessiva sulla guerra, sul suo immaginario, sulla sua rappresentabilità: la guerra quale moltiplicazione ingannevole dell'informazione a mezzo dell'immagine, sedimentazione dell'immaginario. Soprattutto, la guerra come mezzo di controllo della realtà, di scacco definitivo della morte.

È quanto chiarisce lo stesso Maddin, commentando fuori campo le immagini in rapido movimento: alimentato dalle avidhe visioni infantili di pellicole belliche, l'autore (sospeso come Orson Welles al di là e al di qua della cinepresa) definisce il film di guerra “autopsia senza cadavere”, che della guerra replica e reitera all'infinito l'eccitazione panica e l'intrigo, neutralizzandone la concreta irrefutabilità dell'assassinio. Non si può, dunque, non ripensare a Bazin, che in *Morte ogni pomeriggio* scrive:

Prima del cinema si conosceva solo la profanazione dei cadaveri e la violazione delle tombe. Grazie al film, si può violare oggi ed esporre a volontà il solo nostro bene temporalmente inalienabile. (Bazin 2016: 32)

Il cinema si rivela nella sua natura di simulacro dinamico, di macchina perversa in grado di neutralizzare la morte mediante la sua ripetizione a ciclo continuo, la sua rappresentazione vera o fittizia che sia: vera macchina del tempo, foriera della deleuziana “immagine-tempo diretta”, il marchingegno cinematografico può congelare l’attimo della morte, fissarlo, dilatarlo, contrarlo a piacimento e invertirlo. Applicato al funzionamento incessante della macchina bellica, la qualità manipolatoria di tempo e spazio detenuta dal cinema si qualifica, citando ancora Deleuze, come “potenza del falso”:

È una potenza del falso che sostituisce e spodesta la forma del vero, perché pone la simultaneità di presenti impossibili o la coesistenza di passati non-necessariamente veri. La descrizione cristallina giungeva già all’indiscernibilità tra reale e immaginario, ma la narrazione falsificante che le corrisponde fa un passo in più e pone al presente differenze inesplicabili, al passato alternative indecidibili fra vero e falso (Deleuze 199: 148).

Guy Maddin, regista esterno alla diegesi, immagina se stesso riverso sullo sfondo di un set giordano, morto per tutti e per se stesso; nel suo pieno isolamento, allora, il morto sarà libero di mescolare passato e presente, l’attuale con l’ipotetico, di mistificare al servizio di una verità che si impone come autentica di fronte alla macchina infernale dell’occhio bellico. Per il regista e la sua ipostasi fittizia sarà allora legittimo ridurre il deserto a una distesa uniformemente grigia, sovrapporre tramite il *green screen* le nevi del lontanissimo Canada, inscenare un duello di sguardi di matrice *western* al confine del mondo democratizzato.

Come recita un adagio giapponese, la guerra non è che “l’arte di abbellire la morte”; parafrasando Cocteau, il cinema è «la morte al lavoro» (Alonge, Menarini, Moretti, p. 129). Il cinema in guerra può ricreare la morte, inscenarla, sofisticarla, negarla e invertirla a piacimento; ribaltare la guerra nel suo contrario, materializzare la pacificazione coatta manipolandola nell’istante stesso dell’accadimento.

È ancora Bazin a illuminare questo aspetto:

Immagino la suprema perversione cinematografica come la proiezione di un’esecuzione all’inverso così come in quei cinegiornali comici in cui si vede il tuffatore schizzare fuori dall’acqua verso il trampolino» (Bazin 2016: 32-33).

Occorre a questo punto chiarire alcune equivalenze fondamentali, attraverso le quali il meccanismo di rievocazione nel cinema di Guy Maddin si palesa incontrovertibilmente.

Sin dall'esordio nel lungometraggio con *Tales From the Gimli Hospital* (1988), il passato ha sempre coinciso per Maddin con l'infanzia, individuale o collettiva che essa fosse; l'infanzia con il peccato; il peccato con la patria, quel Canada odiato e amato come una madre, incarnata dalle tante e oppressive figure materne del suo cinema.

Il Canada, per Maddin, è il sacco amniotico che custodisce al suo interno la storia di un paese perennemente pre-Natale, il quale all'età adulta ha visto sostituirsi presto una senescenza incompleta. All'atto di rievocare la vita nella natia Winnipeg, il cuore gelido del paese, la rievocazione dovrà sempre farsi percorso *à rebours*, come angosciata rincorsa del trauma ancestrale, di una colpa originaria impossibile da spiare.

L'infanzia, sia essa del regista o di qualche sua ipostasi drammatica, così come di un'intera civiltà, pare quasi esistere solo in virtù di quanto essa può essere indagata, autopticamente sezionata in cerca della manifestazione somatica della psicosi, solo per essere infine imbalsamata e perpetrata nella pia accettazione del presente. Così accadeva in *Tales From the Gimli Hospital* (1988), in *Careful* e più che mai in *My Winnipeg*: in che cosa può consistere una città, una vita, senza i propri traumi, i propri anfratti, le proprie discontinuità?

È in questo punto della ricerca che il film trova la sua magica concordanza con il passato registico di Maddin: la caccia spietata ai terroristi di Al Qaeda dovrà mutarsi, nell'immaginazione del regista, in una sfida per la testa di Tim Horton, fulgida stella dell'hockey nella squadra di Winnipeg. L'hockey non è un nuovo arrivato nel cinema di Maddin, dato che ad esso egli aveva dedicato il lungometraggio *Cowards Bend the Knee* (2003): il finale della pellicola vedeva la squadra di Winnipeg imbalsamata, fissata per sempre nella sua perfezione come un esercito di terracotta, correlato apparentemente innocuo di una pulsione distruttiva sublimata nella foga della prodezza sportiva. La testa del campione Tim Horton diviene così l'estrema posta in gioco, il feticcio sacrificale di un conflitto le cui dinamiche sono ormai smarrite, disperse nell'immensa discarica audiovisiva che ogni guerra si trova a generare.

Tutto questo non può non ricordare il binomio tra sport e guerra che il cinema ha reiteratamente indagato nel corso dei decenni: vicinissimo si fa allora *Olympia* (1938) di Leni Riefenstahl, con la sua esaltazione plastica del gesto atletico quale collante della pace tra i popoli; ancora più in prossimità non può che scorgersi *Rollerball* (1975) di Norman Jewison, coi suoi cruentissimi *match* incessabilmente fissati nel fermo-immagine, invertiti e dilatati dalla spietata efficienza di una moviola accessibile solo ai capi che alla guerra presiedono, mai a chi la combatte né a chi vi assiste.

Non è dunque fortuito che nelle sequenze di maggiore impatto visivo Maddin recuperi le risorse formali dei più diffusi surrogati bellici: l'estetica del videogioco, la frenesia del *soft air*, la muta concitazione del cinema *western* entrano di prepotenza nel tessuto del film, lacerandone la struttura e contrappuntandosi a vicenda come nel palinsesto impazzito di una programmazione televisiva, un flusso visivo che solo nella frammentarietà e nell'effimero rivela la sua conturbante coerenza.

Per mezzo del suo apparato di auto-rappresentazione, la guerra si rivela come cortocircuito informativo totale, scacco estremo della "realtà aumentata" alla quale l'uomo post-contemporaneo è assuefatto: l'immagine del *reportage* bellico potrà essere manipolata a piacimento, il singolo fotogramma ingrandito sino all'oscena intimità dei *pixel*, senza che questo concorra a rivelare le vere forze occulte della macchina di morte; al contempo l'automazione degli strumenti di ripresa permetterà nuove e inusitate sofisticazioni dell'informazione visuale.

Non a caso Maddin rivela qui la sua sensibilità verso i più recenti supporti di ripresa, come dimostrano le diverse sequenze aventi per oggetto (percepito) e soggetto (percipiente) un drone per riprese militari. L'atteggiamento del regista è, al proposito, quantomai ambiguo, sospeso tra la sincera fascinazione per il mezzo e le sue possibilità, da un lato, e dall'altro l'inquietudine per una tecnologia sempre più sfuggente, personificata, sottilmente ostile.

Il cortometraggio attesta inoltre un crescente interesse nei confronti del cinema documentario (affrontato per la prima volta in *My Winnipeg*, del 2009), al quale è abbinata una raffinata ricerca visuale orientata sulla ripresa digitale – specie in bassa risoluzione. Abituato da sempre a girare in 16mm, Maddin si rivolge al digitale non in cerca di un nuovo grado di pulizia visuale, bensì di una nuova e più evidente "visibilità" del supporto di ripresa, e quindi dell'intervento registico.

Se nei precedenti film il digitale era stato valorizzato in alcuni suoi difetti come il *motion blur* (in *Keyhole*, 2011) o per le infinite possibilità di manipolazione computerizzata (in *The Forbidden Room*, 2015), in *Bring me the head of Tim Horton* esso perviene ciclicamente ad assumere il ruolo del 16mm nelle opere precedenti: alla grana di pellicola si sostituiscono i *pixel*, alle emulsioni chimiche l'ipersaturazione a mezzo del *software*, al deperimento della pellicola gli artefatti delle basse risoluzioni.

Affezionato da sempre alle più vetuste tecniche di lavorazione filmica, Maddin si ritrova dunque a doversi interrogare sulla sua legittimità registica: come può un artista abituato al *green screen*, al suono di post-produzione, al montaggio intellettuale di scuola ejzenstejniana, affrontare la figura

bruta della morte autentica, del combattimento reale di un esercito in una guerra vera (e tuttora in corso)? A questo punto il cinema è costretto a rivelare il proprio scacco, la propria tragicomica *empasse* di fronte a una realtà che a quel cinema si sostituisce sempre più. Scrive ancora Bazin:

Grazie al cinema, il mondo realizza un'astuta economia sul preventivo delle sue guerre poiché queste vengono utilizzate a due fini, la *Storia* e il *cinema*, come quei produttori poco coscienti che girano un secondo film nelle scenografie troppo dispendiose del primo. La guerra, con le sue messi di cadaveri, le sue immense distruzioni, le sue innumerevoli migrazioni, i suoi campi di concentramento, le sue bombe atomiche, si lascia di molto dietro l'arte d'immaginazione che pretendeva di ricostruirla (Bazin 2016: 22).

Schiacciato tra ambizioni frustrate e scrupoli deontologici, declassato da una macchina audiovisiva spersonalizzata, emarginato rispetto a una produzione cinematografica compiaciuta del proprio manierismo documentario, il regista si aggrappa a un'ambizione chimerica, un film di guerra libero dal falso, dalla morte, dalla guerra stessa. Il regista rimane sullo sfondo, adagiato sotto le nuvole che coprono il deserto giordano, compresso in un bianco e nero senza sfumature, appena visibile come macchia confusa in un *blow-up* digitale. Debordante come Welles col suo *Don Chisciotte* – anch'egli inetto ad abbandonare la propria creatura – e come Cocteau (ne *Il testamento di Orfeo*, 1962) costretto a fare i conti con la colpa originaria di regista deviato, l'autore si ripiega sul proprio narcisismo artistico e personale.

L'esito ultimo non può che sostanzarsi nel diversivo, nella divagazione: nel finale la guerra, opera d'arte perennemente in corso, scompare lasciando luogo al rosso innaturale del deserto, saturo come in una fantasia acida o in un sogno di evasione americana. Le immagini scorrono rapide, al ritmo dei bollettini di guerra declamati da vere stelle dell'hockey, mentre il sogno tutto canadese di un cinema autentico va incontro al proprio crepuscolo.

Riferimenti bibliografici

Alonge Andrea Giaime; Menarini, Roy; Moretti
1999 Massimo *Il cinema di guerra americano. 1968-1999*, Genova, Microart's Edizioni, 1999.

Bazin, André
2016 *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti.

De Baecque, Antoine; Toubiana, Serge

2000 *Truffaut: A Biography*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.

Deleuze, Gilles

1991 *Cinema*, vol. 2, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri.

Siskel, Gene; Truffaut, François

1973 *Chicago Tribune*, 11, novembre.