

USCENDO DAL CINEMA

La vertigine di esistere

Climax di Gaspar Noé.

di *Pietro Renda* – 24 Giugno 2019



Parlare della contemporaneità, magari provando a intercettare il futuro e tesaurizzando le esperienze del mondo passato, è forse uno dei più lieti auspici cui può aspirare la critica cinematografica. E mai nell'arte, e nelle riflessioni attorno a essa, dovrebbe avallarsi l'idea dell'irreversibilità del tempo, la quale, al massimo, può giovare al Soggetto come punto di partenza affinché abbia luogo l'agnizione: **il momento in cui si riconosce la radicale impermanenza persino di ciò che si offre alla vista come assolutamente immutabile**. Così, se in un senso più ampio «il passato reca con sé un indice segreto che lo rinvia alla redenzione» (Benjamin 1997, p. 23), allo stesso modo una redenzione del reale più *infimo* e modesto non dovrebbe risultare preclusa.

Eppure, **il cinema di Gaspar Noé sembra continuare ad avvitarci su se stesso, trovando negli stessi ricorrenti artifici di messinscena la sua prima (inconsapevole?) forma di confutazione**. La ricerca di angolazioni inconsuete della macchina da presa, così come i suoi insistiti (e al limite del ridondante) movimenti circolari tradiscono una concezione del tempo e del cinema persa nei meandri del più inestricabile dei labirinti. Da simili premesse il passaggio metaforico-metonimico al labirinto della psiche umana è tutt'altro che inaspettato. Noé è come un Orfeo che si volta invano, forse più per

nostalgia che per desiderio appassionato di un tempo che – per parafrasare il Macellaio di *Irréversible* (2002) – distrugge ogni cosa. Con lui, il suo cinema osserva ciò che resta alle spalle, per tornare, più o meno surrettiziamente, a quell’asettico appartamento parigino di *Irréversible*, dove il Macellaio di *Carne* (1991) e *Seul contre tous* (1998) si fa esegeta frettoloso di Ovidio e dell’arte del “pensare contro se stessi” di Cioran.

A distanza di otto anni da *Enter the Void* (2010) e dopo *Love* (2015) che, sotto molteplici aspetti, si era allontanato dai canoni della *New French Extremity*, Noé ritorna sul luogo del delitto. Non a caso, il film è ambientato negli anni novanta e, come dichiarato da una didascalia, si ispira a fatti realmente accaduti. Coniato dal critico James Quandt, il termine *New French Extremity* raggruppa le opere di autori che, a cavallo tra la seconda metà degli anni novanta e gli inizi dei duemila, ha proposto un approccio non mediato alla “corporalità” del film che potesse mettere in discussione lo status di spettatore, spesso confinato nel ruolo di «consumatore della realtà profilmica» (Beugnet 2007, p. 16, trad. mia). Si è parlato altresì di **cinéma du corps per inquadrare uno stile che «coinvolge vigorosamente sia sul piano intellettuale sia su quello viscerale»** (Palmer 2011, p. 59, trad. mia).

Noé sembra dunque accorgersi della riemersione incessante di un malessere sociale mai attenuatosi (“vivere è un’impossibilità collettiva” è quanto scandisce un’altra didascalia), di una presenza – quella sineddochica della bandiera francese, ad esempio – che smaschera un’assenza dietro la quale si nascondono «preoccupanti forme di iperconformismo» (Ezra-Harris 2000, p. 204, trad. mia). Che cosa, o meglio chi, può rappresentare quella bandiera glitterata sovrastante il retropiano nella sequenza danzata d’apertura? Resta altro all’infuori della sua assenza inquietante, quando la macchina da presa, concedendosi la prima delle tante *plongée*, accentua la vividezza del rosso vermiglio del pavimento? **È come se il mondo intero sgomitasse all’interno di quella sala, bramoso di trascolorare nell’impurità di quella tinta, del sangue che, in sintonia con il *cupio dissolvi* dilagante, colmerà ogni andito del collegio.** Gli elementi espressivi si estroflettono, si espongono: il colore (del sangue) divora il mondo.

La prima coreografia che, a tutti gli effetti, dà avvio al film, costituisce senza dubbio uno dei momenti più alti nella filmografia del regista argentino, un saggio da cui traspare la sua sensibilità aptica nel destreggiarsi con invidiabile perizia nel bel mezzo di **una danza che diventa rituale orgiastico in cui ogni elemento – filmico e profilmico – guadagna una flagranza corporea che mira (e di fatto culmina) allo smembramento.** Come in un musical hollywoodiano dell’età aurea, in cui aleggia il fantasma del “corpo spezzettato”, le *plongée* insistite sembrano irradiare i corpi che, ormai al limite dell’astrazione figurativa, diventano puri fasci di energia.

Si compone un bestiario di gesti e pose che, come nel teatro Kathakali, mimando un significato, finiscono col raggiungere l'autosufficienza del puro ornamento estetico.

Gli atteggiamenti plastici dei ballerini trovano ancora nel movimento coreografico il tessuto connettivo che li rende un *corpo di ballo*, mentre gesti non troppo dissimili, calati nella dimensione narrativa (dialogata) del film, si fanno posticci e la loro eccessività è acuita mediante la decostruzione della messinscena frantumata tipica della *Nouvelle Vague*.

Allo stesso modo le inquadrature a piombo e i movimenti circolari (cui possono inscrivere e associarsi anche il punto, il triangolo e il quadrato) creano immagin-sintomo che, osservando i corpi in modo quasi entomologico, lasciano presagire l'imminente disgregazione: dal corpo di ballo all'esperienza solitaria e "magnifica" della morte. **Ma è proprio in questo delirio analogico** – quello delle VHS che incorniciano la tv a tubo catodico o della colonna sonora dalla consistenza coriacea propria dell'*electronic body music* – **che Noé ripiomba nella gratuità fluttuante dei movimenti di macchina sensazionali**: si pensi alle sfiancanti gru di *Irréversible* o di *Enter the Void* che, per quanto cerchino una giustificazione erudita (il *Libro tibetano dei morti*, tra gli altri) rischiano di autoridursi a trovate pretestuose.

Più che suscitare un disappunto attorno all'eticità della messinscena, **ciò che resta è il desiderio regressivo di sconvolgere lo spettatore sfidando il concetto di decenza**. Da una parte la macchina da presa offre visioni *extra-umane*, ora intrauterine ora vaginali (*Enter the Void*), o *troppo umane* (soggettive fin troppo ingombranti) spesso frutto di un incubo lisergico/psicotropo, magari indotto da una sangria allungata con un potente allucinogeno. Dall'altra si ricorre a facili provocazioni: stupri e sodomia criminale (*Irréversible*); eiaculazioni in 3D (*Love*); svastiche impresse sulla fronte con un rossetto e immagini stroboscopiche, sgranate o fuori fuoco da cui traspare il disagio della coeva *doom generation* ritratta da Gregg Araki.

Piombati ognuno nel proprio psicodramma – perché "*l'enfer c'est moi-même*" –, i ballerini divengono anime penitenti intrise di un paganesimo che unisce le *Baccanti* di Euripide, la *Commedia* dantesca (tanto che una delle protagoniste prende il nome di Selva) e il *Possession* (1981) di Żuławski (la stessa Selva che potrebbe benissimo aspirare a essere Anna/Helen/Isabelle Adjani). Il paesaggio sonoro si increspa creando un grumo di suoni riverberati, dilatati e subito contratti, mentre un controcanto acusmatico – e per questo ancor più perturbante – di urla, sibili, rantoli e lamenti bestiali si coagulano fino a esplodere nella coda di *Windowlicker*, uno dei brani (e dei videoclip) simbolo degli anni novanta: **il rosso infernale delle luci di emergenza è soppiantato da un verde hitchcockiano, le cui qualità rivelatrici ritornano però alla solita constatazione della**

fine ormai imminente, rettangolo di un bianco abbacinante di una salvezza ormai irraggiungibile. Ed è come se la stessa macchina del cinema si rivoltasse contro questa teleologia risoluta dell'artefice. Perché dove c'è il cinema dovrebbe ancora esserci spazio per la grazia.

Riferimenti bibliografici

W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997.

M. Beugnet, *Cinema and Sensation. French and the Art of Transgression*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007.

E. Ezra, S. Harris, *France in Focus. Film and National Identity*, Berg, Oxford 2000.

T. Palmer, *Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary French Cinema*, Wesleyan University Press, Middletown 2011.