

USCENDO DAL CINEMA

Il transito delle identità

La donna dello scrittore di Christian Petzold.

di *Bruno Roberti* – 3 Dicembre 2018



*Ogni riga che possiamo pubblicare oggi
è una vittoria strappata
alle potenze delle tenebre,
per quanto sia incerto il futuro
a cui le consegniamo.*

Lettera di W. Benjamin a G. Scholem,
gennaio 1940.

Un libro postumo di Walter Benjamin, sotto il titolo di *Immagini di città*, fu assemblato da Péter Szondi nel 1955. Qui c'è un resoconto benjaminiano di Marsiglia, città diventata, nell'ora buia dell'occupazione nazista in Europa, luogo di *transito* (insieme a Lisbona), dove gli *"indesiderati d'Europa"* (come recita il titolo del bel [film](#) su Benjamin di Fabrizio Ferraro del 2018) erano sospesi, spauriti, disambientati, spaesati in attesa di un visto per imbarcarsi. Un transito delle identità. **Traffico di passaporti e visti, traffico ed esilio di individualità in una comunità, quella europea, in disgregazione** (come oggi con altre, non meno inquietanti, caratteristiche). Ma, anche quelle Marsiglia e Lisbona degli

anni quaranta, luoghi "infidi", labirintici, dove lo spiare, l'essere osservati e l'osservare, lo stato di allerta, confluivano in una sostanziale "disidentificazione" che aveva dell'"oppiaceo", cioè somigliava a uno stato alterato della coscienza di sé (del resto dal 1927 al 1933, tra Ibiza e Marsiglia, con alcuni amici tra cui Ernst Bloch, Benjamin assumeva hashish, per una serie di esperimenti sugli effetti psichici e fisici delle sostanze psicotrope).

Quella stessa città si iscrive nella costellazione destinale di Benjamin, proprio in quel *transito* che lo porterà a scomparire sul confine di Port Bou. Proprio a Marsiglia, nell'agosto del 1940, Walter Benjamin aveva ottenuto grazie a Max Horkheimer il visto per gli Stati Uniti, aveva quelli di transito per Spagna e Portogallo, ma non quello di uscita dalla Francia, e agli albori dell'occupazione tedesca di Parigi aveva affidato molti scritti a Georges Bataille, che li nascose alla *Bibliothèque Nationale*, e consegnato una valigia di manoscritti ad Hannah Arendt e Heinrich Blücher, non prima di offrire ad Arthur Koestler, come lui fuggiasco, una dose dello stupefacente che portava con sé.

Come in un "montaggio benjaminiano" queste suggestioni vengono messe "in figura", obliquamente nella sua *atmosfera*, dal film di Christian Petzold *Transit* (uscito in Italia come *La donna dello scrittore*). La Marsiglia labirintica e percorsa da *flâneur* dell'identità, lo stato stranamente *trasparente* e insieme ambiguo dell'effetto oppiaceo, il "cuore nero" dell'Europa, il divenire-migrante, il divenire-altro, **il transito delle identità, l'essere stranieri a se stessi, il destino della scrittura e delle immagini in fuga, benjaminianamente rese sempre "fuori tempo" e anacroniche**, tra l'attimo e il suo prolungamento paradossale, tra l'immobilità e l'estremo choc della "mobilità", della fuga, dell'imprendibilità dell'immagine, e della sua identificazione.

Nel film confluiscono in stato "anacronico" le prospettive di fuga verso un altrove e "l'orizzonte d'attesa" di una umanità transitante i confini geo-politici nel disegno incerto della propria identità, vista come mappa di un luogo sospeso che aderisce come un "estraneo" al proprio corpo. **Fonte di ispirazione è il romanzo di Anna Seghers *Transit* (1944), il cui adattamento per lo schermo non a caso fu perseguito da un cineasta come Harun Farocki** che nel 1966 rispondeva al questionario di ammissione alla scuola berlinese di cinema e televisione che chiedeva da quale romanzo si sarebbe voluto trarre un film indicando proprio il romanzo della Seghers, con l'intento di "mettere in parabola" e "rivestire" metaforicamente la realtà storica.

Petzold, amico e collaboratore di Farocki, dedica il film alla sua memoria, ricordando come spesso parlavano tra loro del romanzo. **Comincia da qui una "vertigine" di scambi e di linee parallele che percorrono il film, come su tempi paradossalmente confluenti**

in una linea di fuga dissimetrica. Se il protagonista del film, un uomo che fugge ai campi di concentramento, sottrae documenti e scritti, in seguito al naufragio di una nave, a uno scrittore suicida e ne assume l'identità (in uno slittamento non a caso immerso nelle aporie delle guerre e delle dittature come in *Mr. Klein* di Losey o in *Professione: reporter* di [Antonioni](#), entrambi film come questo percorsi da un senso di spaesamento e dal transito in luoghi labirintici o svuotati e sospesi), è forse lo stesso Petzold che si inoltra in una sovrimpressionazione e in una dissolvenza di identità rispetto al film-fantasma che avrebbe voluto girare Farocki.

È probabilmente questa una chiave per comprendere il nucleo della trasposizione temporale figurata dal film. Nucleo vertiginoso, vortice oscuro, che pone noi spettatori in uno stato [perturbante](#), dove rintracciare **quanto siamo in grado di elaborare dentro di noi lo "straniero" che ci abita e che viene quotidianamente a naufragare sulle coste**, perseguendo il transito, il passaggio, lo spossamento identitario in una Europa contemporanea sempre più attraversata dalla paura: paura dell'altro che in fondo ci abita, freudianamente, come un "familiare" spostato, e perciò perturbante.

Che cosa fa Petzold? Filma le "trame" romanzesche (e di formazione e perdita dell'identità) lasciando intatti i riferimenti (nel plot e nei dialoghi) all'Europa occupata dai nazisti negli anni quaranta, alla Francia di Petain, alle trame di sorveglianza e persecuzione, ma senza alcuna ricostruzione. **Non ci sono costumi d'epoca, Marsiglia e le sue strade sono quelle di oggi, c'è come una contemporaneità del passato, o forse una profezia della memoria.** L'effetto è quello di implicarci in tale trama anacronica: siamo noi oggi (nell'Europa dei migranti) che riviviamo, come se avvenisse sotto i nostri occhi di contemporanei, la storia oscura d'Europa, le fughe, le attese, i transiti, le paure di allora, un *allora* che diventa, ancora benjaminianamente, un'ora, uno zeit.

Ma il film è anche una storia di incontri fantasmatici. Georg deve consegnare alla donna dello scrittore antinazista, Weidel, una lettera del marito. Arriva alla "città drogata", a Marsiglia e dapprima incontra una donna "straniera" che vive con un bambino (il quale assumendo quello sguardo *infante* di cui parlava Benjamin in *Infanzia berlinese* (1950), vivendo l'essere "stranieri" a sé in un luogo "familiare ed esotico" a un tempo, come una avventura, si lega a Georg, a un compagno di giochi da cui non vuole separarsi), mentre gli appare continuamente, come una allucinazione da oppio, una donna, che lo ferma e lo induce a voltarsi e poi scompare come un fantasma.

Scoprirà che è lei la moglie dello scrittore, in stato di perenne attesa (come una Euridice del suo Orfeo) di essere tratta dagli inferi delle "immagini" che si aggrovigliano nella città. La donna non vuole credere che il marito sia morto; del resto Georg lo ha

sostituito nella identità e si è addossato il destino di fuga. E come in una catena metonimica, il cui significante, il cui "posto vuoto", è la fuga impossibile, il visto di transito, la partenza sulla nave (che viene destinata dapprima a Georg, poi all'amante della donna, un medico anch'egli in fuga, quindi alla donna stessa), **ciò che viene rilanciata di continuo è l'identità, come riconoscimento e misconoscimento insieme.** Lacanianamente il fantasma *fa schermo* all'abisso del **reale**, al cui fondo è interdetto il guardare, e che assume la forma dell'inabissamento, del naufragio (aprendo e chiudendo il film sulla stessa figura), dal momento che la nave dove si imbarca la donna farà naufragio, salvo a *far riapparire*, questa volta come *phantome*, la sua sembianza in un ennesimo fortuito incontro.

La "forma d'amore" allora (Georg è destinato a innamorarsi della donna dello scrittore) si iscrive in **un processo di *passage*, in un transitare, in un bilico in cui si interlacciano i passati e i futuri**, nella messa in forma di ciò che Didi-Huberman – che non per caso in *L'oeil de l'histoire: Tome 2, Remontages du temps subi* (2010) ha lavorato sulla restituzione in immagine, sul rimontaggio della Storia e delle sue aporie, in Harun Farocki – ha chiamato *anacronismo delle immagini*.

Hans Mayer, a proposito del libro benjaminiano, assemblato da Szondi, nota come già in *Immagini di città*, Benjamin operi «una ridefinizione dell'idea corrente di spazio e tempo. La lontananza dello spazio e la lontananza del futuro gli si rivelano non nel procedere bensì nel tornare indietro e nello sguardo retrospettivo» (Mayer 1993, p. 72). È anche il procedere del cinema: dispositivo passibile di un "va e vieni" nel tempo della Storia, di **un procedere paradossale per cui lo sguardo sul passato è sospinto, come per l'Angelo della Storia, dal vento del futuro.**

Questa coscienza del cinema, e della sua ambigua trasparenza "classica", è una delle cifre (unitamente alla perlustrazione delle aporie storiche della Germania postbellica) di tutto il cinema di Petzold, da *Barbara* (2012), a *Phoenix* (2014), in cui non solo autori come Fassbinder e Franjou, già affascinati a loro tempo e modo dal cinema classico americano, ritornano nelle atmosfere, ma inoltre (e in questo film ciò è particolarmente evidente) si respira il clima di cineasti classici, e campioni dell'*ambiguità della mise-en-scene*, come il John Huston di *Key Largo* (1948) o di *Beat the Devil* (1953), oppure l'Hawks di *To Have and Have Not* (1944) o il Daves di *Dark Passage* (1947), o il Curtiz di *Casablanca* (1942).

In tal modo, rammemorando al presente, **in un movimento di empatia e straniamento insieme, Petzold sembra riecheggiare quella "apocatastasi" invocata da Benjamin nei *Passagenwerk*** in cui il compiuto e l'incompiuto, l'identità e il suo slittamento, si

intersecano in una infinita confluenza e immissione del passato nel presente.

Riferimenti bibliografici

W. Benjamin, *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007.

G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire*, Les Editions de Minuit, Parigi 2010.

H. Mayer, *Walter Benjamin. Congetture su un contemporaneo*, Garzanti, Milano 1993.