

FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



Clint Eastwood

18

FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web

Clint Eastwood

ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Anne-Violaine Houcke, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Marco Pedroni, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Angela Maiello, Nausica Tucci

Redazione: Alma Mileto e Giacomo Tagliani (coordinamento), Raffaello Alberti, Luca Bandirali, Simona Busni, Antonio Capocasale, Dario Cecchi, Deborah De Rosa, Gianfranco Donadio, Andrea Inzerillo, Stefano Oliva, Pietro Renda, Chiara Scarlato, Francesco Zucconi

Segreteria di redazione: Alessia Cistaro, Roberta D'Elia, Pierluca Gallo, Mariapia Greco, Sara Marando, Carmen Morello, Deborah Naccarato, Nadine Passarello, Francesca Pellegrino, Mara Scarcella, Gioia Sili

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Social media manager: Loredana Ciliberto

Fascicoli di *Fata Morgana Web* a cura di Nausica Tucci

Responsabile intellettuale: Roberto De Gaetano
Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali
Università della Calabria
Ponte P. Bucci, cubo 17B, V piano
87036 Campus di Arcavacata, Rende (CS)

INDICE

EVENTO E SIMULAZIONE (<i>SULLY</i>)	4
Alessandro Cappabianca	
LA VITA LIBERATA (<i>ORE 15:17 - ATTACCO AL TRENO</i>)	8
Roberto De Gaetano	
ESSERE E OTTUSITÀ (<i>ORE 15:17 - ATTACCO AL TRENO</i>)	12
Alessia Cervini	
EROI PER CASO (<i>ORE 15:17 - ATTACCO AL TRENO</i>)	15
Alessandro Canadè	
SOLO IL TEMPO NON SI PUÒ COMPRARE (<i>IL CORRIERE - THE MULE</i>)	18
Roberto De Gaetano	
UNA QUESTIONE DI CORPI (<i>RICHARD JEWELL</i>)	22
Alessandro Canadè	
PRIMA CHE IL GALLO CANTI (<i>CRY MACHO - RITORNO A CASA</i>)	25
Alessandro Canadè	

Evento e simulazione

Alessandro Cappabianca

Sully.



“La dissimulazione è una industria di non far vedere le cose come sono. Si simula quello che non è, si dissimula quello che è”. Questa vecchia definizione seicentesca, che Benedetto Croce propose di nuovo all’attenzione degli studiosi, ripubblicando nel 1928 il trattato *Della dissimulazione onesta* di Torquato Accetto, in apparenza ha ben poco a che fare con il moderno concetto tecnologico di *simulazione*, le cui macchine (computer, simulatori di volo ecc.) pretendono, al contrario, di farci vedere “le cose come sono”, di prevedere un evento, o di riprodurlo, proprio nelle modalità secondo le quali si è verificato o presumibilmente si verificherà. La definizione di Accetto riguarda la psicologia, o meglio, dato che la psicologia come scienza ancora non esisteva ai suoi tempi, il modo di comportarsi per cui all’uomo saggio e prudente è consigliabile dissimulare le proprie opinioni quando queste, pur giuste, siano in contrapposizione con quelle di un ingiusto potere dominante. È questa, appunto, la simulazione “onesta”, necessaria alla salvaguardia dell’essere pensante nei confronti delle pubbliche prevaricazioni, e ben diversa dalla volgare menzogna, volta al tornaconto personale, che si potrebbe definire come simulazione *disonesta*.

Ma ha senso distinguere tra simulazione *onesta* e *disonesta*, a proposito della simulazione tecnologica moderna? Può mentire, o sbagliare, una macchina, a seconda degli interessi di chi la manipola? Questo è uno dei temi più interessanti che, a mio parere, pone *Sully*, il film che Clint Eastwood ha dedicato al pilota Chesley Sullenberger, detto Sully (interpretato da Tom Hanks), basato sul libro *Highest Duty. My Search for What Really Matters*, scritto dallo stesso pilota assieme al giornalista Jeffrey Zaslow. Il 15 gennaio del 2009, Sully salvò la vita di 155 passeggeri (di cui 5 membri dell’equipaggio), facendo ammarare sul fiume Hudson, in piena

New York, il suo aereo con tutti e due i motori fuori uso in seguito all'impatto con uno stormo di uccelli, pochi minuti dopo aver decollato dall'aeroporto La Guardia. La compagnia d'assicurazioni, che non intende risarcire il valore dell'aereo affondato nel fiume, tende a dimostrare che Sully ha sbagliato a tentare quel rischioso ammaraggio, che uno dei motori ancora funzionava e che l'aereo sarebbe potuto tornare in un aeroporto vicino. A tale scopo, vengono effettuate simulazioni al computer e tramite simulatori di volo, basate su dati approssimativi e insufficienti. Sono queste le simulazioni *disoneste* che mirano, alterando la verità, a mettere in discussione la scelta compiuta da Sully.

Allora, la simulazione *onesta* che ad esse si oppone, ristabilendo la verità (almeno nei limiti in cui è possibile stabilirla), è proprio il film di Eastwood, simulazione in quanto film, e a maggior ragione in quanto film girato in IMAX digitale, ricco di effetti speciali (l'ammarraggio dell'aereo sul fiume, il suo schiantarsi sui grattacieli di Manhattan negli incubi di Sully). Si può considerare il cinema, salvo forse (e non sempre) quello cosiddetto documentario, come un gigantesco macchinario di simulazione, che al tempo stesso ha sempre cercato di dis-simulare questa sua natura. C'era sempre in esso, almeno fino all'avvento del virtuale, una presunzione di verità, dovuta alle sue origini fotografiche. I vari realismi hanno sempre cercato di valorizzarla, ma anche nei film più *irrealistici* si poteva almeno contare sulla trascorsa *realtà* di corpi, oggetti e spazi che, sia pure ampiamente manipolati, avevano fatto parte, in un dato momento, della realtà del set, al momento delle riprese.

Questa opzione *realistica*, già incrinata dagli effetti speciali più sofisticati, è venuta definitivamente meno con la elettronica, finzione d'esistenza di cose inesistenti, pratica dalla quale i registi della vecchia scuola, legati a una concezione *classica* del cinema (tra questi, certo, anche Clint Eastwood), hanno a lungo cercato di tenersi alla larga, utilizzandola il meno possibile. Lo stesso Eastwood ha dovuto utilizzare effetti speciali elettronici, e lo ha fatto in modo magistrale, per mostrare lo tsunami o gli attentati nella metropolitana di Londra in *Hereafter* (2010), ma in *Sully* la simulazione filmica, nella sua (verosimile) *falsità*, serve proprio da ricostruzione iconica d'una verità che altre simulazioni (tendenziose) tentavano di dis-simulare. L'aereo che plana sul fiume Hudson con i motori in fiamme è il prodotto artificiale d'un dispositivo elettronico complesso, che però si rivela il solo in grado di ricreare la verità dell'evento: e questa verità è il trauma, è la tensione, è la paura, è tutto ciò che caratterizza un evento nella sua tremenda, irripetibile unicità – l'evento, quale lo definisce Alain Badiou, come forza irresistibile che nasce da un punto di rottura e proietta l'uomo, all'improvviso, nell'impensabile e nell'inimmaginabile. È proprio quello che manca alle simulazioni di volo, in cui i piloti hanno potuto provare e riprovare decine di volte a familiarizzare con la situazione, senza alcun pericolo effettivo.

Il film, poi, va oltre: ristabilisce le coordinate umane del capitano Sullenberger, nei suoi dubbi e nelle sue debolezze, anche contro le manipolazioni dei canali mediatici (stampa, televisione, ecc.), che in parte (minoritaria) non chiederebbero di meglio che smascherarne il presunto bluff, e in parte (la grande maggioranza) vorrebbero a tutti i costi farlo passare come un eroe. Ma Sully non si sente un eroe, si sente solo come uno che ha cercato di far bene il suo lavoro, e quando la sua perizia viene riconosciuta, ed emerge l'evidenza che quella di ammarare era l'unica scelta possibile, ci tiene a dividere il merito con il suo secondo, con il resto dell'equipaggio, con i battelli che sono subito arrivati a caricare i passeggeri in bilico sulle ali dell'aereo e con tutti i cittadini di New York che hanno prestato i primi soccorsi. In questo, come eroe anti-eroe, Tom Hanks è perfetto.

Credo occorra sottolineare, però, anche un altro elemento del film, che collega la nota predilezione per i fantasmi di Clint Eastwood regista (perfino nell'universo del western), con gli incubi e le ossessioni che continuano a turbare non solo l'immaginario dei cittadini americani e di New York in particolare, ma anche l'immaginario del cinema di genere *catastrofico*, dopo l'11 settembre, specialmente *in materia di aerei*. Cosa teme Sully, quali immagini turbano i suoi sonni e si presentano addirittura in pieno giorno, se non quelle dell'impatto d'un aereo contro gli edifici di Manhattan, in una delle zone più densamente popolate del pianeta?

Un aereo che vola a bassa quota tra i grattacieli, e si schianta contro uno di essi: è questo il nuovo incubo americano, la ripetizione dell'evento inaudito, dell'evento che non si sarebbe mai pensato potesse accadere. Eastwood lo colloca come visione nella mente di Sully, ma quell'aereo sta volando il 15 gennaio 2009 o l'11 settembre 2001? L'evento opera un vertiginoso cortocircuito temporale: proprio perché irripetibile, minaccia sempre di ripetersi, anche quando, per fortuna, la catastrofe è evitata.

Riferimenti bibliografici

T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, Einaudi, Torino 1997.

A. Badiou, *L'essere e l'evento*, il melangolo, Genova 1995.

B. Martin, *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, Penguin, New York 2014.

Sully. *Regia:* Clint Eastwood; *sceneggiatura:* Todd Komarnicki; *soggetto:* dalle memorie di Chesley Sullenberger, Jeffrey Zaslow (co-autore); *fotografia:* Tom Stern; *montaggio:* Blu Murray; *scenografia:* James J. Murakami; *costumi:* Deborah Hopper; *musiche:* Christian Jacob, Tierney Sutton Band; *effetti speciali:* Steve Riley, Michael Owens, Aaron Weintraub; *interpreti:* Tom Hanks, Aaron Eckhart, Laura Linney, Anna Gunn, Mike O'Malley, Ann Cusack, Holt McCallany, Jamey Sheridan, Jerry Ferrara, Sam Huntington, Molly Hagan, Max Adler, Wayne Bastrup, Valerie Mahaffey, Jeff Kober, Molly Bernard, Chris Bauer, Michael Rapaport, Adam Boyer, Jane Gabbert, Cooper Thornton, Patch Darragh, Billy Smith, Autumn Reeser,

Christopher Curry, Katie Couric; *produzione*: Flashlight Films, The Kennedy/Marshall Company, Malpas Productions, RatPac-Dune Entertainment, Village Roadshow Pictures, Warner Bros.; *origine*: USA; *durata*: 96'; *anno*: 2016.

La vita liberata

Roberto De Gaetano

Ore 15:17 – Attacco al treno.



Le ragioni per cui la critica ha mancato l'appuntamento con *15:17 – Attacco al treno* sono esattamente le stesse per cui quei tre anonimi ragazzi californiani l'hanno colto. La casualità con cui un accadimento trasforma tre giovani senza qualità in eroi, mantenendoli tuttavia nel loro insignificante anonimato, si ribalta allo sguardo critico nella necessità che quel loro essere eroi non sia causale ma segnato da un senso, da un'ideologia.

Ma quel senso non è il destino eroico che attraversa l'ordinario, capace di trascendersi spinto da ideali e valori. Nulla di tutto questo. In gioco qui è la *potenza* inscritta nell'insignificanza di una gioventù *senza qualità né particolari volontà*. Non c'è nulla che i ragazzi non facciano, se non catturati dal desiderio dell'altro: dall'arruolarsi nell'esercito (mancando tra l'altro, per pigrizia, al rigore dell'addestramento) alla scelta di andare ad Amsterdam (suggerito da un avventore in una birreria tedesca). Le istituzioni che presiedono alla formazione del soggetto falliscono: scuola e vita militare non riescono a corrispondere ad una presenza al mondo *resistente per assenza di qualità* (con efficace espressione Alessia Cervini l'ha chiamata "ottusità dell'essere"). I ragazzi vengono liquidati come patologicamente disattenti a scuola o inadempienti durante il servizio militare. Ma cos'è questa resistenza al mondo *per inefficacia*, dove una potenza di vita viene sospesa nel suo attuarsi (Alek sta in Afghanistan senza fare nulla)? E si realizza come *vacanza* nel tour europeo dei tre, ribaltando i tanti viaggi jamesiani in Europa di intellettuali e borghesia americana? Qui restano solo *selfie* che immortalano istanti ammirati, qualche rimorchio e qualche bevuta, e nulla più.

Esemplari sono i raccordi di montaggio che concatenano presente e passato, sfidando ogni legame di causalità: le ragioni del presente non stanno nel passato, come ancora emergeva in *American Sniper* (2014) nella scena di caccia del bambino accostato al cechino. Non è il passato che porta

al presente, secondo un principio di crescita e di compimento organico. Il presente è l'emergere contingente di qualcosa che *attua senza giustificazioni una potenza* fino a quel momento inattuata, e *pronta a tornare potenza* dopo i rituali dell'assegnazione delle medaglie all'Eliseo e del ritorno a Sacramento. I volti inespressivi dei ragazzi individuano una zona liscia, senza carattere (dunque senza profilo, né limiti): epidermici, segnati da un *vacuum* che contrassegna una potenza di vita non orientata dalla volontà, non segnata da frustrazione; marcata semmai da una generica apertura al mondo e agli altri, che li guida ad arruolarsi. Nessuna istituzione sembra poterli disciplinare, né le gratificazioni ricevute orientarli al compiacimento o alla ricerca di obiettivi premianti.

E quando scattano contro il terrorista armato, come centrometrismi allo start, non valutano né pensano nulla, rispondono al presente dell'accadimento dove la capacità d'azione si attua senza essere segnata da intenzionalità, valori, obiettivi, cioè senza che l'azione sia presa in carico da un soggetto responsabile. I ragazzi agiscono e il circuito tra competenze acquisite (assistere un ferito) e occasione per metterle in atto determina un rapporto dell'*allora* e dell'*ora* che fa della formazione semmai la via per la creazione di una potenza, piuttosto che il fulcro del disciplinamento delle anime e dei corpi.

In *Mystic River* (2003) l'amicizia dei tre ragazzi era segnata all'origine da un evento tragico (la violenza su uno dei tre) che incideva drammaticamente sulle loro vite, *le vincolava ad una necessità che le privava di ogni libertà*: l'azione non si liberava dal senso di colpa, tornava tragicamente su se stessa attraverso il crimine e il versamento di sangue. Qui nulla di tutto questo, quel tragico è stato espunto, l'evento drammatico, ora collocato nel finale, apre al commedico: vita, festa, riconoscimento. Non solo viene abbandonato il tratto infernale di una vita vincolata alla necessità (*American Sniper*), ma anche quello legato alla drammaticità della scelta (*Gran Torino*, 2008).

Qui la vita è liberata in un modo imprevisto. Nell'anonimato di una città dell'interno della California, i tre ragazzi non sono né soggetti alla necessità (destino) né posti davanti a scelte (libertà), ma collocati nel *vuoto di una potenza* che casualmente si attualizza (cambio vagone alla ricerca del wi-fi) e casualmente lo fa in modo felice (il mitra del terrorista si inceppa).

Se l'America ha incarnato da sempre la tradizione profonda dell'*ontologia della prassi*, e lo ha fatto nel pensiero (pragmatismo) e nell'arte, *in primis* nel cinema (il cinema d'azione), Eastwood ha operato un lavoro profondo di *destrutturazione di tale ontologia all'interno della prassi stessa*, fino a giungere al "candore" di *Attacco al treno*, dove senza alcuno sguardo morale, né ideale, né valoriale, nell'ordinarietà delle forme di vita occidentali, l'azione diventa solo *la forma contingente di emersione dell'essere*, di attuazione di una potenza, incatturabile da ogni istituzione. Un essere irriducibile alla prassi, ma la cui irriducibilità si misura all'interno della

prassi stessa, nello scheletro dell'immagine-azione. È da qui che scaturiscono gli equivoci della critica: si guarda allo scheletro senza sentire e vedere ciò che lo abita.

Il tratto neorealistico, meglio rosselliniano, del film, risiede in questo e solo in questo: nel destituire il concatenamento della prassi, abbandonandosi ad una libertà dello sguardo e della messa in scena senza precedenti per un film hollywoodiano. Una nuova liberazione dell'Europa dal male, raccontata dalla "distanza" americana, e dove risuona una libertà dello stile, che usa come intercessori non più soldati smarriti, ma personaggi senza vincoli e senza carattere, che affidano il racconto delle loro vite a semplici *selfie*.

Libertà e rischio che culminano nella scelta di utilizzare attori non professionisti, di far interpretare ad ognuno il proprio ruolo. Ciò significa una cosa sola, non solo evitare di aderire ai dispositivi che reggono la finzione, all'incarnazione del ruolo, ma far aderire quest'ultimo ad un uomo senza qualità né particolarità (rinunciando al personaggio). Riportare tutto alla trasparenza opaca di una vita ricondotta all'amicizia e alla fratellanza: una vita senza padri (assenti, non li vediamo mai), e dove il ruolo del padre è assunto da istituzioni che rimangono estranee.

Qui domina la fratellanza naturale, senza patti né padri, dunque. *Qui l'eroe per caso non è individuale ma plurale: gli eroi sono tre*. Differenza non di poco conto con i due film precedenti (*American Sniper* e *Sully*). L'essere amici, l'isciversi in una orizzontalità di relazione (senza più la verticalità "regale" dello Sean Penn di *Mystic River*, che segnava il rapporto tra i tre amici) rende i tre ragazzi californiani *pari nel loro essere*, al di là delle differenti capacità d'azione. Ecco il punto: i ragazzi *sono* qualcosa che prescinde dalla loro azione, dalla loro formazione, dalla loro ideologia. E Eastwood li filma per quello che *sono*, qualcosa che definisce la condizione quasi-naturale della loro presenza al mondo e che mina dall'interno l'azione e la sua dimensione semantica e ideologica. Sono personaggi "innocenti", che attraversano indenni e incoscienti gli orrori della storia (come ricorda loro la guida tedesca, parlando del nazismo), e che appartengono alla galleria dei grandi personaggi "candidi" della letteratura americana, e di Melville in particolare (da *Bartleby* a *Billy Budd*, che di "coscienza di sé sembrava averne punta o poca").

Non esenti da un tratto implicito di *romance*, questi personaggi e l'intero film operano una genealogia della coscienza americana che arriva al punto dove tale coscienza giunge all'incoscienza (senza la quale non ci sarebbe stato l'assalto al terrorista), dove l'atto coincide con la potenza, e quest'ultima con l'essere stesso. E azione responsabile, volontà, libertà, valore, morale, ideologia rimangono parole vuote, sospese. Sospensione che destruttura tutto un mondo, che solo una critica tesa all'addomesticamento del film, a riportarlo a regime, ha avuto interesse a riproporre. Il punto di radicalità di *15:17 - Attacco al treno* è tale da far sembrare tutto il resto del

cinema d'azione (*in primis* americano) una stanca riproposizione di cliché, tesi ad assicurare che nulla cambi nel rapporto tra forme espressive, spettatore e mondo.

Eastwood testimonia che questo rapporto può essere cambiato, e una critica non rinunciataria deve saperlo riconoscere e affermare con forza.

Riferimenti bibliografici

H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, Einaudi, Torino 2006.

Id., *Billy Budd*, Bompiani, Milano 2012.

Ore 15:17 - Attacco al treno. *Regia:* Clint Eastwood; *sceneggiatura:* Dorothy Blyskal; *soggetto:* dal libro di Jeffrey E. Stern, Spencer Stone, Anthony Sadler e Alek Skarlatos; *fotografia:* Tom Stern; *montaggio:* Blu Marray; *scenografia:* Kevin Ishioka; *musiche:* Christian Jacob; *interpreti:* Spencer Stone, Anthony Sadler, Alek Skarlatos, Judy Greer, Jenna Fischer, Heidi Sulzman, Thomas Lennon, P.J. Byrne, Sinqua Walls, Ray Corasani, Tony Hale, Jaleel White; *produzione:* Malpaso Productions Village Roadshow Pictures, Warner Bros.; *origine:* USA; *durata:* 94'; *anno:* 2018.

Essere e ottusità

Alessia Cervini

Ore 15:17 – Attacco al treno.



Solo un grande regista può decidere di non esserlo. Potrebbe essere questo l'indice attraverso cui esplorare l'ultimo *viaggio* di Clint Eastwood. Molte delle immagini di *ore 15:17 – Attacco al treno* avrebbero potuto essere girate da chiunque, anche dai protagonisti del film, i ragazzi che qualche anno fa hanno sventato l'azione terroristica sul treno in viaggio da Amsterdam a Parigi, sul quale i tre si trovano per caso, come per caso si scoprono eroi. Immagini rubate da un viaggio il cui solo scopo sembra, nelle parole stesse dei ragazzi, la produzione di immagini. Andare a Parigi per scattare una fotografia della Tour Eiffel: è il solo desiderio che spinge i tre giovani a salire sul treno che li trasformerà in eroi. Di fronte a quella che è ormai un'evidenza (ciascuno di noi è il fotografo e il regista della propria vita, una vita che assume dignità nel momento stesso in cui è messa in immagine), Eastwood rinuncia all'autorità dell'autore/regista per posizionare la macchina da presa esattamente al livello dei suoi personaggi/attori e delle loro possibilità espressive. Non richiede loro nessuna vera prestazione attoriale, neppure quella apparentemente più basilare: interpretare la parte di loro stessi. Semplicemente li segue, li osserva vivere e gira un film che per certi versi assomiglia a uno dei tanti video che quei ragazzi hanno archiviati sul loro telefonino.

Di fronte al dilagare della produzione di ogni tipo di immagini, non c'è insomma alcuna messa in scena che tenga. E se il regista non è più il regista che è sempre stato, i suoi attori non possono essere attori, ma i veri protagonisti dell'attacco al treno. Eastwood li segue, va a Roma, Venezia, Berlino con loro, come loro. Li riprende in discoteca, quando si svegliano dopo una sbronza, mentre si scattano numerosi selfie, mentre parlano di ragazze e di droga, del perché proseguire il viaggio verso Amsterdam e infine Parigi. Racconta la loro assoluta normalità che diventa eroica quando

scarta suo malgrado, e per una pura inezia, dalla norma, dal protocollo e dal buon senso. Un destino a cui gli anti-eroi del film sembrano condannati sin dall'infanzia, quando già la scuola riconosce in loro l'opposto degli studenti modello.

Così quando uno di loro si lancia sull'attentatore che imbraccia il kalashnikov, fa esattamente quello che non avrebbe dovuto fare. Il suo gesto si trasforma in atto eroico soltanto perché l'arma del terrorista si inceppa. Se così non fosse stato, il ragazzo sarebbe morto e insieme a lui gli altri viaggiatori. A nulla sarebbe valso il suo sacrificio, anzi. Quello che Eastwood racconta è l'automatismo della vita umana, dalla quale è sottratta anche la responsabilità della decisione. Da questo punto di vista, *15:17* è davvero il film che si oppone a *The Post* e svela dall'interno il fondo oscuro, ordinario, forse addirittura banale, sul quale si fonda la grande nazione americana. Lì la scelta coraggiosa di una donna fuori dal comune, qui il gesto scomposto e quasi ferino di un ragazzone senza nessuna qualità.

Per questa ragione il film manca di ogni *pathos*, contrariamente forse a tutti gli altri grandi film di Eastwood. Perché non c'è nessun *pathos*, nessuna epica, nell'automatismo che direziona le nostre vite, in un quotidiano che non ha slanci, almeno finché l'automatismo si interrompe e il dispositivo smette di funzionare. Solo in quel momento, si può produrre l'azione eroica di personaggi che sono tutto, tranne che eroi: qui come in *Sully* (2016) e forse ancora prima in *American Sniper* (2014). Non rispondere al protocollo, è quello che fa lo stesso Eastwood da parte sua, decidendo di far inceppare volontariamente la sua arma, rinunciando alle strutture fondanti del cinema classico americano: niente attori, nessuna vera azione, nessuna grande narrazione. Contrariamente a quanto non faccia Spielberg, Eastwood rinuncia alla grande forma cinematografica con la quale gli Stati Uniti per un secolo si sono raccontati come nazione. L'immagine di un'arma che si inceppa si oppone a quella degli ingranaggi perfettamente oleati delle rotative che sfornano migliaia di copie del Washington Post.

La decisione così radicale di Eastwood è pari alla critica che il regista riserva agli Stati Uniti, al suo sistema educativo anzitutto, alla religione e infine all'esercito. DDA, disturbo da deficit da attenzione: negli Stati Uniti, così dicono le statistiche, ne soffrono la gran parte dei figli di madri single. È la sindrome che un'insegnante diagnostica a due ragazzini all'inizio del film. Il loro anti-eroismo ha origine da lì. La maestra di scuola qui richiama alla mente un'altra figura del sapere (foucaultianamente intesa), in quel caso una psicologa, che in *American Sniper* nega l'esistenza di un trauma nell'uomo che, nel finale, uccide l'eroe/antieroe del film.

Il problema è ancora una volta lo stesso: l'assoluta cecità della norma, la banale normalità del gesto che contraddice ogni regola e trasforma un uomo comune in un eroe suo malgrado. È il sistema americano, attraverso le sue istituzioni disciplinari, a creare la folta schiera di anti-eroi di cui è popolato il cinema dell'ultimo Eastwood. La scuola (che riconosce un vero

e proprio ritardo cognitivo, oltre che un disagio psicologico, in uno scolaro che semplicemente guarda fuori dalla finestra), il commercio sin dall'infanzia con le armi usate come innocui giocattoli, l'esercito che punisce i ritardi e le disattenzioni di un soldato come violazioni dell'ordine impartito. Solo perché sono capaci di nulla, persino di arrivare in orario a scuola, i tre ragazzi possono diventare i protagonisti inconsapevoli di un gesto come quello che compiono sul treno Amsterdam-Parigi. Solo perché il loro gesto risponde alla stessa logica di un videogioco, i tre ragazzi sono in grado di compierlo: perché non è niente di più di un gioco da ragazzi. Soltanto a posteriori le istituzioni, che di loro hanno fatto pressappoco degli inetti, di quel gesto si riappropriano, trasformando i tre ragazzi negli eroi che non sono, non sono mai stati.

Il discorso finale del presidente della Repubblica francese Hollande è il luogo di questa riappropriazione e, non a caso, è il solo momento del film in cui il lavoro della messa in scena torna a farsi sentire e anzi è mostrato esplicitamente, duplicato. Eastwood alterna le immagini "reali" dei ragazzi e delle loro famiglie accanto al presidente a quelle rigirate appositamente per il film. È la prima volta in cui i tre assurgono al ruolo di attori. Accanto a loro un altro attore, François Hollande che recita il discorso che consacra il gesto eroico dei ragazzi. Non più il cinema, ma la politica è oggi lo spazio della sola messa in scena possibile. Eastwood se n'è accorto per primo, ancora una volta. Del grande cinema di guerra non rimangono che due locandine appese nella camera di uno dei ragazzi: *Full Metal Jacket* (Kubrick, 1987) da una parte, *Letters from Iwo-Jima* (Eastwood, 2006) dall'altro. A quel cinema, *Ore 15:17 - Attacco al treno* rende un indimenticabile omaggio.

Riferimenti bibliografici

A. Canadè, A. Cervini, a cura di, *Clint Eastwood*, Pellegrini, Cosenza 2012.

Ore 15:17 - Attacco al treno. Regia: Clint Eastwood; sceneggiatura: Dorothy Blyskal; soggetto: dal libro di Jeffrey E. Stern, Spencer Stone, Anthony Sadler e Alek Skarlatos; fotografia: Tom Stern; montaggio: Blu Marray; scenografia: Kevin Ishioka; musiche: Christian Jacob; interpreti: Spencer Stone, Anthony Sadler, Alek Skarlatos, Judy Greer, Jenna Fischer, Heidi Sulzman, Thomas Lennon, P.J. Byrne, Siqua Walls, Ray Corasani, Tony Hale, Jaleel White; produzione: Malpaso Productions Village Roadshow Pictures, Warner Bros.; origine: USA; durata: 94'; anno: 2018.

Eroi per caso

Alessandro Canadè

Ore 15:17 – Attacco al treno.



«Ford ha un senso eroico della vita, ed è per questo che i suoi personaggi li abbiamo visti tutti, in fine, agire o morire eroicamente. [...] C'è tutta l'America [...]; c'è l'aspirazione di tutto un popolo all'eroismo, a fare della vita una serie di atti che valgono a qualche cosa». Così scriveva nel 1945 un giovane Giuseppe De Santis in un articolo sul regista americano.

Tutto il cinema di Eastwood, che ha in Ford un decisivo modello di riferimento, ha continuato a mettere al centro della sua messa in scena, epica ed etica, la figura dell'eroe. L'eroe come emanazione delle forze della comunità, l'eroe che, conducendo una collettività attraverso lo spazio, contribuisce a renderla una comunità.

Gli ultimi tre film in particolare, *American Sniper*, *Sully* e *Ore 15:17 – Attacco al treno* (tutti e tre ispirati a fatti e personaggi reali) ritornano su questo tema, centrale d'altra parte nel cinema americano nel suo complesso. Quello che emerge però da questi film, e più propriamente dagli ultimi due, è la rappresentazione di un eroe per caso, "suo malgrado". Tuttavia, se l'eroismo del cecchino Chris Kyle e del pilota Sully Sullenberger era basato su un alto livello di professionalità e performance (che permetteva, per esempio, a quest'ultimo di compiere un ammaraggio d'emergenza sul fiume Hudson salvando 150 passeggeri e 5 membri dell'equipaggio), nessuna vera qualità sembra invece contraddistinguere i tre protagonisti di *Attacco al treno*, che si presentano a tutti gli effetti come eroi qualsiasi, involontari. Eroi che cercano di passare all'azione ma questa è spesso inibita. È il caso soprattutto di Spencer Stone e Alek Skarlatos, perché il terzo componente del trio, Anthony Sadler, è più che altro il narratore interno delle vicende degli altri due (è sua la voce fuori campo che introduce all'inizio la storia e sue sono le parole che il presidente Hollande cita a chiusura del discorso in occasione del conferimento della Legion d'Onore:

“La lezione che dobbiamo ricordare è che in un momento di crisi come questo, la gente dovrebbe comprendere la necessità di agire. Quando è in corso un attacco terroristico come questo, dobbiamo fare qualcosa: non solo stare lì passivamente”).

Certo, le tecniche di jujutsu e quelle per il soccorso d'emergenza apprese da Stone nel periodo dell'addestramento militare si rivelano poi decisive per bloccare il terrorista sul treno e salvare la vita a un passeggero ferito ma non è la costruzione di un eroe infallibile che il film racconta (siamo lontani appunto dal cecchino di *American Sniper*, che proprio per le sue straordinarie capacità meritava il soprannome di Leggenda). Stone e Skarlatos al contrario sono sin dall'inizio ai margini dell'istituzione scolastica (per gli insegnanti della loro scuola cattolica soffrono di deficit di attenzione) e di quella militare (nessuno dei due eccelle particolarmente nell'addestramento). Sono attratti dalla guerra, soprattutto dalla componente di fratellanza e amicizia virile (nella cameretta di Stone campeggia un manifesto di *Full Metal Jacket* e dell'eastwoodiano *Lettere da Iwo Jima*) ma una volta arruolati, Skarlatos si troverà in Afghanistan quando, come dice via Skype a Stone, ormai non importa più a nessun di questo Paese e i suoi compiti non sono diversi da quelli di una guardia giurata di un supermercato.

Ora, questo racconto di eroi per caso fa del “caso” la struttura stessa del film. Soprattutto da *Gli spietati* (1992) in poi, il cinema di Eastwood non risponde semplicemente a una logica d'azione, secondo l'uso che ne fa la produzione americana corrente ma, insieme all'utilizzo dei generi, entra in un rapporto contrappuntistico con le storie messe in scena, diventando veicolo per il racconto di scelte morali e percorsi esistenziali. Da questo punto di vista è interessante far riferimento a un altro film attualmente nelle sale, *L'uomo sul treno* di Collet-Serra, assimilabile per certi versi ad *Attacco al treno*: oltre che per la location (il treno) anche per il racconto dell'eroismo della classe media (il protagonista è un assicuratore con un passato però di poliziotto, che si trova coinvolto in una cospirazione criminale). Se il film di Collet-Serra si basa su una stringente logica d'azione, in quello di Eastwood è proprio questa ad essere indebolita a vantaggio dell'apertura aleatoria degli incontri. Se vogliamo rintracciare una matrice “neorealista” del film, come è stato fatto a partire dall'utilizzo dei veri protagonisti della vicenda (al contrario dei protagonisti delle due pellicole precedenti interpretate da divi come Bradley Cooper e Tom Hanks), è a questo decentramento dell'azione che bisogna guardare.

A una costruzione narrativa in cui l'accadimento tarda e al contrario procede per deviazioni, per un continuo “girare a vuoto”. E quando l'accadimento, annunciato sin dal titolo, arriva, questo è risolto velocemente e senza suspense. E significativamente ciò avviene in un luogo-simbolo del cinema, il treno, indissolubilmente legato all'epopea western, emblema del progresso, della conquista, della colonizzazione (viene anche in mente 3:10

to *Yuma* di Daves, a cui il titolo del film di Eastwood non può non far riferimento, costruito sul tempo dell'attesa). Perché sono i percorsi esistenziali dei personaggi il fulcro del racconto, percorsi segnati da incontri capaci di cambiare il corso di una vita, di spingerla verso "un valore più alto" come dice Stone. Incontri casuali ma determinanti (la ragazza di Los Angeles che Stone e Sadler incontrano a Venezia e che non ritroveremo successivamente; l'uomo che nel pub in Germania li convince ad andare ad Amsterdam e poi anche il cambio di posto nel treno ecc.), banali e straordinari (il viaggio in Europa dei tre è continuamente e dichiaratamente sotto il segno dei cliché: quello della canzone italiana - *Volare* che accompagna la visita di Roma -, il cliché delle belle donne - la ragazza procace che accoglie Stone e Sadler in albergo e che i due spiano sotto la gonna -, l'Italia da cartolina con relativi selfie al Colosseo, a piazza del Popolo, piazza di Spagna, San Pietro e poi a Venezia).

Eastwood destruttura qui la grande forma epica del suo cinema (un'operazione coraggiosa che ha spiazzato buona parte della critica, che ha visto il film come un inciampo del regista americano), aprendosi a un racconto che elegge ad eroi degli uomini qualsiasi, senza qualità.

Non è più tempo di eroi epici. Il cavaliere pallido è ora un'immagine stampata su una t-shirt, quella di Skarlatos.

Ore 15:17 - Attacco al treno. *Regia:* Clint Eastwood; *sceneggiatura:* Dorothy Blyskal; *soggetto:* dal libro di Jeffrey E. Stern, Spencer Stone, Anthony Sadler e Alek Skarlatos; *fotografia:* Tom Stern; *montaggio:* Blu Marray; *scenografia:* Kevin Ishioka; *musiche:* Christian Jacob; *interpreti:* Spencer Stone, Anthony Sadler, Alek Skarlatos, Judy Greer, Jenna Fischer, Heidi Sulzman, Thomas Lennon, P.J. Byrne, Sinqua Walls, Ray Corasani, Tony Hale, Jaleel White; *produzione:* Malpaso Productions Village Roadshow Pictures, Warner Bros.; *origine:* USA; *durata:* 94'; *anno:* 2018.

Solo il tempo non si può comprare

Roberto De Gaetano

Il corriere – The Mule.



“Solo il tempo non si può comprare” è una delle ultime battute di Earl Stone, interpretato dallo stesso Eastwood, divenuto, da vecchio, corriere della droga per il cartello messicano dopo aver fallito nella vita privata e lavorativa. Che significa fallire? Quand’è e com’è che una vita fallisce? Una vita fallisce e porta il senso del fallimento quando non corrisponde alle aspettative sociali. Falliamo quando non siamo conformi al posto che ci viene e che ci siamo assegnati.

Earl Stone non è stato un buon marito, né un buon padre, forse parzialmente un buon nonno, perché è stato assorbito dal suo lavoro, coltivare fiori. Strano lavoro. Un prendersi cura di qualcosa la cui vita è allo stesso tempo meravigliosa e breve. Qualcosa il cui splendore *non è nonostante, ma proprio per la sua fuggevolezza*. Ha mancato il suo ruolo familiare (responsabilità, impegni, tessitura morale del tempo) per coltivare fiori, chino a terra con il suo cappello a vedere l’apparire e lo scomparire della *bellezza fugace*.

Ma in quell’apparire e scomparire dei fiori c’è un’immagine del tempo e della vita stessa più intensa. Quel fuggire dalle responsabilità, quell’essere socialmente inadempiente, *è e non è del tutto colpevole*. Da un lato lo è, perché il soggetto si sottrae al patto sociale dell’assegnazione e distribuzione di compiti, ma allo stesso tempo non lo è perché la società è il dispositivo più potente di immunizzazione dalla vita. La modellizzazione sociale in cui la vita prende forma è lo stesso dispositivo che mette a distanza la vita stessa; che emerge invece e proprio negli scarti imprevedibili, nelle inadempienze, nel non trovarsi mai lì dove si dovrebbe. Sono gli stessi scarti che compie Earl nel portare la droga a Chicago.

Nei diversi ripetuti viaggi che il film scandisce con le didascalie che li contano, Earl cambia strada, si ferma, aiuta “negri” rimasti in panne,

dialoga con “lesbiche”, e soprattutto, attraversando in macchina un paesaggio che non è mai lo stesso, ascolta musica e canta. In questo viaggiare e cantare di un vecchio, c’è l’accordo del soggetto con il mondo e con il tempo, al di là di ogni compito assegnatogli, di ogni inadempienza e di ogni colpa. Questa capacità di scartare viene riconosciuta anche dal capo messicano, Andy Garcia, che dice ai suoi scagnozzi che cambiare sempre strada aumenta le possibilità che il corriere non sia rintracciato.

E nell’ultima deviazione compiuta, quella per andare al capezzale della moglie morente, Earl, facendo quello che assolutamente non andava fatto per il nuovo boss del cartello (che uccide e soppianta Garcia), appunto deviare, si riconcilia con la donna e la famiglia. Quando marito e moglie si confessano il loro reciproco amore nonostante tutto, attraverso distanze e mancanze, di fatto recuperano il tempo della loro vita passata, presente e anche futura, come le dice Earl. Questa riconciliazione prende non tanto la forma di un perdono generalizzato, quanto quella del riconoscimento del carattere innocente della vita, che la contemplazione e la coltivazione dei fiori manifesta. E che sospende il carattere giudicante della morale sociale e il vincolo dei patti, che però Earl non misconosce del tutto.

La deviazione per l’ultimo saluto alla moglie e il funerale comportano il tradimento di un esplicito patto con i messicani. Earl non si sottrae al pagamento del prezzo, sa che deve pagare, ma a quel punto sono i messicani a risparmiarlo: riconoscono nel gesto di Earl il tratto umano di un dovuto atto d’amore. Earl *diserta* gli obblighi e i patti (pur essendo un reduce di guerra) e in questo *incontra la vita nella sua imprevedibile estemporaneità*. Di questo incontro porta traccia il suo errare anche incosciente (scopre solo ad un certo punto cosa sta trasportando), il suo disperdersi in incontri mondani o divertendosi con (ilari) prostitute. In quell’errare c’è anche un dilapidare, e in entrambi i casi la vita emerge nella sua *temporalità improduttiva*, l’unica a restituircela veramente. Ed è questa vita che transita in Earl a colpire chi gli sta intorno, pronto a perdonargli di fatto le sue inadempienze più di quanto non faccia lui con se stesso (come la confessione finale, durante il processo, esplicita). Anche l’agente di polizia Colin Bates (Bradley Cooper), che sta sulle sue tracce e con cui scambia in un bar alcune battute sulle dimenticanze degli obblighi familiari, gli sta vicino al momento dell’arresto.

Se il valore sociale di Earl aumenta perché il possesso di denaro gli permette di “comprarsi” e riprendere relazioni sia familiari che comunitarie (dà un contributo per la riapertura del circolo dei reduci di guerra), c’è qualcosa che non si può comprare, ed è il tempo. È lo scambio impossibile tra il denaro e il tempo, quello che segna le vite di chi il denaro ce l’ha, ma che di tempo da vivere ne ha comunque poco. Il tempo non è acquistabile, al massimo può essere redento, aperto, riconosciuto nella sua transitorietà. Ma redimere il tempo, incontrare la vita, significa al fondo smettere di

giudicarla. Collocarla oltre la morale e il giudizio, semplicemente contemplarla e curarla come si cura un fiore che vive solo un giorno.

Redimere il tempo significa liberarlo, svincolarlo dai suoi legami con l'azione e la sua imputazione ad un soggetto: ogni volta che si imputa tutto precipita. Era già la straordinaria forza di un film, incompreso, come *Ore 15:17 - Attacco al treno*. Ed è la meraviglia di un film come *Il corriere - The Mule*, dove se all'azione e alla sua imputazione non ci si può fino in fondo sottrarre, perché crollerebbe tutta l'impalcatura ontologico-politica occidentale (la cui genesi la troviamo in Aristotele), c'è un momento in cui la vita si rivela nel suo carattere *infondato*. Quello che sbrigativamente viene classificato come l'anarchismo di Eastwood è l'immensa libertà di sentire e mettere in immagine questo momento, trovarlo al fondo di un'azione improbabile (trasportare droga) o colpevole (inadempienze sociali). Coltivare un fiore che vive ventiquattr'ore significa rendere di fatto il proprio operare inoperoso (per dirla con Agamben), minare alle fondamenta ogni produzione, restare nella cura contemplativa di una natura meravigliosa ed evanescente, come la vita di tutti.

E se lo scheletro del film mette in gioco polizia, narcotrafficienti, indagine, dunque tutto ciò che segna un film d'azione, noi vediamo allo stesso tempo il carattere fortemente approssimativo (quasi macchietistico il modo in cui vengono restituiti i messicani) di tutto questo, perché al centro del film c'è il personaggio di Earl Stone. Innocente, vicino ad una "idiozia" quasi dostoevskiana per il modo in cui attraversa i piaceri (mondani) e manca ai doveri (moralì), segnando e condizionando tutti i personaggi che gli stanno intorno, Earl è forse il più potente degli *intercessori* di Eastwood (che negli ultimi film, a partire da *American Sniper*, passando per *Sully*, *Ore 15:17 - Attacco al treno* per giungere a quest'ultimo, si è fatto intercedere da fatti di cronaca che hanno coinvolto l'americano medio).

L'interpretazione di Eastwood, che lo restituisce in tutti i segni marcati della vecchiaia, dai solchi del viso all'incedere lento, al piegarsi del corpo su se stesso, conferma che la libertà di visione di Earl sulla vita serve ad Eastwood per generare una altrettanto forte libertà espressiva. Che, passando da tutta una serie di riferimenti a film precedenti (a partire da *Gran Torino*, sceneggiato come quest'ultimo anche da Nick Schenck), è capace di mescolare drammatico e commedico, non nella forma pacifica dell'alternanza, ma in quella più originale dell'intreccio. La vita si ritrova felice quando, al fondo del registro drammatico legato ad un agire colpevolmente inadempiente, ritroviamo il commedico della riunificazione familiare e sociale. Certo, i due registri sono indissociabili, così come la vita che nella sua medietà non può essere del tutto liberata da un contrassegno "morale" che la orienta e la giudica, predisponendola al dramma (in definitiva è la storia del cinema americano), ma che al suo interno è abitata dalla possibile "commedia" della riunificazione.

Qui la commedia ultima però non è solo quella capace di convertire la fuga e l'elusione di un uomo in un riconoscimento finale familiare. Qui la commedia è più radicale, e va oltre il momento sacrificale della rinuncia alla vita libera per riconquistare comunque tutto (una sorta di terzo stadio "religioso" kierkegaardiano, che subentrerebbe a quello "etico", in analogia con il finale di *Gran Torino*). Qui è l'accordo dell'uomo con se stesso e con il mondo, che nel carcere viene ritrovato dalla "inoperosità" del coltivare e contemplare fiori, la cui bellezza è destinata a durare solo un giorno.

Con quest'ultimo film, commovente per la sua libertà di sguardo e d'espressione, Eastwood arriva a destituire dall'interno del cinema d'azione il senso dell'azione stessa, ritrovando la vita – la sua possibile felicità – in un accompagnare con cura e contemplazione *la bellezza di ciò che è destinato a non lasciar traccia*, a non farsi mai opera, ma ad essere il semplice nascere e morire di ciò che vive.

Riferimenti bibliografici

A. Canadè, A. Cervini, a cura di, *Clint Eastwood*, Pellegrini, Cosenza 2012.

Il corriere - The Mule. *Regia:* Clint Eastwood; *sceneggiatura:* Nick Schenk; *fotografia:* Yves Bélanger; *montaggio:* Joel Cox; *scenografia:* Kevin Ishioka; *musiche:* Arturo Sandoval; *interpreti:* Clint Eastwood, Bradley Cooper, Michael Peña, Dianne Wiest, Andy García, Alison Eastwood, Taissa Farmiga, Ignacio Serricchio, Loren Dean, Laurence Fishburne, Victor Rasuk, Manny Montana, Clifton Collins Jr., Noel Gugliemi, Eugene Cordero, Robert LaSardo; *produzione:* Malpaso Productions, Imperative Entertainment, Bron Creative; *origine:* USA; *durata:* 116'; *anno:* 2019.

Una questione di corpi

Alessandro Canadè

Richard Jewell.



Che cosa rende un eroe tale? Quali sono le qualità che lo contraddistinguono?

Dagli eroi dell'antichità ai supereroi del cinema contemporaneo, l'eroe è un essere che racchiude in sé gli attributi della divinità e dell'umanità. La forza fisica, i valori etici, la fedeltà, la nobiltà d'animo, il coraggio, lo sprezzo del pericolo, la padronanza nell'uso delle armi e soprattutto il sacrificio sono ciò che lo distinguono dagli altri esseri umani, facendone allo stesso tempo il loro rappresentante. Perché l'eroe agisce sempre a favore della sua comunità, ne incarna l'anima, i suoi valori. Nell'organizzazione drammaturgica di una storia l'eroe è infatti colui attraverso cui passa l'identificazione dello spettatore/lettore, perché dotato di qualità uniche ma anche universali nelle quali riconoscersi e identificarsi.

Un'identificazione che passa anche per la sua presenza fisica. L'iconografia classica ce lo restituisce possente nella figura e nel gesto. È quanto accade con i divi/le dive dello *star system* hollywoodiano con il loro potere di identificazione e proiezione che esercitano sullo spettatore: «Ideali inimitabili e al tempo stesso imitabili; la loro duplice natura è analoga alla duplice natura teologica dell'eroe-dio della religione cristiana: divi e dive sono superumani nel ruolo che impersonano, umani nell'esistenza privata che vivono» (Morin 2005, p. 146).

La guardia di sicurezza, Richard Jewell, che scopre uno zaino contenente esplosivo a un concerto durante le Olimpiadi di Atlanta nel 1996, evitando così una strage, protagonista dell'ultimo omonimo film di Eastwood, non sembra corrispondere perfettamente a questo profilo. È obeso, vive da solo con la madre, è frustrato perché non riesce a entrare nelle forze dell'ordine (desiderio che persegue ostinatamente e in maniera anche un po' ottusa), fa propri gli ideali di ordine e giustizia, è un accumulatore

di armi da fuoco. La sua unica qualità sembra essere quella di indovinare le esigenze dei dipendenti della Small Business Administration, compagnia per la quale lavora, all'inizio del film, con il compito di rifornire di cancelleria le scrivanie dei dipendenti (si guadagna l'appellativo di "Radar" da quello che sarà il suo futuro avvocato difensore, l'unico a rivolgergli la parola e a trattarlo come essere umano, proprio per il suo spirito di osservazione che lo porta a rifornire l'uomo della marca degli snack preferiti).

La sua fisicità e il suo profilo psicologico sono le cause del drastico passaggio di Jewell, in poche ore, da eroe nazionale, come viene acclamato subito dopo l'attentato, a principale sospettato. Tanto che paradossalmente, anche se siamo a conoscenza della sua vera storia, siamo portati a chiederci: come si può credere a quest'uomo?

Questa ennesima variazione di Eastwood sul tema dell'eroe anonimo sembra passare qui attraverso una destrutturazione del corpo eroico. Se Richard è come Sully Sullenberger (Tom Hanks), protagonista di *Sully* (2016), un eroe suo malgrado ("Non sono un eroe, ho fatto solo il mio mestiere") con questi non condivide certamente il carisma. Tanto più la sua fisicità è distante dalla prestanza fisica del cecchino Chris Kyle (Bradley Cooper) nel precedente *American Sniper* (2014). Ma neanche sembra apparentabile con i tre ragazzoni selfie dipendenti di *Ore 15:17 - Attacco al treno* (2018). Se l'eroismo di Kyle e quello di Sully erano basati su un alto livello di professionalità e performance (l'infallibilità con il fucile del primo, che gli faceva guadagnare l'epiteto di "leggenda" e la professionalità del secondo che gli permetteva di compiere un ammaraggio d'emergenza sull'Hudson salvando più di 150 persone tra passeggeri e membri dell'equipaggio) e quello dei protagonisti di *Attacco al treno* era casuale e involontario, quello di Jewell consiste nel fare la cosa giusta applicando meccanicamente le regole e le leggi, quanto ha imparato nei corsi di addestramento per entrare nelle forze dell'ordine.

L'eroismo dell'uomo senza qualità, dell'uomo ordinario posto in una circostanza straordinaria, si riflette nella scelta del casting, di un attore come Paul Walter Hauser, che non ha il *phisque du role* dell'eroe. Scelte che gli contrappongono invece nei ruoli dei rappresentanti delle istituzioni (l'FBI e i media) due attori che dall'universo "levigato" della serialità televisiva provengono e sono immagine: l'agente dell'FBI interpretato dal protagonista di *Mad Men*, Jon Hamm, e la giornalista arrivista dell'"Atlanta Journal-Constitution", Olivia Wilde, nota soprattutto per il suo ruolo in *Dr. House*. Inoltre, il corpo da "Omino Michelin" di Jewell è contrapposto a quello di due icone dell'eroismo americano le cui immagini intravediamo in due momenti nel televisore di casa Jewell: James Stewart e John Wayne in una scena di *Iwo Jima, deserto di fuoco* (1949) di Allan Dwan.

È proprio il corpo fuori misura di Jewell (e il suo profilo psicologico) a renderlo ontologicamente colpevole. Jewell è colpevole per quello che appare. E le istituzioni (anche quelle scolastiche: le accuse a Jewell arrivano

anche dal preside del college dove aveva lavorato come guardia giurata), incapaci di andare al di là delle apparenze, ne fanno il perfetto bombarolo. O meglio, forzando le apparenze e costruendo un dispositivo nel quale l'uomo è preso. Da questo punto di vista, si riconosce qua un evidente richiamo al cinema di Lang, al "balletto d'indizi" (Deleuze 2016, p. 201), che sembrano falsi, si rivelano veri per poi mostrarsi definitivamente falsi (è il caso dei film della cosiddetta "trilogia sociale": *Furia*, 1936, *Sono innocente!*, 1937, e *You and Me*, 1938, o di *L'alibi era perfetto*, 1956). D'altra parte anche qui tutta la vicenda è una questione di finzioni e di messa in scena: dalla dichiarazione di colpevolezza che gli agenti dell'FBI tentano di estorcere a Jewell mettendo in piedi un vero interrogatorio spacciandolo per finto, alla finta telefonata dell'attentatore che sempre l'agente dell'FBI si ostina a far ripetere al protagonista.

Venendo meno la "gloriosità" del corpo della star (Hanks, Cooper...) la ricostituzione dell'empatia con lo spettatore è affidata al ripristino della verità. E questa verità, come sempre in Eastwood, passa attraverso l'affermazione dell'umanità dell'individuo. Attraverso quel corpo sgraziato che nel confronto finale con l'FBI ("Quelli non sono lo Stato - gli dice l'avvocato - ma tre stronzi che lavorano per l'FBI") mostra tutta la sua umanità.

Come si può non credere a questo uomo?

Riferimenti bibliografici

G. Deleuze, *L'immagine-movimento*. Cinema1, Einaudi, Torino 2016.

E. Morin, *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma 2006.

Richard Jewell. Regia: Clint Eastwood; sceneggiatura: Marie Brenner, Billy Ray; fotografia: Yves Bélanger; montaggio: Joel Cox; interpreti: Paul Walter Hauser, Sam Rockwell, Kathy Bates, Jon Hamm; musiche: Arturo Sandoval; produzione: Malpaso Productions, Appian Way Productions; distribuzione: Warner Bros. Pictures; origine: USA; durata: 129'; anno: 2020.

Prima che il gallo canti

Alessandro Canadè

Cry Macho – Ritorno a casa.



“Sei in ritardo”. È la prima battuta del film, ed è una battuta rivelatrice. Perché ancora una volta *Cry Macho* mostra in tutta evidenza come una caratteristica del cinema di Clint Eastwood sia il suo “ritardo” rispetto alla contemporaneità. Quel suo carattere orgogliosamente fuori dal tempo, inattuale, una dimensione sfuggita anche a Paul Schrader, che ha accusato il film di essere fuori tempo massimo: “Sono personaggi che fanno riflessioni che potevano andare bene trenta anni fa”.

Già in altre occasioni (Canadè, Cervini 2012) abbiamo sottolineato come quello di Eastwood sia un cinema privo di ogni carattere citazionista, nostalgico, ludico o “immersivo” e quindi non coincidente con le pratiche dominanti della Hollywood contemporanea ma proprio per questo forse più capace di raccontare il nostro tempo innalzandolo a una dimensione universale, esemplare, secondo una modalità che è propria del classico. Come ha scritto Agamben, contemporaneo è chi, non aderendo perfettamente al proprio tempo, riesce ad installarsi nelle sue fratture: «Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire ed afferrare il suo tempo» (Agamben 2009, p. 20).

In *Cry Macho* la questione del tempo, evidenziata sin dall’inizio, è decisiva. È il lavoro del tempo che si incarna nelle pieghe del volto di Eastwood e nel suo corpo smagrito (ma sempre agile, come gli dice il ragazzo coprotagonista del film: “Sei molto veloce per un vecchio”). È il tempo come apertura, come effetto di una scelta in grado di ricondurre alla vita una esistenza votata alla morte.

La vicenda, come già in *Gran Torino* (lo sceneggiatore è lo stesso), ma ancora prima in *Un mondo perfetto* (così come in altri film di Eastwood), ruota attorno a un incontro, tra un uomo, qui molto anziano, e un ragazzo. Un incontro che per entrambi avrà un valore salvifico e che fa emergere quel

tema che da sempre attraversa il suo cinema, cioè quello dell'adozione. L'incontro tra due persone che liberamente si scelgono, al di là di ogni legame naturale e biologico (era anche quello che accadeva tra la pugile Maggie e il suo allenatore in *Million Dollar Baby*). L'adozione come risultato di una scelta esistenziale, che si oppone alle leggi della natura.

Qui Eastwood è Mike Milo, un ex campione di rodeo e addestratore di cavalli. Un professionista, con una profonda conoscenza del suo mestiere e un forte senso dell'onore e un'etica hawksiana del lavoro. Il suo ex capo, Howard Polk, che lo ha aiutato nei momenti difficili (Mike ha perso in un incidente moglie e figlio e questo lo ha portato ad abusare di alcol e alla fine a perdere anche il lavoro), chiede a Mike di recuperare suo figlio, Rafo, dal Messico, per proteggerlo dalla madre messicana schiava dell'alcol. Mike accetta la missione con riluttanza ma con senso dell'obbligo nei confronti di Howard ("Mi ha ridato la vita", confesserà a Rafo) e parte per il Messico. Qui incontra la madre del ragazzo, che lo informa che Rafo è un adolescente dedito ad attività criminali e che passa il suo tempo nei combattimenti clandestini di galli. Mike rintraccia Rafo e incontra il suo gallo, Macho. E comincia così il viaggio di questi tre particolari personaggi: un anziano cowboy, un ragazzo tredicenne e un gallo.

È nella seconda parte del film, dopo una prima più tradizionale con la sua struttura da *road movie* e un ritmo incalzante, che emerge lo scarto dell'operazione eastwoodiana rispetto al cinema *mainstream*. È nel momento in cui i tre personaggi, per sfuggire agli scagnozzi della madre di Rafo, si rifugiano in un piccolo paese messicano e incontrano Marta, una vedova proprietaria di un caffè. Mike e Rafo trascorrono alcune settimane nel paesino e si avvicinano alla donna e alla sua famiglia. Mike aiuta un allevatore locale a domare i cavalli selvaggi e insegna a Rafo a cavalcare.

In questo tempo sospeso, di attesa, fatto di piccoli gesti (come la mano di una delle bambine, nipoti di Marta, che scivola in quella di Mike o come quella della stessa Marta che stringe sempre la mano di Mike) ritroviamo la grandezza del cinema di Eastwood. Il ribaltamento delle dinamiche proprie dei protagonisti di western come *Impiccalo più in alto*, *Il cavaliere pallido*: personaggi solitari, antieroi, comunità della singolarità assoluta, «che attraversano comunità disperse non per farne parte, ma per rinforzarle, metterle alla prova» (Dottorini in Canadè, Cervini 2012, p. 53). È in questo senso che si colloca anche la demitizzazione della figura del "maschio" a cui il titolo quasi ferreriano del film rimanda (pensiamo allo scambio di battute tra Mike e Rafo: "Un tempo eri forte. Un macho" - "Un tempo ero un sacco di cose. Ma ora non più... Sai, ti dirò una cosa. Questa storia del macho è sopravvalutata"). Qui Mike non abbandona la comunità ma ne diventa parte e il film diventa allora la messa in scena della costruzione di una comunità nuova ed eterogena (il film si svolge non a caso in uno spazio di frontiera, di confine), effetto di una scelta. Una "sacra" famiglia (Mike e Rafo si rifugiano nella cappella della Vergine Maria), risultato di un

processo costruttivo del tutto contingente, non dettato da alcuna prevedibile necessità.

Alla fine di questo viaggio e di questa sosta, ai personaggi non attende nessun esito tragico (come nei precedenti, *Gran Torino* o *Un mondo perfetto*) ma il coraggio di portare fino in fondo la propria scelta. Un finale “commedico” in cui si ribalta quel gesto sospeso della mano di Francesca in *I ponti di Madison County* (altro film con cui *Cry Macho* sembra dialogare) stretta sulla maniglia del furgoncino, pronta a scendere dal veicolo per riunirsi all’uomo che ama, ma mai portato a termine.

Dopo aver lasciato Rafo con suo padre al confine tra Usa e Messico, e quindi aver adempiuto al proprio compito, Mike torna indietro. Torna da Marta. Ed è qui, in un ballo tra i tavoli del caffè, che la sua vita può ricominciare. Che il tempo si riapre. Prima che il gallo torni a cantare un’ultima volta.

Riferimenti bibliografici

G. Agamben, *Che cos’è il contemporaneo?*, in Id., *Nudità*, Nottetempo, Roma 2009.

A. Canadè, A. Cervini, a cura di, *Clint Eastwood*, Pellegrini, Cosenza 2012.

Cry Macho. *Regia:* Clint Eastwood; *sceneggiatura:* Nick Schenk dal romanzo di N. Richard Nash; *fotografia:* Ben Davis; *montaggio:* David S. Cox, Joel Cox; *scenografia:* Ronald R. Reiss; *costumi:* Deborah Hopper; *musiche:* Mark Mancina; *interpreti:* Clint Eastwood, Eduardo Minett, Natalia Traven, Dwight Yoakam, Fernanda Urrejola; *produzione:* Warner Bros., Malpaso Productions, Ruddy Productions; *origine:* USA; *durata:* 104'; *anno:* 2021.