DOPPIOZERO

Le vittime di Cannes

Pietro Bianchi

23 Maggio 2016

In un saggio pubblicato un paio di anni fa, intitolato *Critica della vittima*, Daniele Giglioli metteva in luce come nella costellazione ideologica contemporanea l'identificazione con la vittima sia diventato uno dei principali generatori di identità. La vittima è davvero "uno degli eroi dei nostri tempi". Avere sofferto un dolore, avere subito un torto, avere patito una qualche forma di violenza garantisce innocenza e immunizza da ogni critica. Il cinema, che è storicamente uno dei punti sensibili attraverso cui leggere le formazioni ideologiche dei propri tempi, è stato negli ultimi anni complice e artefice di questa elevazione della vittima a oggetto del desiderio del nostro immaginario. Il cinema americano in particolare – sia quello mainstream che quello indipendente – forse influenzato da un discorso pubblico sempre più ossessionato dall'igienismo del *politically correct* e dalle feticizzazione delle garanzie delle minoranze, negli ultimi anni ha pescato a piene mani: ne è un esempio il pessimo film-spot per Medici Senza Frontiere di Sean Penn presentato un po' incomprensibilmente a Cannes quasi al termine del concorso e accolto da unanimi fischi nell'imbarazzo generale.

Più segnato dall'immaginario coloniale che dall'ideologia umanitaria che vorrebbe promuovere, *The Last Face* è un esempio perfetto di come la vittima nel momento in cui viene elevata a soggetto assoluto di autenticità viene nello stesso tempo destoricizzata e di fatto ridotta a un oggetto inerte indistinguibile dalla propria esperienza di sofferenza.

È anche questo uno dei molti motivi di interesse di due dei film più belli passati al concorso negli ultimi giorni e che ieri a Cannes sono stati premiati dalla giuria di George Miller: *Bacalaureat* di Cristian Mungiu (che ha vinto il premio per la miglior regia, ex-aequo con Olivier Assayas) e *Forushande* di Asghar Farhadi (che ha vinto sia il premio per la miglior sceneggiatura che quello come miglior

interpretazione maschile con l’attore Shahab Hosseini). Entrambi i film pur affrontando una storia di vittimizzazione scartano completamente la via della monumentalizzazione della vittima, e decidono invece di andare a indagare i paradossi di una posizione soggettiva molto più complessa e stratificata.



Bacalaureat

In *Bacalaureat* Cristian Mungiu racconta la storia di Romeo, un medico di un piccolo villaggio della Transilvania, la cui figlia adolescente, Eliza, è all’alba degli esami di maturità. Il padre vorrebbe che la figlia l’anno successivo vada a fare l’università in Inghilterra – perché, come ripete spesso, a Cluj, dove si svolge il film, non c’è futuro – ma la borsa di studio che ha già vinto diventerà effettiva solo nel caso che la media dei voti del suo esame non sia minore di 9. La cosa dovrebbe essere alla portata di una studentessa così brava come Eliza, se non che il giorno prima dell’inizio dell’esame, sulla strada per andare a scuola, l’adolescente viene assaltata e stuprata da uno sconosciuto.

L’elemento sorprendente del film è che Mungiu non colloca la traumaticità dello stupro nell’evento in sé, ma nel modo con cui viene “simbolizzato” all’interno delle relazioni famigliari e sociali. Il padre una volta venuto a conoscenza di ciò che è accaduto alla figlia è più preoccupato delle conseguenze per la borsa di studio e per il suo futuro in università in Inghilterra che non per quello che concretamente la figlia ha dovuto subire. Mungiu, come spesso accade nel suo cinema, ci fa vedere la storia di una relazione paradossale con la legge: Romeo vuole che la figlia abbia un trattamento “particolare” per quello che le è successo,

ma questo per le procedure normative delle correzioni dell’esame di maturità rumeno è impossibile. Per far sì che le venga riconosciuto quello che è giusto (Eliza è un brava studente che si merita quello che semplicemente le spetta) il padre inizia un lungo peregrinare tra amici, conoscenti, insegnanti etc. che nell’opacità delle relazioni di potere rumene sconfina ampiamente nella corruzione. Dunque che cosa è giusto? La correttezza formale, seguendo la quale la figlia probabilmente andrà incontro a una sicura bocciatura? O quella sostanziale che utilizzerebbe un piccolo atto di corruzione per far sì che la figlia riesca semplicemente ad arrivare all’obiettivo che di fatto si è già meritata? La progressiva dissoluzione delle relazioni famigliari a cui Romeo va incontro fa della contraddizione fondamentale di *Bacalaureat* tra legge e giustizia un conflitto propriamente tragico, senza possibilità di soluzione. È per questo che il film di Mungiu non è soltanto un’opera che riflette sulla contemporaneità della Romania, come molti hanno detto (un esito a cui molti film non occidentali vengono condannati), ma è a tutti gli effetti una riflessione sull’universalità del rapporto tra un soggetto e la legge.



Fourshande

La storia di *Forushande* di Asghar Farhadi è per certi versi il contraltare del film di Mungiu. Il regista di *Una separazione* ha portato a Cannes un'opera densa e stratificata, che ha come al solito nella scrittura drammaturgica il suo punto di forza. Il film si apre con un'immagine potentissima: una casa nel centro di Teheran che sta per crollare a pezzi. All'inizio pensiamo sia un terremoto, o forse semplicemente un problema delle fondamenta dell'edificio: ma dopo aver visto tutti gli abitanti del palazzo costretti ad evacuare di soprassalto la propria abitazione, la macchina da presa attraversa una finestra e guarda in basso e ci mostra che in realtà il problema era stato causato da una ruspa che stava facendo dei lavori in un terreno adiacente a quello del palazzo. Il trauma dunque non è un evento esterno che viene dal nulla e che il soggetto subisce come se non lo riguardasse. Il crollo del palazzo è un evento mediato (dalla società, dai piani urbanistici, dalla decisioni di fare di lavori in un luogo insicuro che causerà il crollo del palazzo vicino). Non è il trauma che *viene* al soggetto, perché il soggetto *è già da sempre parte del trauma che lo riguarda*. E in un certo senso ne è responsabile.

È per questo che è solo all'inizio che l'evento che scatena la vicenda del film – l'assalto in casa a Rana, la moglie del protagonista, avvenuto nel nuovo appartamento dove i due sono stati costretti ad andare dopo l'evacuazione del palazzo – sembra arrivare dall'esterno e non riguardare i soggetti in questione. Cosa c'è d'altra parte di più estraneo di un assalto da parte di uno sconosciuto che irrompe in una casa e che violenta una donna ignara che mai l'aveva visto prima? Ma basta poco per constatare che il problema maggiore, esattamente come in Mungiu, molto più dell'evento in sé, è rappresentato dalle reazioni che "simbolizzano" quest'evento, e in particolare quelle del marito di Rana: Emad. Emad non chiama la polizia per denunciare l'accaduto ma tenta autonomamente di ricostituire la scena attraverso i segni che l'assaltatore ha lasciato in casa: dei soldi, un paio di calzini, le chiavi di un pick-up (e il pick-up stesso che è stato abbandonato sotto l'abitazione). Il marito insomma è come se avesse una sorta di attrazione nei confronti della posizione di colui che ha partecipato all'assalto, dato che il suo atteggiamento non è rivolto alla massima efficacia (per la quale chiamerebbe la polizia) ma semmai alla ricostruzione di tutti i tasselli che compongono la scena (anche se nel frattempo tenta in tutti i modi di nascondere ad amici e colleghi quello che è successo). In un film di grande complessità e che gioca su molti livelli differenti (i due coniugi sono attori di teatro e il film è costruito attraverso una continua *mise en abyme* creata dai due livelli della rappresentazione) Farhadi riesce a fare uno dei film più intensi della sua carriera,

dove il trauma di una vittima è l'espediente per costruire una riflessione sul proprio desiderio di possesso e di vendetta e sulla propria inclusione nella scena, e dove il confine tra vittime e carnefici, tra sofferenza e colpa, viene continuamente ribaltato e messo in discussione.

Ma può essere letta anche come un ribaltamento del paradigma della vittimizzazione persino la scelta della Palma d'Oro che la giuria presieduta da George Miller ha deciso di assegnare (con sorpresa di tutti) a *I, Daniel Blake* di Ken Loach, l'ennesima tappa di quella singolarissima epopea di classe che il regista inglese ha costruito lungo una carriera che ormai dura da mezzo secolo: questa volta concentrandosi sulla crisi del welfare di stato.

Se parliamo di sorpresa è proprio perché quest'anno Cannes ha proposto uno dei suoi concorsi migliori degli ultimi anni, con tantissimi film che avrebbero meritato di prendere un premio. È stato senz'altro l'anno di Olivier Assayas e di *Personal Shopper* (di cui abbiamo parlato nella scorsa puntata dello speciale), ma anche dell'applauditissimo *Toni Erdmann* della tedesca Maren Ade (un vero e proprio caso, con lunghissime code nelle repliche che hanno reso quasi impossibile accedere alle ultime proiezioni). C'erano oltre a Mungiu e Farhadi anche un grandissimo Verhoeven, che con *Elle* ha fatto praticamente un piccolo trattato sulla perversione. Ma c'era anche Xavier Dolan, che con *Juste la fin du monde* – un piccolo film, preparato in fretta e furia per arrivare sulla Croisette in attesa che la sua prima produzione in inglese *The Death and Life of John F. Donovan* sia pronta per essere girata – vince ancora il Gran Premio della Giuria a soli due anni da *Mommy*.

Si sa che in questi casi, quando in concorso vi sono moltissime opere di livello (e molte di esse sono opere che "dividono", come l'ingiustamente fischiato *Personal Shopper* di Olivier Assayas), è facile che la giuria trovi l'accordo su film formalmente più "inoffensivi" ma che riescono a condividere un minimo comune denominatore tra idee di cinema molto diverse. È il cosiddetto "effetto Ang Lee", il modesto autore taiwanese che a Venezia vinse due volte il Leone d'Oro in anni in cui in concorso c'era pieno di film di qualità. Ma a volte, in quello stranissimo microcosmo che sono i festival del cinema, l'opinione media ha la meglio sulle spigolosità più *edgy*, che è difficile che riescano a essere condivise da un pubblico

– quello della giuria o dei giornalisti accreditati – che nonostante si presenti come qualificato non è qualitativamente diverso dal pubblico generico.

Se è vero che è difficile trovarsi d’accordo con un verdetto come quello emesso dalla giuria di quest’anno, è anche vero che l’importanze di questi verdetti andrebbe sempre relativizzata: la vita dei film a un festival come Cannes è appena iniziata, e spesso accade che i film vincitori non siano necessariamente quelli che verranno ricordati più a lungo. Non c’è nemmeno bisogno di andare molto indietro nel tempo, basterebbe citare *Dheepan* di Jacques Audiard che ha ricevuto la Palma d’Oro appena dodici mesi fa e che in pochi già si ricordano.



The Neon Demon

Ci consoliamo allora con una delle opere più squilibrate e interessanti di quest’anno, passato in concorso in uno degli ultimissimi giorni di festival e che ieri sera alla premiazione è rimasto a bocca asciutta: *The Neon Demon* di Nicholas Winding Refn. Un film che parla del mondo delle modelle losangelino, ma che è stato capace, forse meglio di ogni altro negli ultimi anni, di fare una riflessione assolutamente universale e di straordinario interesse sull’incolmabile distanza

che divide il corpo immaginario e il corpo reale. In una Los Angeles che sembra nata dalle fotografie di David LaChapelle, ma che nasconde dietro gli onnipresenti specchi l'orrore dei corpi di un film di David Cronenberg, Refn ha costruito uno dei film più importanti di quest'edizione. C'è da scommettere che, indipendentemente dai premi, saranno film come questi (e come Assayas, Mungiu, Farhadi, Kashyap, Jarmusch, Bellocchio, Verhoeven, Mendoza e molti anni) che sopravvivranno a questa edizione di Cannes. Che al di là della premiazione di ieri sera non è davvero un'esagerazione definire come straordinaria.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

