

Lourdes, Ornette Coleman e i fantasmi

Il cinema non è una rappresentazione del reale. Il cinema è, per forza di cose, il reale. Potrebbe essere una dichiarazione scontata, poiché in fondo è sempre stato così. Potrebbe anche risultare ingenuo ma, in questa sede, è proprio la locuzione “per forza di cose” che ridefinisce, in termini di finzione, il rapporto tra il cinema e il reale. Ritornare sulle definizioni non è fuori luogo se questo ritorno è un'emergenza dettata dal vissuto, un riappropriarsi delle cose nel momento in cui il vissuto rischia di scollarsi dal vivere stesso. Forzare le cose potrebbe significare, in questa prospettiva, percepire il quotidiano a partire dal grado di irrealtà con cui si manifesta. Né analisi né riflessione, piuttosto scavalcamiento per necessità, dove il necessario non è tanto l'immediato sentire quanto l'urgente ricordare. “Per forza di cose” è in sostanza il potenziale celato nel visibile, la piega del vissuto, un vedere inteso come iperbole temporale che sbalza ciò che abbiamo di fronte verso il già stato e il sarà ancora. Dato per acquisito che il reale e il suo simulacro appartengono ad un medesimo corpo, è proprio lo spazio in cui questo corpo ibrido tende i suoi muscoli a garantire una vita reale. Reale, appunto, non in quanto un esserci qui e ora, semmai come un sentire di non esserci già più. Guardare la vita dalla prospettiva dei morti. Vedersi felicemente deceduti ogni volta che un gesto mimetico precede il modello e ne trova la copia per induzione sentimentale. In breve si tratta di pensare alla rappresentazione non come sforzo di trasformazione del reale, bensì come arresto del movimento del reale nel baratro aperto da un sentimento di cui non ne comprendiamo l'origine in vita, ma soltanto l'appartenenza in quanto già morti, già stati, e dunque, non avendo più nulla da perdere, necessariamente più vivi. Né storia né tecnica, soltanto la luce del sempre lo stesso, il dolore del tempo quando l'occhio di un uomo scavalca la sua nuda vita, il suo respirare, il suo esserci, per guardare in senso opposto, dalla morte verso la vita.

La vita di chi va al cinema è una vita immortale. Andare al cinema è custodire quest'eccezionalità dell'esserci come essere già stati, e riprodurla in ogni gesto. Così, da quest'angolazione, può accadere che, per effetto di una sinestesia linguistica fuori sincrono, si può vedere qualcosa non soltanto prima di averla realmente vista, ma di vederla anche nella forma di un'altra. Non per effetto di proiezione o desiderio ma proprio in virtù di quest'abilità di parlare con i morti. Mi riferisco nello specifico ad un concerto di Ornette Coleman della scorsa estate, nel giardino del castello di Neuhausen, una località a un'ora e mezzo da Berlino verso est, quasi al confine con la Polonia. Il cartellone presentava l'ultimo disco del maestro di Forth Worth, Sound Grammar, 2006. Ma vado al punto. Il concerto è ben oltre i tre quarti di ora quando il quartetto decide di deragliare dalla scaletta, ricalcata fino a quel momento sui pezzi di Sound Grammar. Tony Falanga al contrabbasso attacca per primo. Le note sono chiaramente quelle di un celebre preludio di Johan Sebastian Bach, dalla Suite n.1 in G major per violoncello, inciso in altra forma da Coleman nell'album Tone Dialing del 1995. Il resto dell'orchestra entra lentamente, Ornette, il figlio Denardo che pizzica il piatto charleston e Al MacDowell al basso elettrico che sibila come un nastro magnetico. E' stato in quel momento che ho visto chiaramente intorno ai musicisti un secondo pubblico, alle spalle del palco e di fronte a quello seduto, un pubblico di fantasmi, i miei ovviamente. Questa identica immagine mi è apparsa, molti mesi dopo, nell'ultima inquadratura del film di Jessica Hausner, Lourdes. La telecamera inquadra il volto di tre quarti della protagonista, Christine, e quello di profilo della sua fedele compagna di stanza. Il primo piano ha una durata infinita, le due figure sono due

spettri immobili, fronteggiano quello che l'inquadratura esclude: il promesso della presunta miracolata che ha tolto il disturbo qualche minuto prima, il cantante italiano camicia sbottonata e fiore all'occhiello che ha smalto da vendere, l'infermiera in supercarne capello lungo che non è da meno, e il resto dei fedeli cinici in accattonaggio affettivo. Non c'è alcun movimento di macchina, sempre i due volti in primo piano. Poi il timido sorriso di Christine cancella il miracolo e la riporta sulla sua sedia senza vita. Anche il sorriso mi sembra lunghissimo, deve durare almeno quanto la vita che Christine per alcune ore ha pensato di ritrovare, oramai consapevole che non è Lourdes il luogo dove cercarla. Infine le due figure iniziano a uscire dell'inquadratura, una seduta, l'altra che spinge la sedia, stringendo una statuetta della madonna tra il manico e il palmo. La coppia è ancora in campo quando entrano i titoli di coda e le note dell'organo subentrano alla "felicità" di un noto duetto italiano. Ancora seduto nella sala, trattengo il sorriso di Christine quando basta per l'apparizione del sassofono di Ornette Coleman, per l'inchino del fantasma che si è incarnato prima dell'immediata sparizione. La sovrapposizione delle due immagini è il punto in cui la prospettiva dei vivi si separa dalla prospettiva dei morti, in cui il sorriso di Christine è la felicità del pubblico dei paganti di fronte al palco che non vive l'immortalità del pubblico dei fantasmi dietro il palco. Christine non è certo una donna di profonda fede, semmai una donna che si è lasciata tentare. Il suo sorriso difatti è il congedo dalla prospettiva dei vivi con cui ha provato a vedere il mondo. Il suo opposto potrebbe essere il nano con la coppola che entra in carrozzella sgommando nella sala da pranzo, nella prima inquadratura del film. La prospettiva dei morti è la sua sgommata. La forzatura delle cose è la velocità con cui attraversa la sala e curva verso il tavolo tracciando un angolo non retto. (Non so se è casuale la sua somiglianza con il pianista Michel Petrucciani che sicuramente vedeva la vita dalla prospettiva dei morti). Tra Christine e il nano, nella prospettiva dei morti-viventi, c'è il rancoroso signore con gli occhiali, anche lui in sedia a rotelle, che si ubriaca alla festa poiché non si alzerà mai in piedi, e ancora non ha capito qual'è la prospettiva da adottare, oltre a bere senza stile. La prospettiva dei morti infatti non concerne le fortune o le sfortune della natura, ma proprio il modo in cui l'ordine naturale degli eventi si ritira di fronte ad un'umanità, mi si passi il termine, inumana. Intendo per umanità inumana un certo sentimento del tempo, la coscienza del miracolo come processo interno all'individuo in rapporto ad un'umanità altra distante e vicinissima, che comprende viventi e non. Voglio dire che l'amore per i morti è la misura dell'amore per i vivi, i quali rappresentano la possibilità, per chi ama, di liberare questo sentimento, nella misura in cui, anche i vivi, non sono più, ma esistono attraverso l'etica di questa coscienza inattuale. Così l'antichristine, Petrucciani, è più volte inquadrato in spensierate chiacchiere goderecce e non è un caso che sia l'unico a occuparsi personalmente della trazione della sua protesi a rotelle con un motorino elettrico. La sua vacanza handicappata è la contromisura del lavoro ansioso di Christine nell'invocare la pubblicità del reale, quella stigmatizzata del terzetto di giocatori di carte, capeggiato da un prete imbarazzato delle sue stesse parole. La progressiva tensione al miracolo della protagonista, evidenziata dai primi piani sulle mani rachitiche e le veglie notturne, e sbeffeggiata dalla mondanità della sua badante, è destinata a spezzarsi proprio nel giorno più importante, non appena ricevuto il premio della vita sbagliata. Anche Cécile cade, mentre attacca i festoni per la grande serata di morte, ma lei ha già vinto, il suo trofeo è la parrucca che nasconde la chemioterapia e il suo ascetico fanatismo per la preghiera.

Se la prospettiva dei morti, ovvero la forzatura delle cose, è in qualche modo una temporalità che mi piacerebbe definire alcolica, nel senso di una particolare eccitazione dovuta ad un continuo scarto del presente, lo scarto si dà proprio nel sottilissimo confine tra le cose così come sono e le cose come non sono più pur essendo le stesse. Il concerto

di Orette Coleman non era più, in questo senso, un vero e proprio concerto in virtù del suo continuo migrare dell'evento, dalla stessa musica, per darsi come ponte temporale e linguistico verso quella zona di senso a cui tutti i linguaggi, se parlati dalla prospettiva dei morti, convergono, ovvero una vita eterna. Anche il film di Jessica Hausner non era più un film, ogni volta che la presa diretta sul reale, la falsa tautologia a sfiorare sempre il documentario, guardava all'ombra delle cose e non alla loro oggettualità. La prospettiva dei morti sembra non appartenere per nulla alla società dello spettacolo che raccoglie le gesta dei pellegrini, quanto piuttosto, come suggerisce il film, ad una società ordinaria in cui il quotidiano non ha più nulla di reale, in cui la realtà affiora proprio dalla distanza da ogni "effetto speciale" attraverso un ripetuto scavalco del piano oggettivo della visione. Un'immagine esemplare è quella in cui vediamo due parti di muro in primo piano, direi inequivocabilmente in sezione aurea, che ritagliano nel vuoto che le separa un segmento della protagonista in campo medio. La sequenza è fissa, l'immagine ha una durata superiore alla possibilità di essere letta come parte di una storia, la sua visibilità si dà necessariamente nella separazione di un ipotetico racconto di cui dovrebbe costituire una parte. Ogni immagine del film difatti non è di raccordo a nessuna storia ma si ritrova quasi come variazione dello stesso non svolgersi in ogni punto del film. Il dispositivo della Hausner espelle ogni sequenza dall'ordinarietà a cui sembra appartenere, come nella preghiera notturna delle due donne sul letto di Christine che calza, uguale e differente, la benedizione della stessa Christine con le tre figure in blu su fondo monocromo. Una percezione rovesciata, scena breve quando dovrebbe essere lunga, come le panoramiche della gita all'aperto, e scena lunga quando dovrebbe essere breve, le statue d'oro sulla salita in forma di presepe e poi sulla roccia. La prima contiene il bacio dei due potenziali amanti imboscati nel sentiero di montagna, un erotismo di circostanza che appare quasi come un incidente nel copione. Per queste occasioni è indicato difatti l'applauso dei camerieri al bar mentre la protagonista si arrangia con le proprie mani su una coppa di gelato. Alla seconda, il gruppo scultoreo, segue invece la testimonianza televisiva del miracolato, che supera la sovrapposizione del film nel film non appena la telecamera lentamente stringe dalla stanza verso il volto del fedele, come a smascherare con il primo piano la falsità del suo racconto.

Tra la prospettiva dei morti e la prospettiva dei vivi, il film di Jessica Hausner appare infine come una guida in grado di tracciare i luoghi in cui non avremo nessuna speranza di vivere e quelli in cui si potrebbe vivere senza sperare nulla. Lourdes, il film, e Lourdes, il luogo di pellegrinaggio, si sovrappongono, sembrano essere l'uno sull'altro, ma è proprio attraverso questa riduzione del livello di finzione, il prestarsi dell'uno all'altro, che la percezione si rovescia. Qui ciò che sembra documentato cancella puntualmente l'oggetto del documento, per invitare ad un altro tipo di pellegrinaggio, esclusivamente privato, lontano dalle foto di gruppo, dai souvenir, dalle candele, immagini in cui il vivere si riversa come prestazione ansiosa della vita stessa, come coscienza netta di un'esistenza al presente. Sembra piuttosto un invito all'altro da ciò che rappresenta, ad un'esistenza eterna per effetto di un'inesistenza del presente filtrato da quello che proprio in quel luogo è mancante. Lourdes è, da una parte, la rappresentazione della vita dalla prospettiva dei vivi, una vita reale, una vita presente, in cui il miracolo è una deficienza etica nella responsabilità del reale, o anche l'impossibilità di vedere la realtà per come non è. Dall'altra è esattamente la rappresentazione della vita dalla prospettiva dei morti, una vita irreali, una vita già stata e ancora da vivere, la cui etica è l'inesistenza del miracolo nella coscienza dei fantasmi, o anche la necessità che il reale non esista mai come realtà.

