

Il colpo di grazia. Gli inganni del potere nel cinema di Peter Watkins *Antoine de Baecque*

Il cinema di Peter Watkins ricostruisce o immagina la storia allo scopo di filmare la natura stessa del potere. Quello dell'Inghilterra "imperiale" in *Culloden (L'ultimo degli Stuart, 1964)*, o quello di una democrazia che si trasforma nel suo contrario, un regime totalitario, in una situazione eccezionale: l'Inghilterra degli anni Sessanta di fronte all'attacco nucleare del suo territorio (*The War Game, Il gioco della guerra* 1966), l'America della guerra del Vietnam di fronte alla ribellione dei suoi figli (*Punishment Park, 1970*). Infine gli abitanti di Versailles di fronte ai comunisti in *La Commune* (1998). Ma per filmare, analizzare, e infine denunciare questo potere onnipotente, il regista inglese fa uso di tutti i poteri dell'immagine. Per raggiungere una verità della rappresentazione della storia, Watkins è disposto a manipolare lo spettatore, il film, la storia. Il suo inganno cinematografico lo spinge a fare uso delle armi del cinema dominante e del potere che egli condanna, per denunciarli meglio. Watkins è così «il primo *pamphlétaire* che sia stato prodotto dal cinema: appassionato, ingiusto, eccessivo, come se prima di lui non si fossero mai visti film che prendessero da parte lo spettatore e lo scuotessero con tanta brutalità» (Claude-Jean Philippe).

Peter Watkins ridefinisce la rappresentazione della storia sullo schermo applicandole delle tecniche da reportage televisivi – che aveva a sua volta praticato durante i mesi di tirocinio alla Bbc. Misura il passato con uno stile da grande reporter, grazie alla forma cinematografica che ha forgiato e che si trova all'incrocio tra il documentario, il reportage e la fiction politica. Come definire lo stile di Peter Watkins, quella maniera "sensazionale", nel senso giornalistico del termine, di captare la Storia? Presenza della cinepresa, urtata dai corpi e dagli affetti, autenticità della ricostruzione delle scene, realizzate a partire da un efficiente lavoro d'archivio, d'inchiesta e di assimilazione, frontalità degli avvenimenti e delle diverse testimonianze su di essi, messa in scena con molteplici effetti di reale. Al punto che queste immagini ci saltano letteralmente alla gola, a dispetto del fatto che i personaggi vivono in un'epoca separata dalla nostra da qualche anno o da più di un secolo: i volti ci guardano, le parole ci parlano, i costumi riacquistano la loro qualità di vestiti, la postura del corpo non reca più il peso del passato proprio mentre sembra ricarlo, l'inquadratura è abitata da uno strano effetto di presenza. A questo Watkins aggiunge in genere una voce *over* che distanzia, spesso con una certa ironia, quella di una falsa oggettività della storia.

Per la maggior parte del tempo ci troviamo di fronte a una strana forma cinematografica della storia, dalle coordinate temporali completamente sfalsate, dalla veridicità ambigua, dal doppio statuto, se non triplo, simile in questo al mondo offerto al caos di *L'ultimo degli Stuart, Il gioco della guerra*,

Punishment Park ed *Edward Munch* (1974). Quando ci si trova davanti a un film di Peter Watkins, si è forse collocati davanti a una rappresentazione della storia che sembra vera perché è falsa? O che appare falsa per dire meglio la verità? O ancora che si vorrebbe vera mentre invece è falsa? L'universo di Watkins pone tutte queste questioni. Dov'è la realtà nel film e nella storia? «Da un lato, delle interviste che hanno tutte le apparenze dell'artificio cinematografico ma che riposano su citazioni esatte. Dall'altro, delle scene che sembrano vere, ma sono totalmente ricostruite e false. Che cosa è più reale? Di fronte a tutto ciò, la parola realtà perde il proprio senso: il nostro mondo è una realtà o un incubo? È questo tipo di domanda che pone il mio cinema»¹.

Per definire questo stile, Hubert Damisch e Jean-Pierre Rehm parlano di «inganno del direttore»². Chimera che accoppia il diretto – che serve da rivelatore alla storia, ricostruendola e registrandola come se si svolgesse qui, "in diretta", davanti alla cinepresa – e una forma, a priori disprezzata, di «reportage su un tempo passato», che utilizza ciò che si considera generalmente come il peggio della produzione televisiva, vale a dire il *docu-drama*, un misto di documentario e di fiction, di televisione e di cinema, tipico di una scuola inglese «che è arrivata a ridurre qualsiasi destino a un polpettone da feuilleton»³. Secondo Damisch e Rehm, questo diretto è come «spezzettato, esile e privato della sua ideologia istantanea», è cioè utilizzato per essere «decostruito», «interrotto», trasformato in «caos». Questo caos stabilisce un patto con lo spettatore e la rappresentazione del mondo: rischiare il film sul modello del cortocircuito. Si tratta di decostruire il sistema cinematografico e mediatico stesso, in particolare il genere del documentario, se non addirittura la nozione di documento, ma anche il sistema di rappresentazione della storia, istanza alla base dei molteplici sguardi rivolti alla cinepresa dagli attori-testimoni della storia, sguardi che infrangono l'omogeneità delle scene storiche per aprire un controcampo radicale: il presente, non della storia, ma il nostro, di spettatori guardato dal passato. In questo modo Watkins non si limita a rivelare la storia attraverso la forma cinematografica che ha forgiato, ma la interroga, e ne mette in causa la rappresentazione.

Per esempio, come si potrebbe definire ciò che mostra Watkins in *Il gioco della guerra*? In effetti, tutto è presente, di quel presente indiscutibile dell'evidenza cinematografica. Impressione di presente tanto più insostenibile per il fatto che si fonda su un passato vissuto, storico. «Ecco quel che accadrebbe, accadrà, accade, poiché questo è già accaduto così». A Dresda, ad Amburgo, a Hiroshima, tanti passati sui quali Watkins si appoggia, documenti alla mano. L'efficacia del film è dunque la sua principale virtù, al presente, quella del "ci siamo", che fa dimenticare che l'opera è basata su «un'operazione-bidone, un trucco osceno»⁴, vale a dire un puro e semplice inganno di ricostruzione storica. È l'efficacia che salva il film e vi gioca il ruolo di unica morale: Watkins filma il passato e il futuro con la presenza del presente.

Il regista non sarebbe dunque altro che un «provocatore puro», un «fornitore d'inquietudini»⁵? Al punto che questa «dissezione dei fatti e dei gesti sulla tavola operatoria del documentario di storia»⁶ si presta alla manipolazione. Questo pone evidentemente problema, ed è denunciato da Jean Collet in un lungo testo di «Etudes» del settembre 1967, nel quale si vede nello stile di Watkins una mistificazione nata dall'inganno perpetuato all'interno della forma del cinema e del sistema denunciati. Sospetto condiviso anche da Jean-Luc Bory, dopo la visione di *Gladiatorerna* (1969): «Il gioco mentale messo in scena da Watkins è altrettanto sistematico e meccanico del Sistema e della Macchina che intende denunciare». In altri termini, colui che si proclama "irrecuperabile" può precipitare nella «politica-fiction»⁷, il compromesso con una forma da lui vilipesa. Si tratta anche, potremmo dire, della sua prova, ciò che conduce a invertire i ruoli: la funzione che diviene l'estrapolazione della verità, una maniera di immaginare ciò che potrebbe essere per denunciare meglio ciò che è. Qui Watkins spingerebbe fino in fondo i principi e i processi che denuncia, giocando provocatoriamente e con una certa perversità su questo equivoco. Ecco una pedagogia che utilizza una dialettica complessa, costantemente sfalsata, che pratica lo sfasamento e l'equilibrio instabile tra lo pseudo-documento fabbricato e una finzione non liberatrice, che rifiuta

l'identificazione. È dal disequilibrio e dal malessere che può nascere l'analisi, l'autentica riflessione sulla storia e sulla sua forma cinematografica.

Scaturisce da qui la definizione più esatta dello stile Watkins: egli realizza dei «documentari immaginari»⁸, dei film i cui effetti funzionali possiedono un impatto drammatico e narrativo talmente impressionante che essi producono, allo stesso tempo, una cristallizzazione del vero (che questa "verità" si realizzi nel passato o nell'anticipazione del futuro) e uno sforzo critico (che questo riguardi la società, i suoi media, il cinema in generale, o anche il cinema di Watkins in particolare). Attraverso la parodia stilistica dei comuni reportage televisivi della democrazia, egli propone così la critica più dura di questa democrazia: la sua immagine cinica, perché *troppe* realista, spingendo questa realtà fino al suo compimento più assurdo e nel contempo più credibile. La sua violenza possibile, implicita, ossia la sua deriva affascinante. In tal modo Peter Watkins conferisce una forma cinematografica all'incubo storico della democrazia: la sua mutazione progressiva, ma meccanica, nel suo contrario. È per questo che realizza un cinema fondamentalmente paranoico e pessimista, filmando con precisione e al presente, come se dovessero avvenire – o anche come se fossero avvenuti – i processi della degradazione democratica, armando la nostra coscienza per assistere meglio allo spettacolo del tradimento delle democrazie.

È la figura del *colpo di grazia*, il colpo fatale per i condannati e gli agonizzanti. Di volta in volta – quasi l'istante feticcio del film, il suo scarto rivelatore, la sua ossessione conturbante –, i meccanismi della perversione della democrazia nel suo contrario si cristallizzano su una vittima, già agonizzante, cui si dà il colpo di grazia in nome della ragione, della legge, metamorfizzata in quella del più forte, vale a dire di una democrazia che, non riconoscendo più i propri figli, mettendoli a morte, non si riconosce più. Mediante questo gesto, la verità accade in maniera irrimediabile poiché essa si accompagna alla morte certa. Un gesto che può essere filmato soltanto al presente, anche se ha avuto luogo due secoli prima o avverrà in un futuro previsto; un gesto che i reportage televisivi non registrano mai (o molto raramente), sia perché sono troppo distanti dalla scena, sia perché lo rifiutano giudicandolo insostenibile allo sguardo; un gesto che Watkins ricostruisce, invece, come l'apogeo del suo cinema, il suo coronamento, il suo invisibile improvvisamente visibile. Ricevono dunque il colpo di grazia: gli sventurati guerrieri scozzesi che giacciono sul campo di battaglia di *L'ultimo degli Stuart*, con proiettili, colpi di baionetta o di sciabola; i rivoltosi della fine del mondo in *Il gioco della guerra*, con una pallottola nella nuca; i *gauchistes* barbuti e le ragazze in camicioni *hippy* di *Punishment Park*, con un'ultima e definitiva manganelata sui denti; gli amanti di *Gladiatorerna*, con una raffica di mitra alla schiena. Poi, in *La Commune*, sarà il turno dei comunardi fucilati, che cantano contro un muro, prima di ricevere il colpo di grazia con uno sparo in fronte. Quest'ultimo è un gesto di messa a morte che Watkins ricostruisce come l'apogeo del suo cinema, il suo coronamento, un gesto che si apparenta con il compimento della deviazione della democrazia giacché il più delle volte è effettuato in suo nome. È il potere supremo che ha smarrito la rotta, ma il potere supremo messo a nudo dai poteri stessi di un'immagine polemica.

*Università di Versailles

Traduzione dal francese di Gabriele Anacleto

1. Intervista con Peter Watkins, in «Cahiers du Cinéma», n. 598, février 2005.
2. Hubert Damisch, Jean-Pierre Rehm, *La Feinte du direct*, in «Cahiers du Cinéma», n. 598, février 2005.
3. *Ibidem*.
4. Jean-Louis Bory, *En forme de ori*, in «Le Nouvel Observateur», 5 avril 1967.
5. Samuel Lachize, *Quelle chose de pourri au royaume d'Angleterre*, in «L'Humanité», 21 juin 1967.
6. Claude-Jean Philippe, in «télérama», 23 avril 1967.
7. Jean-Louis Bory, *Horaces et Curices de notre temps*, in «Le Nouvel Observateur», 12 novembre 1969.
8. Ignacio Ramonet, *Force de frappe*, in «Le Monde Diplomatique», avril 1978.

Potere e "verità" nel cinema del secondo Novecento

Olivier Assayas: un esempio di impegno politico nel cinema d'oggi

Laurence Schifano*

Nei suoi saggi e in particolare nel recente *Le Spectateur émancipé*¹ Jacques Rancière riavvicina le due categorie dell'estetico e del politico, che sono state abitualmente considerate opposte l'una all'altra (per esempio a proposito di Visconti, soprattutto del cosiddetto "ultimo" Visconti, stroncato dalla critica francese perché avrebbe sacrificato il politico all'estetico). Quella che Rancière chiama l'«età estetica» è infatti caratterizzata dalla capacità del cinema di offrire alle società delle forme di comunanza "sensibile", che riposano su "legami viventi" piuttosto che sull'astrazione su cui riposano le norme legislative.

Proviamo a interrogarci su questa definizione applicandola all'epoca del tardo capitalismo, della globalizzazione e dell'immagine digitale.

Esistono ancora queste forme di cui parla Rancière, e quali sono? O sono venute meno?

Le performance dell'arte critica si nutrivano dell'evidenza che era allora propria di un mondo del dissenso. La domanda che si pone oggi è che cosa succeda all'arte critica quando quest'orizzonte del dissenso ha perso la sua evidenza. In altri termini: che cosa succede nel contesto contemporaneo del consenso?

Un'arte critica sembra oggi ricorrere a due forme strategiche:

la fiction, che è un regime costantemente aperto, in ricerca, tensione verso un al di là dell'arte e della vita; il "non finito", nel senso che nemmeno la materia dell'arte è finita; la sua definizione non si può fermare. Jean-Luc Godard ha detto che il cinema non è tutto il cinema, intendendo che non ci sono frontiere con il video, con la docu-fiction, con il virtuale, ecc. C'è una malleabilità, un'apertura costante: l'arte è sempre arte delle metamorfosi, ricerca di forme dell'alterità, esperienza sensibile.

Esemplari in proposito sono i casi di Claire Denis e di Olivier Assayas.

Proviamo a ragionare su quest'ultimo. Perché proprio lui? Perché nella sua arte c'è da un lato il moderno, la modernità come crisi, come esaltazione del frammento, e dall'altro lato l'aspirazione al legame, l'eredità.

In Assayas (nato nel 1955) troviamo meno la politica che il politico: anche se sta preparando un film sul terrorista Carlos, la sua opera è soprattutto di ispirazione intimista, come mostrano i suoi film, da *Désordre* (Disordine), del 1985, fino a *L'Heure d'été*, del 2008. Sono tredici film che raccontano l'adolescenza, i destini sentimentali, come recita il titolo del suo *Les Destinées sentimentales*, del 2000, adattamento del racconto di Jacques Chardonne. Come sempre nella cultura francese, si tratta di un misto complesso di radici che guardano verso l'egotismo con una spinta che chiamerei politi-