

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 «L'écran», 23 avril 1967.
7. Jean-Louis Bory, *Horaces et Currices 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-

ca: non all'italiana, cioè in un confronto diretto con l'ambiente politico, modello Giordana, Rosi, Garrone e quella che in Francia è chiamata *fiction de gauche*. E neanche una forma di cinema/saggio, o diaristico, tipo Moretti, il cui cinema è insieme autobiografismo diretto e riflessione politiche su quello che succede in Italia. In Assayas, questa materia non si trova. La mediazione è sempre la fiction, la *fable* ("favola") per dirla con Rancière. Ma di quale fiction parliamo, se non è quella caratterizzata da una funzione critica prestabilita? (né *Il divo* né *Il caimano*, per capirci).

Parlare di se stessi in un modo indiretto. Intimismo, autobiografismo

L'Eau froide si svolge come *L'Heure d'été* nel luogo in cui Assayas è vissuto, in un ambiente familiare francese e ungherese; il paesaggio è quello della Vallée de Chevreuse della sua infanzia e adolescenza. Ha 39 anni e rivive la sua giovinezza. Nell'ultimo film, 14 anni dopo, il legame tra realtà vissuta e fiction è costituito dalla morte della madre, con la questione dell'eredità, e della casa che deve essere venduta. A proposito dell'*Heure d'été*, Assayas ha dichiarato che dopo i tre film girati all'estero, voleva lavorare di nuovo nella sua lingua.

Questa vena autobiografica, che si trova anche in Desplechin (classe 1960), è filtrata, e direi elevata al livello collettivo della cronaca generazionale, di quella generazione che, nel suo libro *Une adolescence dans l'après-mai*², egli chiama il «dopo maggio», che si definisce attraverso una sensibilità musicale legata alle «frange sperimentali del rock», a forme di poesia come quelle di Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, ai romanzi di Burroughs, e soprattutto di Jack Kerouac. Ambientato nel 1972, *L'Eau froide* è stato realizzato nel 1994. Interpretato dalla diciassettenne Virginie Ledoyen, il film parla della rivolta, del malessere e della fuga di due adolescenti nel 1972; alla fine la ragazza si uccide, in un modo al tempo stesso disperato e sereno, come in un film di Mizoguchi: è inverno, partono insieme verso il Sud ma non c'è nessuno ad aspettarli, nessuna casa; dopo una notte d'amore, la ragazza si sveste; c'è il fiume; entra nell'acqua, sparisce. Il contesto è quello della contro-cultura degli anni Settanta. Ricordiamo che il 1994 è l'anno della morte di Guy Debord.

Nel 1999, Assayas realizza un'altra cronaca, *Fin août, début septembre*, film più visibilmente corale, attraversato dalle esperienze degli amori spezzati e violenti, e della morte di uno dei protagonisti, uno scrittore. E a questo proposito possiamo ricordare la morte dello scrittore Hervé Guibert avvenuta nel 1991 (era nato nel 1955 come Assayas; aveva 36 anni); e quella di Cyril Collard, nato nel 1958 e morto nel 1993.

Il 2008 è l'anno di *L'Heure d'été*, che presenta la stessa dimensione generazionale, questa volta con tre generazioni in scena: quella della madre che sta per morire (si confronti in proposito il *Conte de Noël* [Racconto di Natale, 2008] di Desplechin); quella dei figli, cioè quella di Assayas; e infine quella dei giovani. Il film, che parla del lutto, si svolge sotto il segno della dispersione (la casa, l'eredità che deve essere venduta) e della nostalgia dello stare uniti: perché ormai i figli vivono altrove, in America, o viaggiano in Giappone. C'è questo modo di vivere tra un paese, un'identità di origine, e paesi, orizzonti lontani; e c'è la tensione costante tra il bisogno di partire e la nostalgia delle radici, della dimora, dell'identità ritrovata.

Aggiungo che i sopralluoghi per il prossimo film si faranno in Siria, in Germania, in Spagna, in America.

Ripiegamento?

Da un punto di vista generale si può dire che torna sempre la questione del legame. E ciò accade d'altronde nella maggior parte del cinema francese contemporaneo, come afferma Francis Vanoye, che in *Le Jeune Cinéma français*³ fa notare la presenza di due temi ricorrenti: quello della *délivraison*, della perdita dei legami, e quello di una «descrizione nostalgica degli attaccamenti». A proposito del film di Desplechin *Comment je me suis disputé...[ma vie sexuelle]*, del 1996, Vanoye parla dell'impos-

sibilità – nonostante il desiderio – di un «racconto» con gli altri. E anche nel caso di Assayas, come in quello di Desplechin, al legame generazionale si aggiunge sempre di più quello familiare. Lo stesso Vanoye ritiene che questi film che mettono in scena il legame familiare implicino raramente determinazioni socio-politiche.

In una critica molto dura su «Le Monde», dal titolo *Coup de colère contre Arnaud Desplechin*⁴, di Emmanuelle Retallaud-Bajac, si osservava, a proposito dell'ultimo film di Desplechin, che «malgrado la sua virtuosità stilistica, *Racconto di Natale* testimonia del monolitismo molto conservatore di un certo cinema francese», e si parlava anche di un cinema «borghese», neo-Gide, neo-Mauriac, che «crede troppo nel carattere universale dei propri codici». Un film, questo di Desplechin, che può benissimo essere messo a confronto con *L'Heure d'été*: stessa presenza del gruppo familiare, del tema della morte e dell'eredità, della casa, della madre. Da un certo punto di vista, l'individualismo di Assayas potrebbe tradurre l'appartenenza alla stessa matrice borghese, anche se la critica di «Le Monde» può sembrare eccessiva, visto che Desplechin, più che esaltare i valori borghesi, ne dipinge la morbosità: il sangue della madre è corrotto. Assayas, da parte sua, potrebbe sembrare invece molto più attaccato a questi valori borghesi.

Oggi, come osserva Vanoye⁵, figli e genitori vivono sotto lo stesso tetto, in una forma di dipendenza reciproca che risulta, a seconda dei casi, più o meno felice. Come distaccarsi completamente da Demy, Godard, Eustache, Pialat, Resnais, Rivette? Assayas non si sottrae neppure a questo legame, che si snoda tra il cinema di ieri e quello di oggi: proviene dal lavoro con Techné, dall'ammirazione per Jacquot; e in *Irma Vep* (1996) fa recitare Bulle Ogier e Jean-Pierre Léaud.

Egli stesso d'altronde si è interrogato sul suo cosiddetto individualismo, sulla sua diffidenza verso i gruppi politici, ideologici e cinefili. E racconta, nel suo ultimo libro *Présences*⁶, come non si sia mai sentito completamente integrato nel gruppo dei «Cahiers», per le sue scelte politiche, i suoi gusti, il suo dogmatismo. Anche se si era unito al gruppo «Cahiers» nel 1980, cioè quando, essendo capo-redattori Alain Bergala, Pascal Bonitzer, Michel Chion, Charles Tesson, prima Serge Daney e poi Serge Toubiana si rendono protagonisti di un'apertura della rivista, che prima seguiva, secondo Assayas, una linea quasi staliniana: «La cultura legata alla semiologia, alla psicanalisi lacaniana, al marxismo althusseriano che dominava nei «Cahiers du Cinéma» quando Jean Eustache, Philippe Garrel o Jacques Doillon vi erano disprezzati. Insomma, non era né il mio mondo né la mia famiglia».

Eppure Assayas aveva bisogno dei «Cahiers» per staccarsi completamente dal padre cineasta, Jacques Rémy. Tensione tra l'aspirazione ai legami e l'insofferenza dei legami imposti come modelli.

Staccarsi. Uscire. Asia, il mondo

«È stato un periodo appassionante – ha osservato in proposito il regista nel citato *Présences* – tutto era da ricostruire, da reinventare, non in nome di una restaurazione termidoriana (questo l'abbiamo visto altrove, più tardi, di fatto ci siamo ancora), ma piuttosto nella fede che vi fosse un terreno prezioso, legittimo, da riconquistare, interrogandolo non tanto in nome di un dogma, dell'ideologia, ma in nome dell'epoca e dell'energia creatrice di cui essa era portatrice, oggi dimenticata o negletta, ma allora percepibile da parte di tutti. Io ho avuto la fortuna di partecipare a questa storia, di contribuirvi su qualche punto le cui conseguenze non sono state trascurabili».

Quello che mi sembra interessante in Assayas è questo movimento, anche se ripetuto, per staccarsi, vivere ai margini, inventarsi, andare verso se stesso e *nello stesso tempo* verso il mondo, verso gli altri. Sarà la sua origine ebraica, italiana, ungherese: questo modo di essere sempre altrove, un po' a casa sua e un po' in ogni luogo, in esilio.

Nel settembre del 1984 cura con Charles Tesson un numero eccezionale dei «Cahiers», *Made in Hong Kong*. Un numero che, tra l'altro, sarà all'origine della Nouvelle Vague del cinema di Hong Kong e di Taiwan. Nel 1996 realizza *Irma Vep* con Maggie Cheung, che diventa sua moglie: un remake di *Fantômas*

e della *Nuit américaine* [Ejffetto Notte, 1973] con questa apertura sul mondo che è data dal corpo di una star del cinema di kung-fu, Maggie Cheung appunto. Nel 1997 realizza un film su Hou Hsiao-Hsien a misura del mondo, dei mondi, di cui incorpora la presenza e l'energia, piuttosto che controllarli.

Non è l'unico tra i francesi, per questo modo di fare film passando da Parigi a Hong Kong (*Boarding Gate*, 2007), da Toronto a Londra e Parigi e San Francisco (*Clean*, 2004), da Parigi a Tokyo e alla frontiera tra il Texas e il Messico (*Demonlover*, 2002): ci sono anche Chris Marker, Bruno Dumont, Claire Denis, Bruno Jacquot. Ma è l'unico a raggiungere questo livello di globalizzazione. Proprio lui mi diceva: «La realtà è in Russia, in Cina, in India; e la gente in quei paesi vive rinchiusa in una bollicina, con la paura che questa bollicina scoppi». Niente esotismo o misticismo. Nella trilogia, quella che lui mostra da una parte all'altra del pianeta è una medesima realtà: sesso e potere, prostituzione, droga, schiavitù, il mondo controllato attraverso dispositivi di sorveglianza e di comunicazione. Il mondo di Orwell e di Debord. La Storia ha avuto luogo, nota Assayas a proposito dell'opera di Edward Yang, ma sotterraneamente, a nostra insaputa.

Il suo cinema non è come quello di Godard o di Pasolini, un cinema metaforico o brechtiano, che mette in scena il discorso politico o l'ideologia marxista⁷; e non è come quello di Debord, un cinema sotto forma di saggio o di lunga poesia.

Ma come accade in Debord, il discorso politico di Assayas si trova anch'esso nella forma stessa del film. Appunto, non è il discorso, non è una fiction "di sinistra", cioè un film didattico come *Le mani sulla città* o *La meglio gioventù*. E non costruisce un giro di citazioni alla Godard o alla Debord. Se gioca con le forme, lo fa – per esempio in *Irma Vep* – per salvare una memoria, o per dare al reale la stessa densità della memoria. Quella di Parigi, di quel cinema popolare. Assayas usa sempre la *fable*, ma nella linea di una modernità che lotta contro tutti i manierismi, postmodernismi, contro quello che chiama "l'assifiante cultura" del "buon gusto" (borghese, illuministico, universale; così francesel).

Nel già citato *Une adolescence dans l'après mai*, Assayas osserva: «Credevo nell'evidenza della teoria situazionista dell'arte, e ci credo ancora, anche se me la sono adattata, seguendo una riflessione che non si è mai interrotta. Avevo una visione delle avanguardie e del loro ruolo nella storia delle idee e della politica del Novecento che riguardava in un modo limpido la fusione dell'arte e della vita, poi il superamento dell'arte attraverso una pratica – poetica se si vuole – della Rivoluzione. Non vedevo altro come argomento lo statuto convenzionale dell'arte, la sua funzione sociale sclerotizzata⁸. E qui notiamo un'unica necessità: dire la sua epoca, con forme contemporanee e viventi: «La nostra epoca» afferma «ha un solo orrore: quello delle passioni».

La presenza, definitiva, capitale, appassionata, è quella di Assayas che, in ultima istanza, si trova, attraverso mille presenze, parentele e affinità intime, nel cuore stesso di tutti i suoi film: nella relativa libertà della trama narrativa, nei dialoghi, nella scelta dei luoghi, in quella degli attori e nel suo sguardo su di loro, che egli chiama la sua scrittura e che si costituisce con quest'arte fragile e pericolosa dell'improvvisazione che è il sigillo dei moderni, da Antonioni a Cassavetes. Ciascuno dei suoi film essendo, senza eccezione, come l'impronta al tempo stesso di un'epoca, di un incontro, di una tappa all'interno di una ricerca personale. I più apparentemente esteriori essendo sempre legati alla presenza dello stesso Assayas, vale a dire al suo gesto. E citando Debord, il regista afferma: «Si attraversa la propria epoca come si passa la Dogana, vale a dire piuttosto velocemente». Come un'ingunzione artistica e politica a fare del cinema non un mezzo di divertimento o di puro spettacolo *cinico*, cioè di alienazione. La presenza, parola chiave: abitare il mondo, liberare i corpi, lo sguardo, fare presto (nel senso in cui Andy Warhol esortava a fare presto all'epoca del terremoto del 1980), restituire una continuità, «restituire quello che vive», cioè con la libertà della trama narrativa, la verità e l'improvvisazione dei dialoghi, dei gesti, dei movimenti della cinepresa, nella scelta dei luoghi, degli attori, nello sguardo e nella scrittura d'autore, che, come si è visto, Assayas definisce come un «processo organico della creazione del film, non in quanto frammentato ma in quanto uno, in quanto



Andrea Appetito e Christian Carmosino, *L'ora d'amore*, Italia 2008

movimento continuo, di continua rimessa in questione dall'inizio alla fine, essendo all'opera sempre un'unica cosa e cioè la restituzione del vivente attraverso i mezzi del vivente⁹.

In altre parole, vi è la necessità di sapere di che cosa si parla con il cinema, con questo modo di fare cinema. Diritto a parlare di se stessi, e di valori non universali, di stare in questa zona che non è necessariamente quella del consenso ma anche quella del *dissensus* (nell'accezione utilizzata da Rancière). Da un artista ci si aspetta che sia in grado di captare e di restituire una diversità (sessuale, sociale, storica, ecc.). E per questo ci si vuole la *fable* che può «cambiare i modi di presentazione sensibile e le forme dell'enunciazione cambiando le inquadrature, le scale e i ritmi, costruendo rapporti nuovi tra le apparenze e la realtà, il singolare e il comune»¹⁰.

*Università Paris Ouest-Nanterre La Défense

1. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008.
2. Olivier Assayas, *Une adolescence dans l'après-mai*, Edizioni Cahiers du Cinéma, Paris 2005.
3. Francis Vanoye, *Le Jeune Cinéma français*, Nathan Université, Paris 1998.
4. Emmanuelle Retaillaud-Bajac, *Coup de colère contre Aroust Desplechin*, in «Le Monde», 15-16 juin 2008.
5. Francis Vanoye, *Le Jeune Cinéma français*, cit.
6. Olivier Assayas, *Présences*, Gallimard, Paris 2009.
7. Sul "rosso" di *La Chinoise* [La Chinoise] di Godard si veda ancora Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Seuil, Paris 2001, pp. 187 e ss.
8. Olivier Assayas, *Une adolescence dans l'après-mai*, cit., p. 76.
9. *Ibidem*.
10. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, cit., p. 72.