



Dottorato di ricerca in

**PAESAGGI DELLA CITTÀ CONTEMPORANEA.  
POLITICHE, TECNICHE E STUDI VISUALI**

XXIX° Ciclo

**Il Cinema del Nord Europa  
Estetiche, liturgie e geografie della glaciazione**

Dottorando: **Marco Cocco**

Tutor: **Prof.ssa Lucilla Albano**

Coordinatore: **Prof. Paolo Desideri**

# **Il Cinema del Nord Europa.**

## **Estetiche, liturgie e geografie della glaciazione**

### **Indice analitico**

**Introduzione.....4**

#### Capitolo 1

**Influenze, deformazioni morali e tensioni simboliche della riforma protestante nella cultura Nord e mitteleuropea.....13**

1.1 - Scismi identitari e traumi originali. Genesi e tensioni del protestantesimo.....15

1.2 - Una cultura visuale riformata. Rappresentazione, iconografia e iconoclastia nel dominio della Grazia.....28

1.3 - Il racconto dell'uomo. Una storia di interni, prigionie, paesaggi popolari e camere oscure .....38

Tavole.....56

#### Capitolo 2

**Per un'estetica cinematografica del Nord Europa.**

**Temi, isotopie, fantasmi.....69**

2.1 – Il sensibile.....70

2.2 – L'intreccio protestante. Dalla religione familiare al giudizio collettivo.....94

Tavole.....111

### Capitolo 3

**Sintomi cinematografici di una glaciazione in atto. Il Nord e il primato dell'interiorità dalla Riforma alla psicoanalisi.....125**

3.1 - Una questione d'autore (?)......126

3.2 - Primo principio di glaciazione. *Il settimo continente* e i precetti teorici del congelamento.....132

3.3 - Secondo principio di glaciazione. *Benny's Video*: immagini patogene e genesi di una sociopatia (auto)distruttiva.....157

3.4 - Terzo principio di glaciazione. *71 frammenti di una cronologia del caso*: di fronte a un tragico teorema collettivo .....185

Tavole.....211

**Conclusioni.....217**

**Bibliografia e sitografia.....222**

**Filmografia.....227**

## Introduzione

Il cinema, nel suo status di medium popolare, si è sempre offerto come attore privilegiato di una lettura del reale profonda e complessa; arricchita, rispetto alle potenzialità di altre arti e media, dalla sua connaturata capacità di catturare lo spettro del sensibile: quella sensorialità (visiva, motoria e sonora) che contribuisce a tracciare i contorni del visibile e i nuovi codici attraverso i quali esso viene rappresentato.

Con dirompenza, incisivamente dalla sua genesi per tutto l'arco del Novecento e in modo più sottile e cangiante nelle febbrili mutevolezze della stretta contemporaneità, il mezzo cinematografico ha osservato e interpretato le arti visuali e performative, introiettandone teoria, tecnica e possibilità.

Di loro si è fatto perfetta sintesi, restituendo all'entità spettatoriale, attraverso un corpo fantasmatico e immaginifico e un dispositivo che ne regola le leggi dell'attrazione<sup>1</sup>, un oggetto creativo edificato su nuove strutture tecnologiche e formali, nonché una potenzialità percettivo-dimensionale sorprendente, votata allo stupore, all'empatia, al più puro, sconvolgente godimento scopico.

Nella molteplicità di esperienze e visioni attraverso le quali il cinema ha preso coscienza di sé, dei propri mezzi e dei suoi contorni sociali, etici e figurativi, ve ne sono alcune che si distinguono per (a)tipicità, rilevanza e solidità autoriale.

Traiettorie dello sguardo che all'interno di precisi confini geografici e geopolitici, seppur caratterizzati da distinti ceppi linguistici e differenti forme governative, appaiono saldamente accomunate da un gusto, temi e sensibilità narrativo-compositive scaturite da una stessa matrice culturale e, a ben guardare, da un medesimo, sconvolgente trauma identitario.

Parliamo del cinema del Nord Europa: definizione di natura quasi cartografica e apparentemente fumosa, anche volendo impostare il filtro settoriale dell'arte filmica, poiché a una lettura superficiale pare inglobi una vastità di percezioni difficilmente accostabili le une alle altre.

---

<sup>1</sup> Per una definizione di dispositivo cinematografico, rimando a Lucilla Albano, *Il dispositivo, Voce per*



Infatti, al di là dell'esistenza, ormai inconfutabile, di un tocco cinematografico europeo individuabile nell'inclinazione del continente all'autorialità, a una peculiare narratività basata su raffinata scrittura e costruzione del personaggio, e a un intellettualismo alimentato da una concezione primatistica ed egemonica del proprio retaggio, è rischioso affermare, mettendo per un istante da parte la logica temporale, che vi sia un'univoca comunità stilistica tra nazione e nazione: tra le avanguardie russe e la tradizione britannica, il neorealismo italiano o l'espressionismo tedesco.

Certo, si può parlare di legami, influenze più o meno vincolanti, echi, rimandi, ma non di un corpo unico che, seppur attraverso teste e bocche diverse, parla con la stessa voce scandendo, di idioma in idioma, le medesime parole.

Il concetto, quindi, va necessariamente ristretto alle latitudini e longitudini comunemente intese con il termine *Norden* che ingloba Svezia, Norvegia, Danimarca, Finlandia e Islanda; il blocco scandinavo nella sua totalità. In questa classificazione, gioca un ruolo fondamentale, nell'ambito degli obiettivi interpretativi che questo progetto si prefigge di coltivare, la stretta contiguità ideologica tra la Scandinavia e quella parte del bacino mitteleuropeo identificabile con l'Olanda (secondo modalità che andremo poi a definire) e, in particolare, Germania e Austria: questi ultimi, principali focolai di una rivoluzione culturale capace di determinare, nei secoli, l'evoluzione artistica di tutto il Nord Europa.

Nella volontà di essere il più completi possibile nel trattare temi così complessi e ramificati, si è deciso di sviluppare questo lavoro attraverso tre nuclei fortemente coesi, compenetrati eppure, almeno nelle intenzioni, chiaramente consequenziali.

Il primo capitolo – *Influenze, deformazioni morali e tensioni simboliche della riforma protestante nella cultura Nord e mitteleuropea* –, forse il più complesso data la delicatezza del tema trattato, verterà su una contestualizzazione geografica, storica, politica e culturale del blocco nord e mitteleuropeo determinata, però, da istanze principalmente religiose. Verranno delineate, infatti, le sconvolgenti tensioni che a partire dal 1500, con l'emersione del pensiero luterano e le sue conseguenze sociali, culturali e, soprattutto, artistiche, per oltre tre secoli dominarono e veicolarono la produzione del pensiero nordico e l'educazione di un popolo inteso come corpo sociale in bilico tra le conquiste di un'inedita, embrionale modernità e l'assoggettamento etico-morale a un principio divino restaurato.

Una rivoluzione, quella di Lutero, che ricalibrò non solamente il rapporto tra fedele e divino, ma anche il ruolo dell'individuo nella società e anche in famiglia: luogo prediletto

per il culto e per la costituzione di una nuova morale collettiva. Il focolare domestico, infatti, si erse a preminente luogo di preghiera e raccoglimento: baluardo di questa ferrea neo-evangelizzazione<sup>2</sup> e teatro di un rigido indottrinamento etico, affidato alle cure e alla sorveglianza di un severo *pater* normativo capace di incarnare e inculcare i dettami biblici senza vacillare di fronte ai sacrifici, alle rinunce e ai talvolta violenti obblighi imposti dal martirio catartico. Lo stesso Lutero dirà che «Un padre deve punire un figlio come un giudice, insegnare come un dottore, predicare come un parroco o un vescovo.»<sup>3</sup>

Nei secoli a venire, la figura del Pastore – popolarissima nelle rappresentazioni cinematografiche del Nord –, guida inflessibile in famiglia e nelle funzioni del ministero, grazie alla sua potenzialità genitoriale (possibilità esclusa alle gerarchie clericali romane) – si radicò e istituzionalizzò, favorendo la commistione tra rito religioso e rito casalingo, sfera pubblica e sfera privata, scolpendosi indelebilmente nell’immaginario collettivo come elemento regolatore e attore castrante.

Il nuovo ordine morale si diffuse capillarmente oltre i confini germanici: fino alle estremità settentrionali e occidentali, lambendo Scandinavia e Paesi Bassi.

La prima parte ci condurrà in un tragitto essenziale e a suo modo pericoloso nel quale, ripercorrendo testi, sottotesti, temi e tensioni ricorrenti nella produzione creativa e intellettuale del nostro macrocosmo di riferimento, prestando attenzione all’infinitesimale particolare mimetico così come all’evidente dominante, non si può non percepire l’ingombrante presenza di un fantasma shakespearianamente non pacificato, la cui immagine significativa, simulacro di uno shock religioso o forse, più correttamente, culturale sul quale sono state edificate le società nordiche con i loro riti, estetiche e memorie, compare prepotentemente trascinando il suo pesante mantello di significati, incumbendo nel quotidiano, nel gusto popolare come nella più alta produzione artistica.

L’arte nordica con il radicale mutare del gusto, della composizione, dei cromatismi e delle estetiche che avevano imperato sotto l’egida della committenza cattolica e di una sensibilità “mediterranea” espressione di un sistema corrotto e corruttore, per sua indole si fece interprete privilegiata del cambiamento riformista.

---

<sup>2</sup> Cfr. HENRI PIRENNE, *Storia d’Europa dalle invasioni al XVI secolo*, Newton & Compton Editori, Roma 1991.

<sup>3</sup> MARTIN LUTERO, *Breviario*, (a cura di) Claudio Pozzoli, Rusconi, Milano, 1996, p. 94.

Le chiese vennero spogliate di ori e sontuosità, ridotte in stato monacale e vittime dell'iconoclastia. Pittura e scultura non celebrarono più la maestosità del credo tra Madonne e Santi in tinte vistose, innalzando, invece, corpi lignei e visioni di un Dio austero e giudicante, di fronte al quale il peccatore deve prostrarsi anelandone la misericordia e temendone la furiosa ira.

Sempre nel primo capitolo affronteremo gli effetti del pensiero luterano sulla produzione artistica – assolutamente speculari ad altrettanto drastici risvolti politici ed economici. E' il caso della pittura fiamminga a cavallo tra il XV° e il XVI° secolo, che a seguito della scissione interna ai Paesi Bassi, il cui Nord divenne autonomo dando vita alle Province Unite di credo calvinista (la futura nazione olandese), si vide biforcata in due correnti distinte: il rinascimento fiammingo - sempre più debitore della scuola italiana e della sua *grandeur* - e la pittura olandese, tematicamente ancorata, invece, alla terra, a scorci rurali, paesaggi agresti e soggetti intimisti; cromaticamente debitore di una discendenza nordica ricca di ossimori, allegorie, luci vibranti, ombre cupe, senso del reale e visionarietà<sup>4</sup>.

Centrale anche il rapporto con lo spazio fisico – in particolare quello ecclesiale – che in epoca protestante, esattamente come accadde alle arti figurative, subì un profondo processo di rarefazione.

Partendo da questo breve, sicuramente incompleto excursus storico-artistico, siamo già in grado di scorgere le prime coordinate utili a orientarsi nella comprensione del cinema scandinavo e mitteleuropeo.

Un cinema che nel suo genoma conserva gelosamente pagine dei testi sacri, gli Andanti di Schubert, i silenzi di spoglie cattedrali di legno e pietra con Cristi severi e dolorosi; le trame di Strindberg e le tele di Bruegel. Questa inestimabile cifra visuale, nostro autentico orizzonte di riferimento, sarà sviscerata nel secondo capitolo intitolato *Per un'estetica cinematografica del Nord Europa. Temi, isotopie, fantasmi*.

Qui faremo emergere, sempre in una costante ottica comparatistica, l'esistenza di un'unità atmosferica nordica generata dai potenti immaginari filmici di Dreyer, Bergman, von Trier, Haneke e, parzialmente, Axel e Vinterberg, che nell'aver raccontato o nel raccontare le inquietudini del moderno e della contemporaneità, rianimano con ferocia radici, liturgie, padri punitivi e il ritorno di un rimosso germogliante nell'inconscio collettivo, capace di

---

<sup>4</sup> Riguardo a una lettura generale del "caso" fiammingo, e in particolare alle esperienze di Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel Il vecchio, rimando a RUDI FUCHS, *La pittura Olandese*, Fabbri Editore, Milano 1997 e CLAUDIO PESCIO, *Pittura Olandese: Il secolo d'oro*, Giunti, Milano, 2014.

forgiare l'educazione, il vivere e il sentire di popolazioni che, a fronte delle rispettive autonomie identitarie, si sono viste plasmare dai moti rivoluzionari del protestantesimo.

Passato e presente saranno sottoposti a una costante dialettica. Partendo dalla Riforma protestante, infatti, questo progetto intende fornire un'analisi diacronica dell'evoluzione visiva dell'Europa nord-occidentale, decifrata attraverso i legami tra le sue più celebri ed evocative forme pittoriche e le sue più seducenti sembianze filmiche.

Alla luce di tutto ciò, come possiamo non guardare a gran parte della filmografia di Dreyer e di Bergman, passando per gli affilati tumulti che giacciono nell'opera di Haneke, senza rileggerli come specchi riflettenti di un passato comune: sintomi di quello che si è rivelato, nel Nord Europa, al netto della ricchezza culturale e dell'importanza storica, un trauma identitario di tale portata da segnare pensiero e azione delle generazioni a venire.

Un retaggio presente nelle opere come nelle biografie dei nostri autori.

Il danese Dreyer allevato da una famiglia di solida fede luterana; lo svedese Bergman, figlio del rigoroso Pastore Erik, ha “sperimentato” il cinema rinchiuso in penitenza in uno stanzino buio con la sola compagnia di un torcia che si rivelò per lui artisticamente fatale, per poi rielaborare, nella sua futura produzione, i cardini della questione protestante, indagando il soggetto e le sue relazioni, e riflettendo, così come fece anche Dreyer, sull'esistenza e il ruolo di Dio<sup>5</sup>; l'austriaco Haneke, con la sua teoria della glaciazione, ultimo tassello dell'evoluzione tematica e narrativa del “Norden Cinema”, è sicuramente l'interprete contemporaneo più autorevole e incisivo, nel catturare e mettere in scena i frutti deviati della morale dominante e le desolanti ferite di un cittadino (nord) europeo partorito e nutrito da moti categorici (protestanti) che con l'avvento dei nuovi media e il totalitarismo di una società forzosamente massificata, sacrifica la sua identità o soccombe a se stesso.

E non è un caso che proprio ad Haneke sia dedicato il terzo e conclusivo capitolo della tesi – intitolato *Sintomi cinematografici di una glaciazione in atto. Il Nord e il primato dell'interiorità dalla Riforma alla psicoanalisi* – sviluppato attraverso l'attenta indagine di tre casi “clinici” del suo cinema: fortemente esemplari del suo status di erede naturale dello stile e dello spirito nordico. La matrice teorica di quest'ultimo movimento sarà evidentemente di natura psicoanalitica e non è una scelta fine a se stessa.

---

<sup>5</sup> I dilemmi bergmaniani sul divino trovano una singolare, insolita corrispondenza nei conflitti interiori del primo Lutero che nel maturare la sua rivolta contro le iniquità dello Stato papale, interrogava se stesso e la sua fede: «Io soffrivo le torture dell'inferno, ne ero divorato. Mi assaliva perfino la tentazione di bestemmiare contro Dio, quel Dio rozzo, iniquo. Io avrei mille volte preferito che non ci fosse Dio!» in FRANZ FUNK BRENDANO, *Luther*, Grasset, Parigi, 1934, p. 32.

La Riforma protestante e l'intuizione luterana hanno ritardato usi, costumi e pensiero di un intero popolo, conducendolo (e costringendolo), con inattaccabile volontà, all'ortodossia biblica e a un'indagine intima del creato.

Ma oltre quattrocento anni dopo l'affissione delle tesi a Wittenberg, un'altra rivoluzione, di natura differente eppure assai simile nel percorso intrapreso, sia nata nelle stesse terre: non più in Germania, ma in quell'Austria cattolica eppure culturalmente, in modo diretto e indiretto, intrisa di protestantesimo. Ci riferiamo evidentemente alla psicoanalisi e alle conquiste freudiane che con travolgente dirompenza svelarono al mondo l'esistenza e la potenza dell'inconscio.

Il parallelismo potrebbe apparire azzardato dato che vengono chiamate in causa dottrine e paesi sotto molti aspetti distanti - luteranesimo germanico, cattolicesimo austriaco e psicoanalisi, che molti studiosi annoverano tra le discipline di matrice ebraica - eppure da un punto di vista culturale, mediatico, di fruizione popolare e mutazione del pensiero, questo accostamento non è poi così forzato, soprattutto se si pensa alla prossimità e le affinità che legano quei bacini geografici.

Al di là delle dinamiche di evangelizzazione protestante che indubbiamente vincolano il Nord Europa alla culla di questo credo, una Germania inconfutabilmente di spirito luterano, nell'arco della tesi si cerca di dimostrare quanto a rendere evidenti tali connessioni, ampliandone per giunta i confini fino a toccare l'Austria cattolica, sia non tanto la comunicazione strettamente religiosa, quanto l'espressione artistica stessa.

Attraverso opere, correnti, esponenti di primo piano che a prescindere dalla fede professata (si parlerà di un Bergman ateo, uno Schubert protestante e un Haneke nato cattolico ma del quale non si conoscono le attuali prospettive religiose) hanno assorbito, per un processo di osmosi culturale, sì le tensioni del conflitto tra cattolicesimo e protestantesimo, ma di quest'ultimo hanno abbracciato il senso del bello, del terribile e lo sguardo su un umano imperfetto, ferito, in costante cammino verso l'espiazione.

Sarà un percorso teorico la cui prima parte, non essendo di natura strettamente artistico-cinematografica, il mio ambito di competenza, potrebbe apparire forse manchevole di approfondimento soprattutto nella trattazione dottrinale di un protestantesimo comunque consapevolmente evoca con supponenza, poiché necessario per dare le coordinate basilari al destinatario ideale di questo elaborato: uno studioso di cultura visuale, che per entrare ancor di più nel suo oggetto di indagine artistica privilegiato - il cinema - partendo da un innesco storico, ha necessariamente bisogno di piccoli input per non perdersi nella

complessità di un culto che, esattamente come il cattolicesimo, ha fatto dell'arte non solo una potente arma di conversione e comunicazione valoriale, ma anche un peculiare lascito temporale.

Da qui affiora la sottile lingua di terra che unisce idealmente il Nord di Bergman, all'Olanda di Saenredam e all'Austria di Haneke; il big bang protestante, al rinascimento cattolico; fino ad arrivare a quel parallelismo avventato, ovviamente nei termini dell'impatto sociale, poc'anzi citato, tra protestantesimo e psicoanalisi.

D'altronde, se nel cinquecento l'uomo fu condotto da Lutero ad abbandonare la seduzione del libero arbitrio e il filtro dell'istituzione cattolica come strumento assoluto di comunicazione con Dio e di percezione del reale, riportando direttamente alla sua fede e a una riflessione spirituale interiore l'operato della propria coscienza e l'agire della propria vita - ben sapendo che non si può nulla per garantirsi la salvezza -, con l'avvento della psicoanalisi e l'assunto freudiano di un «Io non padrone in casa propria»<sup>6</sup> l'uomo moderno, inebriato dal progresso e dal mito della propria volontà cosciente, dovette cedere a una dimensione che non poteva controllare.

Comprendendo la rilevanza di tale discorso nell'ambito del cinema scandinavo e mitteleuropeo, per sezionare un manifesto del cinema di Haneke completamente intriso di questo sentire interiore, ci avvarremo ampiamente delle principali teorie del cinema riconducibili alla corrente psicoanalitica, andando oltre un'analisi meramente compositiva e soffermandoci sullo studio delle dinamiche soggettive e relazionali del personaggio, attraverso l'individuazione di segni e traiettorie psichiche.

Questo si rivelerà indiscutibilmente utile nella decodifica di un racconto cinematografico di un Nord non geografico ma spirituale, caratterizzato dalla messa in scena dell'agire umano e dalle modalità con cui esso veicola pensiero e pulsione, attraverso istanze verbali, gestuali e simboliche, traducendo in immagine precisi modelli comportamentali prettamente psicologici o - nelle derive più estreme - patologicamente clinici.

Sotto questo aspetto, il voler chiudere il racconto - o forse sarebbe meglio dire, lasciarlo in sospeso - con le opere fondative del pensiero hanekiano è indicativo di quanto l'autore austriaco non sia solo uno dei protagonisti della cinematografia mitteleuropea, e per

---

<sup>6</sup> SIGMUND FREUD, *Una difficoltà sul cammino della psicanalisi*, 1917, in *Opere* vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino, 1989, p. 663.

estensione culturale e stilistica, anche nordica, ma si rivela erede naturale di un'intera tradizione estetica.

Quest'affermazione lascerà quantomeno perplessi soprattutto i puristi della tradizione bergmaniana e, in parte, le loro riserve possono essere condivise poiché Haneke è un austriaco non protestante che si muove su una dimensione visuale forse più francese che scandinava. Ma se ragioniamo per macrosistemi, andando a indagare gli autori che hanno contribuito o contribuiscono alla creazione e al consolidamento di un mercato di quello che viene percepito come cinema del Nord Europa, ci accorgiamo presto che, artisticamente e culturalmente, la discendenza bergmaniana è orfana di consanguinei popolarmente rilevanti. Von Trier, che prenderemo comunque in considerazione, ha smarrito per strada la sua solidità politica e programmatica, concentrandosi più sul sensazionalismo, sulla sperimentazione e sulla costituzione di una sua nuova estetica del bello vontrieriano. Lui era uno dei pochi autori contemporanei scandinavi a poter puntare alla gemmazione di un'idea (nuova) del cinema del Nord nel grande pubblico. In passato l'ha fatto e in parte, dal punto di vista narrativo e visuale, lo fa ancora, portando avanti un discorso sulla provocazione, lo scardinamento dello ipocrisie, la tecnica della luce e la narratività del colore. Oggi manca però, a differenza del periodo del Dogma 95, quasi subito tradito, una traiettoria autoriale capace di riflettere sull'estetica e al contempo, efficacemente, sul sociale e sulla condizione dell'individuo: tutto ciò che, in sostanza, era alla base del cinema di Bergman.

Haneke, pur nella sua apparente distanza dal mondo bergmaniano, ne ha introiettato perfettamente l'essenza, contemporaneizzando la riflessione, rendendola evidente, fruibile, ma scomoda; persino più affilata di quanto non lo sia mai stata in passato.

Globalmente, nell'oscillazione teorica tra secondo e terzo capitolo – quelli più marcatamente ancorati a un discorso prettamente filmico – l'aspetto tecnico-registico, la messa in scena, l'impianto drammaturgico, la performance recitativa, la resa fotografica, il tappeto sonoro: ogni singola prospettiva si offrirà come punto d'osservazione ideale per riconoscere, tra parola e visivo, una vitalità psichica che, pur nascendo nel singolo, col passare del tempo, nell'arte diviene sempre più il riflesso di un discorso (e un disagio) collettivo.

Ciò che ci prefiggiamo di innescare con questo studio, avendo ben salda in mente l'ambizione di spingersi verso un oltre vastissimo e inafferrabile, è l'accensione di una piccola luce, la generazione di una scossa suggestiva e l'identificazione di un'atmosfera che possa mettere in scena, attraverso il sensibile, le peculiarità e le architravi simboliche di un cinema nordico assolutamente unico per stile, estetica e coesione tematico-drammaturgica. Un organismo singolarmente endemico, nutritosi di una trasversalità artistica senza precedenti – pittura, letteratura, teatro, musica, architettura, fotografia – che dalla forma filmica non è mai stata tradita, bensì interiorizzata assieme alle bellezze e ai tormenti che portava con sé.

Un prezioso retaggio trasfigurato secondo i codici di un linguaggio capace di raccontare, con la stessa annichilente lucidità, un passato remoto mai completamente elaborato e le convulse mutazioni genetiche di un contemporaneo in costante glaciazione.



## Capitolo 1

### **Influenze, deformazioni morali e tensioni simboliche della riforma protestante nella cultura Nord e mitteleuropea.**

L'analisi di un fenomeno estetico, sia esso singolo o frutto di un sistema complesso, materico o concettuale; genesi di elaborazione artistica, sedimentazione storica o mera elucubrazione culturale, è un'operazione non priva di insidie. Si rischia di smarrire il particolare nell'ossessionata ricerca del totale o perdere cognizione dell'orizzonte per soffermarsi sul fascino dell'infinitesimale. E' una questione di equilibri delicati e la sua soluzione, o meglio la sua imperitura insolvibilità, risiede nell'imboccare una strada e percorrerla ostentando la propria, personale perversione senza curarsi dei caduti. Da questa impura forma di autoanalisi deriva la consapevolezza che il sezionare un oggetto definendone radici, confini e conseguenze su un ipotetico fruitore, sull'evoluzione di un movimento o sulla produzione di pensiero, volendo prevederne le variabili o inglobare all'interno di un discorso su di esso tutte le matrici pratiche e intellettuali concorse alla sua creazione, è certo meritorio ma porta spesso a smarrire l'accento; l'acciaccatura che nella sua costanza, particolarità o ovvietà, dona invece senso e ritmo al tutto.

Su queste basi, nella piena consapevolezza della parzialità di tale ragionamento, degli strumenti a disposizione e della mole immane di materiale scartato involontariamente o consciamente preferendo altre fonti o traiettorie interpretative, si è scelto di cercare di comprendere le derive artistiche, sociali, rappresentative e psicologiche più attuali e rilevanti del cinema Nord e mitteleuropeo partendo da una dominante tematica ricorrente e manifesta: la riforma protestante, il credo luterano e i dogmi della fede.

Un punto di partenza, se non un autentico grado zero, assolutamente imprescindibile per poter leggere la cinematografia nordica storica o contemporanea, eppure spesso posto in secondo piano o dato per scontato nei processi di analisi filmica convenzionali che prediligono soffermarsi sulle conseguenze senza porsi i dovuti perché sulle cause che le hanno determinate.

Non si può indagare efficacemente la ricerca del divino in Bergman, l'iconoclastia di Von Trier o il congelamento hanekiano senza confrontarsi con le modificazioni genetiche apportate dalla riforma nel continente europeo.

Sconvolgimenti di natura religiosa, politica, economica e culturale, che hanno condizionato le modalità percettive, produttive ed estetiche dell'arte nei secoli a venire.

Le tonalità della Riforma di volta in volta compaiono nel testo filmico incarnate diegeticamente da pastori, padri normativi, luoghi, parole, morali collettive; oppure si palesano *in absentia*, nei simbolismi o nelle tensioni espresse o taciute dai personaggi, come un rimosso non pacificato che ritorna a tormentare i vivi, formando e deformando comportamenti intratestuali, piegando scelte compositive, fotografiche, narrative e indicando chiavi di lettura dell'oggetto filmico altrimenti non decifrabili.

Pensiamo, ad esempio, a due film come *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander*, Ingmar Bergman, 1982) e *Il nastro bianco* (*Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte*, Michael Haneke, 2009). Entrambi, seppur con stili e modalità espressive diverse se non diametralmente opposte, nel loro narrare rispettivamente il romanzo di formazione di un adolescente e la deviata ortodossia etica di una comunità, sono attraversati da icone e modelli protestanti che nella loro evidenza, a uno sguardo distratto possono apparire semplici elementi diegetici, pretesti del racconto o intriganti sfondi contestualizzanti, quando in realtà sono ingranaggi significativi del discorso. L'ingresso di Alexander nell'età adulta non potrebbe compiersi senza l'annientamento di una legge del padre incarnata – e non è un caso, data la biografia di Bergman – dal terribile pastore Vergéus; e gli agghiaccianti crimini perpetrati nel villaggio di Eichwald non sarebbero avvenuti senza l'emersione di un rigido modello educativo protestante capace di condizionare i bambini del paese a tal punto da tramutarli in ferrei inquisitori. Singolare come in questi due film la prospettiva sia quella dell'infanzia e della preadolescenza: momenti della crescita nei quali contesto, cultura e dinamiche sociali si imprimono nell'inconscio determinando la futura edificazione dell'individuo.

Prima di entrare nello specifico del linguaggio cinematografico, in questo primo capitolo cercheremo quindi di definire i caratteri principali della Riforma protestante, il loro spettro di influenza e l'impatto nelle comunità nordiche e mitteleuropee: blocchi geograficamente limitrofi, autonomi per storia e sviluppo; abitati da comunità che a partire dallo scisma religioso iniziarono a esperire il mondo secondo un nuovo ordine morale, e quindi anche intellettuale ed estetico.

## 1.1 Scismi identitari e traumi originali. Genesi e tensioni del protestantesimo

Su quali basi è stata edificata la Riforma? Può il protestantesimo rivelarsi un valido collante fra realtà confinanti seppur geo-politicamente distinte? Può il complesso concetto di Norden, nella sua molteplicità di significati e vissuti transnazionali, essere transitivamente esteso al contesto mitteleuropeo in una lettura delle singole produzioni artistiche intese, nelle loro peculiarità, come appartenenti a un medesimo spirito, gusto o atmosfera<sup>7</sup>?

Quesiti complementari che vanno a indagare il medesimo nodo gordiano: una questione identitaria che racconta di Io e collettività profondamente scisse. Ci troviamo dinnanzi alla sfera spirituale e all'esperienza intima del singolo, per la prima volta nudo e inerme di fronte a Dio. Non ci sono più i filtri formali della chiesa, gli orpelli, i verbi mediati e le intercessioni mistiche o venali, ma soltanto la personale dialettica con la fede e le sacre scritture sia nelle sue implicazioni più auliche che nella concretezza del vissuto quotidiano. E' un essere terrenamente solo, costretto a costruire la sua individualità e un nuovo ruolo all'interno del villaggio, della città, dell'ecclesia e dei confini periferici di un continente europeo il cui cuore governativo e intellettuale era sì ancora cattolico, ma le cui estremità lottavano spinte dalla fame di legittimazione e dalla volontà di creare un nuovo ordine.

Se da un lato vi è l'uomo e il suo percorso interiore, dall'altra parte dobbiamo leggere il protestantesimo attraverso il senso di appartenenza che è riuscito a creare: quella medesima visione d'insieme, nata principalmente sotto istanze politico-economiche, che pur passando dalla parcellizzazione delle esperienze, dalla celebrazione dell'individuo e delle sue potenzialità all'interno delle mura cittadine, ragiona secondo le logiche di un organismo unitario i cui attori si muovono nella medesima direzione.

Lungi dal voler ripercorrere passo passo i tratti fondativi della riforma – non è il compito ultimo di questa tesi – cerchiamo di affrontare per gradi questi due nuclei genetici: spirito e corpo del protestantesimo, partendo dall'orizzonte religioso e dalle motivazioni che hanno portato al suo germogliare e divampare nel continente.

Il contesto è una Germania a cavallo tra la fine del quindicesimo e la prima metà del sedicesimo secolo, scossa dalla costante nascita di nuove sette, estremismi, fanatismi

---

<sup>7</sup> Riguardo al concetto di atmosfera, vorrei prendere in prestito le suggestive teorie di Tonino Griffero, il quale applica il termine agli ambienti della quotidianità, per applicarle a tutto quel sistema di emozioni, sollecitazioni sensoriali, inconsce che lo stile cinematografico nordico, attraverso i suoi codici ben definiti, suscita nello spettatore. Cfr. TONINO GRIFFERO, *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica patica*, Guerini & Associati, Milano 2016.

prosperanti nel sempre più evidente contrasto tra il governo centrale di Roma - ritenuto inetto, inefficace e corrotto - e un pensiero “periferico” autonomo.

Questa necessità di compensare un governo religioso fallace nel suo provvedere sia alle esigenze dello spirito che al suo ruolo di guida etica all'interno di un sistema sociale, favorì il radicamento di un comune sentire ostile al ruolo della Santa Sede: si parla dei movimenti apocalittici radicatisi in Nord Europa, come delle controverse posizioni francescane contro il potere costituito, fino all'emersione di una figura capitale quale quella del frate agostiniano Martin Lutero, che con la sua azione politica sancì un nuovo corso per un'Europa moderna e, come vedremo più avanti, soprattutto attraverso le influenze calviniste, embrionalmente capitalista.

Se le riflessioni di Hus, infatti, sono da ritenersi l'humus vitale sul quale è stato edificato il resto, per convenzione la Riforma protestante ha un suo incipit nel 1517 con la celebre affissione, da parte di Lutero, delle 95 tesi sulle porte della Cattedrale di Wittenberg con le quali veniva messo in discussione il primato di Roma, l'interpretazione dei testi sacri e, di conseguenza, l'infallibilità politica e religiosa del papato. Un evento fortemente simbolico, in prospettiva di orizzonte cataclismatico in un continente tardo medievale dilaniato da fratture politiche, lotte transazionali e tensioni anticlericali sempre più insistenti.

Lutero, cogliendo perfettamente lo spirito dell'Umanesimo nordico propugnato da Erasmo da Rotterdam<sup>8</sup>, con l'abiura di un cattolicesimo corrotto, secondo la sua visione, da tendenze edonistiche, convenienti prassi espiatorie e indulgenze mercificate, sintomo di una religiosità mondana alimentata da antropocentrismo blasfemo e un libero arbitrio forviante e illusorio, getta le basi per un nuovo ordine religioso e sociale, che andrà a soverchiare modelli comportamentali, norme collettive e forme di rappresentazione del reale.

Lo scisma da un'istituzione ecclesiastica temporale fino a quel momento insostituibile e insindacabile, che aveva nutrito e cresciuto il popolo secondo i propri parametri dogmatici, ponendosi come unico tramite possibile tra la potenza divina e un uomo di conseguenza escluso da un rapporto diretto con Dio, influì drasticamente sul privato e sul pubblico degli individui. A proposito dell'impatto della Riforma luterana, Henri Pirenne dice:

---

<sup>8</sup> Cfr. STEFANO ZUFFI, *Grande Atlante del Rinascimento*, Electa, Milano 2005, p. 194.

«La giustificazione del cristiano si trova nella fede, non nelle opere; la fede in Cristo fa di ogni uomo un prete; la messa e i sacramenti – salvo il battesimo, l'eucarestia e la penitenza – vengono rifiutati; il clero non ha diritti che non spettino anche alla società laica; al pari di questa, è sottoposto al potere dello scettro secolare, la cui autorità si estende sulla Chiesa come sullo Stato. Lutero non fa che spingersi più lontano sulla via aperta prima di lui da Wycliffe e da Giovanni Hus. La sua dottrina della giustificazione attraverso la fede è apparentata al misticismo e se, come gli umanisti, ancorché per motivi assai diversi, condanna il celibato e la vita ascetica, si pone in totale contrapposizione con loro sacrificando completamente alla fede il libero arbitrio e la ragione.»<sup>9</sup>

È la fede, quindi, il termine ultimo del contendere e ad essa Lutero restituisce la dovuta centralità persa in orpelli e oboli, facendola tornare ad essere l'unica, autentica via verso la grazia e la salvezza dell'anima dalla dannazione eterna<sup>10</sup>.

L'opulenza del regime cattolico venne messa al bando, sostituita da una spiritualità più morigerata e i testi sacri, elitariamente diffusi in latino e quindi fruibili solo dalle classi colte e agiate, vennero tradotti e stampati in tedesco per riportare la parola di Dio nelle case e tra i vicoli delle città.

Anche secondo Roland Bainton, il nucleo centrale del discorso è di natura intima e spirituale:

«Essa fu essenzialmente un risveglio religioso che si propose di dare all'uomo una fiducia nuova nei suoi rapporti con Dio e una nuova motivazione della vita morale. Fino a che punto vi sia riuscita, nessuno saprebbe dire: nulla è così intimo come la fede, nulla è così inafferrabile come la pietà religiosa. I corali e gli inni ci offrono una testimonianza parziale, ma per intenderne la forza bisogna partecipare intimamente al canto e alla preghiera di una comunità e scrutare la fisionomia di coloro che non trovano parole per esprimere gli intimi moti del cuore. Una cosa sola si può dire: la Riforma lacerò e congiunse a un tempo. Le unità esterne vennero frantumate, ma la coscienza cristiana d'Europa fu rinnovata.»<sup>11</sup>

In queste parole – ma da come vedremo, sarà una costante anche negli altri autori citati – ritroviamo la medesima rappresentazione del duplice e la contrapposizione degli opposti.

---

<sup>9</sup> H. PIRENNE, *Storia d'Europa dalle invasioni al XVI secolo*, op. cit., p. 399.

<sup>10</sup> «Voi infatti siete stati salvati per grazia, mediante la fede, e ciò non viene da voi, è il dono di Dio, non per opere, perché nessuno si glori», in *La Sacra Bibbia, Lettera di San Paolo agli Efesini 2, 8-9*, Nuova Diodati, C.E.I 1991.

<sup>11</sup> Roland H. Bainton, *La Riforma protestante*, Einaudi, Torino 1958, p. 236.

Si parla di unità esterne frantumate (la Chiesa e il suo regime politicamente egemonico) e al tempo stesso di un rinsaldamento prettamente spirituale. La vera rivoluzione è la rinnovata attenzione nei confronti dell'uomo e anche qui ci viene posta una spinosa ambivalenza concettuale poiché con la Riforma protestante, in materia di rapporto con il credo, avviene sì un passaggio dall'egemonia del generale a quella del particolare – dal controllo diretto della Chiesa e la sua insindacabile mediazione con il divino, a una dialettica personale con Dio e quindi a un ritorno all'Uomo come chiave di volta –, ma non si tratta di semplice antropocentrismo, o di un prodromo illuminista, bensì, in un certo senso, del suo esatto opposto. L'individuo, privo delle distrazioni e dei falsi idoli dell'istituzione ecclesiale, non assume un potere diretto sul credo e un ruolo sindacale nell'interpretazione e nell'applicazione del dogma, ma viene drammaticamente posto di fronte all'immanenza e alla grandezza di Dio senza la possibilità di sfuggirvi, nascondersi o piegare le leggi del creato a proprio vantaggio, in cerca di giustificazione e salvezza. L'uomo è quindi centrale, spiritualmente responsabile, ma infinitesimale e insignificante rispetto a Dio. Continuando a seguire gli scritti di Bainton, per Lutero:

«[...] la Chiesa cattolica aveva un concetto troppo modesto della maestà e della santità di Dio e un'opinione troppo alta del valore e delle capacità dell'uomo. [...] La contesa fu fondamentalmente religiosa, perché Martin Lutero era soprattutto uomo religioso. E' di qui che bisogna partire, se si vogliono capire sia Lutero che la Riforma. [...] Lutero fu allevato ai confini della cristianità, presso la frontiera slava, in una regione distante dai soffi snervanti e inebrianti del Rinascimento italiano. Le foreste nordiche rimanevano la dimora dell'uomo gotico, che aguzzava lo sguardo oltre le vette d'alberi eccelsi, per cogliere un barlume d'infinito. Lutero non s'era nutrito del Boccaccio e dell'Aretino, ma del *Sanctus* e del Confiteor; non era stato solleticato da incisioni che raffigurassero gli amoreggiamenti di *Alcassino* e *Nicoletta*, ma atterrito da immagini del Cristo giudice, assiso sull'arcobaleno, con un giglio che spunta da un orecchio e una spada dall'altro, a significare misericordia per i redenti e ira contro i dannati: gli uni da assegnarsi alla beatitudine eterna, gli altri al tormento senza fine. I libri del giorno non erano per lui quelli che illustravano le bellezze artistiche di Roma, ma quelli che insegnavano a premunirsi dagli orrori dell'inferno.»<sup>12</sup>

Prima di affrontare, però, le conseguenze della visione luterana in relazione al visuale e alla produzione artistica, una volta trattato il tema dello spirito dobbiamo necessariamente

---

<sup>12</sup> Ivi, pp. 37-38.

rispondere agli altri quesiti posti in apertura del paragrafo, facendo luce sul “corpo” della Riforma e su quelle istanze mondane fondamentali che ne garantirono l’efficacia, l’ampiezza e la funzione di collante sociale. Bainton, chiarendo il panorama nel quale Lutero ha operato, ci dice:

«In una società in cui la terra era il fondamento di tutte le istituzioni, la Chiesa si trovò ad essere parte integrante del sistema feudale; e in questo processo si secolarizzò. I barbari erano gente di sangue caldo, dispregiatori dei mansueti, e le conversioni in massa non valsero tanto ad elevarli quanto ad abbassare il livello spirituale della Chiesa. Ebbe inizio un processo di corruzione che intaccò tutti gli organismi con cui la Chiesa era impegnata nella conquista dell’Occidente. Essi erano tre: la Curia romana, il clero secolare e quello regolare. [...] Nel secolo VIII la Chiesa era ormai divenuta un’entità non soltanto territoriale, ma anche politica. Questo fu da Lutero additato come il primo sintomo della decadenza.»<sup>13</sup>

Questo ragionamento, però, lascia in disparte un aspetto fondamentale per comprendere il moto di aggregazione scaturita dalla Riforma. Per fare ciò, viene in nostro soccorso Max Weber e in particolare il suo celebre *L’etica protestante e lo spirito del capitalismo*, nel quale il sociologo tedesco delinea con precisione le motivazioni che legano a doppio nodo la Riforma con la nascita dei modelli capitalistici moderni, ripercorrendo in modo assai più esteso e coraggioso rispetto al nostro proposito, le esperienze nazionali – dall’Inghilterra, alla Germania passando per l’Olanda – non in un’ottica di diversificazione, ma interpretandole come attori di un unico movimento socio-economico.

Questo approccio analitico ci è utile per capire fino in fondo quanto ampio e cataclismatico fu l’avvento della Riforma in un’ottica di equilibri, influenze e futuri sviluppi, ben oltre i semplici confini politici o le materie di stretta competenza religiosa. La religione, lo è oggi e lo era ancor più nei secoli passati, è un potente strumento di comunicazione e un ineluttabile vettore legislativo, produttivo, creativo assai poco incline alla perdita di un’egemonia diretta. Proprio per questo, bisogna fuggire dall’idea superficiale che la Riforma traesse nutrimento solamente dall’esigenza popolare, clero locale compreso, di sottrarsi al controllo “estraneo” della Chiesa cattolica romana sulle periferie, in funzione di modelli etici laici e flessibili, ben più adatti alle esigenze di un’età moderna caratterizzata da un mercato monetario e un capitale umano diversificato e in costante espansione.

---

<sup>13</sup> Ivi, pp. 20-21.

Weber, infatti, sosteneva che dietro a questo fenomeno vi fossero spinte ben più complesse e inaspettate:

«Certamente l'abolizione del tradizionalismo economico appare come un momento destinato a rafforzare sostanzialmente la tendenza a dubitare anche della tradizione religiosa, e a ribellarsi contro le autorità tradizionali in genere. Tuttavia, si deve considerare ciò che oggi spesso si dimentica: come la riforma infine non significasse tanto l'*abolizione* del dominio della chiesa sulla vita in genere quanto piuttosto la sostituzione della forma che essa aveva fino ad allora posseduto con una forma *diversa*. E precisamente la sostituzione di un dominio estremamente comodo, che allora era praticamente poco sensibile, che per più aspetti era diventato quasi soltanto formale, con una regolamentazione dell'intero modo di vivere che era infinitamente pesante e veniva presa sul serio, che penetrava nella più ampia misura pensabile in tutte le sfere dell'esistenza domestica e pubblica. Il dominio della Chiesa cattolica - «che punisce gli eretici, ma è indulgente coi peccatori» in passato ancora più di oggi - è attualmente sopportato anche da popoli con una fisionomia economica perfettamente moderna, ed era parimenti tollerato dalle contrade più ricche, economicamente più sviluppate che conoscessero la terra alla svolta del secolo XV. [...] Non fu un eccesso, ma un difetto del dominio religioso-ecclesiastico sulla vita, ciò che trovarono deplorabile proprio quei riformatori che emersero nei paesi economicamente più sviluppati.»<sup>14</sup>

E' necessario delineare un fondamentale passaggio concettuale per chiarire come spirito e moneta, operato divino e operosità civile, ambiti apparentemente non prossimi, si compenetrino vicendevolmente a partire dalla Riforma. In un'ottica weberiana, il tendere capitalistico verso ricchezza, prestigio, status sociale, un profitto non fine a se stesso, ma da reinvestire creando un sistema complesso basato sull'ottimizzazione delle risorse e del lavoro, non è altro che una naturale derivazione del pensiero riformato, soprattutto di matrice calvinista.

Una concretizzazione estrema di una visione utilitaristica dell'individuo che poteva acquisire un senso all'interno della sua comunità e agli occhi di Dio soltanto attraverso il sacrificio, l'impegno e la totale dedizione al lavoro, concepito, in assenza di una salvezza certa, come l'unica opera virtuosa ascrivibile all'uomo e massima espressione della sua fede nel divino.

---

<sup>14</sup> MAX WEBER, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano 1997, pp. 60-61.



La radice di questo pensiero, come detto, era riconducibile non tanto al credo luterano quanto a quello della chiesa riformata calvinista. Le due correnti, l'una generatrice dell'altra, accomunate dal medesimo ripudio del modello cattolico, si distinguevano però in fondamentali aspetti dottrinali. Uno di questi, decisivo per il compimento del quadro weberiano, era legato alla teoria della predestinazione. Secondo Lutero:

«La salvezza non stava nello sforzo volitivo per disporsi alla grazia, ma nell'abbandonarsi a questa fiduciosamente. L'uomo non era salvato per le sue opere, ma per la grazia mediante la fede. Tale dottrina della giustificazione per fede divenne il cuore pulsante di tutto il messaggio luterano. La giustificazione in Lutero non è l'effetto di una infusione della grazia divina, quale forza rigeneratrice del credente. E' una dichiarazione forense per cui il peccatore è perdonato, dichiarato giusto, pur permeando in lui la natura peccaminosa. Egli è *simul peccator et justus*, ha contemporaneamente la coscienza del proprio peccato e della giustizia che Dio gli conferisce mediante la fede in Gesù Cristo; per cui egli dev'essere sempre penitente. La penitenza deve durare tutta la vita. Tale dialettica del peccato e della grazia ha un equilibrio instabile, perché nel pensiero di Lutero è sempre presente la speranza viva della redenzione totale del peccatore. Egli è ora dichiarato giusto dalla misericordia di Dio, che però mira a liberarlo dal peccato e a renderlo perfettamente giusto. Il pericolo costante per l'uomo è la sua concupiscenza, che, come amore in sé (*amor sui*), lo porta, anche nella religione, a servirsi di Dio, a inorgogliersi delle sue proprie opere buone, anziché glorificare la grazia che le ha compiute in lui. Questa volontà carnale ha da essere frantumata per la sua salvezza, perciò Dio percuotendo sana e uccidendo vivifica, compie un'opera aliena per fare l'opera sua propria.»<sup>15</sup>

Ed è sulla natura di queste opere che si segna la scissione tra il luteranesimo e un calvinismo che non abbraccia l'idea di una sola, monolitica predestinazione, concependo, invece, una *doppia predestinazione* per la quale se è vero che solo Dio può garantire la salvezza dell'uomo e quest'ultimo, sostanzialmente privato del libero arbitrio e impossibilitato a percorrere le illusorie vie dell'indulgenza cattolica, è altrettanto vero che Dio sceglie fin dal principio chi è meritevole di salvezza e chi è condannato alla dannazione. Secondo Calvino l'uomo agisce a posteriori di un giudizio già emesso e ciò che compie in terra non può, nell'infallibilità divina, che esserne un riflesso. Le opere, quindi, frutto della totale immersione nel lavoro, nella loro meritorietà, non sono altro che

---

<sup>15</sup> VALDO VINAY, Introduzione a *Scritti religiosi*, Martin Lutero, Valdo Vinay (a cura di), UTET, Torino 1967, pp. 12-13.

testimonianza della salvezza originariamente ricevuta; un segno di elettività che celebra la volontà stessa del creatore.

Il radicamento di un'ideale di elitarità non più solamente appannaggio del clero, della nobiltà o del Papa, bensì popolarmente fluido, comune, raggiungibile da ogni uomo probo attraverso l'impegno e la dedizione alla propria azione mondana, rappresentò uno sconvolgimento epocale del quale ancora oggi, nei sistemi economici, commerciali e consumistici vigenti, non faticiamo a riconoscere i segni.

La storia ci ha sempre dato testimonianza di come la religione influenzasse profondamente la realtà dell'individuo, ma quanto avvenuto a partire dallo scisma identitario tra Chiesa romana e culti riformati, nella sua ampiezza di spettro e velocità attuativa, rappresenta un casus unico di imprescindibile valore.

Weber, nel suo focalizzarsi sulla questione economica e l'emersione del modello capitalistico, di riflesso ci parla di come si è intensificato e modificato l'approvvigionamento delle risorse, l'ottimizzazione delle tecniche di sviluppo, il rapporto con la manodopera, la capillarizzazione dei commerci: tutti segni primigeni del futuro mutamento dell'Europa in società industriale. Fratture non inedite nel blocco mitteleuropeo, basti pensare alla figura di Gutenberg che nella Germania del quattordicesimo secolo, attraverso l'invenzione della stampa a caratteri mobili, rivoluzionò la produzione e la comunicazione del pensiero. Un pensiero che non era altro se non il credo cristiano, che nella diffusione globale del testo biblico garantita dalla stampa gutenberghiana, tramutò il libro nel primo, autentico mezzo di comunicazione di massa e la stampa in un potente strumento di scrittura o riscrittura del potere che si pone, per giunta, come una delle concause più incisive della futura nascita dei movimenti riformatori.

Nell'introduzione all'edizione italiana de *La galassia Gutenberg* di McLuhan, Giampiero Gamaleri, elencando i nodi focali del testo, ci dice:

«La stampa ha provocato una “esplosione” che ha portato all'atomizzazione di un antico e solido ordine in diversi frammenti umani, individuali, differenziati, meccanici, segnando così la nascita dell'economia classica, del protestantesimo e della catena di montaggio.»<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> MARSHALL MCLUHAN, *La galassia Gutenberg*, Armando Editore, Roma 2011, p. 16.

Ecco nuovamente riproposta la dicotomia tra moto aggregante/collettivizzante – tipico di un fenomeno religioso così esteso e identitario quale il protestantesimo – ed essenza disgregante/individualizzante: anime che, per aspetti diversi, più o meno condivisibili, appartengono entrambe allo spirito riformista.

Ma addentrandosi in un altro importante testo di McLuhan, *La luce e il mezzo*, per noi un riferimento decisamente più puntuale e indicativo, possiamo notare come l'autore, fermo sostenitore del primato visuale e culturale di stampo cattolico, a parziale avvallo della posizione di Weber e in netto contrasto con la visione di Bainton, ragionando sulla differente identità storica e sociale delle popolazioni nordiche fautrici e ricettrici della Riforma, dia a quest'ultima una connotazione prettamente politica con inevitabili derive economiche, derubricando la questione dogmatica a un mero pretesto.

«In merito al carattere politico del Protestantismo, da una parte, e al suo carattere dottrinale, dall'altro, i paesi esterni al “grande progetto” – cioè i Paesi estranei alla tradizione latina di Spagna, Francia e Italia – sono diventati quasi automaticamente protestanti per ragioni politiche piuttosto che dottrinali. Cioè, ogni comunità tribale o “retriva” si considera automaticamente come Papa nelle questioni religiose. Svizzera, Germania, Scozia, Inghilterra, Scandinavia, i Paesi periferici rispetto al gruppo centrale del “grande progetto” trovarono difficile accettare l'omogeneità burocratica e lo specialismo del grande nucleo latino. Queste comunità relativamente tribali, con il loro sentimento fortemente paternalistico per il capofamiglia, non erano propense a sottomettersi agli schemi centralisti ed altamente dotti della comunità latina nel grande progetto. Ancor meno ci si poteva aspettare che una comunità orientale sentisse qualcosa per la burocrazia centralista del cuore latino della Chiesa. [...] Mentre all'inizio l'effetto del libro economico stampato era consistito nel creare l'illusione di enormi autorità private ed autosufficienti, l'effetto finale dello stesso libro era stato di omogeneizzare la percezione e la sensibilità dell'uomo, rendendo possibile il centralismo a livelli mai esistiti in precedenza. La Chiesa romana evitò, per quanto possibile, l'effetto individualista della parola stampata e, con un programma centralizzato che uniformava l'educazione alla preghiera nella liturgia, diede inizialmente al libro una forte protezione corporativa. Non a caso, le aree “retrive” in cui l'istruzione e la burocrazia avevano minor presa, le regioni periferiche esterne al “grande progetto” del nucleo latino, furono le aree in cui il libro giocò da subito un ruolo personalizzato e individualista. Sto suggerendo che il libro ebbe, per le comunità relativamente tribali come l'Inghilterra e la Scozia, un significato totalmente differente rispetto a quello che ebbe in Spagna, Francia e Italia. Sto usando la parola “tribale” non in un senso valutativo, ma in chiave puramente strutturale, in riferimento a culture in cui esistono tradizione orale, decentralismo estremo e diversità della comunità visive e tattili. La maggior parte delle società tradizioni studiate dagli antropologi appartiene a

quest'area, ma gli antropologi medesimi, essendo fortemente acculturati, preferiscono classificare le società senza fare riferimento al loro primario coinvolgimento nello “spazio acustico” e nell’”immaginazione uditiva”. Infatti, sia lo “spazio acustico” che l’”immaginazione uditiva” sono solo misteri paradossali per la stragrande maggioranza degli individui istruiti, poiché gli psicologi non ammettono l’esistenza di nessun tipo di spazio che non sia visivo – uniforme, continuo, misurabile. Poiché lo spazio acustico non ha nessuna di queste caratteristiche ed è costituito da una simultaneità di risonanze immediate e provenienti da tutte le direzioni, non è perciò visualizzabile. Infatti, per l’uomo visivo, lo spazio visivo è una sorta di percezione extrasensoriale. E’ lo spazio del *Finnegans Wake* di James Joyce, in cui naturalmente tutto è opaco per l’immaginazione visiva. Paradossalmente, allora, l’innovazione del libro stampato con la sua accentuazione visiva, esercitò il suo maggiore fascino nelle regioni acustiche retrive del Cinquecento. [...] Acustico o tribale, l’uomo risponde come un deviante o “protestante” quando viene confrontato con le gerarchie centrali, burocratiche e legali, che attualmente costituiscono la nostra eredità culturale. In una parola, il Protestantesimo appare ancora una volta come una manovra politica piuttosto che come un’adesione dottrinale.»<sup>17</sup>

Ecco che imbastite le sembianze spirituali e corporee della Riforma – il primato della dottrina per Lutero e la questione economica per Weber – McLuhan introduce un elemento fondamentale per il prosieguo della nostra riflessione.

Questa scissione tra acustico/tribale e visuale, infatti, per quanto possa essere forte, a tratti azzardata o viziata da una forte antitesi culturale, delinea in modo suggestivo la dimensione sociale, nonché artistico-performativa, dell’Europa del Nord. Se l’area mediterranea, o per meglio dire quella cattolica, era manifestazione del dominio del visuale, è indubbio che ancor prima dell’avvento di un comune senso estetico e rappresentativo “nordico” di natura architettonico-pittorica, ad accomunare quel determinato bacino culturale fu proprio la dimensione sonora, legata a doppio nodo – contraddittoriamente, come dice McLuhan – alla testualità “visuale” della Bibbia. Questa dimensione è rintracciabile nella pratica dei salmi e degli inni luterani che si diffusero capillarmente nel Nord Europa, come strumento privilegiato nella creazione di un forte senso di comunità popolare e di celebrazione del sacro. Di questo parleremo più avanti nel descrivere la rappresentazione cinematografica di questa fondamentale ritualità.

Alla luce del percorso fatto, resta ancora aperta la fondamentale questione dell’identità. Perché ci ostiniamo a parlare di Nord? Cosa è il Nord? Perché, nei secoli, ha dato una

---

<sup>17</sup> MCLUHAN M., *La luce e il mezzo*, Armando Editore, Roma 2003, pp. 143-144.

concezione univoca di sé? E, soprattutto, è giusto sottoporre un sistema complesso di culture a un violento processo di livellamento e accorpamento identitario?

Quest'ultimo è evidentemente un quesito retorico. Nulla, a una prima analisi, giustificerebbe tale operazione. La costituzione di una comunione forzata tra due o più diversità, ha un che di deprecabile al suo interno: in Italia ne siamo tutt'oggi testimoni attraverso il perpetrarsi del conflitto tra l'applicazione di un concetto politico di Nazione, mai totalmente assimilato, e un opposto sentire storico, linguistico ed etnografico regionale. Però sarebbe ipocrita nascondersi dietro la tutela delle singole peculiarità – assolutamente vive, legittime e presenti in passato come nel contemporaneo – facendo finta di non vedere che a livello economico, di comunicazione sociale e di produzione artistica non vi sia una percezione comune, probabilmente massimalista ma non per questo popolarmente meno radicata, di un Nord che pur con tante voci comunica a determinati livelli attraverso un medesimo codice.

La disputa, però, è complessa. In un bel saggio dal titolo *Uses of the past – Nordic Historical Cultures in a Comparative Perspective*, Peter Aronsson cerca di problematizzare questa consapevolezza di comunità individuandone le cause, ma anche le evidenti fragilità. In primo luogo pone il tema dei confini.

«Where does Norden stop? The term is preferred here because it unambiguously comprises Iceland, Denmark (with Greenland and the Faroe Islands), Norway, Sweden and Finland (with Åland). Scandinavia is sometimes used to mean the same territories in English but can also designate the geographical Scandinavian Peninsula (Sweden and Norway) with Denmark. Historically as well as in contemporary politics the delimitation has opened up again. Are not the Baltic countries also part of Nordic history and culture? What about Russia? Northern Germany? The diasporas in Northern America and elsewhere?»<sup>18</sup>

Da un punto di vista prettamente geopolitico, le sue affermazioni non possono che soddisfarci nel loro raccontare un'evidenza a tutti nota. Secoli di battaglie, diplomazie in atto, dispute e slittamento delle trincee, hanno portato alla definizione di Stati riconducibili a ciò che oggi intendiamo come Nord Europa. Eppure, tale scrittura del confine non convince del tutto. Manca qualcosa. E questo spettro ignorato da Aronsson, per ovvi motivi empirici – si basa su tutti quei dati che normalmente servono a sancire stati e confini – non

---

<sup>18</sup> PETER ARONSSON, *Uses of the Past – Nordic Historical Cultures in a Comparative Perspective*, in *Culture Unbound*, Volume 2, Linköping University Electronic Press, 2010, pp. 558-559.

è altro che il protestantesimo. Non è un caso che tutte quelle nazioni, al netto dei conflitti e delle dinamiche intercorse tra esse, a partire dal sedicesimo secolo siano state percepite, da un esterno spesso religiosamente e culturalmente antagonista e ostile, come appartenenti a una medesima radice. Sarebbe assurdo, quindi, intraprendere un'analisi sul dove e sul cosa sia realmente il Norden senza tenere ben presente questo elemento. Così facendo, però, si è costretti – in questo caso felicemente – ad estendere ancor di più l'orizzonte trattato annettendo ai paesi Scandinavi e ai confederati del Nord, una Germania e un'Austria che solitamente vengono collocate in una posizione liminale e di mediazione tra l'Europa cattolico/mediterranea e il blocco settentrionale. Invece, quelle due realtà, al di là della centralità storica nel nostro discorso – da lì, come abbiamo più volte sottolineato, è divampata la Riforma – soprattutto nell'organizzazione dello stato, nella concezione del credo, nella produzione artistica e in tutte le materie che governavano la vita dell'uomo fino ad oggi, hanno coltivato con il Nord una profonda comunione di intenti e una similare costruzione identitaria, avendone contratto il medesimo agente patogeno.

Un altro testo importante come il *The Blackwell Companion to Protestantism* ci fa notare come il protestantesimo luterano abbia contribuito all'unificazione del blocco nordico e alla creazione di un'immagine univoca:

«The great Reformation which took place in Western Christendom half a millennium ago swept into the Nordic countries over a period of 30 years from the 1520s, and followed a generally similar pattern in all Nordic countries. Two new Nordic states emerged in the 1520s: West Scandinavia centred in Denmark, and East Scandinavia centred in Sweden. Both states formed Lutheran state churches. During the five following centuries the number of Nordic national units increased from the original two blocks to five independent countries, all with Lutheran state churches. Forced by ideas of religious plurality from inside and secularization from outside, the established alliance between state and church has become increasingly questioned and a Protestant variety has emerged amid the ideologies and religious alternatives of late modernity.»<sup>19</sup>

Non possiamo, quindi, derubricare il moto uniformante religioso come se ciò che è avvenuto con prepotente evidenza nei paesi scandinavi non si sia riproposto, ovviamente in altre forme e con distinte dinamiche, anche con gli Stati confinanti che ne hanno condiviso

---

<sup>19</sup> AASULV LANTE, *Nordic Protestantism to the Present Day*, in *The Blackwell Companion to Protestantism*, (a cura di) Alister E. McGrath and Darren C. Marks, Blackwell Publishing, Malden 2004, p. 130.

genesi e percorso. A maggior ragione se quegli Stati sono la culla primigena di tale movimento di aggregazione. In queste poche righe, però, emerge un ulteriore dato importante: l'innovativa visione di una chiesa perfettamente bilanciata con lo Stato in termini di competenze, influenze e controllo attivo e morale sulla popolazione. Iniziamo a intravedere i tratti fondamentali di un'altra importante contraddizione che caratterizza il Norden modellato dal luteranesimo, ossia la convivenza tra un culto per molti versi rigido e ortodosso nell'applicazione del dogma e un modello governativo – prima monarchico e poi, in alcuni casi, repubblicano – laico e libertario, capace di garantire diritti, ampliare le libertà e tutelare la diversità e la molteplicità culturale del proprio popolo.

Eccoci nuovamente di fronte a un potente dualismo. Prima il contrasto tra aggregazione e disgregazione ad opera della Riforma ed ora una sfumatura più intellettuale dello stesso: il dialogo, non sempre facile o comprensibile, tra divieto e diritto, legge dello spirito e legge del popolo, tabù inviolabile e confine violato. Conflitti che non viaggiano solamente per le strade dei villaggi e delle città, ma nei moti dell'animo di ogni singolo individuo che in quei luoghi è nato e cresciuto. Una dialettica tra interno ed esterno, intimo e pubblico, proibito e concesso che più avanti si rivelerà, per noi, fattore cruciale per spiegare le modalità di racconto e i temi che attraversano la narrazione artistica del Nord Europa. Ed è proprio sull'arte che vogliamo iniziare a concentrarci dopo aver contestualizzato il fenomeno protestante. Per far ciò, dobbiamo sollevare la questione della rappresentazione: elemento così introdotto da Aronsson nel suo saggio:

«The representation of Nordic cultures has a historical reputation that stretches from an older bellicose layer to a modern welfare dimension. Images and narratives span the Vikings and the Thirty Years' War to a Nordic welfare state characterised by a generous public sector, gender equality, strong child protection and so on – all of which are communicated within Norden and abroad. A strong and long prevalent idea of cultural similarity based on a shared Nordic culture can be argued. [...] Norden has been portrayed in narratives, images and public representations as a region and as a concept over a period of more than 200 years. Images from outside communicate with self-produced images and so-called factual history in several interconnected cultural negotiations. A communal past of two belligerent conglomerate mediaeval states wrestling between a complex union and attempting hegemony through war sets long-term scene where ideas of the impact of the cold climate, brutal Vikings, strong women and a

protestant and democratic culture set the frame. [...] Images of Norden are used to a significant extent to communicate outside the Scandinavian area, to contrast and identify communities.»<sup>20</sup>

Dualismo e conflitto diventano così due facce di una stessa medaglia: i significati nascosti dietro al significante da noi percepito. Il complesso sistema di tensioni che emerge dalle parole di Aronsson, spesso antagoniste nel creare una propria, definita variabile di mondo, hanno altresì contribuito a incanalarsi in un unico flusso, unificando sotto una ben precisa visione – forse sarebbe più corretto dire “idea” – realtà, modelli gestionali, sociali e culturali, forgiando un’immagine comune, peculiare, riconoscibile di un Nord i cui confini non si limitano al propriamente geografico e ponendo le basi per un “modello Norden” che storicamente, nella sua immensa rilevanza economica, ha avuto un spinta deflagrante altrettanto forte in ambito visuale.

## **1.2 Una cultura visuale riformata. Rappresentazione, iconografia e iconoclastia nel dominio della Grazia**

Il fatto che la cinematografia nordica, pur non nella sua totalità, abbia dei tratti estetici e tematici facilmente riconoscibili è ormai cosa acclarata. Nell’arco dell’esperienza spettatoriale, un occhio neanche tanto ben allenato non fatica certo a identificare i connotati tipici di una determinata scuola nazionale o esperienza visiva. Rifacendoci ovviamente a vasti immaginari collettivi retti spesso da generalizzazioni, ma non per questo su larga scala meno attendibili, basta citare come esempio l’emersione di aggettivi quali felliniano, rosselliniano o pasoliniano per descrivere un testo filmico, i quali rimandano istantaneamente a un “modo” di fare cinema tipicamente italiano. Questo vale anche per il cosiddetto stile nordico, popolarmente ricondotto a tematiche (auto)riflessive, flussi di coscienza, una forte autorialità, il primato del pensiero umano contro un divino ineluttabile, cromatismi privi di contrasti netti o, all’opposto, una saturazione fortemente teatrale, e ovviamente il dominio incontrastato del bianco e nero. Tutti aspetti che, come vedremo, trovano origine in un meccanismo di raffinazione e mutazione del gusto e dei soggetti trattati, innescatosi grazie al processo di riforma voluto da Lutero.

---

<sup>20</sup> Ivi, pp. 553, 554, 559.



Se Bergman, Von Trier, Vinterberg o Dreyer prima di loro, hanno contribuito a nutrire questo immaginario con le loro pellicole, facendo un passo in avanti e allontanandosi per avere un quadro più chiaro del panorama in azione, non si può negare che l'erede di questa tradizione sia proprio quell'Haneke austriaco che nel nuovo secolo si fa illustre interprete di un nordico mai scomparso, ma solo a tratti sopito, rilocato, espanso oltre le soglie scandinave fino a riappropriarsi di quelle terree culture che della riforma sono state la culla primigena.

Ma nell'economia di questa tesi, il cinema assume sia il ruolo di scheletro dell'intero lavoro che il fine ultimo al quale arrivare dopo aver camminato in un sentiero di rimandi, crocicchi ed esperienze visive e auditive delle quali la settima arte è sintesi e attenta biografia.

Proviamo a pensare, astraendoci dalle nostre conoscenze specifiche e basandoci unicamente su una libera associazione di idee mnemonica, esperienziale o emozionale, a quali immagini, cromatismi e stimoli rimandi il concetto di arte nordica. Non solo il cinema – del quale non mancheranno chiari ed esaustivi esempi – ma soprattutto il figurativismo, la pittura o la musica.

In questo momento lasciamo perdere le variabili e i tecnicismi, provando a cimentarci in una stereotipizzazione che se solitamente si rivela pratica drastica e massimalista, qui ci è utile per rintracciare le dominanti del discorso. Si parla della lettura di un immaginario, e da alieni esterni – in un certo senso incontaminati rispetto alla specificità e alle influenze del protestantesimo –, culturalmente nutriti dal gusto rinascimentale e dalla sensibilità artistica cattolica, siamo quasi costretti a cedere alle tentazioni dell'esotismo perché in esso, scostando il superfluo e il macchiettistico, si nascono delle verità.

Il Nord, quindi, cosa ci suggerisce? Quali meccanismi sinaptici innesca questa parola su scala visuale? Quali ricordi e pulsioni smuove? Esattamente come l'idea dell'arte italiana suscita istantaneamente e istintivamente la plasticità marmorea del classicismo scultoreo e architettonico greco-romano e al contempo la pienezza cromatica e l'armonia sacra rinascimentale, la suggestione nordica richiama alla mente – ancora una volta – due estremi in costante raffronto: da una parte la nitida austerità di un'immagine in bianco e nero o la fredda pietra gotica, e dall'altra un cromatismo tenue e pallido, tagliato d'improvviso da violenti squarci di colore.

Se guardiamo al cinema, ad esempio, non possiamo non identificare nel bianco e nero bergmaniano o dreyeriano, popolarmente più noto il primo del secondo ma entrambi dotati

della stessa forza attraente, due vessilli di quello stile estetico nordico globalmente dominante nell'immaginario spettatoriale, giocato interamente sulla dicotomia tra luce e ombra. Una cifra visiva che al suo solo apparire rimanda a una ben precisa tradizione: uno specifico modo di rappresentare, inquadrare, costruire la scena, dar vita al dettaglio in una seducente scala di grigi. Una cura e una dirompenza estetica asservita, però, interamente al racconto e alla forgiatura del personaggio, mostrato sia come oggetto scopico che nella sua frantumata dimensione inconscia.

Evidentemente non un orizzonte unico – al suo fianco vi sono le rarefazioni e le esplosioni di Von Trier così come i piccoli rimandi simil fiamminghi di Axel, dei quali avremo modo di parlare più avanti – ma senza dubbio quello esemplare nella sua essenza di manifesto.

Queste categorizzazioni ovviamente non comprendono nella loro ricchezza e totalità gli universi che ambiscono a rappresentare, ma sono un forte indicatore di come, in contesto mediatico-visivo, le arti di un determinato bacino geografico siano state popolarmente percepite e metabolizzate attraverso secoli di sedimentazione culturale. Un processo di educazione del palato e di assuefazione a canoni estetici ben definiti e riconoscibili determinato, a seconda dell'area di riferimento, da fattori assai distinti.

Se in ambito cattolico, il culto della bellezza faceva parte del quotidiano di ogni individuo, circondato, quasi soffocato, da una celebrazione artistica della maestà di Dio, sul versante protestante le dinamiche erano assai più complesse e per comprenderle dobbiamo soffermarci sul rapporto tra arte e Riforma.

Un tema critico poiché affonda le sue radici in una delle derive più discusse, ma anche politicamente efficaci in un'ottica di propaganda, dei processi di attuazione del protestantesimo: l'iconoclastia.

Prima di entrare nello specifico della produzione artistica nata in periodo riformista e del "gusto" da essa maturato, occorre quindi capire il perché la Riforma abbia trovato nel pensiero iconoclasta, nella distruzione assoluta dell'idolo, nella proibizione dell'adorazione del simulacro divino, una potente arma d'attacco e uno strumento affilato con il quale recidere i ponti con un cattolicesimo padrone del messaggio artistico e plasmare il proprio modello di società. Secondo Jan van Laarhoven:

«La secolarizzazione dell'arte cristiana era una delle ragioni per cui nel XV e XVI secolo apparve un movimento di opposizione contro l'uso delle statue e dei quadri nella liturgia e

nella devozione. Da questo punto di vista il Rinascimento non fu solo un periodo di poca creatività e di bellezza, ma anche denso di tensione e crisi. A Firenze predicava il domenicano Savonarola (1452-1498) che lanciava strali sulle malefatte dei Papi e degli altri potenti e si scagliava contro l'arte mondana e lussuosa dell'epoca. [...] All'inizio del XVI secolo le critiche all'arte venivano soprattutto dagli umanisti. Erasmo aveva espresso le sue obiezioni riguardo ai nudi e agli abusi delle immagini artistiche in occasione delle festività religiose. Ma ancora più fondamentali erano le sue proteste contro una liturgia devozionale in cui quadri e statue, o anche reliquie, prendevano il posto di una relazione più immediata e intensa tra l'uomo e Dio.»<sup>21</sup>

Come abbiamo detto nel precedente paragrafo, il pensiero luterano ha un'importante discendenza umanista e dipende fortemente, quantomeno nella sua forma primigena, dalla figura di Erasmo da Rotterdam. Impossibile, quindi, che le spinte iconoclaste non andassero a influenzare le parole di Lutero e la visione protestante dell'arte. Visione che, però, assunse sembianze assai diversificate sia nelle distinte posizioni teoriche dei suoi padri pensatori – in primis, Lutero e Calvino – che nell'esperienza quotidiana di un popolo spesso assai più rigido nell'applicazione della morale di quanto non fosse realmente imposto dal credo riformato<sup>22</sup>.

L'arte messa in discussione era principalmente quella sacra; in particolare quella realizzata per adornare i luoghi di culto. Il problema non era, però, l'oggetto in sé quanto ciò che esso rappresentava e, soprattutto, l'investimento emotivo e spirituale del fedele su di esso.

L'arte veniva percepita in molteplici modi: come inutile ostentazione e sintomo della corruzione che attanagliava la Chiesa cattolica; come elemento blasfemo nel suo rappresentare fisicamente Dio, contro i dettami del testo biblico; come agente di distrazione del fedele nello spazio ecclesiale e come opera indegna di essere venerata e idolatrata quasi fosse diretta emanazione del divino.

Quest'ultimo aspetto è fondamentale anche perché attraverso la contestazione dell'icona e dell'immagine, viene messo in discussione anche la percezione distorta del ruolo dei santi<sup>23</sup>, il meccanismo di intercessione con Dio, l'offerta degli ex voto, il culto delle

---

<sup>21</sup> JAN VAN LAARHOVEN, *Storia dell'arte cristiana*, Mondadori, Milano 1999, p. 220.

<sup>22</sup> *Ibidem*

<sup>23</sup> «Anzitutto sapete che i papisti non soltanto insegnano che i santi in cielo pregano per noi, cosa che del resto non possiamo sapere, perché la Scrittura non ne parla, ma perfino li divinizzano, affinché siano nostri patroni e noi li dobbiamo invocare. [...] A ciascun santo viene attribuita una forza e un potere particolari: all'uno sul fuoco, a un altro sull'acqua, a un altro ancora sulla peste, la febbre e su ogni genere di flagello, talché Dio stesso deve rimanere del tutto ozioso e lasciare che i santi operino e creino in vece sua. [...] Non si deve né consigliare né tollerare che i santi defunti vengano invocati per ottenere l'intercessione, bisogna

reliquie e i pellegrinaggi che ne conseguivano<sup>24</sup>. In sostanza, una buona parte delle argomentazioni addotte in contestazione al cattolicesimo.

Per Lutero, quando l'oggetto – sia esso rito, arte o santo da invocare – cerca di avvicinarsi per valore al divino, si è di fronte non a un'autentica sottomissione al creatore e a un'adesione totale al suo verbo, ma a una fede simulata che inneggia non tanto al Cristo quanto al volere e alle futili necessità salvifiche dell'uomo.

«Ripetiamo che le opere senza la fede non possono giustificare alcuno al cospetto di Dio. [...] Oggi le opere del primo comandamento significano: cantare, leggere, suonare l'organo, tenere messa, recitare i mattutini, i vesperi e altre ore, fondare e adornare chiese, altari, monasteri, raccogliere campane, gioielli, vesti, chincaglierie e altri tesori, correre a Roma e ai santuari dei santi. Quindi, quando siamo vestiti a festa, ci chiniamo, pieghiamo le ginocchia, recitiamo il rosario e i Salmi, e tutto ciò non dinanzi a un idolo, ma dinanzi alla santa croce di Dio o dinanzi alle immagini dei suoi santi. Questo per noi significa onorare Dio, adorarlo [...]. Orbene, se queste cose si fanno con fede, e sì che possiamo ritenere che piacciono a Dio, allora sono degne di lode [...]. Ma se dubitiamo o non crediamo che Dio sia benigno verso di noi e che ci gradisca, oppure se innanzi tutto presumiamo di piacergli per mezzo delle opere, tutto ciò non è che inganno, per onorare Dio esteriormente, mentre interiormente poniamo noi stessi come idoli.»<sup>25</sup>

A dispetto della concezione rigida che si ha del pensiero luterano, come possiamo vedere, la posizione dell'agostiniano non era drastica, ma lasciava ampi margini alla conservazione o alla costituzione di uno spazio rituale, liturgico ed estetico del credo religioso. Pur condannando fermamente opulenza e decoro eccessivo - arrivando a scrivere che le immagini oggetto di idolatria dovessero essere «ridotte in pezzi e distrutte»<sup>26</sup> -, anelando a una maggiore morigeratezza e un rapporto diverso tra fedele, rito e divino, Lutero riteneva che non vi fosse nulla di male in misurate forme di rappresentazione della fede. Pale d'altare, dipinti, statue, croci – ad esclusione, ovviamente, di tutto ciò che

---

piuttosto condannare una tale forma di culto e insegnare a evitarla. [...] Inoltre è in se stesso un culto pericoloso e scandaloso, perché la gente si abitua ad allontanarsi troppo facilmente da Cristo, e a riporre maggiore fiducia nei santi che in lui. [...] Perciò è intollerabile un tale scandalo che spinge le persone deboli e carnali a iniziare un culto idolatrico contro il primo comandamento e contro il nostro battesimo», M. LUTERO, *Epistula sull'arte del tradurre e sull'intercessione dei santi*, in *Scritti Religiosi*, (a cura di) Valdo Vinay, UTET, Torino 1978, pp. 717-718.

<sup>24</sup> Cfr. DAVIDE FERRARIS, *Ex Voto – tra arte e devozione*, Libreriauniversitaria.it, Padova 2016.

<sup>25</sup> M. LUTERO, *Delle buone opere*, in *Scritti religiosi*, cit. pp. 338-339.

<sup>26</sup> Id. *Contro i profeti celesti, sulle immagini e sul sacramento*, (a cura di) Alberto Gallas, Claudiana Editrice, Torino 1999, p. 139.

inaccettabilmente raffigurasse la divinità, contro i precetti dei testi sacri – potevano anzi avere un forte valore didattico nell'illustrare, attraverso la messa in scena plastica delle vite dei santi o di virtuose pratiche quotidiane, dei modelli consoni alla creazione di una comune etica protestante rispettosa del ruolo dell'uomo e del dominio di Dio<sup>27</sup>.

Decisamente più intransigente, invece, la visione calvinista:

«La Scrittura, conformandosi alla rozzezza e alle limitazioni degli uomini, parla talvolta approssimativamente e quando vuole discernere il vero Dio dagli dei inventati lo oppone specialmente agli idoli [...]. Vedendo che ogni divinità foggiate dal mondo viene annullata e Dio messo a parte, ci convinciamo che le invenzioni del cervello umano sono rovesciate e ridotte al nulla; perché Dio solo è testimone sufficiente di se stesso. Questa grossolana follia si è diffusa fra tutti gli uomini spingendoli a desiderare le immagini visibili per raffigurarsi Dio, in fatti se ne sono costruite di legno, di pietra, d'oro, d'argento e d'ogni materiale corruttibile. Dobbiamo quindi attenerci a questo principio: ogni qualvolta Dio è rappresentato in immagini, la sua gloria è corrotta. Perciò Dio nella sua legge, dopo avere dichiarato che a lui solo appartiene ogni gloria, aggiunge immediatamente per insegnare quale culto egli approvi o respinga: "Non ti farai immagine alcuna o statua o rappresentazione alcuna". Questo per tenere imbrigliata ogni temerarietà affinché non cerchiamo di rappresentarlo con una qualche figura visibile. È vero che Dio si è talvolta presentato sotto certe forme tanto che la Scrittura afferma: lo si è visto faccia a faccia. Ma tutti i segni scelti per apparire agli uomini erano in funzione pedagogica e rendevano attenti gli uomini alla sua essenza incomprensibile. [...] In breve, se la conoscenza di Dio che si presume ottenere per mezzo delle immagini non fosse mentitrice e bastarda, i profeti non la condannerebbero senza eccezione. Per lo meno ho questo dalla mia: affermando essere menzogna e vanità la rappresentazione di Dio con immagini visibili, non ho fatto che ripetere parola per parola quello che i profeti hanno insegnato. [...] quando gli uomini hanno creduto di vedere Dio o la sua raffigurazione nelle immagini, lo hanno onorato in esse. E alla fine, avendovi fissi gli occhi e i sentimenti, si sono istupiditi e sono stati rapiti in ammirazione, come se in esse fosse qualche divinità. [...] E così quanti si lasciano andare ad adorare le immagini proponendosi di adorarvi Dio oppure i suoi santi, sono già sotto l'incantesimo della superstizione. Per questo Dio, non solamente ha proibito di fare delle statue per rappresentare la sua maestà, ma anche di consacrare alcun oggetto o pietra in vista di adorarlo.»<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Cfr. J. VAN LAARHOVEN, *Storia dell'arte cristiana*, cit. p. 221.

<sup>28</sup> GIOVANNI CALVINO, *Istituzione della religione cristiana* Vol. I, (a cura di) Giorgio Tourn, Mondadori, Milano 2009, pp. 201-202, 203, 207. 211.

Occorre sottolineare ulteriormente che il pensiero iconoclasta di Calvino, considerato un ortodosso della riforma, sorretto da un immenso fervore teologico e politico e un'aggressività verbale superiore a quella dimostrata da Lutero, ha come vittima prediletta non solo la stretta raffigurazione di Dio, ma anche la venerazione cieca di essa da parte del popolo<sup>29</sup>.

Per avere un'idea più chiara della tipologia di opere che adornavano le chiese del Nord Europa tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, rimando alla Tavola 1, che racchiude alcuni esempi di arte sacra precedenti alla Riforma, da me raccolti durante una visita all'Historiska Museet di Stoccolma.

La prima immagine [Tavola 1, Figura A] ci mostra un meraviglioso polittico datato 1468, proveniente da Österåker (Uppland, Svezia). L'opera lignea, realizzata dal pittore tedesco Hermen Rode, il cui tratto è ben riconoscibile nella parte bassa del polittico grazie al distintivo uso del colore e alla fattura delle scanalature diagonali del broccato, raffigura nel pannello centrale una crocifissione e nei due pannelli laterali, quattro ordini di santi e beati. La ricchezza di questo pezzo suggerisce quanto, prima dell'avvento del protestantesimo, anche nelle chiese del Nord fosse radicato un senso estetico teso all'imponenza e alla seduzione dello sguardo. La sensibilità compositiva e cromatica, di matrice gotico-germanica, non tradisce più connessioni evidenti con la scuola rinascimentale, all'epoca ancora dominante, quanto con la corrente fiamminga che, pur essendo sempre vicina al gusto italiano, incarna comunque un'idea nordica del far arte.

---

<sup>29</sup> Urge, però, insistere su un aspetto decisivo e fare un po' di chiarezza sul cosa sia realmente l'iconoclastia protestante per evitare di cadere in sterili semplificazioni o ritenere – erroneamente – che il protestantesimo in sé, attraverso gli scritti religiosi e politici di Lutero o Calvino, fosse visceralmente contro l'atto della rappresentazione (visuale e figurativa). Dietro questa posizione, che ricordiamo è da iscriversi unicamente nell'ambito di quelle opere che ambivano – o sarebbe meglio dire, osavano – raffigurare Dio e gli attori del divino e non all'arte nella sua totalità, si cela naturalmente la logica volontà di aderire il più fedelmente possibile al dogma: a un comandamento che la Chiesa Cattolica aveva consapevolmente ignorato. «Allora DIO pronunciò tutte queste parole, dicendo: «Io sono l'Eterno, il tuo DIO, che ti ha fatto uscire dal paese d'Egitto, dalla casa di schiavitù. Non avrai altri dèi davanti a me. Non ti farai scultura alcuna né immagine alcuna delle cose che sono lassù nei cieli o quaggiù sulla terra o nelle acque sotto la terra. Non ti prostrerai davanti a loro e non le servirai, perché io, l'Eterno, il tuo DIO, sono un Dio geloso che punisce l'iniquità dei padri sui figli fino alla terza e alla quarta generazione di quelli che mi odiano, e uso benignità a migliaia, a quelli che mi amano e osservano i miei comandamenti.», in *La Sacra Bibbia*, Esodo, 20, 1-6, Nuova Diodati, C.E.I. 1991. Quindi, il concetto stesso di iconoclastia, se accostato alle posizioni luterane e calviniste, dovrebbe essere considerato non perfettamente attinente o, comunque, andrebbe maggiormente contestualizzato e problematizzato declinandolo più nell'ottica di un ritorno riformato e puro al dogma biblico e meno a elucubrazioni di natura artistica. Ne è riprova il fatto che l'arte sacra, in periodo riformista, non subì un totale arresto, ma solamente una modificazione delle proprie forme e tematiche espressive.

Il secondo esempio [Tavola 1, Figura B] è la pala d'altare della chiesa di Törnevalla nell'Östergötland (Svezia), di autore anonimo, datata 1490. In questo caso, un'opera più modesta nelle dimensioni e nelle ambizioni artistiche che però riserva due interessanti spunti di riflessione. Data la schematicità della struttura, divisa in quadri ben distinti, si palesa subito la sua natura narrativo-descrittiva, aspetto che Lutero riteneva tollerabile e, anzi, auspicabile per un oggetto d'arte. Sulla destra vediamo la volta celeste attraversata da figure angeliche e, sotto, un gruppo di anime condotte negli inferi dai demoni (l'aspetto punitivo sarà fondamentale nella futura dottrina protestante); a sinistra, invece, vi è la passione di Cristo e nel pannello centrale da un lato il suo martirio e dall'altro la crocifissione. E' nel cuore della pala, però, che è nascosto in piena vista l'elemento più controverso in un'ottica protestante, ossia la rappresentazione di Santa Brigida di Svezia. Ci troviamo di fronte a una figura di santo che, compositivamente e concettualmente, prende il sopravvento rispetto al divino e a un Cristo decentrato. L'opera, destinata alla fruizione dei fedeli e dei pellegrini svedesi estremamente votati a Santa Brigida, è quindi stata concepita secondo quei parametri di mediaticità, attrattività e idolatria che Lutero e Calvino tanto contestavano.

La terza pala [Tavola 1, Figura C] proveniente da Uppsala (Svezia) realizzata da autore anonimo, risale al 1514. Raffigura la Madonna vestita dai raggi del sole, con il Cristo in braccio e cinta da un fascio di rose che simboleggiavano il culto del rosario, diffusosi in Germania a partire dal 1471 ad opera di Alanus de Rupe, un monaco domenicano. Ai piedi di Maria, vi sono due gruppi di persone: da un lato il clero e dall'altro i laici, tutti immersi in preghiera alla Vergine. Sotto di loro, si può notare la scritta "Possa la Vergine Maria con la sua voce pia pregare per noi". Ai lati, si erge una schiera di santi e sotto ognuno di loro è inciso il nome.

L'opera, come d'altronde la precedente, racchiude elementi ben visti dalla cultura protestante – come la comune sottomissione di clero e laicato al credo – e altri fortemente osteggiati: una forte centralità dei santi e di Maria in un'ottica di intercessione votiva.

Questa tipologia di ornamento ecclesiale era capillarmente diffuso e accettato in tutto il continente europeo fino ai primi anni del '500, declinato a seconda delle singole sensibilità artistiche presenti nel territorio. Con la riforma nel Nord Europa iniziò un processo di uniformazione estetica e controllo delle opere da parte delle autorità religiose e della stessa comunità.

A seconda dei casi, prodotti simili a quelli appena citati vennero “tollerati” – solamente nei casi in cui non fossero investiti da un eccesso devozionale o da pura idolatria – o direttamente distrutti come espressione deviata.

Tale fenomeno generò una vera e propria cesura culturale e produttiva i cui strascichi sono tutt’ora ben visibili. Colpisce, infatti, che in un museo nordico importante come l’Historiska Museet di Stoccolma – nel quale sono raccolte le testimonianze più rilevanti della storia e dell’arte del paese scandinavo dai primordi ai giorni nostri – non vi sia praticamente traccia di alcun riferimento alla cultura e all’arte protestante. Il padiglione dedicato all’espressione artistica religiosa in Svezia si ferma a un polittico realizzato tra il 1500 e il 1525 di chiara ispirazione germanica. Dopo non c’è più nulla.

Ci si ritrova in una sorta di vuoto, di buco temporale oltre il quale si salta direttamente alla Svezia espansionista del seicento e settecento. Nel museo non vi sono contributi lignei religiosi prodotti sotto l’egemonia protestante e non perché non ne esistano, ma probabilmente perché lo shock riformista fu talmente forte e radicato da creare una distorsione percettiva nei confronti di un’arte “altra”, diversa nell’estetica e nel dialogo con l’individuo; meno codificata, convenzionale, istituzionale e ammantata – ovviamente in ambito ecclesiale – di un’aura di assoluta irraggiungibilità.

L’assenza di tali testimonianze, quindi, può essere quasi ironicamente letta come la somma manifestazione dell’iconoclastia riformista. La mancanza diviene, quindi, una presenza invisibile, ingombrante e, col senno di poi, ancor più rilevante. A maggior ragione in un contesto, come quello dell’Historiska, la cui missione è mettere in mostra tutte le anime fondatrici della cultura svedese, scandinava e, per estensione, nordica.

Tutt’altro capitolo dovrebbe essere dedicato al fiorente panorama pittorico protestante, del quale non mancano certo illustri segni del suo passaggio attraverso i secoli. Ma prima di toccare questo discorso, che implica una fuoriuscita dalle mura della chiesa, dobbiamo fare un piccolo passo indietro fino a tornare alle parole di Calvino. Se, infatti, fino ad ora il focus sul rapporto tra arte e protestantesimo verteva unicamente verso una dialettica interna all’ecclesia, ci manca il tassello teorico che collega l’arte al mondo esterno, definendo cosa fosse concesso rappresentare (e quindi cosa fu realmente rappresentato) in un’ottica visuale.



Sempre nell'istituzione della religione cristiana, Calvino, dopo l'invettiva contro le immagini di Dio e la negazione degli idoli, specifica, esattamente come fece Lutero, la sua reale, pratica, visione dell'arte:

«Tuttavia io non sono così estremista da pensare che non si debba tollerare alcuna immagine. Dato che l'arte di dipingere e scolpire è un dono di Dio, io domando solo che l'esercizio ne sia mantenuto puro e legittimo affinché quanto Dio ha dato agli uomini per la sua gloria e per il loro bene, non sia pervertito e macchiato da abusi disordinati e addirittura volto a nostra rovina. Io non stimo sia lecito rappresentare Dio sotto forma visibile, perché egli ha proibito di farlo e anche perché la sua gloria ne è sfigurata e la sua verità falsificata. E nessuno si inganni; chi ha letto gli antichi dottori sa che io sono in perfetto accordo con essi poiché hanno riprovato ogni raffigurazione di Dio come profana. Se non è lecito rappresentare Dio con effigie corporale, tanto meno sarà permesso di adorare una immagine quasi fosse Dio o di adorare Dio in essa. In conclusione dunque si dipinga e si scolpisca solo quanto si vede con l'occhio; così la maestà di Dio, troppo alta per la vista umana, non sarà corrotta dai fantasmi che non hanno nulla in comune con essa. Cosa è lecito dipingere o scolpire? Gli avvenimenti storici, di cui si debba serbare ricordo, oppure figure e rilievi di animali, città o villaggi. Le storie possono servire come utili ammonimenti e ricordi; il resto non vedo a cosa possa servire all'infuori del piacere di guardarlo. E tuttavia è noto che le immagini nei templi papali sono quasi tutte di questo genere; per cui è facile vedere come siano state innalzate non con giudizio equilibrato e ponderato, ma per desiderio sciocco e irragionevole.»<sup>30</sup>

L'importanza di questo estratto non risiede tanto nel suo rimarcare la sostanza e le variabili dell'iconoclastia protestante e della violazione del comandamento divino, quanto nel suo definire un aspetto capitale non solo per le forme e le modalità di ciò che è concesso adorare e realizzare artisticamente in ambito ecclesiale, ma per sancire un principio regolatore fondamentale per l'arte nordica e la sua evoluzione nei secoli.

Quando Calvino dice "In conclusione, si dipinga e si scolpisca solo quanto si vede con l'occhio", richiama l'attenzione dell'uomo e dell'artista al mondano, costringendolo a uno spazio della rappresentazione limitato a un reale sensibile ben distante da idee che è incapace di cogliere o da atti che rasentino la blasfemia della raffigurazione divina. Questa imposizione, condivisa nei testi e nelle riflessioni di tutti i padri del protestantesimo, definisce i tratti di un nuovo regime tecnico, scopico e visuale.

---

<sup>30</sup> Ivi, pp.214-215.

### 1.3 Il racconto dell'uomo. Una storia di interni, paesaggi e camere oscure.

Partendo dalle parole di Calvino, possiamo ora addentrarci in un discorso che ci permetta di definire quali siano state le forme quotidiane e popolari – non solo quindi religiose – della produzione artistica nordica.

Nei secoli immediatamente precedenti alla Riforma – ma potremmo spingerci ben più indietro nel tempo se solo volessimo – esattamente come in ogni ambito dello scibile umano l'influenza artistica della cultura cattolica italiana era immensa: un influsso esponenzialmente amplificato tra trecento, quattrocento e cinquecento dall'energia gravitazionale di quel periodo fiorentino e virtuoso conosciuto come il Rinascimento<sup>31</sup>. L'uso del colore, la selezione dei soggetti, i primi studi sulla prospettiva, la forte influenza cattolica, la tradizione della committenza: tutto, in epoca rinascimentale, era asservito a una sfrenata ricerca dell'armonia e di un concetto di bello che si avvicinasse il più possibile all'universale, all'ideale (classico) e di conseguenza a una grazia di Dio cattolicamente prossima all'uomo e alla sua corporeità.

Un modo di concepire la rappresentazione del mondo che nasceva da un'esigenza del tutto particolare. Era totalmente basato, infatti, sulla necessità del raccontare: su una visualità tesa a catturare lo sguardo all'interno di un intreccio simbolico e narrativo costruito attraverso pennellate, pulsioni e diagonali prospettiche.

La bellezza - corporea, spirituale, architettonica - era una tensione irresistibile per gli artisti, la cui creatività era costantemente nutrita da una committenza, spesso ecclesiastica, che intendeva l'arte come uno strumento di propaganda, un mezzo di celebrazione della (propria) grandezza e della maestà del divino<sup>32</sup>. Assunti sempre storicamente validi, ma mai calzanti come in epoca rinascimentale. La pittura acquisì lentamente una nuova dimensione conferitagli da uso attento del colore, dagli studi sulla luce, le trasparenze e, ovviamente, la percezione prospettica dello spazio. Questa si rivelò un autentico

---

<sup>31</sup> Per una lettura più ampia del periodo rinascimentale rimando a Amedeo Quondam, *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della cultura d'antico regime*, Il Mulino, Bologna 2013.

<sup>32</sup> «Dal primo principio, la Chiesa si era resa conto dell'influsso del colore, e di quello della musica, sulle emozioni. E dai tempi più antichi, adoperò il mosaico e la pittura ad esaltare i propri dogmi e a narrare le sacre leggende; non soltanto perché era questo l'unico modo di comunicare con gente che non sapeva leggere né scrivere, ma perché valeva ad istruire queste genti, al tempo stesso distogliendola dalla indagine critica; ed agiva, anzi, come uno stimolo indiretto sui sentimenti della pietà e della contrizione. [...] Con Giovanni Bellini, la pittura aveva raggiunto un grado in cui non c'erano più difficoltà tecniche che inceppassero l'espressione d'una emozione comunque profonda. E non si possono guardare i dipinti del Bellini col morto Redentore sorretto dalla Vergine o dagli angeli, senza sentirsi tocchi da altissima compassione; come non si mirano le sue prime Madonne senza un moto di pavida riverenza.» in BERNARD BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, BUR, Milano 1997, pp. 9-10.

sovvertimento visuale all'interno dei movimenti pittorici transnazionali, rendendo la scuola italiana maestra e portatrice di un nuovo corso del mostrare. Il “viaggio in Italia” per studiare le nuove tecniche, era una pratica irrinunciabile per un qualsiasi artista che volesse raffinare e imporre la propria voce e sensibilità. Questo non poté che alimentare l'egemonia post-medievale dell'estetica italiana – con i suoi temi e le sue modalità produttive – sul resto del continente.

Nel Nord Europa, le esperienze più rilevanti fino ai primi anni del 500 furono senza dubbio il Rinascimento tedesco di Dürer – figlio naturale di quello italico – e la pittura Fiamminga che, ad esempio, con Van Eyck nel quattrocento e successivamente Vermeer nel seicento, contribuì alla costituzione di una sensibilità nordica ancora, però, indissolubilmente ancorata a modelli narrativi ed espressivi non autoctoni e indipendenti, bensì totalmente rinascimentali italo-centrici.

La questione prospettica è certo una colonna portante di questo discorso, ma Berenson, analizzando le caratteristiche principali dell'approccio rinascimentale alla creazione dell'opera, la propone in una veste assai particolare, poiché quando ne parla non si sofferma a linee e direttrici dello sguardo, ma fa emergere l'essenzialità di un dato sensoriale – ci azzarderemo a dire psichico – che in questo ambito passa spesso in secondo piano rispetto alle reggenti tecniche. Lo studioso, infatti, ci dice che:

«Ora la pittura è un'arte che cerca d'offrire una convincente impressione di realtà estetica servendosi soltanto di due dimensioni. Il pittore deve, insomma, ottenere consapevolmente quello che tutti facciamo inconsciamente; deve costruire la terza dimensione. E non può conseguire tale effetto che allo stesso modo nel quale noi decifriamo visivamente la realtà: dando, cioè, valori tattili alle impressioni della rétina. [...] Ne consegue che nell'arte della pittura – in quanto distinta, si osservi bene, dall'arte del colorire – quello che conta è stimolare in qualche modo la coscienza dei valori tattili; affinché il dipinto valga almeno l'oggetto rappresentato nella capacità di stimolare l'immaginazione tattile.»<sup>33</sup>

Queste parole ci spingono a una brevissima digressione dalla questione prettamente pittorica. La terza dimensione della quale parla Berenson, ottenuta attraverso le nuove soluzioni prospettiche, ha quindi il pregio di riuscire a innescare nel cervello dello

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 15.

spettatore quella che l'autore definisce senso di tattilità: una corporeità, un'illusione di fisicità che garantirebbe così una maggiore immersione nell'opera e nei suoi tessuti narrativi. Se leggiamo queste frasi alla luce della nostra esperienza teorica, non possiamo non cogliere le similarità di tale meccanismo psichico, con l'esperienza spettatoriale tipica del cinema in rapporto al dispositivo cinematografico. Se nel quadro, attraverso la cura prospettica e la maestria realizzativa del dettaglio e dell'uso del colore, durante il Rinascimento si cercava di simulare la realtà nella sua fisicità (in un'Era non prettamente visuale quale è, invece, la nostra – il corporeo era il dato più rilevante nella percezione del “vero”) attraverso le leggi del dispositivo; lo spettatore, di fronte allo schermo, soggetto a una sospensione dell'incredulità, vive in una condizione di astrazione dal corpo fisico e di proiezione verso il narrato che lo porta a credere a ciò che sta vedendo, immergendosi pienamente nel racconto. In questo, secondo le ovvie specificità dei singoli mezzi, volendo abbracciare le affermazioni di Berenson, pittura rinascimentale e cinema, attraverso prospettiva, ricerca di profondità e terza dimensione, condividono ben di più di una semplice identità visiva.

Tornando al prettamente pittorico – dato che è prematuro orientare l'attenzione sul cinema quando siamo ancora cercando di comprendere come si sia arrivati all'estetica filmica del Nord – l'apprendimento della prospettiva, la selezione dei soggetti e l'uso del colore furono i marchi identitari attraverso i quali era possibile riconoscere nell'arte nordica il segno dell'influenza rinascimentale. Ai fini della nostra tesi, però, dobbiamo considerare correnti dell'epoca quali l'arte fiamminga e o il Rinascimento tedesco – data la provenienza geografica e la forte riconoscibilità (nessuno negherebbe che un'opera di Vermeer non richiami subito alla mente il Nord Europa) –, sì facenti parte del complesso identitario nordico e influenti nell'ottica di ciò che sarà la futura sensibilità creativa di quei territori, ma allo stesso tempo, su un piano puramente rappresentativo, esse sono espressioni uniformate a un gusto dominante italico e quindi non propriamente autoctone o decisive nell'evoluzione sociale e artistica del Norden. Certo anche il loro animo è presente e visibile - al di là dell'assorbimento del Rinascimento italiano, in ogni opera del Nord vi è uno sguardo del tutto singolare – basti pensare alle xilografie di Dürer per richiamare alla mente i tocchi più gotici dell'opera bergmaniana. L'incisione *Il cavaliere, la morte e il diavolo* [Tavola 2A, Immagine A] appartenente al trittico *Meisterstiche* e realizzata nel 1513, quindi agli albori del protestantesimo, non solo per l'evidente uso del bianco e nero, ma soprattutto per l'immaginario che porta con sé e per la sua vis allegorico-simbolica,

non può che ricordarci le atmosfere e le tonalità medievalistiche de *Il settimo sigillo* (*Det sjunde inseglet*, Bergman 1957) [Tavola 2B, Fotogrammi B-C]. Ma in questo caso, se in una dimensione visivo-simbolica il riferimento pittorico del film non appartiene direttamente all'arte prodotta sotto lo spirito protestante, il luteranesimo e la rivoluzione della concezione dell'uomo nella società moderna, la messa in crisi del rapporto con l'istituzione ecclesiale e con lo stesso Dio, si riveleranno comunque come arterie principali dell'opera.

Con questo piccolo esempio, che avremmo modo di ampliare nel secondo capitolo entrando maggiormente nel merito della questione cinematografica, possiamo ben renderci conto di quanto la Riforma, se non presente in una contaminazione e deformazione dell'immagine, è altresì centrale nel cinema del Nord attraverso le sue vene concettuali, dottrinali, contenutistiche e filosofiche.

Dovendo qui concentrarci sul visibile, nel tentativo di ricercare delle radici che siano autenticamente comuni, condivise, incisive ed esplicative dei cromatismi, tematismi e tensioni sulle quali l'identità del cinema nordico è stata edificata, allora dobbiamo guardare – rifacendoci ai diktat luterani e calvinisti esposti in precedenza – all'interessantissimo fenomeno dell'arte olandese: al suo scindersi drasticamente dalla scuola fiamminga e al suo sposare intimamente le convinzioni protestanti e i relativi dettami narrativi.

La cosiddetta “Età dell'Oro” della pittura olandese riflette alla perfezione l'idea dell'arte riformata nel suo mettere al centro della propria missione rappresentatrice del creato, della natura, dell'uomo con il suo vissuto quotidiano. Il divino e l'armonicamente bello, fulcro del pensiero rinascimentale, non trovarono posto – se non nell'evoluzione tecnica della prospettiva, come abbiamo già detto – nella maturazione di una concezione del soggetto pittorico peculiare e definita, basata sulle attività umane, il paesaggio agreste e urbano, la sfera produttiva (e qui come non leggere Weber), il domestico, le relazioni familiari, la morigeratezza dei costumi, l'austerità delle forme architettoniche, il dominio dell'etica e una concezione di coesione sociale della popolazione intesa come un unico corpo operoso governato dalla grazia di Dio.

L'arte cessava di esser solamente esaltazione della spiritualità o un esercizio didascalismo emotivo:

«Così la Chiesa aveva educato i fedeli ad interpretare la pittura come un linguaggio, e a cercarvi l'espressione dei più spontanei sentimenti. Ma non poteva sperare d'averla per sempre

confinata nel campo della religione. La gente cominciava a sentire il bisogno della pittura come di qualche cosa che partecipasse alla vita quotidiana; un bisogno pressappoco com'è per noi quello del giornale; né questo era straordinario, se consideriamo che, fino all'invenzione della stampa, e a parte il linguaggio parlato, la pittura fu il solo modo di comunicare idee alle masse.»<sup>34</sup>

L'iconoclastia e il ridimensionamento dei soggetti religiosi fino a quel momento predominanti, indussero la comunicazione artistica a intraprendere un inedito racconto dell'individuo la cui discendenza, fondata su un pensiero che, nel suo snodarsi tra i vicoli del villaggio, le botteghe artigiane, le locande e le sale da pranzo conviviali, non fu solamente più religioso, ma assurse a orizzonte ampiamente sociale. Questo rese il Nord e l'Europa centrale un contesto fortemente suscettibile di fronte alle sfide e agli sconvolgimenti della modernità prima e del contemporaneo poi. Non è un caso, infatti, che nell'ambito della famose ferite narcisistiche<sup>35</sup> subite dall'uomo, la terza, la ferita psicoanalitica, per noi preziosissima nella futura analisi del soggetto cinematografico nordico, fu generata da Sigmund Freud in Austria con la scoperta deflagrante dell'inconscio. Avremo occasione di vedere in concreto quanto questa non sia una pura e semplice coincidenza, bensì una manifestazione di come il protestantesimo e la sua intrinseca spinta introspettiva fondata su una costante messa in discussione del creato – seppur subordinata a totale resa alla volontà divina – abbiano condizionato in quelle zone l'edificazione morale e psicologica del popolo con conseguenze imprevedibili. Prima che il pensiero freudiano favorisse tale raffinazione (auto)analitica, era unicamente l'arte a rendere sensibili le pulsioni dell'individuo o, quantomeno, a dare testimonianza visibile delle regole che governavano il suo mondo. Di questo, la pittura olandese fu esempio magistrale.

---

<sup>34</sup> B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, op.cit. p. 3.

<sup>35</sup> «Per Freud, come per tutta la cultura della sua epoca, il darwinismo rappresenta la più grande rivoluzione intellettuale: lo dichiara lui stesso, trovando anche per sé una collocazione nella storia delle scienze e nella la storia della filosofia. Freud collega la propria scoperta a Copernico e a Darwin. E' la nota tesi delle ferite narcisistiche: la prima grande ferita inflitta all'uomo nella storia delle scienze viene da Copernico, con il suo l'eliocentrismo: l'uomo non è più padrone dell'universo, non è più al centro dell'universo. Per Freud la seconda ferita narcisistica è stata inflitta da Darwin, il quale ha mostrato che l'uomo non è fatto a immagine di Dio, ma discende dal regno animale. Dunque la seconda ferita inflitta all'uomo è la rassomiglianza con la scimmia. La terza ferita è Freud stesso ad averla aperta, quando ha mostrato che l'uomo non è più padrone della sua coscienza. Freud, dietro la coscienza, rivela la forza condizionante, l'inconscio, che determina il soggetto umano a sua insaputa.», ELISABETH ROUDINESCO, *Freud e la psicologia in Francia* (atti del convegno), Istituto Italiano di Cultura, Parigi, 10 maggio 1994. Cfr. anche SIGMUND FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi – Prima e seconda serie di lezioni*, Bollati Boringhieri, Torino 1969, pp. 258-259.

Abbracciando un discorso così importante, diviene bussola preziosa il capitale testo di Svetlana Alpers dell'84, *Arte del descrivere – Scienza e pittura nel Seicento olandese*.

Parlando della distinzione tra il concetto di immagine per i pittori Saenredam e Rubens, la Alpers cita un passo dell'*Instauratio Magna* di Francis Bacon che racchiude con particolare incisività il nuovo corso intrapreso dall'arte del Nord. Bacon dice che «l'essenziale è di non allontanare mai l'occhio della mente dalle cose stesse, onde raccoglierne le immagini così come esse sono; non permetta Iddio che noi proponiamo i sogni della nostra fantasia invece della copia fedele del mondo.»<sup>36</sup>

Lo spartiacque tra arte rinascimentale italiana e arte nordica sta proprio in questo assunto: nel coltivare una concezione di rappresentazione del reale che non sia contaminato da una tensione al racconto e all'investimento epico-narrativo del soggetto trattato – la fantasia alla quale fa riferimento Bacone – ma che, invece, possa donare allo spettatore una cronaca del reale per immagini, il più possibile vicina a ciò che viene catturato dall'occhio. Un principio di veridicità che, paradossalmente, non cammina in parallelo al concetto di prospettiva. Quest'ultimo, infatti, come abbiamo già detto, è proprio della tecnica rinascimentale e, di conseguenza, di un approccio creativo e fantasioso alla raffigurazione del creato. L'arte nordica – e qui ci riferiamo sia alla tradizione germanica di Dürer che, ovviamente, alla scuola olandese pre e post riforma – non ha mai fatto della prospettiva un tratto distintivo, pur venendone ovviamente influenzata. La composizione di molte opere, infatti, seguiva ancora una struttura scalare per la quale i soggetti apparivano più sovrapposti all'interno di uno spazio che non dipinti secondo una credibile logica prospettica. Si discosta, invece, la pittura fiamminga che nel suo aderire esteticamente alla filosofia italiana, componeva le sue opere secondo la nuova teoria percettiva.

Come mai, però, possiamo distinguere con precisione due scuole – fiamminga e olandese – contemporanee (seppur la fiamminga con radici più antiche) e geograficamente coincidenti?

Ciò è dovuto a una serie di sconvolgimenti geo-politici che investirono il territorio tra la metà del '500 e i primi anni del '600 portando a una sostanziale separazione tra le Province Unite del Nord e le Fiandre del Sud. Le prime culturalmente protestanti e le seconde, sottomesse nel XVI° secolo da Federico II di Spagna, scisse tra una cultura radicalmente nordica e una sensibilità meridionale suscettibile alle influenze cattoliche e rinascimentali.

---

<sup>36</sup> FRANCIS BACON, *La grande instaurazione* (1620), in *Opere filosofiche*, vol. 1, Laterza, Bari 1972, p. 244.

Da qui, la distinzione storica, economica, sociale, ma soprattutto estetica che ci porta a distinguere tra la pittura cosiddetta olandese (proveniente dalle Province Unite riformate) e la pittura fiamminga delle Fiandre.

Questa separazione ci offre un'esemplificazione cristallina di come il protestantesimo partecipò alla generazione di una nuova identità in contrasto con il credo visuale allora più diffuso.

Ci troviamo di fronte a un sottile gioco di ossimori e dicotomie: una crociata tra universi in conflitto per la supremazia e la giustizia del proprio modello culturale. Certo, sappiamo che lo scontro, storicamente, fu vinto dallo sguardo rinascimentale italiano che nei secoli si impose come vertice classico del rappresentare, ma ciò non impedì, comunque, la sedimentazione di quelle caratteristiche identificative del gusto riformato che possiamo ritrovare, ancora oggi, nella produzione artistica nord e mitteleuropea.

La pittura olandese, in questo processo di contaminazione e stratificazione, giocò un ruolo fondamentale poiché nelle sue forme rispecchiava perfettamente la natura cronachistica del principio protestante in contrapposizione all'anima poetica cattolica<sup>37</sup>.

La Alpers ne dà una definizione assai esaustiva:

«[...] l'arte olandese del Seicento – e così la tradizione nordica a cui essa appartiene – va intesa nei suoi caratteri essenziali come un'arte descrittiva e non narrativa, sul tipo di quella italiana. Tale distinzione non ha però un valore assoluto. E' senz'altro possibile trovare numerose varianti e perfino eccezioni, e anche i confini geografici di questa distinzione vanno presi con una certa elasticità: esistono opere francesi e spagnole, e in certi casi anche italiane, che è utile vedere come esempi della tendenza descrittiva, mentre le opere di Rubens, un nordico impregnato di arte italiana, si possono leggere alla luce delle diverse tendenze che egli di volta in volta adotta nella sua pittura. Il valore della distinzione dipende da quanto essa può aiutarci a vedere. D'altra parte il rapporto fra queste due forme all'interno dell'arte europea ha la sua storia: nel Seicento, come pure nell'Ottocento, alcuni degli artisti più innovatori e più dotati – Caravaggio, Verlászquez e Vermeer, poi Courbet e Manet – adottano un modo pittorico essenzialmente descrittivo. Il termine “descrittivo” è in realtà un modo per caratterizzare molte di quelle opere che siamo soliti definire realistiche, e che abbracciano [...] il modello

---

<sup>37</sup> «Nel riferirmi all'idea di arte del Rinascimento italiano, ho sempre in mente la definizione albertiniana di quadro: una superficie o una tabola incorniciata, posta a una certa distanza da un osservatore che guarda, attraverso di essa, un mondo altro e sostitutivo. Nel Rinascimento questo mondo era un palcoscenico su cui figure umane recitavano azioni significanti basate su testi di poeti. E' un'arte narrativa. E l'onnipresente principio dell'*ut pictura poësis* era chiamato in causa per spiegare e legittimare le immagini attraverso il loro rapporto con testi preesistenti e consacrati.» in SVETLANA ALPERS, *Arte del descrivere – Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 5.



figurativo della fotografia. Nella *Crocifissione di San Pietro* del Caravaggio, nell'*Acquaiolo* di Velásquez, nella *Donna con la bilancia* di Vermeer e nel *Dèjeuner sur l'herbe* di Manet, le figure sono fermate nell'azione per poter essere ritratte. La qualità immobile o sospesa di queste opere è indice di una certa tensione fra gli assunti narrativi e l'attenzione per l'immediatezza descrittiva. Tra azione e attenzione descrittiva sembra esserci un rapporto di proporzionalità inversa: l'attenzione per la superficie del mondo descritto comporta il sacrificio dell'aspetto narrativo della rappresentazione.»<sup>38</sup>

In realtà possiamo trovare testimonianze di questa vocazione descrittiva dell'arte olandese (e per estensione, nordica) ben prima del seicento: nel pieno compiersi della Riforma. Infatti se il diciassettesimo secolo fu il fulcro dello splendore pittorico, già a metà del '500 troviamo degli esempi sublimi del precetto descrittivo luterano e calviniano.

Basti pensare alle opere di Bruegel il Vecchio nelle quali possiamo ritrovare sia la distanza dalla cura prospettica rinascimentale, che la vocazione al raffigurare scene naturali, campestri, urbane e conviviali legate al vissuto del popolo. Non una seduzione della poesia, quindi, bensì un trionfo della prosa cronachistica: il tentativo di catturare il futile, l'attimo convenzionale, la descrizione di frammento di reale in divenire che nel suo essere prossimo all'uomo, alla sua intimità e alla sua sfera pubblica era ben più vicino al disegno prestabilito di Dio, di quanto non fosse la mitologia e l'iconografia sacra cattolica.

In *Lotta tra carnevale e quaresima* (1559) e in *Proverbi Fiamminghi* (1559) [Tavola 3A – Figure A-B], oltre alla densità cromatica e alla ricchezza dei soggetti tipica delle vedute nordiche, è evidente la mancanza di una prospettiva netta in funzione di una rappresentazione complessiva di un evento caratterizzato dal senso di moltitudine urbano e di ritualità sociale e si inizia a ragionare in termini di singoli appartenenti a una collettività in moto. Nell'arco di soli dieci anni – con la crescente influenza del pensiero protestante in terra olandese – nell'estetica di Bruegel si fa sempre più strada la necessità di mostrare scorci di vissuto. Se con *Giochi di bambini* (1560) [Tavola 3B – Figura A] l'impianto prospettico diventa più sofisticato, anche se ancora rudimentale, è con *Fienagione* (1565) e ancor più con *Banchetto nuziale* (1568) [Tavola 3B – Figure B-C] che avviene il passaggio a una raffigurazione di esterni e interni su campi più ristretti e focalizzati sull'operosità degli individui – il lavoro nei campi, le mansioni dell'osteria – e la loro socialità. Colpisce la volontà di catturare il momento, parlando dell'uomo in modi fino ad allora sconosciuti, con un distacco analitico sbalorditivo rispetto a concezioni espressive, come quella

---

<sup>38</sup>Ivi, pp. 6-7.

rinascimentale, basate sostanzialmente sulla partecipazione e l'investimento emotivo nel soggetto trattato; eppure questa freddezza, o meglio lucidità dello sguardo, aveva la dote di rendere l'opera vibrante di una anormale normalità e di quella pulsionalità che dall'intimo dell'individuo si trasferisce al suo sistema di relazioni e al suo agire nel mondo.

In questo caso, tale distacco e una visualità filtrata, non propriamente naturalistica, soprattutto se ci caliamo nei panni di uno spettatore cinquecentesco nordico educato dalle immagini medievalistiche, danno incredibilmente quasi più senso di realtà, o forse sarebbe meglio chiamarla umanità, di una tecnica pittorica rinascimentale tesa spasmodicamente alla cura del dettaglio e alla verità del tridimensionale. Giocando all'azzardo, potremmo paragonare, quindi, l'esperienza scopica del soggetto cinquecentesco nordico, anche se l'effetto è percepibile tutt'ora, alla distorsione scopica che avviene nello spettatore cinematografico contemporaneo quando assiste alla proiezione di pellicole tecnologicamente avanzatissime, girate a 48 fotogrammi al secondo. Lì, l'aggiornamento dell'immagine è rapido, simile al funzionamento dell'occhio umano, vero, vicino, palpabile, prossimo a ciò che la nostra retina ci permette di percepire e proprio per questi motivi, tale visione è quasi insopportabile nel suo essere priva di quella finzionalità che rende interpretabile, accettabile e dolcemente metabolizzabile il mondo delle immagini in movimento. Nei quadri di Bruegel intravediamo i colori tenui con guizzi violenti, i temi, i personaggi che si riproporranno di volta in volta – con le dovute variazioni e distinzioni, come ben dice la Alpers che rifugge giustamente da un'idea monolitica di arte olandese – nelle più importanti opere dell'epoca d'oro, fino ad arrivare al sintetismo norvegese di Edward Munch, alla fotografia e, in ultima analisi, al cinema del Nord Europa.

Se già in Bruegel il Vecchio, erano distinguibili le tracce della frattura tra protestantesimo e cattolicesimo, arte nordica e rinascimento, descrizione e narrazione, con l'epoca d'oro tale scontro non poté che acuirsi.

«La pittura olandese è ricca e varia nell'osservazione della realtà, abbagliante di virtuosismo tecnico, domestica e accattivante nei suoi soggetti. I ritratti, le nature morte, i paesaggi e le raffigurazioni della vita quotidiana colgono momenti di piacere in un mondo pieno di piaceri: quelli dei legami familiari, delle cose possedute e della vita di città, le chiese, la campagna. In queste immagini, per usare le parole di uno scrittore olandese moderno, il Seicento ci appare come una lunga domenica dopo i giorni turbolenti del secolo precedente. L'arte olandese offre

appagamento alla vista e sembra sollevare meno domande di quanto non faccia l'arte italiana.»<sup>39</sup>

Con l'istituzionalizzarsi della pittura olandese, trovato un equilibrio tra la modularità compositiva della produzione cinquecentesca e le lezioni della prospettiva rinascimentale, la differenza tra questi due universi estetici si arenò, quindi, sul come essi interpellavano il mondo. Un'ampiezza, quella olandese, realmente sbalorditiva, giocata sull'ambivalente osservazione dei fenomeni naturali, dello spazio antropocentrico e della dimensione geografica: elementi che, nella loro diversità e sinteticità, quantomeno rispetto all'arte italiana, riuscivano a dire dell'uomo, della sua fede e della sua visione della società, molto più di quanto non lasciassero trasparire attraverso il rigore della forma.

E' interessante, ad esempio, la rappresentazione dello spazio ecclesiale data da Saenredam: celebre per i suoi dipinti austeri degli interni delle chiese nordiche. Come possiamo vedere in *The Nave and Choir of the Saint Catharijnekerk* (1640) [Tavola 4A, Figura A], nei lavori dell'artista olandese prevale l'elemento architettonico, ma a colpire è la rarefazione degli ambienti. Dalle sue opere emerge con potenza inaudita la visione della chiesa protestante intesa come luogo di ferrea morale e puro spirito, privo di orpelli, eccessi e barocchismi. E' più un luogo di incontro, comunità e celebrazione interiore, che non un palcoscenico della ritualità cristiana. Le tonalità sono tenui e le geometrie rigidissime seppur armoniche e l'uomo – sempre raffigurato con i classici abiti neri dell'epoca riformista – è piccolo, intento al dialogo o prostrato, quasi schiacciato dall'immanenza e dall'imponenza degli elementi architettonici. Dato che secondo il credo luterano la chiesa, in quanto edificio, perde centralità come tramite con il divino, la maestà degli interni deve essere letta in chiave simbolica come la grandezza di Dio che sovrasta l'individuo.

Questi codici stilistici sono rintracciabili in quasi tutte le opere di Saenredam e differiscono sideralmente da pitture tematicamente simili realizzate in contesto rinascimentale. Guardando il quadro *Interno della Basilica di San Paolo in Roma* (1682), di Pietro Francesco Garoli [Tavola 4B – Figura A], ci rendiamo subito conto delle differenze con l'esponente nordico. Al di là dell'uso del colore, nettamente più pieno, cupo e intenso, notiamo subito la centralità data al baldacchino del Bernini realizzato nella prima metà del seicento: un elemento architettonico inesistente nelle chiese protestanti e fortemente identificativo della funzione scenica della chiesa di matrice cattolica. La ricchezza dei

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 8.

decori, gli stucchi, i marmi: tutto è votato a una magnificenza visiva da inscrivere in un preciso esercizio del potere. La raffigurazione dell'uomo, qui, non ha la stessa valenza vista in Saenredam, mirando invece a una fusione tra l'umano e il divino: un'adesione al credo nella quale lo spazio fisico assume un ruolo centrale non in quanto luogo di aggregazione tra individui che vivono interiormente la propria condizione di fedeli già in partenza dannati o graziati, ma come altare di adorazione delle icone, del divino e, al contempo, del potere temporale che lo rappresenta in terra, in cerca di una possibile salvezza e redenzione.

Ai fini del nostro discorso, quest'analisi dello spazio ecclesiale protestante nella pittura seicentesca, diviene affascinante quando guardiamo per un attimo al cinematografico, rintracciando ulteriori rimandi estetici tra il pittorico e il filmico del Norden.

Se, infatti, accostiamo la produzione di Saenredam ad alcune inquadrature tratte da grandi capolavori del cinema nord e mitteleuropeo, appare subito evidente la discendenza dell'estetica riformata in ambito architettonico sull'impianto scenografico e compositivo dei film nordici. Bastano pochi spunti per rendere questo discorso ancora più chiaro. Usiamo come modello il quadro *View of the ambulatory of the Grote or St. Bavokerk at Haarlem* (1635) di Saenredam [Tavola 5, Figura A]. Vi ritroviamo le forme, le linee e gli elementi evidenziati pocanzi nella breve analisi di *The Nave and Choir of the Saint Catharijnekerk*. Ora poniamo la nostra attenzione su tre fotogrammi tratti da altrettante pellicole di bellezza impareggiabile: parliamo di *Dies Irae (Vredens Dag)* di Carl Theodore Dreyer del 1943, *Fanny e Alexander (Fanny och Alexander)* di Ingmar Bergman del 1982 e de *Il nastro bianco (Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte)* di Michael Haneke, realizzato nel 2009. In tutti i fotogrammi – così come in molte altre parti dei film – possono essere individuate le medesime dominanti scenico-estetiche dell'opera di Saenredam. Vi è la medesima geometrizzazione dello spazio: un rigido controllo della dimensione architettonica teso a ridimensionare, costringere e categorizzare l'individuo e il suo ruolo nella comunità. Questo senso di dominazione (fisica e simbolica) dell'inanimato sul soggetto animato è un tema ricorrente nelle opere che citeremo. Nel fotogramma di *Dies Irae* [Tavola 5A – Fotogramma B] vediamo *Anne* (Lisbeth Movin), nel pieno del tormento sentimentale e identitario, idealmente rinchiusa in un profondo corridoio tra colonne, scale, un senso di intensa verticalità (esattamente la stessa espressa da Saenredam) e un cristo sovrastante - unico oggetto d'arte sacra consentito secondo i più rigidi dettami della Riforma - che la sorveglia nel suo incedere verso il peccato: lei che fin dal principio è stata giudicata e per predestinazione divina non può far altro che abbandonarsi a un tragico finale. In *Fanny e Alexander* [Tavola 5B

– Fotogramma A] la percezione del controllo e della costrizione è forse ancora più forte. In una delle stanze del vescovado, il terribile *Vergéus* (Jan Malmjsjö) stringe a sé *Emilie* (Ewa Fröling), sua consorte e prigioniera all'interno del suo austero, grigio dominio luterano. Lucilla Albano, nella sua attenta e suggestiva analisi del film di Bergman, dividendo il racconto sostanzialmente in tre parti – paradiso, inferno e purgatorio –, distinte sia per questioni prettamente narrative, ma anche per una forte caratterizzazioni degli elementi scenici, riguardo l'“inferno” di *Vergéus* ci dice: «Se il primo atto è sotto l'egida del palcoscenico, nel secondo atto lo spazio, quello del Vescovado, è paragonabile a una prigione, uno spazio chiuso, lugubre e claustrofobico, da cui non si può uscire e in cui si è costretti a restare prigionieri.»<sup>40</sup>

Ed è questa la sensazione che emerge inquietante grazie a una ferrea geometria dell'inquadratura, con il *Vescovo* (carnefice moralmente deviato) ed *Emilie* (prigioniera e vittima immolata) rinchiusi nella nicchia, incorniciati dalle sbarre della finestra e delimitati, quasi a voler rafforzare ancora più il senso di reclusione, dal un leggio a sinistra e una candela a destra. Quasi un luogo altro, di pietra e freddo candore, nella cui rarefazione e rigidità formale – come non vedere ancora Saenredam – si nasconde tutto il potere simbolico di un credo che contempla la sofferenza e la mortificazione, preferendo al seduttivo calore di un cattolicesimo piegato alla pulsione e al desiderio di salvezza, la norma inviolabile, l'assenza di redenzione e una cieca devozione a un Dio che è al contempo gloria e castigo.

Nel terzo fotogramma, quello relativo a *Il nastro bianco*, la fisicità ecclesiale protestante si manifesta nella sua dimensione collettiva. Qui, il rito riformato si esibisce in tutta la sua efficacia moralmente e culturalmente plasmante. Vi è la verticalizzazione e la partizione dello spazio – con le colonne, i banchi, la balconata del coro –, la segregazione simbolica, la ghettizzazione sociale, la generazione di una comune *forma mentis* e, in un'ottica narrativa, la presenza di un Dio giudicante sopraelevato che non è incarnato da un cristo ligneo come in *Dies Irae*, bensì da una piccola comunità di bambini che tramutano la purezza del credo in un'affilata arma di distruzione del non conforme.

Queste tre immagini sono solo alcune delle infinite possibilità associative che, in ambito spaziale, ci consentono di riportare al cinematografico la dimensione pittorica e architettonica delle opere di Saenredam. Ma sarebbe altrettanto facile rivedere, ad esempio, nella scena della festa del villaggio ne *Il nastro bianco*, lo sguardo globale e popolare che abbiamo potuto ammirare in precedenza nelle creazioni di Bruegel, così come sarebbe possibile confrontare

---

<sup>40</sup> L. ALBANO, *Ingmar Bergman – Fanny e Alexander*, Lindau, Torino 2009, p. 76.

alcuni frammenti di una delle pellicole più popolarmente note della cinematografia danese contemporanea, *Il pranzo di Babette* (*Babettes gæstebud*, Gabriel Axel 1987), con la celebre natura morta dell'olandese Pieter Claesz, *Stilleven met kalkoenpastei* (*Still live with Turkey Pie*), realizzata in 1627 [Tavola 6, Figura A e Fotogramma B]. Qui gli elementi di comunione principali sono tre: il primo di ordine tematico, con la centralità del cibo nella sua sovrabbondanza e fastosità, espressione di ricchezza, convivialità e desiderio quasi carnale; il secondo di natura cromatica nel medesimo uso netto del colore, con una compenetrazione tra tonalità scure e colori vividi che tradisce l'influenza fiamminga nello stile di Claesz e la volontà, da parte di Axel, di contrapporre nel visivo, il vivere parco e morigerato del villaggio alla visceralità libidica dell'estraneo che usa la cucina, esposta, potremmo dire, in modo rinascimentale, come arma di conquista; il terzo è di ordine compositivo, nella costruzione stretta, estremamente focalizzata sul cibo, di un'inquadratura che è un evidente omaggio alle nature morte con cibo, estremamente popolari nel periodo storico di sfondo alla vicenda.

La stessa operazione potrebbe essere fatta mettendo in comparazione l'opera *Family Group at Dinner Table* (1658-1660) di Quiringh Gerritsz van Brekelenkam con la scena de *Il Nastro Bianco* che mostra la prassi marziale che regola la quotidianità e le relazioni della famiglia del pastore [Tavola 6B – Figura A, Fotogramma B]. In questo caso, però, più che un richiamo meramente estetico – comunque assolutamente legittimo data la disposizione dei soggetti, nel quadro, in circolo attorno al tavolo<sup>41</sup> – è la natura familiare delle due opere ad attrarci, nel loro svelare, prima di tutto, la centralità del nucleo all'interno delle pareti domestiche, nella cultura protestante. Il focolare, che troviamo sostanzialmente in tutte le espressioni artistiche legate all'uomo, qui riflette la profonda influenza protestante sulla sfera relazionale dell'individuo, sia in una prospettiva intima (i rapporti tra marito e moglie, genitori e figli o tra servi e padroni), che in una questione di forma attraverso il codice del vestiario – rigorosamente protestante – e gli scarni arredi della casa. Nel fotogramma de *Il nastro bianco* si nota con ancor maggior vigore l'aspetto rituale ed etico legato a questo genere di rappresentazioni, mettendo in luce una severa dialettica tra i singoli, basata su regole, modelli educativi e rigide convenzioni sociali.

Queste, certo, sono semplici suggestioni che trovano, però, legittimazione nei tratti di un'identità artistica nordica sempre più chiara e corporea della cui discendenza parleremo con

---

<sup>41</sup> Il tema della tavolata è una costante fondamentale nella ritualità della cultura nordica e il cinema non è immune. Come vedremo, sono molteplici gli esempi di tavolate, come nella produzione bergmaniana, nella quale questo elemento rappresenta una vera e propria isotopia.

maggior insistenza nel secondo capitolo, in relazione esclusiva al linguaggio cinematografico. Dal testo della Alpers, a questo punto, è opportuno cogliere un ulteriore spunto di riflessione:

[...] E' vero che nel Seicento il linguaggio e i testi italiani avevano permeato l'Europa del Nord ed erano anche stati adottati da alcuni artisti e scrittori. Ma in questo modo si creò una frattura tra l'arte com'era prodotta nel Nord (perlopiù da artigiani che appartenevano ancora alle vecchie corporazioni) e le formulazioni teoriche dei trattati su che cos'era l'arte e su come andava fatta. Una frattura, insomma, tra l'idealità italiana e la praticità nordica.»<sup>42</sup>

La dimensione di artigianalità evocata dall'autrice mette in campo un concetto di manifattura decisamente interessante sempre nell'ottica della contrapposizione con il contesto produttivo italiano. Se ripensiamo alla prima parte del capitolo, quanto abbiamo chiamato in causa l'interpretazione weberiana dell'etica protestante come uno dei motivi fondanti dell'emersione della società capitalistica, ci rendiamo conto di quanto effettivamente l'artigianalità e la sopravvivenza delle gilde – un retaggio prettamente medievale – sia fortemente collegato alla nascita di un sistema economico di natura collettiva e di indole espansionistica. Mentre in Italia, anche in epoca rinascimentale, resisteva un modello produttivo caratterizzato da un soggetto committente – solitamente di origine ecclesiastica – e un soggetto esecutore che si impegnava a creare un'opera secondo il gusto e l'indirizzo richiesto, in Olanda si andò verso un autentico mercato dell'arte. Il pittore, artigiano, realizzava il quadro non necessariamente sotto la spinta di un committente, ma seguendo piuttosto le inclinazioni del gusto popolare e della sensibilità del tempo (in questo caso, protestante). Tale dato non solo è importante perché rimarca la centralità del pensiero di Weber in relazione all'influenza del protestantesimo come forza pragmatica che restituisce centralità a Dio, ma anche responsabilità all'uomo, fiducia nella sua operosità e uno stimolo a fare sistema in tutti gli ambiti della vita pubblica.

Questa nuova concezione dell'arte e della sua produzione, si sviluppò di pari passo a una nuova classe sociale borghese che leggeva le opere non solo per il loro valore estetico, ma anche per il ruolo di comunicazione sociale che ricoprivano e, ovviamente, per il relativo potenziale economico derivato.

---

<sup>42</sup> S. ALPERS, *Arte del descrivere – Scienza e pittura nel Seicento olandese*, op. cit. p. 9.

«Furono la nuova ricchezza e le capacità tecniche del ceto medio che tradussero il sogno cavalleresco nel panorama visivo. Indubbiamente ci troviamo qui di fronte a una prima fase di quella conoscenza tecnica e di quella conoscenza pratica *applicata* che nei secoli successivi avrebbe creato i complessi mercati, i sistemi dei prezzi, gli imperi commerciali che sarebbero stati inconcepibili per una cultura orale e perfino per una cultura manoscritta. Lo stesso impulso a tradurre le tecniche tattili delle arti precedenti nello splendore visivo dei rituali rinascimentali realizzò nel nord dell'Europa un medievalismo estetizzante e ispirò in Italia la ricreazione dell'arte, delle lettere e dell'architettura dell'antichità. La stessa sensibilità che condusse i duchi di Borgogna e di Berry alle loro *très riches heures* spinse i principi mercanti d'Italia a restaurare l'antica Roma. Fu una sorta di conoscenza archeologica applicata in entrambi i casi. La stessa conoscenza applicata nell'interesse di una nuova intensità e di un nuovo controllo visivo ispirò Gutenberg e condusse a due secoli di medievalismo di un'ampiezza e di un'intensità sconosciute durante lo stesso medioevo.»<sup>43</sup>

Un'arte, quindi, fortemente ancorata alle radici culturali del territorio, protestante nel suo orizzonte mondano e medievale nello spirito pratico e terreno che la caratterizzava. Non più, quindi, solamente un fenomeno relegato alla vita di palazzo, elitario, di contemplazione religiosa e armonica, ma un qualcosa capace di camminare per le città ed essere forgiato a stretto contatto con la realtà che cercava di rappresentare. Il nucleo dell'estetica nordica, quindi, era tutto nella sua intenzione descrittiva: una missione nella quale «Occhio, mondo visibile e superficie pittorica sono qui intrecciati in modo tale da far pensare che il mondo descritto [...] non sia altro che il mondo visto nella perfezione dei suoi particolari.»<sup>44</sup> E la chiave di questa tensione al rappresentare il mondo nella sua totalità e al contempo nelle sue infinitesimali parcellizzazioni, passa attraverso quello che è, in ultima analisi, il più concreto legame tra l'arte olandese del seicento e l'arte nordica in generale, con il mezzo cinematografico: il culto dell'occhio inteso come strumento di visione e interpretazione. Una primigena forma di ottica che diventa sia strumento di decodificazione del visibile e dell'umano, che oggetto stesso di indagine da parte degli artisti. Affiora, qui, il fondamentale aspetto legato alla tecnologia come mezzo essenziale nella pratica analitica e la teorizzazione di cosa implichi autenticamente l'atto del vedere.

---

<sup>43</sup> M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, op. cit. p. 194.

<sup>44</sup> S. Alpers, *Arte del descrivere – Scienza e pittura nel Seicento olandese*, op. cit. p. 47.



«Il richiamo alla natura nelle interpretazioni dell'arte olandese fa leva su uno specifico ambiente culturale che, per i suoi interessi empiristici, viene comunemente definito "età dell'osservazione". Si scrutano i cieli, si fanno rilevamenti cartografici, la flora, la fauna, il corpo umano e i suoi fluidi vengono osservati e descritti. Ma se consideriamo che cosa implica tutta questa osservazione empirica della natura, ci aspetta una sorpresa. Anziché trovare un confronto diretto con la natura, troviamo una grande fiducia negli strumenti che servono a rappresentarla, a cominciare dalla lente. Le immagini viste attraverso la lente, come anche quelle suscitate da essa, prendono posto accanto alle immagini dell'arte, che sono, a loro volta, rappresentazioni.»<sup>45</sup>

Ecco l'anello mancante. In un nuovo orizzonte geografico, con decisivi impulsi cartografici e naturalistici, oltre che sociologici, nella volontà di catturare ogni minimo dettaglio del sensibile, svincolati dai monolitismi dell'arte classica e avendo a disposizione i mezzi economici e la fiducia necessaria nel progresso scientifico – forse proprio per questo il Nord Europa fu uno dei primi bacini culturali a subire il fascino illuminista – i pittori olandesi del Seicento, così inizialmente refrattari agli sconvolgimenti della prospettiva italiana, interiorizzarono e portarono avanti il lavoro intrapreso dagli artisti rinascimentali tedeschi del Cinquecento, rispondendo alle nuove esigenze di riproduzione visuale pragmatica protestante, cimentandosi sia con studi prospettici che con una sperimentazione in vitro del mezzo ottico e delle tecnologie ad esso collegate.

I riferimenti principali erano le xilografie di Dürer<sup>46</sup> [Tavola 7, Figure A-B] nelle quali vengono mostrati gli esperimenti prospettici sulla figurazione del corpo umano attraverso strumenti di precisione. Qui non vi è ancora l'ampiezza empirica del futuro sguardo nordico, che abbraccia natura, spazio antropico, commercio, dimensione intima, biologia, scienza o scoperta geografica dei continenti, ma più una discendenza sofisticata dell'esperienza italiana, introiettata non tanto nel soggetto e nel perfezionamento rinascimentale del bello, quanto nella comprensione dello strumento in sé e delle sue potenzialità tecniche e artistiche. Ma il vero, autentico punto di svolta è nel passo successivo; nella concettualizzazione di quello strumento che permetterà all'uomo di iniziare a concepire nuove forme di visione e di impressione del reale: la camera oscura.

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 50.

<sup>46</sup> Per cogliere nella sua totalità l'importanza di Dürer nel suo essersi posto sul confine tra cultura nordica e sensibilità rinascimentale italiana e per una panoramica sulla vastità della sua opera – compreso il suo interessante rapporto con Lutero che, nel fine della sua vita, è giunto a stimare a tal punto da volerne realizzare un ritratto poi mai compiuto – rimando al fondamentale testo di JANE CAMPBELL HUTCHISON, *Albrecht Dürer – A Biography*, Princeton University Press, Princeton 1990.

Le prime elucubrazioni sulle sembianze e il funzionamento (allora ipotetico) della camera oscura e dei nuovi dispositivi di visione, come è noto, sono state operate da un altro illustre tedesco: Athanasius Kircher, un filosofo gesuita, storico e teorico dell'arte che, a differenza di Dürer, pur essendo territorialmente figlio della Riforma, restò tutta la vita un fervente cattolico. Nel Seicento, parallelamente alla nascita e al consolidamento della sensibilità olandese, egli stesso contribuì alla sedimentazione di uno stile artistico nordico fortemente ancorato a una funzione scopica, descrittiva e riproduttiva. Le sue versioni della camera oscura e della lanterna magica [Tavola 7B – Figure A-B], assumono ai nostri occhi un'importanza incommensurabile per ciò che incarnano in termini di avvenirismo, didattica ed evoluzione. Quelli che appaiono superficialmente come dei semplici studi rudimentali, hanno non solo favorito una mutazione delle tecniche di realizzazione delle opere d'arte nel blocco europeo – e di questo gli artisti nordici hanno lungamente giovato –, ma bensì seminato i germogli per la messa a punto di apparecchiature di proiezione fino ad allora impensabili, che nei secoli successivi avrebbero preso le sembianze della macchina fotografica e, a partire da quella piccola lanterna magica tanto cara a Bergman, della grandiosità del mezzo cinematografico.

La Alpers ci offre una lettura della camera oscura decisamente intrigante, soprattutto se contestualizzata a posteriori di un dominio incontrastato dello stile prospettico rinascimentale del quale Kirchner era sì debitore – esattamente come Dürer – ma dal quale è stato comunque capace di affrancarsi seguendo una personale intuizione ottica:

«Vista da alcuni come uno sviluppo della visione in prospettiva, è considerata da altri – ed è oggi l'opinione prevalente – come un'alternativa ad essa: si tratterebbe infatti di un'immagine “ottica” e non “prospettiva”. Da questo punto di vista la camera oscura viene incontro alle esigenze proprie di un'arte volta a superare, come scrive un autore contemporaneo, “i limiti della prospettiva lineare in una forma decisamente innovatrice”. Essa fornisce impressioni visive rivolte a un'età empiristica, e in modo particolare agli olandesi, che, con le parole dello stesso studioso, “usavano i loro occhi con meno preconcetti dei loro predecessori”. Anziché servire come via d'accesso a un'immagine costruita del mondo visibile, la camera oscura fornisce una testimonianza empirica diretta di quel mondo, che poi l'artista usa nella sua arte.»<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> S. ALPERS, *Arte del descrivere – Scienza e pittura nel Seicento olandese*, op. cit. p. 50.

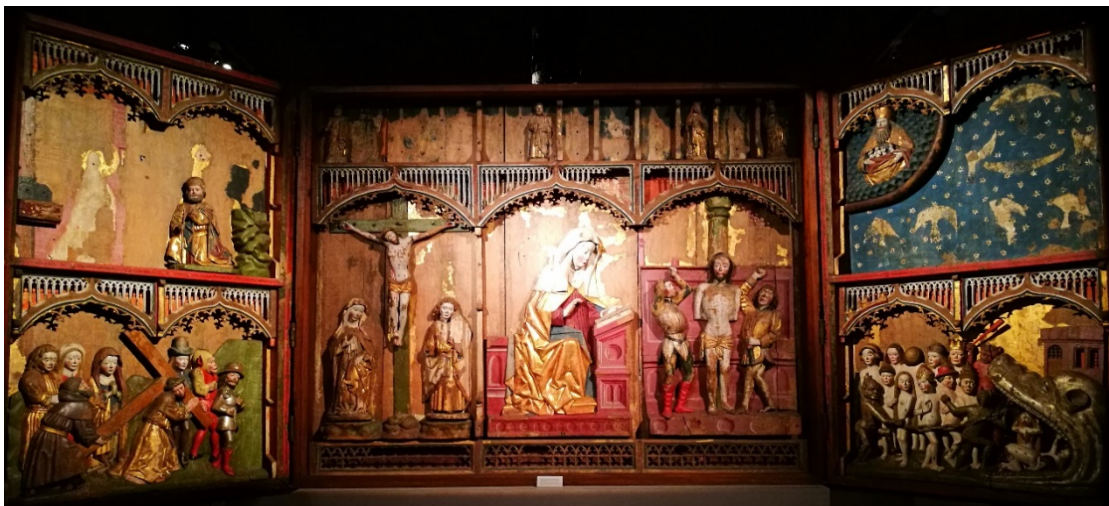
I pittori olandesi, quindi, pur non potendosi fregiare del merito di aver teorizzato la camera oscura, fecero un uso prezioso delle riflessioni nate attorno a questo strumento. La loro forza estetica e stilistica era celata interamente nella volontà – anche se, dopo un secolo di influenza protestante, potremmo definirla più una naturale necessità – empirica, intrinseca alla loro arte. I detrattori di questa concezione dell'avvento e dell'influenza artistica del luteranesimo, solitamente utilizzano come arma principale l'ortodossia della Riforma e il suo genoma restauratore che, ipoteticamente, entrerebbero in conflitto con un concreto processo di innovazione del sociale. Alla luce del percorso fatto fino ad ora, possiamo ben renderci conto che il protestantesimo è stato sì un tentativo – per alcuni riuscito, per altri fallimentare – di riportare il credo cristiano alle sue origini più pure e bibliche sia per motivazioni inerenti alla fede che per ragioni più pragmaticamente politico-economiche, ma fermandoci qui non si coglie l'elemento più estremo della questione. Lutero, in quanto vessillo di un pensiero umanista riformatore ben più vasto e a lui antecedente, ha attaccato il potere costituito: l'orizzonte dominante contro il quale non era possibile ergersi. Ha messo in discussione i dogmi istituzionali della Chiesa, il ruolo del clero, la rappresentazione fisica del divino, la deriva etica e morale di un'Europa soggiogata alle logiche del papato. Questa forza rivoluzionaria, questo radicale mettere in discussione le certezze e le credenze dominanti – al di là dell'abbracciare la fede o la rigida visione religiosa del protestantesimo – è stata la vera idea dirompente che, come un virus, ha intaccato, credente dopo credente, villaggio dopo villaggio, regno dopo regno, un blocco nordico da quel momento in poi scisso tra l'affidarsi a un disegno prestabilito da un divino imperscrutabile e la capacità innata di indagare, problematizzare e costruire il proprio universo.

Una sistema cesellato su educazioni ferree, morali deformate, totalitarismi, liberi stati sociali, democrazie popolari, rigide imposizioni sessuali, pulsionalità vive e provocatrici, sguardi ampi sul panorama più vasto, microscopiche osservazioni del pulviscolo, movimenti della collettività e sussulti dell'inconscio. Sotto la lente della Riforma, il contesto nord e mitteleuropeo, nell'arte e in ogni altro ambito dello scibile umano, è cresciuto come un gioco di ossimori, contrasti e dicotomie, delle quali oggi il cinema continua ad essere un preoccupato osservatore e un perfetto, distorto riflesso.

## Tavola 1



[Figura A] - Polittico, Hermen Rode, Österåker (Svezia), 1468 – Historiska Museet di Stoccolma



[Figura B] – Pala d'altare, Anonimo, Törnevalla kyrka, Östergötland (Svezia), 1490 – Historiska Museet di Stoccolma



[Figura C] - Pala d'altare, Anonimo, Uppsala, Svezia 1514 – Historiska Museet di Stoccolma



Tavola 2A



[Figura A] *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, Albrecht Dürer, incisione a bulino, 1513



**Tavola 2B**



**[Figura B] *Il settimo sigillo*, Ingmar Bergman, 1957**



**Figura C] *Il settimo sigillo*, Ingmar Bergman, 1957**

## Tavola 3A



[Figura A] *Lotta tra carnevale e quaresima*, Pieter Bruegel il Vecchio, 1559



[Figura B] *Proverbi fiamminghi*, Pieter Bruegel il Vecchio, 1559



## Tavola 3B



[Figura A] *Giochi di bambini*, Pieter Bruegel il Vecchio, 1560



[Figura B] *Fienagione*, Pieter Bruegel il Vecchio, 1565.



[Figura C] *Banchetto nuziale*, Pieter Bruegel, 1568.

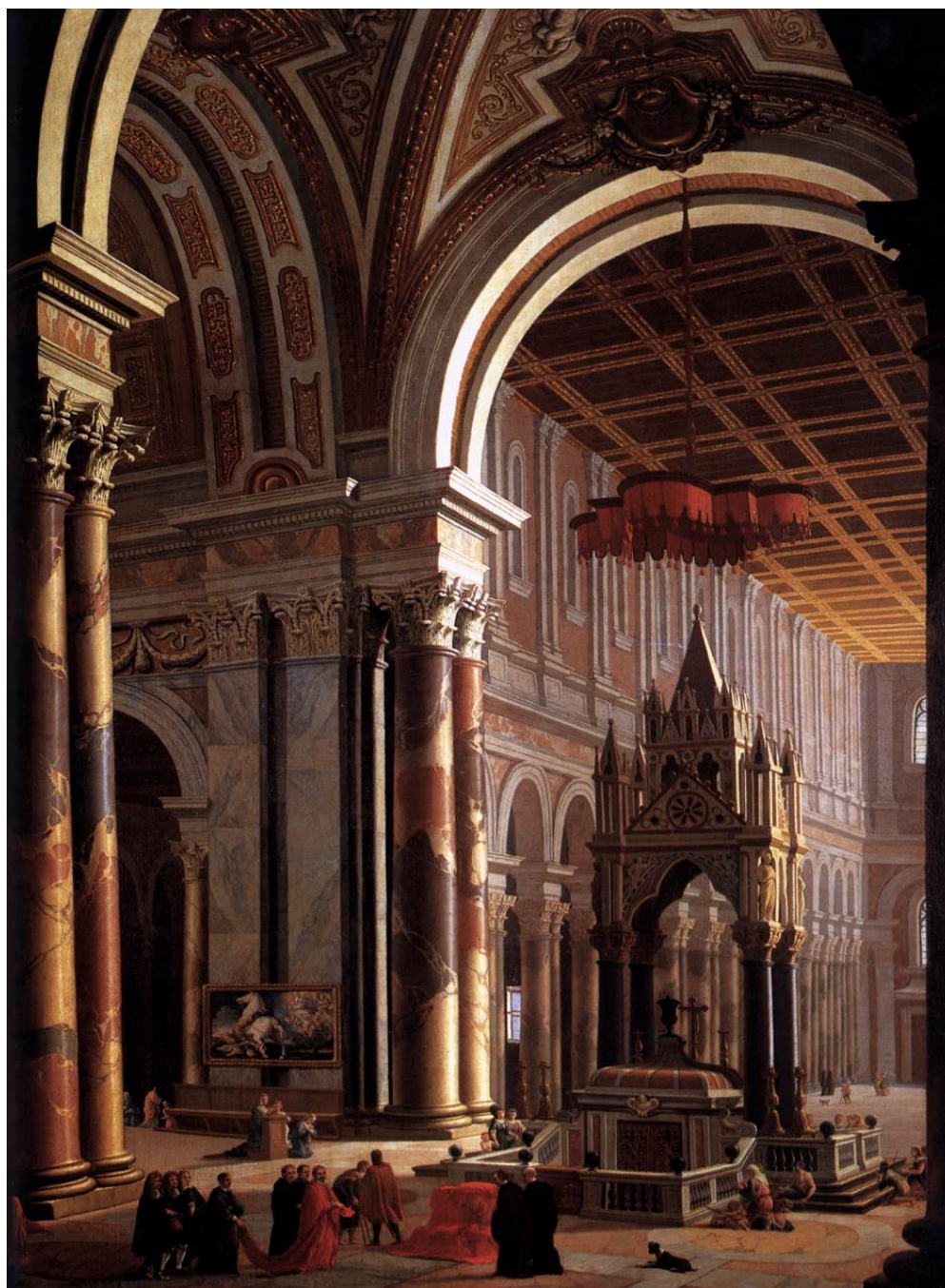


**Tavola 4A**



**[Figura A] *The Nave and Choir of the Saint Catharijnekerk*, Pieter Jansz Saenredam, Utrecht, 1640**

**Tavola 4B**



**[Figura A] *Interno della Basilica di San Paolo in Roma*, Pietro Francesco Garoli, 1682**



**Tavola 5A**



**[Figura A]** *View of the ambulatory of the Grote or St. Bavokerk at Haarlem, Pieter Jansz Saenredam, 1635*



**[Fotogramma B]** *Dies Irae (Vredens Dag), Carl Theodore Dreyer, 1943*

**Tavola 5B**



[Fotogramma A] *Fanny e Alexander (Fanny och Alexander)*, Ingmar Bergman, 1982



[Fotogramma B] *Il nastro bianco (Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte)*, Michael Haneke, 2009



## Tavola 6A



[Figura A] *Stilleven met kalkoenpastei (Still live with Turkey Pie)*, Pieter Claesz., 1627



[Fotogramma B] *Il pranzo di Babette (Babettes gæstebud)*, Gabriel Axel, 1987

## Tavola 6B



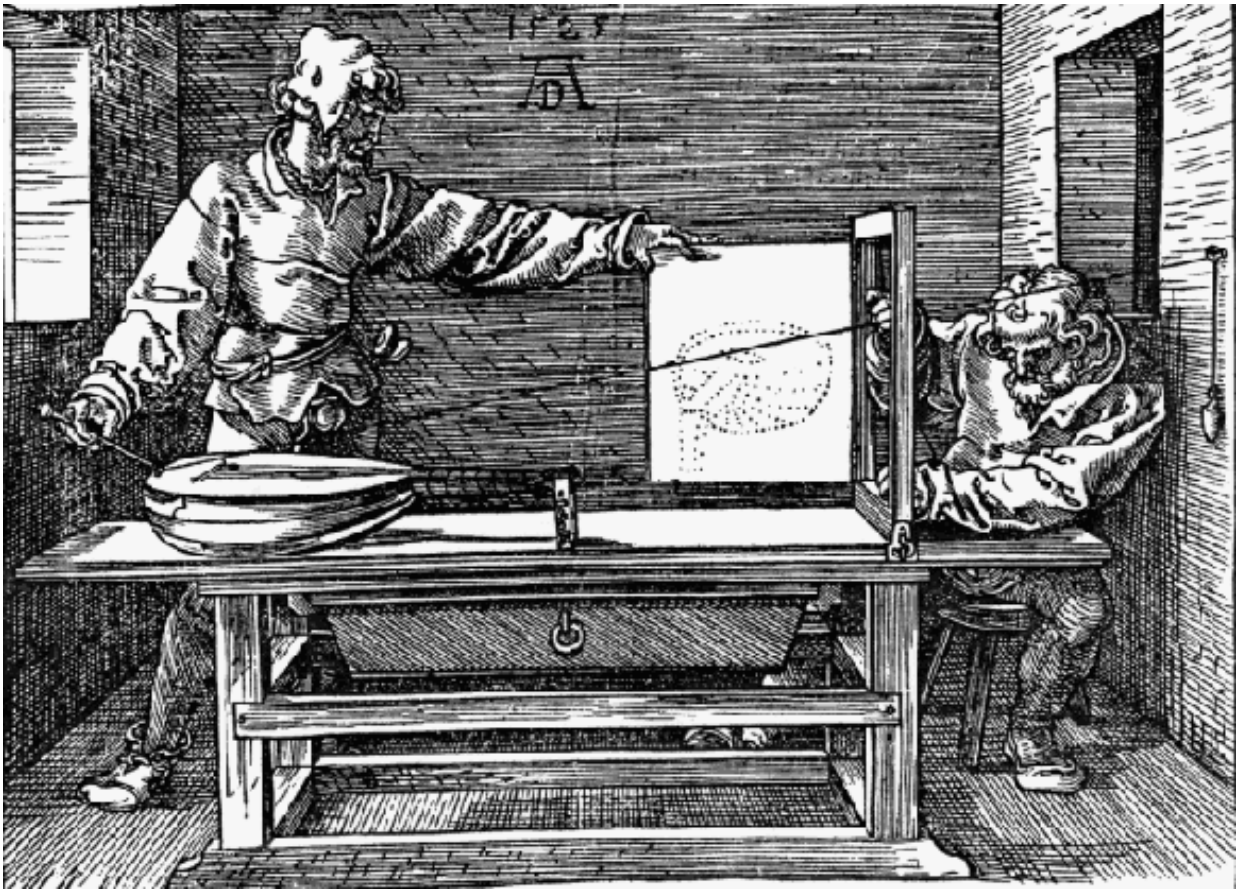
[Figura A] *Family Group at Dinner Table*, Quiringh Gerritsz van Brekelenkam, 1658-1660



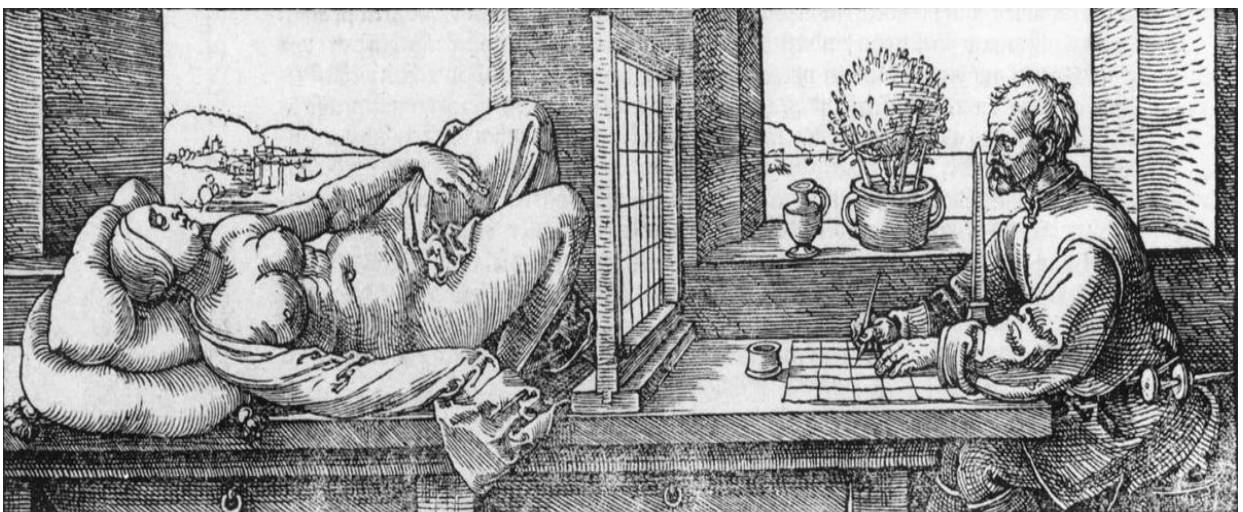
[Fotogramma B] *Il nastro bianco (Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte)*, Michael Haneke, 2009



Tavola 7A

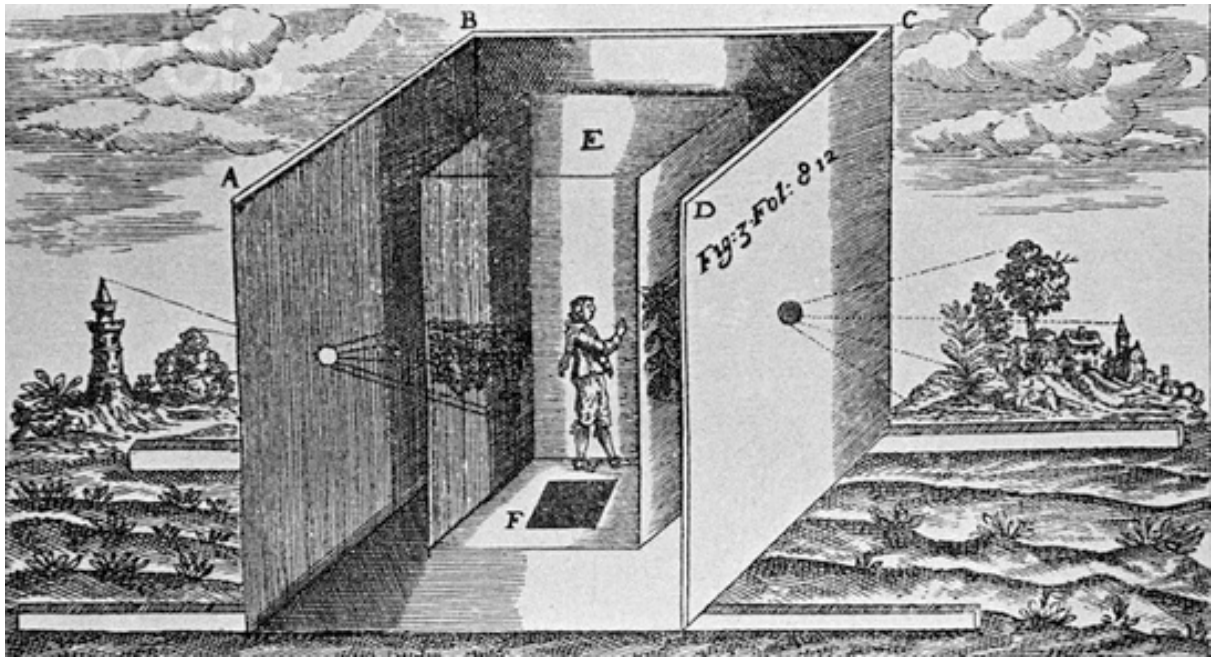


*Metodo di disegno prospettico, Albrech Dürer, 1530ca*

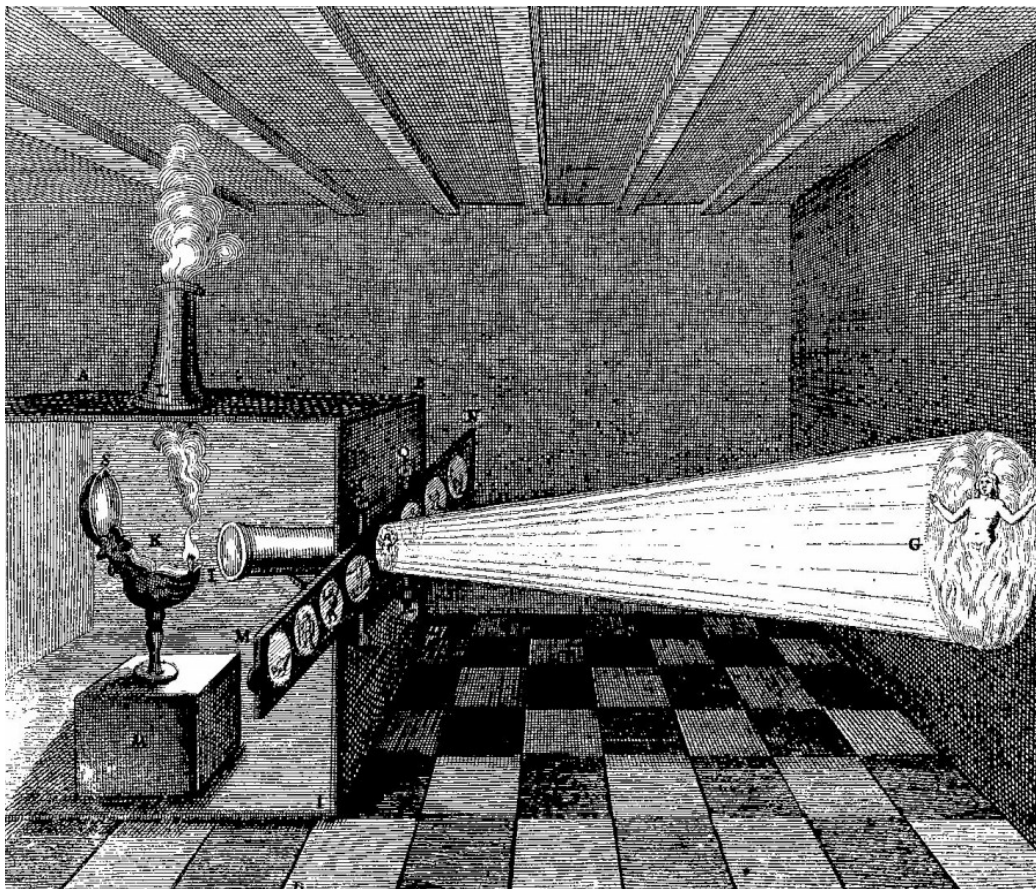


*Disegnatore che ritrae un nudo, Albrecht Dürer 1538*

Tavola 7B



*Camera Obscura*, in *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Athanasius Kircher, 1646



*Lanterna magica*, Athanasius Kircher, 1671



## Capitolo 2

### **Per un'estetica cinematografica del Nord Europa.**

#### **Temi, isotopie, fantasmi.**

Nell'impossibilità di poter osservare tutta in una volta l'immensità delle implicazioni legate alla nascita e al consolidamento della Riforma protestante, con il primo capitolo abbiamo cercato di dotarci di coordinate il più possibile chiare di un fenomeno rivelatosi culturalmente fondativo. Queste direzioni, i richiami al pensiero luterano e calvinista, la rinnovata potenza di Dio, la questione della grazia, la ricostituzione dello spazio ecclesiale in funzione di un primato socialmente collettivo eppure intimamente domestico e interiore, così come lo scorcio sulle sembianze della pittura olandese, sono strumenti funzionali – seppur comprensibilmente fallaci o parziali – per potersi orientare nel panorama storico e contemporaneo del cinema nordico e mitteleuropeo.

Alla luce di questo breve processo di alfabetizzazione, è giunto il momento di prendere di petto la questione cinematografica ponendosi, per prima cosa, il fisiologico quesito inerente al cosa trattare e cosa, invece, sia lecito mettere da parte.

Abbiamo più volte detto, durante la nostra analisi, che il tentativo qui posto è di scoprire le note dominanti: quelle costanti di rilievo che gridano la loro presenza in un mare di variabili naturali. Se è vero che il cinema del Norden (al quale aggiungiamo coscientemente il bacino mitteleuropeo rappresentato in particolare dell'attualissima produzione austriaca) non è riconducibile solamente a una manciata di elementi stilistici e fattori artistici – le differenze e le specificità storiche e geografiche esistono e lungi da noi non riconoscerne la preziosità – , è altrettanto vero che nella costituzione di un immaginario percepibile dallo spettatore e inscrivibile, sempre da quest'ultimo, a un sistema categorico esteticamente ben preciso ed evocativo, sono pochi gli attori realmente incisivi. Si parla di simboli, tematismi, suoni, cromatismi, ideologie e letture della realtà che nella loro traduzione in immagini, come in un processo di libere associazioni, rimandano immediatamente a un ordine ideale definito.

Non potendo, per limitatezza di spazi e mezzi, prendere in considerazione la produzione filmica del Nord e mitteleuropa nella sua interezza, si è scelto quindi di procedere con una drastica selezione e parcellizzazione delle opere e degli autori, selezionando i nomi e i titoli più rilevanti e identificativi nell'ottica di una sensibilità espressiva nordica.

A questo punto, però, subentra il problema del come trattare questo materiale in termini di suddivisione e priorità di citazione. La scelta più adatta, pur peccando forse di semplificazione e una certa dose di didascalismo, è sembrata quella di procedere per paragrafi distinti e tematici, ripercorrendo le principali argomentazioni toccate in precedenza nel capitolo riformista, attraverso uno sguardo diretto a uno o più autori e opere filmiche talmente esemplari da poter assurgere ad autentico modello di identificazione artistica.

Facendo un passo indietro con la volontà di trovare delle categorie abbastanza ampie da abbracciare tutte le suggestioni del far cinema nordico, ma allo stesso tempo precise a tal punto da non rendersi inafferrabili o troppo vaghe sia per il teorico che per la comprensione del semplice fruitore, si è giunti alla conclusione che sull'onda delle costante guerra dicotomica palesatasi nel racconto della cultura riformatrice luterana e calvinista, tale conflitto di opposti in feroce e vitale dialettica non poteva che riproporsi anche in chiave filmica.

Uno scontro tra eterogeneità concettuali e culturali sì sanguinoso e vastissimo date le dimensioni del campo di battaglia e la varietà delle truppe coinvolte, ma a ben guardare, riconducibile per sommi capi a due ambiti diversi: il concetto di sensibile (legato a quello di intonazione atmosferica) e l'intreccio protestante tra religione familiare e giudizio collettivo.

Su queste due direttrici, fortemente compenstrate e ancorate a un predominio di matrice psicologica e psicoanalitica, appare costruirsi l'intera identità estetica e narrativa del cinema del Nord Europa: ambiti estremamente legati a tutte quelle norme, alla forma e alla sostanza di un protestantesimo virale che abbiamo poc'anzi imparato a conoscere e interpretare.

## **2.1 – Il sensibile**

L'oggetto cinematografico, pur essendo sempre stato presente nel nostro discorso più in quanto fantasma alluso che non attraverso citazioni dirette e analisi, diviene ora soggetto

concreto di ricerca, partendo però non strettamente dalle sue qualità estetico-tecniche, quanto leggendo queste ultime come fattori di innesco sensoriale utili alla creazione dell'immaginario nordico.

Sotto questo aspetto, torna prepotentemente in auge il concetto di atmosfera citato all'inizio della nostra disamina. Ma a cosa ci riferiamo quando parliamo di questo termine? Secondo Gernot Böhme, uno dei primi studiosi che si sono confrontati con tale questione, l'atmosfera è una qualità intrinseca a uno spazio, capace, nella sua fruizione, di determinare un preciso stato emotivo nel soggetto<sup>48</sup>. Allo stesso tempo, ed è la variazione che caratterizza Böhme rispetto a un altro padre della materia come Schmitz, l'atmosfera può essere anche creata ad hoc dall'uomo nel tentativo di produrre su un suo simile un determinato effetto.

Ci si sofferma, quindi, sulle proprietà intrinseche e sovraumane di un spazio – ci verrebbe quasi da pensare ironicamente a una sorta di luterana predestinazione atmosferica divina – e su quelle doti ambientali che, invece, possono illuministicamente essere modificate dall'uomo. Un fenomeno di condizionamento, nella sua totalità, estremamente complesso che nel toccare corde di matrice psichica e biologica – senza scadere nei manicheismi e nelle semplificazioni dell'approccio neuroscientifico e cognitivista –, nell'evocare i meccanismi tipici della funzione spettatoriale appare fin da subito pertinente nel nostro discorso.

Perché, infatti, una teoria tanto suggestiva può essere applicata a uno spazio fisico architettonico, che comunica con chi lo vive attraverso degli stimoli sensoriali ben precisi,

---

<sup>48</sup> «In a way, the notion of and interest in atmospheres came about as a reaction to modernity, where the orientation was much more towards geometry, technology, and the industrial production of buildings. In philosophy, and more specifically in phenomenology, the concept gained prominence through the work of Hermann Schmitz, for whom the term was mainly related to a theory of perception. Schmitz was inspired by, among others, the psychiatrist Hubert Tellenbach, who wrote a book on taste, smell, and atmosphere, *Geschmack und Atmosphäre* (Tellenbach 1968). In it, Tellenbach discussed the smell of the nest, the feeling and smell of the home, and the possible psychic disturbances that may arise if you lose the sense of smell. This forms part of the background for the phenomenological interest in atmospheres. But Schmitz also drew on Rudolph Otto and his idea of the numinous, i. e. the godlike powers that overcome us. Indeed, in Schmitz's work, atmospheres are mainly conceived of as things that overcome you. Therefore, his approach is much closer to a theory of the aesthetics of perception. For him, atmospheres are more or less feelings in the air. I took another route, focusing on the production of atmospheres. In that sense, my work is complementary to Schmitz's. My central argument is that atmospheres are not only numinous, they are also produced by us, and there are professions whose very task it is to produce them. As a result, for me the art of stage-setting became the paradigm for the production of atmospheres, an attempt that you can also find in architecture, marketing, and various strategies of design, as well as in the stage-setting of commodities.» in GERNOT BÖHME, *Atmospheres, Art, Architecture*, in *Architectural Atmospheres*, (a cura di) Christian Borch, Birkhäuser, Basilea 2014, p. 91.

e non a un'arte come quella cinematografica che è pura e semplice manifestazione immersiva, visiva e auditiva di sensorialità?

Un effetto, per usare le parole di Böme, “produced by us”, prodotto sostanzialmente da noi secondo due modalità:

1) In quanto soggetti percettori che attribuiscono a un determinato oggetto artistico un personale valore sentimentale/interpretativo – un film o un quadro possono risuonare in una persona, ma non in un'altra a livello di comunicazione, narrazione e stimolazione psichica –, ma anche un valore comune, una tonalità emotiva condivisa, percepibile grazie a un sistema di significati ben preciso e culturalmente codificato.

2) In quanto soggetti costruttori di senso che attraverso una prospettiva creativa danno forma a oggetti filmici secondo tecniche e dinamiche tese all'ottenimento di un determinato stato emotivo ed emozionale. Degli Autori, insomma.

E ci dà testimonianza del fatto che l'opera d'arte non sia immune alla concettualizzazione atmosferica, uno dei suoi maggiori cultori italiani: Tonino Griffero che apre il suo interessante saggio *Who's Afraid Of Atmospheres (And Of Their Authority)?* citando, come esempio d'intonazione atmosferica, un grande prodotto del genio artistico letterario come *The Great Expectations* di Charles Dickens:

«“We entered this haven through a wicket-gate, and were disgorged by an introductory passage into a melancholy little square that looked to me like a flat burying-ground. I thought it had the most dismal trees in it, and the most dismal sparrows, and the most dismal cats, and the most dismal houses (in number half a dozen or so), that I had ever seen. I thought the windows of the sets of chambers into which those houses were divided were in every stage of dilapidated blind and curtain, crippled flower-pot, cracked glass, dusty decay, and miserable makeshift; while To Let, To Let, To Let, glared at me from empty rooms, as if no new wretches ever came there, and the vengeance of the soul of Barnard were being slowly appeased by the gradual suicide of the present occupants and their unholy interment under the gravel. A frowzy mourning of soot and smoke attired this forlorn creation of Barnard, and it had strewn ashes on its head, and was undergoing penance and humiliation as a mere dust-hole. Thus far my sense of sight; while dry rot and wet rot and all the silent rots that rot in neglected roof and cellar, – rot of rat and mouse and bug and coaching-stables near at hand besides – addressed themselves faintly to my sense of smell, and moaned, ‘Try Barnard's Mixture’.”

It is hard not to be affected by the effect of this (gloomy) literary atmosphere. It is even harder to regard the ‘emotionally impregnated’ space it outlines as the mere subjective projection of

an ill- disposed perceiver. Or even worse to ‘reduce’ the spatial percept to a constellation of factors so de-axiologised and devoid of significance that they could be perceived in the most diverse ways. The authority of the atmospheric space does depend, like that of speech acts, on certain necessary contextual requirements – being in a church as tourists, waiting for the bus to take us elsewhere, is very different from being there as believers waiting for a true encounter with God – but in other cases it is violently imposed over the perceiver, completely reorienting her emotional situation and proving wholly refractory to any relatively conscious attempt at a projective adaptation. Be it serene or tense, relaxed or oppressive, smoky or airy, formal or informal, etc., an atmosphere still possesses and exercises authority or authoritativeness. This is because an atmosphere that I feel externally – i.e. as poured out into the surrounding space and even in the entire biosphere (think of the unsettling atmosphere of terrorism or of the financial crisis) – is mine not because I possess it (possessive sense of the pronoun), but because it concerns me (subjectivising sense of the pronoun).»<sup>49</sup>

Griffero utilizza il testo dickensiano per distinguere la natura contestuale dell’atmosfera – un qualcosa che sussurra e modifica la percezione dell’osservatore grazie a chiari riferimenti esterni, portandolo verso una determinata codifica dello spazio – e la sua immanenza (definita autorità): quindi uno stato emotivo subito violentemente dal soggetto. Dovendo lavorare su un prodotto cinematografico che è frutto di processi storici, artistici e culturali e, di fatto, sensorialmente visuale e auditivo – anche se con l’immersione psichica e l’immedesimazione può dare l’illusione del tattile e dell’olfattivo svincolandosi, così, da un piano strettamente fisico – è per noi importante comprendere che quando ci si riferisce alle due modalità sopra citate, esse possano sussistere al di là della diretta stimolazione dei sensi, attivandosi anche attraverso un’inconscia interpretazione esperienziale: un’associazione di idee e un’automatica lettura simbolica di un fenomeno capace, per convenzione, di rimandare a un immaginario determinato.

A tal proposito, Griffero ci dice:

«Quel che proponiamo è proprio, quindi, di concepire le atmosfere come delle *Gestalten* espressive che, esattamente quanto le qualità terziarie più semplici dei nostri ‘intorni’, sono «prepotentemente presenti nei pezzi di mondo con cui abbiamo a che fare», sono cioè «ingredienti percettivi presenti dentro ai fatti stessi [...] brividi di significato presenti nelle cose», tanto che, a seconda che li si senta come positivi o negativi, vorremmo preservarne o annullarne la collocazione topologica. Estensione delle qualità espressive o loro composizione,

---

<sup>49</sup> T. GRIFFERO, *Who's Afraid Of Atmospheres (And Of Their Authority)?*, *Lebenswelt* n.4 2014, pp. 193-194.

le atmosfere sono allora una sovrastruttura d'apparenza, emergente, e che poggia su qualità primarie che sono però a loro volta apparenze. [...] quando esperiamo (e magari diciamo) che 'c'è tensione nell'aria', che 'la cosa puzza di bruciato', che 'qualcosa bolle in pentola', che qui si respira 'l'odore dei soldi', e così via, ci riferiamo a un percepire atmosferico che, com'è ovvio, non è un percepire organico-sensoriale – il quale alla percezione atmosferica contribuisce indubbiamente, ma senza esserne la condizione sufficiente –, bensì la ricezione, resa possibile dalla risonanza proprio-corporea e da una sorta di *sensus communis*, di qualità espressive inerenti a luoghi, persone e situazioni in qualche modo 'motivanti', e comunque immanenti alle «qualità percettive del pattern stimolante» quanto le più semplici proprietà espressive. Abbiamo qui a che fare con qualità espressive che potremmo considerare anche dei sentimenti oggettivi, nei nostri termini delle quasi-cose situate 'tra' soggetto e oggetto (fisico), ma anteriori alla distinzione stessa e sentite tramite una pressoché infallibile prima impressione, indipendentemente ora dal fatto che siano imprecisamente diffuse nello spazio (vissuto) o siano condensate in elementi particolari (porzioni spaziali, persone e cose, ecc.) e in certo qual modo inaspettati, come nel caso del piede sinistro dell'attore, che il grande Garrick esigeva apparisse a sua volta ubriaco quanto il personaggio nel suo insieme.»<sup>50</sup>

Un sistema di fascinazioni incredibilmente vario che essendo stato calato, in quanto teorizzazione, sullo spazio architettonico – entità connotata spesso dal punto di vista artistico – e, nella citazione di Griffero, in un testo letterario, non vediamo come non possa essere utilizzato come inedito strumento di analisi di un fenomeno cinematografico.

Perché, con tutti i mezzi disponibili, servirsi di un qualcosa di così impalpabile e, in un certo senso, cangiante? La risposta è che nel suo essere mutevole, il concetto di atmosfera non si basa, però, su spinte puramente soggettive nell'interpretazione di un oggetto/spazio, ma nella ricerca di stimoli il più possibili diffusi e condivisi attorno a un luogo preciso; stimoli che, frutto di sedimentazioni sociali, antropologiche, culturali, politiche o storiche, si sviluppano nella molteplicità: ossia una costellazione di elementi, contribuiscono a far maturare un'emozione o una sensazione nel soggetto.

Una sistema di significanti che nel loro apparire rimandano a un significato intrinseco al luogo/cosa/oggetto che lo esprime e, allo stesso tempo, interno alla dimensione psichica del soggetto che lo vive ed elabora.

Avendo tra le mani un concetto esteso e fluido come il cinema del nord Europa e tutto ciò che esso porta con sé, tra retaggi estetici, tecnica, radici e simbolismi, l'atmosfera si rivela essere una validissima arma analitica che ci permette di riflettere sul sistema emozionale,

---

<sup>50</sup> T. GRIFFERO, *Fisiognomica emozionale. affordances, estasi, atmosfere, Lebenswelt* n.6 2015, pp. 56-57-58.

le significazioni artistiche e l'idea che i film del Nord – nella loro diversità – instillano nello spettatore.

Può sembrare una forzatura, eppure la produzione nordica – esattamente come la scuola italiana, francese, britannica, arrivando allo Studio System hollywoodiano – partendo da un protestantesimo che ha avuto il grande merito di dare un comune lessico estetico a realtà geo-politiche fino ad allora distanti, ha sviluppato una sua atmosfera ben precisa: un'aria che attraverso i tematismi, le pulsioni e l'impianto visuale, prende corpo e avvolge chi guarda.

E' un'aura che alla luce di tutto il discorso relativo ai contrasti e alle dicotomie intrinseci al nostro bacino di riferimento, irrompe nella realtà grazie alla sua dimensione narrativa – con trame edificate attorno a personaggi spesso esteriormente algidi e, invece, interiormente combattuti; a fittissime drammaturgie dell'Io, crisi identitarie e religiose, fratture psichiche, scontri con l'Altro simile e nemico; alla veste visiva – l'identificativo bianco e nero, i cromatismi freddi e tenui alternati a tonalità calde e intense –, agli espedienti scenografici e registici – dai primi piani bergmaniani a una marcata costrizione degli spazi. Il sensibile del film – tutto ciò che può essere esperito attraverso i sensi – contribuisce alla conferma (o alla costituzione, dipende dai casi) di un solido immaginario<sup>51</sup>.

Volendo mettere da parte la sfera narrativa, che toccheremo più approfonditamente nel secondo paragrafo e che, in effetti, è più vicina ai processi di elaborazione logica e di identificazione, rispetto a quelli di suggestione atmosferica, entrando all'interno del tessuto cinematografico possiamo prendere ad esempio alcune opere realmente capitali nella costituzione di questo universo percettivo.

---

<sup>51</sup> Parlando dell'edificazione di un immaginario cinematografico nordico, dovendo necessariamente operare una scelta, per questioni puramente spaziali e contenutistiche, tra le voci appartenenti al vasto panorama registico scandinavo e mitteleuropeo, ci si è ritrovati di fronte a numerosi dilemmi. In base a quale criterio un autore doveva essere preferito a un altro? Il rischio, probabilmente concreto, è quello di creare una narrazione orfana di titoli o esponenti di assoluto valore e rilievo che non avrebbero certo sfigurato, con i dovuti distinguo, accanto a quelli presi infine in considerazione. Sarebbe stato interessante, ad esempio, inquadrare con maggior precisione il contributo storico e industriale di Victor Sjöström o dare libero sfogo alla forza evocativa di Bo Widerberg, all'afflato internazionale di Lasse Hallström, alla potenza narrativa del giovane danese Nicolas Winding Refn, così come allo sperimentalismo di Jonas Åkerlund e allo stile di Roy Andersson, che con il suo *Un piccione seduto su un ramo riflette sull'esistenza* (*En duva satt på en gren och funderade på tillvaron*, 2014) rientra a pieno titolo in quel complesso di opere profondamente nordiche per stile, concetto e composizione estetica. Pur nella consapevolezza del vuoto lasciato, si è preferito affidarsi a quei nomi che l'immaginario nordico l'hanno costruito pellicola dopo pellicola, sedimentandosi nella memoria e nel gusto non solo del critico o del teorico, ma soprattutto dello spettatore popolare. Bisognava necessariamente ragionare in modo vasto, seguendo macroflussi percettivi e non singole deviazioni minori, per quanto intriganti potessero essere. Dovendo, quindi, parlare di *vis* suggestiva, maestri quali Dreyer, Bergman, Haneke e grandi autori come von Trier, Axel e Vinterberg (questi ultimi, in questa tesi, ugualmente più in ombra rispetto agli altri) erano scelte obbligate in un processo di analisi del gusto cinematografico del Nord.

Se ci fermiamo a pensare, infatti, a quale sia, da un punto di vista di stimolazione visiva, il dato più eclatante e cristallino per ciò che, comunemente e stereotipatamente, si intende per stile nordico, il bianco e nero è sicuramente il più identificativo.

Uno dei virtuosi di questo genere di cromatismo che da semplice orizzonte tecnologico – prima dell'avvento del colore – ha fatto del bianco e nero uno stato fortemente espressivo e una cifra marcatamente autoriale, è stato Carl Theodor Dreyer.

Lui, danese, fortemente condizionato da una famiglia di rigido credo luterano, con le sue opere ha creato le fondamenta cinematografiche del gusto nordico sia da un punto di vista diegetico che puramente estetico<sup>52</sup>. La sua figura, in bilico tra artista e artigiano<sup>53</sup> - elemento, questo, illuminante rispetto a quanto detto in precedenza sulla nascita e l'evoluzione della produzione artistica nella società protestante -, ha lavorato sempre attorno al primato dell'espressività: una cifra stilistica fortemente debitrice – come lo sarà per quasi tutti i maggiori autori nordici non commerciali – della tradizione teatrale e letteraria europea. Tale espressività era consentita sia dalla performance attoriale, alla quale Dreyer dava una cruciale importanza, che da un attento utilizzo della fotografia, delle inquadrature e della scenografia. Riguardo a questo, David Bordwell sottolinea:

«Dreyer seeks to overcome with a conception of the actor as consummately human. In this conception, a film studio could not rationalize casting, since the director must intuit the actor's essence: "The inner similarity is the decisive issue – namely similarity in regard to mentality, character and temperament." Once chosen, the actor must "express" – literally, press out, make manifest – the inner qualities which the director has perceived. [...] All the famous Dreyer tactics – setting up screens around Falconetti, living with cast and crew while filming *Vampyr*, shooting *Jeanne d'Arc* in chronological order, abjuring the use of a megaphone in the silent area, barring bystanders from the set, refusing to break down a script into shots, even developing the long-take shooting style of his last years – can be seen as specific attempts to create an intimacy, pressure, and concentration during the act of filming that would counter the routines and schedules of studio filmmaking. Dreyer believed that through an almost mystical rapport with his players the director could transcend the mechanical constraints of mass production.»<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Cfr. SERGIO GRMEK GERMANI, GIORGIO PLACEREANI (a cura di), *Per Dreyer. Incarnazione del cinema*, a cura di, Il Castoro Milano, 2004.

<sup>53</sup> DAVID BORDWELL, *The Films of Carl-Theodore Dreyer*, University of California Press, Los Angeles 1981, p. 10.

<sup>54</sup> Ivi. p. 22



L'autore danese fu rivoluzionario nel dare centralità all'individuo e alla sua dimensione interiore attraverso, ad esempio, la rarefazione dello spazio scenico e, soprattutto, l'uso del primo piano<sup>55</sup>. Come sappiamo, uno strumento potentissimo di focalizzazione dello sguardo e di identificazione spettatoriale. Pensiamo al PP forse più famoso della sua produzione – se non dell'intera storia del cinema: quello della splendida Renée Falconetti nel suo capolavoro *La passione di Giovanna d'Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928). In quella serie di inquadrature che a millimetrica distanza mostrano uno struggente martirio e il lento incedere verso l'estasi mistica, vi è un potere fascinatore immenso [Tavola 8A, Fotogramma A-B]: il viso, la perfetta espressività della Falconetti che drammatizza il dolore, la delusione e la paura esibendole con naturalezza e contenendole, però, a un assoluto livello di intimità. La forza dei primi piani del film, però, è enfatizzata da un bianco e nero che era sì, al tempo, uno dei pochi orizzonti cromatici possibili (non si poteva tornare certo al seppia dei primi lavori di Dreyer), ma l'impatto fotografico e l'economia del colore all'interno dell'opera era totalmente frutto di una scelta estetica. La mimica della Falconetti, senza la marcatura netta di un bianco e nero che non è mai accennato o lieve, ma sempre estremamente corposo, manicheo nel scindere luce e ombra, non avrebbe avuto lo stesso impatto interpretativo, scenico e artistico. L'immagine nella sua totalità – attore, inquadratura, fotografia – come ben sappiamo, contribuisce al senso e alla tessitura del testo dando a ogni scuola, ogni gusto geograficamente codificato, una sua tara specifica palpabile e riconoscibile.

Il bianco e nero è diventato, nel tempo, una ben precisa cifra stilistica del cinema nordico e ciò è stato possibile grazie a una lucida, comune volontà autoriale che indipendentemente da spinte stereotipiche e probabilmente lontano da un conscio senso di appartenenza o di sistema comune, ha conservato negli anni un medesimo spirito ed evocatività.

Questo ci permette di accostare, in un prepotente salto temporale, i primi piani della Giovanna d'Arco dreyeriana, al conturbante sguardo in macchina di Harriet Andersson in *Monica e il desiderio* (*Sommaren med Monika*, Ingmar Bergman, 1953) [Tavola 8B – Fotogramma A] o alla straziante inquadratura di *Nymphomaniac* Vol.1 (Id, Lars von Trier, 2013) [Tavola 8B – Fotogramma B] nella quale il conterraneo di Dreyer, von Trier, cattura il dolore di *Joe* (Stacy Martin) per la morte del padre nell'immediato istante successivo a

---

<sup>55</sup> «For Dreyer the purity of facial expression makes genuine artistry possible in a mass-produced art. Once filmed the representation of the soul rises above the contingency of cinema as commodity. Cinematic style must then be put at the service of the actor. For one thing, the close-up offers the director a way to magnify facial expression and “record inner dramas”. For another, décor can support and intensify the revelation of personality. [...] Judiciously executed, décor can “draw the spectator’s eyes towards what is essential in every single shot – usually the acting.» Ivi. pp. 22-23.

un vorace rapporto sessuale. Tre film distinti e distanti che attraverso opposte costruzioni narrative, mettono in scena, nella perfetta combinazione tra PP e bianco e nero, il tripudio dei moti del soggetto: la sua vita intima giocata rispettivamente tra estasi mortifera, sfida socialmente alienante e un degrado fisico che porta alla perdita degli affetti e all’(auto)distruzione morale di se stessi.

Ne *La passione di Giovanna d’Arco* e in *Monica e il desiderio*, il cromatismo era una scelta obbligata, seppur splendida nella sua elaborazione, ma in *Nymphomaniac* è manifestazione di una piena volontà registica: esempio di quanto il bianco e nero, nella sua avvolgente distanza, nella sua pienezza, nel suo porre neutralmente il soggetto rappresentato in uno stato di predominanza scenica, sia un perfetto veicolo narrativo per mostrare allo spettatore frammenti di inconscio, lembi di pensiero, emozioni, distruzioni, provocazioni, cataclismi interiori. Nella sua quietezza visiva – che in realtà nasconde infinite sfumature e segreti nascosti, dando spessore e dimensioni sempre nuove a ogni visione – l’assenza del colore, o meglio il discreto impero della luce e dell’ombra portati alle loro massime conseguenze, riflettono quella rarefazione luterana, ben visibile nel nero delle vesti protestanti, e quella morigeratezza che, in realtà, non faceva altro se non porre il contesto sullo sfondo e l’accento sull’uomo e il suo costante sacrificarsi a Dio (come la Giovanna d’Arco), sul suo mettere luteranamente in discussione lo stato delle cose e l’ordine costituito (Monica) e il suo percorrere sentieri dolorosi di scoperta del sé nel quale vivere mille e più morti simboliche in cerca di un senso e un’inafferrabile verità (Joe).

Esattamente come Dreyer, anche Bergman, nell’arco della sua filmografia, traendo spunto dagli insegnamenti espressionisti di Viktor Sjöström e grazie a sodalizi con grandi della fotografia quali Sven Nykvist, sfruttò il bianco e nero come una affilata arma da taglio per muovere i suoi complessi personaggi e le fila dei loro conflitti. Il suo contributo, però, si spinse oltre sul su citato paradigma legato all’uso della luce e delle ombre: una preziosa sperimentazione compiuta non solo con l’estro del maestro svedese, ma soprattutto per merito della fruttuosa collaborazione con Nykvist che portò, sulla traccia del paradigma su citato di luce e ombra<sup>56</sup>, la resa fotografica delle singole opere a un livello di intensità

---

<sup>56</sup> «Di tato in tanto litigammo, io e Ingmar, sui sei di questi [...] film in bianco e nero. Ma li ricordo soprattutto come una fantastica fase di evoluzione, un viaggio alla scoperta della luce.», SVEN NYKVIST, *Nel rispetto della luce*, Lindau, Torino 2000, pp. 71-72

mesmerizzante e a una naturalità dell'immagine<sup>57</sup> che potesse dare sostanza, veridicità e, quindi, capacità di identificazione spettatoriale, ai tragitti umani raccontati.

Non dimentichiamoci, però, della fondamentale questione degli opposti sempre costantemente in gioco. Infatti, se il bianco e nero, nella sua sintesi estetica, promuoveva una nuova indagine visuale antropocentrica alludendo a un innovativo approccio psicologico del narrare, l'utilizzo del colore, nel cinema nord europeo, aveva effetti e obiettivi di portata certamente non minore.

Per rendercene conto, basta lasciarsi trasportare dalle suggestioni visive di pellicole fondamentali nell'ecosistema visuale nordico come *Fanny e Alexander*, *Sussurri e grida* (*Viskningar och rop*, Ingmar Bergman, 1972) o l'intrigante *Melancholia* (Id. 2011) di Lars von Trier. Se la manipolazione di luce e ombra e il vibrante bianco e nero di Bergman sono indiscutibilmente dati distintivi dello stile dell'autore svedese, è altrettanto decisivo e rilevante il suo contributo alla connotazione simbolica del colore e al consolidamento del legame tra pittura e cinema in ottica cromatico-compositiva.

Andando in ordine cronologico rispetto ai film che prendiamo qui in esame, l'angosciante drammaticità di *Sussurri e grida* – realizzato da Bergman nel '72 – viene sprigionata in tutta la sua forza anche grazie a un uso del colore sapiente e coraggioso. Se l'individuo – le donne che popolano la pellicola – viene ancora una volta incardinato secondo pallidi e neutrali dettami esteticamente luterani, nel silenzio, nella poca verbosità, nella totale introiezione emotiva dell'elemento umano, questa volta è il contesto, lo sfondo scenografico, a doversi arrogare il compito di urlare contro lo spettatore tutto il furore interiore che nascostamente costruisce la diegesi.

E lo fa ammantandosi di tente forti, violente anche quando a prevalere è una composizione quasi impressionista, tenue e delicata degli spazi aperti [Tavola 9A - Fotogramma A]. La

---

<sup>57</sup> «Fare una luce “realistica” per un operatore, vuol dire ricalcare la propria esperienza visiva, che naturalmente non può avere una seconda esistenza reale nella forma di un doppio incorporeo; vuol dire ispirarsi alla natura. In natura la luce proviene da una sola fonte, che è il sole, anche se questa luce riflettendosi su altri corpi può scomporsi e dar luogo a fonti riflesse. Un'immagine realistica [...] significa lavorare sulla base di questo modello, abolendo i tratti d'irrealtà che un tempo potevano essere legati all'uso di luci in opposizione, come quelle di taglio e quella di controluce, anche in un ambiente (in un bosco per esempio), nel quale oltre al sole non si può proprio immaginare la presenza di altre rilevanti fonti di luce.» in Giuseppe Rotunno, *Storie della luce*, in (a cura di) STEFANO MASI, *La luce nel cinema. Introduzione alla storia della fotografia nel film*, La lanterna magica, L'Aquila 1982, p. 54.

rilevanza dell'aspetto cromatico emerge dalle stesse parole di Bergman che in *Immagini*, esplicando la genesi del film, si fa percorrere da un ricordo in rosso:

«La prima immagine ritornava sempre: la stanza rossa con le donne vestite di bianco. Succede che alcune immagini ritornino in modo ostinato, senza che io sappia che cosa vogliono da me. Poi scompaiono, ritornano di nuovo e sembrano sempre le stesse. Quattro donne vestite di bianco in una stanza rossa [...] La scena ora descritta mi ha accompagnato per un anno intero. All'inizio non sapevo naturalmente come si chiamassero le donne e perché si muovessero nella grigia luce del mattino di una stanza con tappezzeria rossa. Avevo di volta in volta respinto questa immagine e rifiutato di porla alla base di un film (o ciò che è ora). Ma l'immagine si è dimostrata ostinata e io, malvolentieri, l'ho identificata: sono tre donne che aspettano che la quarta muoia. La vegliano a turno.»<sup>58</sup>

Ancora il bianco. Spesso il nero. Sempre il rosso. Tre donne in una stanza. Un ricordo, una fantasia, forse un sogno diviene, così, concreta cellulosa [Tavola 9A – Fotogramma B] e prendendo vita, quell'immagine focale, che si riproporrà in numerose varianti e trittici cromatici all'interno del film [Tavola 9A – Fotogramma C].

Il colore diviene, quindi, il nodo centrale dal quale si dipanano, poi, le vite cristallizzate delle protagoniste: sospese nell'attesa di una morte o, sarebbe meglio dire, della morte, all'interno di una prigione le cui sbarre son finestre, pareti sanguigne, broccati con sprazzi di candore.

Bergman divide il racconto in unità spaziali e cromatiche distinte che dalla luce del principio, dai luminosi, nebbiosi esterni si sposta velocemente, con i rintocchi di un orologio, alla densità e brutale carnalità degli interni. Un crescendo che corrisponde a una discesa vorticoso nell'inconscio, nel non detto, nel represso e rimosso. Il pallore iniziale – con l'oro degli alberi, il verde del prato, un senso di grigio che pervade la scena nell'indeterminatezza di ciò che stiamo per vedere e nel presagio luttuoso del *Lacrimosa* della *Messa di Requiem* in Re minore K 626 di Mozart – ci racconta un presente in stasi, ma il crescendo dell'emozione è inarrestabile e ci trascina nel profondo: all'interno di una villa che è teatro di tragedie umane.

«[...] ciò che si impone in questa *ouverture* è il modo in cui Bergman mette in scena la luce e il suo diventare colore rosso, indicandone un suo uso apertamente discorsivo; ma non solo.

---

<sup>58</sup> INGMAR BERGMAN, *Immagini*, Garzanti, Milano 1992, p.71.

L'intensità e l'uniformità del colore, che trasformano l'immagine in uno schermo rosso, denotano un altrettanto evidente componente metalinguistica. [...] Bergman libera il colore da ogni limitazione realistica – e, di conseguenza, anche il racconto – facendolo diventare strumento di una trasmissione affettiva. Il film nasce, dunque, a colori. La narrazione inizia attraverso la dimensione spaziale – tutta interna – declinata in rosso: sono rosse le pareti, i pavimenti, i tendaggi pesanti che incorniciano le tende delle finestre, i mobili, le coperte. In questo cromatismo dominante, fa da contrasto il bianco dei vestiti, delle porte, delle lenzuola, dei fiori, delle tende delle finestre, sostituito dal nero dei sontuosi abiti dopo la morte di Agnes (e comunque già presente nelle campiture delle porte di alcune stanze come in alcuni mobili). Ma non è tutto: il colore non partecipa soltanto del linguaggio cinematografico, esso si fa racconto, diventa trama stessa del film. Infatti, se la creazione di questo universo colorato fa diventare *Sussurri e grida* uno strumento di espressione soggettiva dell'anima umana, il colore permette di dar forma a un mondo diverso da quello quotidiano, un mondo interiore, misterioso, ossessivo. Da elemento che connota le pareti di un interno benestante, esso entra in stretto rapporto con le tre sorelle, si fa segno del loro essere, rinviando al rosso – altrettanto interno – del loro sangue, che affiora alla superficie dei loro corpi tingendoli di variegate *nuances*.»<sup>59</sup>

Roberto Zemignan chiarisce con precisione la costruzione tensoria di *Sussurri e grida*, vincolata senza possibilità di scampo a un colore che diventa agente atmosferico attivo, quasi un personaggio a sé e, forse, l'unica bussola per orientarsi nelle complesse dinamiche sentimentali e interpersonali messe in scena.

L'atmosfera è in atto, lo spettatore la vive, la subisce, ne viene assuefatto o schiacciato. La dialettica tra spazio, tempo, narrazione e colore diviene sempre più palese e decisiva nell'economia di una storia che parla dell'individuo non con la solita rarefazione luterana, ma con un elemento nuovo: un colore che con la sua presenza magnifica ed esibita è manifestazione di una pulsione indicibile che arde sotto le briglie della censura sociale e morale luterana.

Tale conflitto è ancora più evidente, in quanto facente parte del pensiero bergmaniano, nell'opera che è sicuramente la summa teorico-estetica dell'autore svedese: *Fanny e Alexander*.

Se nel primo capitolo abbiamo citato il film in relazione alla tripartizione dello spazio narrativo nelle affascinanti categorie di Paradiso, Inferno e Purgatorio, non abbiamo ancora avuto modo di sottolineare quanto anche qui, dopo l'esperienza formatrice di *Sussurri e*

---

<sup>59</sup> ROBERTO ZEMIGNAN, *Sussurri e grida*, in *Ingmar Bergman*, (a cura di) Antonio Costa, Marsilio, Venezia 2009, pp. 106-107-108.

*grida*, spazio e colore siano fusi in un virtuoso rapporto di costruzione del senso. Tale moto creativo, che in *Sussurri e grida* era asservito al delineare la separazione tra inconscio e superficie, esterno e interno, detto e non detto, forma e doloroso contenuto, in *Fanny e Alexander* ha il compito di gestire e alimentare impulsi, stati emozionali, dimensioni familiari e orizzonti tecnico-rappresentativi ben più ampi e complessi data la portata della storia. Lucilla Albano, nel suo saggio *Ingmar Bergman - Fanny e Alexander*, analizza con efficacia tale struttura, soffermandosi su un uso del colore che, per Bergman, è funzionale scelta estetica e strumento indispensabile per tracciare percorsi simbolici in una costruttiva indagine dell'uomo.

«Il mondo del piacere, il mondo della necessità e il mondo del possibile, altro modo per definire l'articolazione e il passaggio da un atto a un altro e da uno spazio a un altro, definiti inoltre da precisi valori compositivi, cromatici e luministici. Vi è una fondamentale dicotomia tra la prima parte natalizia e la seconda parte nella casa del vescovo. Da un lato calore e dolcezza, intimità e umanità – quella dominanza del rosso, insieme al verde e all'oro, che corrisponde, in Bergman, come aveva dichiarato per *Sussurri e grida*, al colore dell'anima; dall'altro ascetismo, severità, austerità e freddezza, con la dominanza di bianchi opachi, di grigi e di neri come in un quadro fiammingo. I due spazi contrapposti del primo e del secondo atto sono lavorati attraverso tonalità cromatiche vicine e sovrapposte, ad esempio le varie sfumature del rosso, del porpora, dello scarlatto o del rosa nella casa della nonna, che si legano a loro volta con l'oro e il verde; e quelli del bianco gessato, del grigio e del nero nel secondo, contrapposto a sua volta a un'altra casa della famiglia Ekdahl, quella estiva, sul lago, luminosa e dolce, con una dominante del bianco. Il terzo spazio invece, la bottega di antiquariato di Isak Jacobi, non ha colori dominanti, si trasforma, ed è labirintica anche nel trapasso in tanti colori, tra cupezza e luminosità, con una dominante del blu che prevale a un certo punto della notte, uniformità cromatica rafforzata dalla colonna sonora basata sulla ripetizione di un'unica nota del clavicembalo. [...] In *Fanny e Alexander* quindi, così come nei precedenti film a colori (particolarmente in *Sussurri e grida*) c'è un uso drammaturgico del colore, nel senso che il colore orienta e riconfigura l'immagine, diventa tangibile (pensiamo al blu della notte in casa Jacobi) e incide sul senso del racconto, guidando lo spettatore verso determinate direzioni, che probabilmente la stessa immagine, in bianco e nero, non avrebbe potuto dare.»<sup>60</sup>

Queste parole ci fanno capire quanto *Fanny e Alexander* sia un prodotto perfetto per descrivere le potenzialità della teoria atmosferica, nel suo trascinare chi guarda in un

---

<sup>60</sup> L. ALBANO, *Fanny e Alexander*, cit. pp. 77-78.

tragitto edipico che sussurra all'intimo, al familiare e al perturbante presente in ognuno di noi.

Come possiamo vedere dai fotogrammi scelti [Tavole 9B - 9C], l'interpretazione della Albano rivela un reame cromatico di rara ricchezza e polarità architettonica. La distinzione marcata, quasi didascalica, tra gli spazi, i personaggi che li popolano, le azioni che vi vengono compiute e gli stati emotivi che da esse derivano, sono inanellate in un perfetto mosaico filmico, tradendo quella splendida discendenza letteraria che ha permesso a Bergman di comporre un romanzo di formazione per immagini e un affresco sociale, culturale e religioso che nel colore ha trovato un indispensabile segno e valore simbolico.

Di minor entità autoriale e valore filmico, seppur altrettanto visivamente intrigante, è il contributo che possiamo trarre da *Melancholia* di von Trier. Scorrendo i fotogrammi [Tavola 9D], che peccano probabilmente di quella sovra costruzione e ricerca estetica patinata delle quali a volte pecca il regista danese, possiamo rintracciare immediatamente alcune delle direttrici emerse fino ad ora. Nelle immagini è rintracciabile la stessa natura fiamminga evidenziata dalla Albano in *Fanny e Alexander*, in più – come ulteriore punto di contatto con la pittura nordica – vi è la presenza dell'elemento naturale che avvolge il soggetto. Cromaticamente ritroviamo l'oro – nel gioco di luce sul volto di Kirsten Dunst – il verde, il nero, la foschia, l'ibridazione tra il pallore e lo sfocato in antitesi al nitido e al colore netto, vivo, quasi tattile.

Il film è un'ulteriore testimonianza di quanto peculiare sia stilisticamente l'uso del colore – così come del bianco e nero – da parte degli autori del Nord e della mitteleuropa (in questo caso si è preferito non soffermarsi su una pellicola come *Il nastro bianco*, che tratteremo successivamente da altri punti di vista, e sul suo meraviglioso bianco e nero che rimanda alla scuola bergmaniana).

Luce e ombra, tinte tenui e graffi pittorici: scelte estreme, apparentemente dissonanti, che rimarcano la necessità, da parte dell'arte nordica, di rappresentare la scissione tra gli obblighi estetici esteriori (e sociali) e lo scendere a patti con una pulsionalità che, al di là del dogma, esercita un violento controllo sull'individuo

Ripercorrendo quanto detto fino ad ora, appare utile soffermarsi ancora una volta sull'elemento spaziale che, come abbiamo visto, trovava nel colore un attore simbiotico.

Valgono anche qui tutte le traiettorie emerse: eccesso e scarno, pieno e vuoto, riflessività e ostentazione, ma se la dominante – quantomeno a livello di immaginario – è la stessa notata nella trattazione dello spazio architettonico ecclesiale del primo capitolo, ossia la

rarefazione, è indubbio che vi sia una spinta opposta, fatta di costrizione spaziale e di sovrabbondanza, che cerca di riequilibrare tale idea.

Volendo trovare due casi esemplari, nel cinema contemporaneo non vi è maggior rarefazione dello spazio e predominanza dell'elemento (interiore) umano quanto in *Dogville* (Id. 2003) di von Trier [Tavola 10A – Fotogrammi A-B-C]. Rifacendosi alla letteratura e al pensiero brechtiano, ovviamente con il suo caratteristico intento politico, von Trier rinuncia completamente alla costruzione di scene fisiche, ambientando interamente il film in una dimensione alternativa, buia, nella quale il fisico degli oggetti è disegnato per terra e suggerito da un sonoro che emerge invisibile. Non c'è occlusione dello sguardo o alcun tipo di segregazione eppure questa scelta radicale, in un'ottica teorica, ha permesso al regista di portare alla luce, rendendoli nudi e ancor più famelici, i conflitti tra i Soggetti. E' un'immersione psicologica alienante e perturbante poiché nel suo statuto di irrealtà o, forse, surrealtà, nella sua dimensione estremamente verbale e gestuale, riesce a regalare quel senso di inquietudine che solamente ciò che si avvicina al vero può dare.

«Here Brecht offers a fruitful paradigm particularly in light of the fact that both films have obvious Brechtian references. Both utilize a minimalist aesthetics and they were shot in a hangar located in a Swedish town, Trollhättan. The hangar is used so as to resemble a theater space where chalk marks are used to define scenography. The actors act realistically in a set which is far from being realistic. Despite the stylization that stems from the spatial simplicity, sound effects are used to substitute the lack of frames so there are moments that we hear door-knockings even though there are no visible doors or houses in the set. Equally important is that the lack of detailed scenography places the characters in a specific context, asking us to dissect the relationships and analyze more closely their physical attitudes. [...] von Trier explained that the film's aspiration is to challenge any stereotyped ideas regarding film form. As he says: The most reactionary attitude to art has always been the question "what is art?", followed by the statement "This isn't art". Limiting it, labelling it. In the same way, people have tried to contain and limit film—and literature too for that matter. I'm trying to challenge that now by creating a fusion between film, theatre and literature. That doesn't mean filming a performance in a theatre though. *Dogville* lives its own life, according to highly specific value criteria within the genre which, as of now, can be called "fusion film". [...]In both films, the minimalistic set simplifies the story line and this simplification invites a more scrutinized observation of the social relationships.»<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> ANGELOS KOUTSOURAKIS, *Politics as Form in Lars von Trier*, Bloomsbury, New York 2013, pp. 148-149, 151.



Lars von Trier gioca con la sperimentazione formale fondendo, come ha scritto Angelos Koutsourakis, letteratura, cinema e teatro, raccontando una storia di segregazione, responsabilità sociale, colpa e vendetta con la tecnica cinematografica, il linguaggio della parola scritta e una messa in scena di assoluta teatralità<sup>62</sup>. Lo spazio libero, svincolato, entra quindi in contrasto ancora una volta con l'oppressione intima e morale: una condizione che, seppur estrema, potrebbe essere accostata alla cultura nordica contemporanea che vive in bilico tra una piena libertà economico-sociale e una rigida morale atavica che ne limita le azioni e le potenzialità. Un fatto che, come vedremo, sarà capace di generare grandi moti di tolleranza, ragione, civiltà e, allo stesso tempo, terribili derive sociali e profonde ferite psichiche infettate dal predominio della pulsione.

Potremmo prendere ora in considerazione nuovamente *Fanny e Alexander* e l'opulenza della messa in scena nel "Paradiso", ma volendo attualizzare la questione, il perfetto contraltare di *Dogville*, da un punto di vista scenico-formale, capace di completare anche questo quadro dicotomico, è certamente *Amour* (Id. 2012) di Michael Haneke. La storia è quella di un maturo, crepuscolare idillio di coppia, cessato dalla voracità della malattia [Tavola 10B – Fotogrammi A-B-C]. Tranne la seconda e la terza sequenza (nelle quali siamo, rispettivamente, in un teatro e su un tram), il film è completamente ambientato all'interno dell'appartamento parigino di Anne e Georges Laurent, modellato da Haneke sulle sembianze della casa viennese dei suoi genitori, in modo da lavorare in un microcosmo conosciuto e, dato il tema trattato, carico di riferimenti affettivi.

La macchina da presa non esce mai dalle stanze – la cucina, il salone, la camera da letto – e si incarcera nei corridoi, nel tinello, guardando attraverso soglie e porte che, sovente, le si chiudono davanti. Non ci sono spazi aperti. E' un scatola tagliata da muri, strettoie, modesti slarghi improvvisi e finestre schermate da tende che, solo in trasparenza, ci mostrano quell'*extra limes* rinnegato. Il senso di chiusura, costrizione e claustrofobia è assoluto e coincide, intelligentemente, sia con l'arroccamento in se stessa di *Anne*, dovuto al degrado

---

<sup>62</sup> «How much did the cinema owe to literature and theatre? Almost nothing, contemporary theorists would have responded. Cinema was either a synthesis of all arts or an autonomous and pure art close to music. Either way, cinema's distinctness from theatre and literature was only an extension of these arts. Disputes about the essence of cinema dealt merely with technique; his aesthetic proposed a return to basic human truths. Cinema would be narrative and, specifically, psychological. The filmmaker could counter the melodramatic excess of the commercial product by depicting profound and subtle psychological experiences. "Art shall represent the inner, and not the outer life". If film seeks depth, it must draw upon the psychological arts par excellence-literature and theatre.», D. BORDWELL, *The Films of Carl-Theodore Dreyer*, op. cit. p. 21.

patologico, che con la conseguente prigionia di *Georges* in una condizione assistenziale devastante che ne mina l'equilibrio psicologico.

L'abitazione è un palcoscenico di orrore e malinconia, in cui la tragedia nasce e si compie tra pareti domestiche, senza un intervento esterno.

Da qui, esattamente come *Dogville*, anche se con sembianze differenti, possiamo iniziare a scorgere l'anima teatrale di *Amour*, fondata su parola, silenzio, pochi personaggi, spazi unici e ristretti, porte come quinte e una dimensione psicologica imperante: tutti elementi che ci rimandano alla tradizione del *Kammerspiele* dei primi del Novecento, da cui è derivata, poi, la corrente dei *Kammerspielfilm*<sup>63</sup>.

Questo riferimento, alla luce del racconto, pare assai calzante, soprattutto se decliniamo il plot e *Georges* secondo una traiettoria strindberghiana, autore di riferimento di Bergman, al quale il *Kammerspiele* deve tanto, se non tutto.

Ma *Amour*, nel suo rappresentare una costrizione degli spazi che nel suo criticizzare e prostrare la condizione umana, è fondamentale nella costituzione dello spazio cinematografico nordico, ci offre un ulteriore, interessante spunto per evocare l'ultimo elemento costitutivo della costruzione atmosferica nordica: un aspetto che, tornando indietro tra le pagine, è emerso parallelamente a spazio, cromatismo e narrazione. Ci riferiamo al suono o, meglio, alla dimensione musicale del cinema del Norden. Infatti se Haneke, che nell'ultimo capitolo scopriremo essere l'autentico erede cinematografico dello spirito artistico nord e mitteleuropeo, plasma le sue opere nella quasi totale assenza di un tappeto sonoro, inserendo unicamente musica intradiegetica per enfatizzare il panorama antropico rappresentato, il tema musicale è di fondamentale importanza per tutti gli autori citati fino ad ora.

---

<sup>63</sup> «Genere cinematografico di impianto psicologizzante, nato agli inizi degli anni Venti del Novecento in Germania sull'esempio del teatro intimista dei *Kammerspiele*, fondati da Max Reinhardt a latere del Deutsches Theater di Berlino nel 1906 e inaugurati dalla messa in scena di *Frühlings Erwachen* di F. Wedekind diretto dallo stesso Reinhardt. Nella piccola sala dei *Kammerspiele* venivano presentati drammi con pochi attori (di preferenza tre personaggi) e dalle scenografie simboliche molto essenziali. Il K., che deve molto all'influenza di J.A. Strindberg, si caratterizza per uno stile narrativo naturalistico, per dei soggetti rivolti al quotidiano e per l'utilizzazione (non sempre coerente, mai sistematica) delle tre unità aristoteliche di azione, spazio e tempo che il cinema per propria natura tende a eludere. [...] I protagonisti, di frequente dei filistei piccolo-borghesi, sono calati in un ambiente spesso buio, sempre essenziale, che nella sua tristezza cosmica rappresenta uno specchio dell'anima dei drammi e delle passioni che si consumano nel profilmico. [...] il termine *Kammerspielfilm* è stato e viene usato per definire, sotto tutte le latitudini, film di natura psicologica, dalla connotazione simbolica, con pochi personaggi e ambienti rarefatti, a volte tratti da opere teatrali. Perciò tale termine, più o meno propriamente, ricorre di sovente per definire, per es., molte delle opere di Ingmar Bergman o un cospicuo numero di film realizzati nella DDR.» in GIOVANNI SPAGNOLETTI, *Kammerspielfilm*, Voce dell'Enciclopedia Treccani, 2003.

Questo aspetto sembra irrilevante e comune a un qualsiasi regista cinematografico. La distinzione, però, sta nelle comuni correnti e figure di riferimento alle quali gli autori, si rivolgono nel comporre la dimensione auditiva delle loro opere.

Analizzando le opere musicali citate più o meno direttamente nei film di Bergman, Haneke e von Trier ci si rende conto che gli orizzonti ai quali si guarda sono due: il Barocco, ma, soprattutto, il Romanticismo tedesco e austriaco. Non è una scelta singolare o contraddittoria rispetto ai discorsi fatti fino ad ora, ma anzi, se il barocco rappresenta il religioso e la nota in eccesso sovrastrutturata, nel suo concentrarsi con struggente evocatività sulla sfera intima dell'uomo, il Romanticismo per gli autori cinematografici nordici si è rivelata la corrente che forse più di tutte rispecchiava il sentire e la precaria condizione psichica del soggetto contemporaneo. Il Romanticismo richiama sfere emozionali trascinanti, laceranti e vissuti individuali frammentati; non dà conferme, ma mette in discussione, proponendo una visione del Soggetto non come una creatura risolta, bensì attraversata da una molteplicità di conflitti.

Per parafrasare Bergman, il barocco di Bach e il romanticismo di Schubert sono forse gli unici capaci di suggerire ai sensi le forme e le derive del rosso dell'anima.

Secondo Enrico Fubini:

«Per oltre un secolo, dalla metà del Settecento sino alla crisi del Romanticismo, buona parte del pensiero estetico musicale è percorsa, come da un filo rosso, dai concetti di alienazione dell'uomo a causa della civiltà e della sua redenzione – o aspirazione alla redenzione – per mezzo della musica. Si tratta senza dubbio di una prospettiva estetizzante, ma non per questo meno densa di implicazioni sia sul terreno filosofico sia su quello più propriamente musicale. La parabola di questa intuizione, già abbozzata dal pensiero illuministico – si pensi a Rousseau, Condillac, Grimm e Diderot – e pienamente esplicitata nelle sue molteplici versioni e nei suoi vari coloriti dai romantici Wackenroder, Hoffmann, Jean Paul Richter e Schopenhauer, trova il suo momento conclusivo e riassuntivo nel pensiero di Richard Wagner e, in parte, in quello di Nietzsche – per intendersi nel Nietzsche de *La nascita della tragedia* o di Richard Wagner a *Bayreuth*. [...] I due poli, si è detto, fra cui si articola il pensiero musicale da Rousseau a Wagner sono alienazione e redenzione; in questo ambito la musica – o, meglio, l'idea di musica – diventa oggetto di una perdita e di una sua successiva, lenta, faticosa e a volte utopica e impossibile riconquista per ritrovare l'unità perduta o l'innocenza originaria.»<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> ENRICO FUBINI, *Il pensiero musicale del Romanticismo*, EDT, Torino 2003, pp. 2-3.

Alienazione e redenzione sono condizioni costitutive del soggetto europeo di matrice protestante. La messa in discussione del cattolicesimo ha generato un'alienazione rispetto al contesto dominante romano e una nuova ricerca della purezza perduta ha preso il sopravvento nel quotidiano dell'uomo. Da qui, e la musica ne è stata prodotta e presente osservatrice, la società si è modificata e modellata secondo norme, un ritorno ai dogmi originari e una sensibilità che oscilla tra l'ostentazione della verginità estetica e religiosa e un bisogno di compensare un viscerale e un carnale sopito con forza.

Volendo tracciare un breve excursus di come Romanticismo e Barocco (circoscritto, come detto, principalmente all'opera di Bach) permei il cinema nordico, dobbiamo ritornare ad *Amour*; più precisamente a una delle scene iniziali – una delle rare esterne al panorama domestico – ambientata nel teatro.

La mdp, posta idealmente sul palco, inquadra la platea in CL. In mezzo a la folla, ci sono *Anna* e *Georges*, venuti a godersi il concerto di *Alexandre*, un ex allievo di *Anne*, ora celebre pianista.

L'inquadratura non può non ricordarci l'*ouverture* del *Il flauto magico* (*Trollflöjten*, 1975) di Bergman nella quale il regista ha spostato l'obiettivo, in primo piano, a volte primissimo, sul volto degli spettatori, stabilendo un inedito rapporto tra pubblico e realtà operistica e cinematografica. Ciò pone in auge, ancora di più, la questione già affrontata riguardante la messa in scena del dramma dei *Laurent* attraverso direttrici prettamente teatrali.

In Haneke, come del resto negli altri autori fino ad ora citati, la musica non è un semplice accompagnamento, ma racchiude una valenza simbolico-profetica. In questa sequenza, ad esempio, il concerto di *Alexandre* ha in programma l'esecuzione degli *Impromptus* (Op. 90, D 899) composti da Schubert nel 1827. Haneke ha a cuore il musicista austriaco, utilizzato già ne *Il Nastro Bianco* (come ne *La pianista* (*La pianiste*, Haneke, 2001) nel quale dà l'intonazione di quello che è il reale significato della pellicola o, quantomeno, la scala armonica sulla quale essa si svilupperà).

Nella scena, in diegesi, ascoltiamo, con lo sguardo sempre orientato sul pubblico del teatro, l'*Impromptu* n° 1 in Do minore, Allegro molto moderato. La melodia accompagnerà, in un'anomala forma extradiegetica per il regista, anche il ritorno a casa dei due coniugi.

Con una piccola, necessaria digressione teorico-musicale, cerchiamo ora di capire il perché di Schubert. Ecco come Gilead Bar-Elli introduce la sua esecuzione degli *Impromptus*, prima di un concerto tenuto a Gerusalemme nel febbraio del 2013:

«In 1827 Schubert wrote two sets of Impromptus, each consisting of four, middle-size pieces, very different in character. The first two of the first set were published still in his life and given the opus number 90 (now, D899). They were called Impromptus by the publisher, but probably with Schubert's approval. The second set was published after his death in 1839 as op. 142 (now D935), and in a letter to a publisher Schott Schubert himself refer to them as Impromptus. The last two of the first set were published about twenty years later. In May 1828 he wrote three other Klavierstuecke D946, which some regard also as Impromptus, but we shall not. Some people claim he was influenced by the Impromptus op. 7 of his friend Jan Vaclav Vorisek and by works of Tomasek, who may be regarded as the inventor of this genre. In each set the first piece is in a minor key. This can almost be said also of the last in each set. The last one of the second set is in F minor, and although the last in the first set is marked A-flat major, it begins with its main motif in A-flat minor, which is rather an unusual key. It should be also noticed that the first in each set is of a grand epic character – almost a sort of a ballade – and is the longest in the set. Many of them, but definitely not all, are in a triple song form of A-B-A'. Though some people (including Schumann) suggested that the second set was a sonata in disguise, this has been recently refuted both by analysis and by the fact that Schubert marked them 5-8, following the numbers of the previous set. So, these are two sets with many common lines between them.»<sup>65</sup>

In merito all'Impromptu n°1 in Do minore, del quale ci occupiamo ora, invece, continua:

«Like all the Impromptus this work is very homogenous and compact in its motivic material, but it is quite distinct in its unusual form and its epic and tragic character. It has two main subjects, which are thematically close to each other, and there is no significant other material except some developments of them. After an unison, wide-spread octave on G, which fades out gradually with a fermata, the first subject (bb.2-17) consists of two classical, well balanced periods, each beginning with a solo tenor, playing a dotted motive in the dominant around D (bb.2-5; 9-12). This sounds much like a tragic hero proclaiming his suffering fate, in a calm, ensured voice with a far-reaching look. It is echoed in harmonized form in the second stanza in chorus-like affirmation of his statement (bb.6-9; 14-17), carrying it back to the tonic (C). There

---

<sup>65</sup> GILEAD BAR-ELLI, *Schubert: Impromptus*, unpublished, *A lecture accompanying a home performance of the eight Impromptus*, Gerusalemme, Febbraio 2013, p. 1.

is a distinctly Schubertian sadness and tragic character here, but, again typically, with no bitterness or revolt (as one would expect e.g. in Beethoven). This is perhaps the general most typical characterization of Schubert's music: deep sadness with a complying realization and acceptance. These two periods are then repeated with fuller voice and richer harmony, but again in perfect balance and symmetry.»<sup>66</sup>

Si parla della tipica “tristezza schubertiana che coinvolge un personaggio tragico”: una tristezza non amara, ma che implica realizzazione e accettazione. Il tema musicale si pone come un filo conduttore del racconto, ponendo l’accento non solo sulle atmosfere e gli andamenti interiori dei protagonisti, ma anche sulle loro negazioni ed epifanie.

Schubert riapparirà anche in altri due momenti: nel primo *Anne e Georges* stanno ascoltando il disco di *Alexandre* che gli è stato recapitato a casa. La traccia è quella dell’*Impromptu* n°1: lo stesso della sequenza d’apertura. La donna, dopo aver ascoltato le parole del biglietto che accompagnava il cd, chiede al marito di premere stop, ponendo fine a un’associazione di idee traumatica. Il brano non può che riportarle alla mente l’ictus che l’ha condannata. Il concerto di *Alexandre*, infatti, si è tenuto la sera prima dell’attacco. La seconda volta, invece, *Georges* è da solo in salone, rapito dai virtuosismi dell’allievo. *Anne* è ormai allettata e silente. A risuonare non sono più le note dell’*Impromptu* n°1 ma quelle dell’*Impromptu* n° 3 in Sol maggiore. Bar-Elli ce lo spiega così, tracciando un fondamentale punto di contatto con il primo movimento:

«This Impromptu [il n°3, ndc.] is renowned as one of the most lyric pieces in the piano repertoire. It is in the rather unusual key of G-flat major, and though marked andante its meter is marked double alla breve (four halves), which minimizes the bar-lines and clearly indicates a not too slow tempo with continuous flow. [...] The general character of the B section is again a distinctive Schubertian mixture of deep sadness with heroic awareness of it and compliance at its being objectively there as part of human condition. There are no complaints, no desperate cries and no revolts in Schubert (unlike in Beethoven for example), but rather a realistic acceptance of the pain and agony of human condition. It is a similar kind of feeling to that expressed by the altogether different opening of the C minor Impromptu discussed above (or the middle sections of nos. 2 and 4, as well as in the first and second movements of the B-flat sonata D 960, for example and many other works).»<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Ivi., p. 4.

Viene riproposta, ed enfatizzata, la stessa atmosfera del primo *Impromptu*, ma il legame con il personaggio di *Georges* ora è palese. Schubert, però, non è l'unico compositore che Haneke chiama simbolicamente in soccorso. Troviamo anche il più illustre tra i romantici: Beethoven, citato non tanto perché rappresenti pienamente le atmosfere e la poetica hanekiana (cosa che fanno soltanto Schubert<sup>68</sup> e, in minor parte, Schumann), quanto per marcare un particolare momento di negazione messo in atto da *Anne*, atto a proteggere se stessa dalla presenza della malattia.

Durante la visita di cortesia di *Alexandre*, il ragazzo chiede insistentemente informazioni riguardo le condizioni della maestra ma questa elude le domande, imponendogli di cambiare argomento e parlare di cose più leggere. Quando il ragazzo ribadirà che la sua vita, in quel momento, è votata a Schubert, la donna gli chiederà, invece, di suonare per lei una Bagatelle beethoveniana.

Il giovane, sorpreso, proporrà quella in Sol minore: un componimento allegro e spensierato tipico dei primi anni di studio dello strumento. Con questo brano, *Anne* tenta di esorcizzare Schubert e con lui la tristezza e lo spettro della morte.

L'ultima scena di retaggio musicale è quella in cui *Georges* suona al pianoforte per la moglie che lo ascolta dalla camera da letto. Questa volta è Bach, dall'opera *Das Orgelbüchlein*, l'inno *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*. *Anne* ascolta, ma improvvisamente il protagonista si interrompe. Lei chiede il perché; lui non risponde. L'inno sacro – composto per organo – è una partitura religiosa con un andamento andante e mesto, che guarda a un'al di là, a una sfera spirituale che l'uomo non è ancora pronto ad affrontare.

Questa composizione è singolarmente presente anche in *Nymphomaniac Vol.1* di von Trier che lo utilizza nella scena in cui *Seligman* (Stellan Skarsgård) spiega a *Joe* (Charlotte Gainsbourg) la suddivisione nelle tre voci della polifonia e nella quale viene evocato il dettame "Sii compassionevole e non giudicare", tratto dal Vangelo di Luca: prospettiva assai vicina a quella di *Seligman* nei confronti della donna.

La centralità di Schubert si evidenzia nella capillare presenza nel cinema di Haneke: in particolare ne *La pianista* e ne *Il nastro bianco*.

In quest'ultimo, Schubert con la Prima Variazione del *Trockne Blumen*, nella scena in cui il baronetto Sigmund, dalla finestra osserva il piazzale nel quale è avvenuto l'incidente del dottore. Lo stile, in bilico tra romanticismo e classicismo, i temi, la struttura, nonché la

---

<sup>68</sup> Riguardo la distinzione stilistica tra Schubert e Beethoven rimando sempre a E. FUBINI, *Il pensiero musicale del Romanticismo*, op. cit. p.57.

biografia del maestro austriaco, si offrono come inattesi spunti di approfondimento per molti capitali aspetti della glaciatura e della sua rappresentazione estetica la quale, attraverso le sue melodie, diviene ancora più intensamente desolante. La malinconia e il tetro sovente si nascondono dietro arpeggi e movimenti che in apparenza vorrebbero o dovrebbero comunicare gioia, dinamismo e leziosità, divenendo perfetta rifrazione di un congelamento che della superficie ha fatto l'unica dimensione possibile di comunicazione.

Il *Trockne Blumen* è il diciottesimo *lieder* del ciclo *Die schöne Müllerin*, incentrato sull'amore infelice tra un giovane e una bella mugnaia. La splendida prima variazione, viene così descritta dallo studioso Lawrence Zbikowski:

«In January 1824, Franz Schubert set to work on a set of variations for flute and piano on *Trockne Blumen*', the eighteenth song from his cycle *Die schöne Müllerin*, which he had completed the previous November. In some respects the choice of song is surprising, for the subject of *Trockne Blumen*' is nothing less than suicide. The prevailing images of the first part of the song are withered flowers, tears, the miller's grave and his profound despair, all set in a leaden E minor. The second half shifts to the parallel major, but the reconciliation is with death, and the final impression is of a young man whose fever of emotions causes him to look with longing towards his own demise. However, Schubert's variations make scant reference to the sombre and tortured emotions of the song, and are soon overtaken by the high spirits of virtuosic play between the instruments. The withered flowers of the song have indeed blossomed again, but without the necessity of the grave.»<sup>69</sup>

In un *Mi minore andante*, con spirito quasi da marcetta, ma luttuoso nei sentimenti che nasconde, Schubert parla di morte e, attraverso il virtuosismo del flauto, di speranza di rinascita e pace. Quella speranza che nei film di Haneke difficilmente si scorge.

Schumann, invece, è scelta prediletta nel *Fanny e Alexander* di Bergman:

[...] non è un caso che Bergman inserisca in *Fanny e Alexander* la musica di Robert Schumann, e, in particolare, la musica da camera del compositore tedesco. [...] l'arte schumanniana è strettamente legata alla letteratura di Hoffmann, e, in genere, al romanticismo fantastico, magico, esoterico del primo ottocento tedesco nato dallo Sturm und Drang:

---

<sup>69</sup> LAWRENCE M. ZBIKOWSKI, *The Blossoms of "Trockne Blumen": Music and Text in the Early Nineteenth Century*, *Music Analysis*, Vol. 18, No. 3, Blackwell Publishers, Oxford, Ottobre 1999, pp. 307.



sappiamo come Bergman, nell'ideare il suo film, abbia fatto costante riferimento alla produzione hoffmanniana. Quindi è l'intero orizzonte culturale e di senso della musica di Schumann che viene assorbito nell'organismo del film, come *tassello significante* di tutto un retroterra, un humus culturale omogeneo. [...] la musica di Schumann, in particolare, è scelta anche per il suo "suono" caratteristico, per la sua atmosfera sonora: Bergman [...] aderisce attraverso le immagini filmiche alla struttura formale profonda della musica schumanniana. Non ci stupiscono le lodi fatte dal direttore d'orchestra Herbert von Karajan allo stesso Bergman: «Lei dirige come un musicista». Mai lode fu tanto puntuale!»<sup>70</sup>

Bach, invece, con la Sonata in Mi bemolle maggiore per flauto traverso e clavicembalo BWV 1031, viene utilizzato da Bergman per caratterizzare – extra e intradiegeticamente – la cupa figura di *Vergérus*.

Ecco che l'elemento sonoro – incarnato nelle visioni del Romanticismo tedesco e del Barocco, si fa chiave di volta nell'edificazione di un complesso reticolato emotivo e simbolico e di un'atmosfera nordica capace di suggestionare lo spettatore con un'idea che nel suo sedimentarsi possa sopravvivere ai mutamenti culturali e ai cambiamenti della percezione e del gusto spettatoriale.

Guardando questa lunga serie di rimandi e parallelismi tra opere e autori, cromatismi, musica ed espedienti scenici, si scorge una tela fitta che collega tra loro i capolavori del cinema nordico mostrando come appartenenti a un unico corpo, le tensioni dalle quali esso è attraversato.

L'accostamento alla questione luterana, sul quale non ci stanchiamo di insistere, non è pretestuoso o forzato, ma un sottotesto che film dopo film si rivela sempre più consistente e credibile in una lettura sostanziale di un movimento diversificato, ma coeso.

Esattamente come il protestantesimo, con la sua rottura con Roma, cercò di riportare l'attenzione dell'uomo alla sua piccolezza rispetto a Dio, spingendolo a indagare se stesso, dando forma alla sua interiorità e all'universo conosciuto in sottomissione al dogma e a un inconfondibile volere divino (la cui insondabilità non poté che generare costanti e laceranti domande), anche il fulcro della coscienza filmica nordica ragiona attorno e sull'uomo attraverso un articolato sistema di riflessioni innescate da istanze artistiche e culturali tendenti a scardinare convinzioni e poteri (visivo-narrativi) costituiti.

---

<sup>70</sup> RICCARDO PANFILI, *La musica «organica» di Fanny e Alexander*, in L. Albano, *Ingmar Bergman – Fanny e Alexander*, op.cit. pp. 108-109.

## 2.2. L'intreccio protestante. Dalla religione familiare al giudizio collettivo

Sancito il regime atmosferico nel quale opera il cinema nordico cerchiamo, infine, di individuare le traiettorie narrative e i tematismi che più lo caratterizzano secondo la comune costante protestante la quale, come vedremo, non è solamente una radice culturale, ma un innesco estremamente innervato che oltre ad aver prodotto un'estetica riconoscibile, è alla base di modificazioni culturali che il cinema ha interpretato nella loro importanza e pericolosità.

Il protestantesimo, non in quanto semplice tematismo, ma come autentico espediente diegetico, è una costante nella rappresentazione filmica del Nord.

Ci siamo già scontrati, nelle pellicole sfiorate o analizzate fino a questo momento, con una lunga teoria di figure isotopiche marcatamente luterane nella sostanza, nell'apparenza o nello spirito. Figure che non servivano unicamente come elementi comprimari o decori della storia, ma che davano la tonalità etica, morale e sociale dell'opera o si ponevano come forte elemento di contrasto. Ricordiamo che il protestantesimo è essenzialmente una messa in discussione delle cose e come tale, chi lo abbraccia, è vero che abdica a un divino imperscrutabile e insindacabile, ma a sua volta innesca meccanismi di ragionamento e di rivoluzione che riguardano tutto il suo mondo esteriore e interiore. La restaurazione dei dogmi ha imposto nei paesi di cultura protestante una formazione etica assai rigida e rigorosa. Questo fenomeno ha condotto a due estremi contrapposti: da un lato il totale asservimento al precetto con un annullamento della volontà individuale in funzione di una coscienza collettiva omologata e una possibile, conseguente radicalizzazione; dall'altro ha generato nell'individuo una tendenza (protestante) al contrasto della morale dominante, cedendo, nel privato, alla pulsione e al desiderio.

A ben guardare, al di là delle reggenti narrative universali che si basano ovviamente sul conflitto presente in ogni storia, quasi tutti i film affrontati, o comunque tanti dei capolavori del cinema Nord e mitteleuropeo, ruotano attorno a questo dualismo nato dalla tensione protestante.

*Dies Irae* è la violazione stessa del dogma religioso per blasfemia e stregoneria, oltre che la testimonianza che il cedere alle pulsioni – la colpa (punita) di Absalon per aver voltato le spalle al credo a causa della passione per Anne – conduce alla morte [Tavola 11A – Fotogramma A].

Qui la contrapposizione tra sacro e profano viene eretta da solidi elementi architettonici: i luoghi sono quelli del dominio ecclesiale e del suo giudizio incontrastato. I soggetti vi si

muovono all'interno o in quanto accusatori o come accusati e del religioso emerge la declinazione oppressiva<sup>71</sup>.

*Ordet – La parola (Ordet, Carl Theodor Dreyer, 1955)* ci parla di crisi spirituale, di scontro tra confessioni differenti, della messa in discussione della fede e del controllo patriarcale della famiglia [Tavola 11A – Fotogramma B].

*Il pranzo di Babette* è sorretto da un impianto eretto sul tentativo di scalfire e ribaltare la rigidità protestante, giocando sulla contaminazione di un piccolo, sonnolento villaggio danese luterano con le seduzioni dello straniero e il godimento del piacere (in questo caso, un godimento salvifico) [Tavola 11B – Fotogramma A].

Mentre *Fanny e Alexander*, invece, mette in scena il romanzo di formazione di un adolescente (il contestatore per eccellenza) e il suo antagonismo contro una figura normativa oppressiva, impersonata dal vescovo Vergéus [Tavola 11B – Fotogramma B].

Bergman, però, affronta la fragilità del credo – come riflesso autobiografico – in molti altri lavori. Lo fa con il piglio divertito di *Sorrisi di una notte d'estate (Sommarnattens leende, 1955)* – nel quale la crisi spirituale è in mano al giovane studioso di teologia Henrik Egerman, dilaniato dalla passione e dall'incertezza sul proprio destino –, attraverso la fascinazione allegorica de *Il settimo sigillo* o nella cosiddetta “trilogia del silenzio di Dio”, composta da *Come in uno specchio (Såsom i en spegel, 1961)*, *Luci d'inverno (Nattvardsgästerna, 1963)* e *Il silenzio (Tystnaden, 1963)*.

Ne *Il settimo sigillo* [Tavola 11B – Fotogramma C] vi è racchiusa la visione della fede da parte di un Bergman che, in quel periodo, coltivava ancora intimamente la speranza (o la paura) che un qualcosa di ultraterreno e intangibile potesse o dovesse esistere. Il film, così, indaga le motivazioni del credere, l'esistenza del divino in rapporto al primato della ragione e l'autorevolezza del pensiero religioso: una ricerca vissuta da Bergman con un'ingenuità quasi infantile, che di lì a poco, con l'avvento della trilogia religiosa, sarebbe completamente tramontata.

---

<sup>71</sup> «Day of Wrath represents society neither as economic production nor as the state. Instead, the social is identified as a religious institution. The first action that we see (the accusation of Herlofs Marte) is performed by the Church, thus setting in motion the entire narrative machinery of the film. What sort of institution is the Church? It is identified with dispassionately repressive law (witness the torture of Herlofs Marte), and with death: it performs no festive rituals, only interrogations, execution, last rites, funeral, ceremonies. The mise-en-scène defines the social as the realm of the chamber – the rectory (with its bars and grids in the décor), the cellar dike torture chamber, Absalon's sacristy, Laurentiu's home. All the chamber in the film except Herlofs Marte's are also associated with the Church.»<sup>71</sup> in D. BORDWELL, *The Films of Carl-Theodore Dreyer*, op. cit. pp. 124-125.

«A quel tempo vivevo con alcuni poveri resti della mia devozione infantile, un'idea del tutto ingenua di ciò che si potrebbe chiamare la salvezza extraterrena. Nel frattempo la mia convinzione attuale aveva cominciato a manifestarsi. L'uomo è portatore della propria santità, che però ha luogo su questa terra, senza alcun bisogno di spiegazioni extraterrene. Nel mio film vive, dunque, un rimasuglio abbastanza privo di nevrosi di una devozione sincera e infantile, che si accorda serenamente con un aspro e razionale concetto della realtà. *Il settimo sigillo* è in definitiva una delle ultime espressioni di fede, delle idee che avevo ereditato da mio padre e che portavo con me dall'infanzia»<sup>72</sup>

Possiamo quindi interpretare il cavaliere *Antonius Block* come un momentaneo alter-ego bergmaniano nel suo vivere la fede sotto la fragile lente del dubbio e la spinta verso una verità che non ammette la cieca obbedienza ai dogmi. Nelle parole della sua toccante confessione, è racchiusa tutta l'angoscia di chi è dilaniato tra il primato del pensiero e l'ignoto dell'anima:

«Perché non posso uccidere Dio in me stesso? Perché continua a vivere in me in questo modo doloroso e umiliante, anche se io lo maledico e voglio strapparli dal mio cuore? E perché, nonostante tutto, continua a essere una realtà illusoria da cui non riesco a liberarmi? [...] È così crudelmente impensabile percepire Dio con i propri sensi? Perché deve nascondersi in una nebbia di mezze promesse e di miracoli che nessuno ha visto? [...] Io voglio sapere. Non credere. Non supporre. Voglio sapere. Voglio che Dio mi tenda la mano, che mi sveli il suo volto, mi parli»<sup>73</sup>

Ci rediamo ben conto di come l'affermare di voler conoscere Dio attraverso i sensi sia di per sé una blasfemia che stravolge il dogma di un Dio umanamente inconcepibile e, soprattutto, irrepresentabile. Emanuele Severino, però, dà una lettura diversa a quest'esigenza di sensibile, considerando le parole di *Block* come il voler raggiungere Dio attraverso la conoscenza (intellettuale) e non attraverso la mera fede. Un'operazione, ovviamente segnata dal fallimento.<sup>74</sup>

Il suo contraltare estremo è *Jöns* che, invece, è il soggetto completamente mondato dagli ottenebranti veli del divino; colui che si affida alla ragione, al sensibile e concreto per

---

<sup>72</sup> Cfr. I. BERGMAN, *Immagini*, op. cit. pp.

<sup>73</sup> INGMAR BERGMAN, *Il settimo sigillo*, (a cura di) Alberto Criscuolo, Iperborea, Milano 2005, pp. 27-28.

<sup>74</sup> Cfr. EMANUELE SEVERINO, *Pensieri sul cristianesimo*, Rizzoli, Milano 1995, pp. 101-112 e 113-125.

esperire il mondo, senza bisogno di mediazioni trascendenti troppo spesso fallaci e crudeli. Privo dei stringenti vincoli etici (protestanti) è così capace di offrirsi al mondo e agli altri con una purezza e un'istintività positiva inconcepibile per chi è accecato da Dio o da lui intimorito. *Block e Jöns* – esattamente come interpreteremo, ad esempio, l'opera hanekiana che si è arrogata il compito di portare avanti le riflessioni di Bergman, ampliandone la portata –, nella loro funzione allegorica, sono quindi da intendere come elementi complementari che descrivono perfettamente la crisi e uno smarrimento della società (europea)<sup>75</sup> ancora non a fuoco e disilluso come nelle opere di Haneke.

Con la trilogia tutto cambia e inizia a prendere forma un Bergman maturo, lucido, che sposta lentamente la sua attenzione dalle elucubrazioni filosofico-religiose ancorate ai suoi traumi infantili, a un diverso indagare l'animo umano: una detection nettamente e sofisticatamente più orientata alla psiche e ai moti pulsionali del soggetto che troverà il suo apice con il capolavoro *Persona* (Id, 1966).

«That one will die is not in itself a source of despair for Bergman, nor is one's mortality the source of inner death. Both of these are grounded in something else – abandonment. This experience of having been betrayed and left alone, of having what one relied on taken away or failing, shatters the security of the world, rendering its given verities remote and untrustworthy. These sources of security – other people, God, or even social institutions such as religion, medicine, the family, or art – are now revealed as inadequate. The love and faith placed in them has been misplaced, and one is left on one's own with only oneself to rely on. One might call the effect of this abandonment the “destruction of the transcendental.” The phrase is particularly appropriate to Bergman's meditations on the eclipse and death of God, where meaning seemed grounded in something beyond this world. But in all cases, it is that beyond oneself that collapses, whether it is God, lover, or parent, or even the world itself (as has happened to Jonas in *Winter Light*). Beyond the self there is no longer anything reliable, and meaning in life, our sense of value and purpose, even our delight in being alive, are lost to grief, anger, disappointment, loneliness, hurt. Before, meaning was simply there; now, what we had seems forever irretrievable, we are thrown into despair, and our spirit dies. As a result, the world becomes silent and the landscape like a desert. In Bergman's films this spiritual starkness is often heightened by the black-and-white cinematography, while the settings themselves often encode its isolation and sense of inner barrenness.»<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Cfr. LUIGI BINI, *Ingmar Bergman*, Letture, Milano 1983.

<sup>76</sup> JESSE KALIN, *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge, New York, 2003, p. 4, 6.

Dalla narrazione religiosa si passa a un racconto nel quale il credo è un'influenza sempre potente, ma taciuta, interiorizzata e – forse proprio per questo – sotto certi aspetti perfino più insidiosa. E' il tempo di una storia diversa: di una drammaturgia dell'io di matrice strindberghiana che ha forgiato fin dall'infanzia il gusto di Bergman, ma ha contribuito a formare – direttamente o indirettamente – intere generazioni di cineasti fino ad arrivare ad Haneke.

Drammaturgia dell'io che guarda prepotentemente a un elemento cardinale già con l'avvento del protestantesimo, nel passaggio dalla centralità dell'ecclesia alla religione vissuta come etica quotidiana nel focolare domestico: si parla della famiglia, rappresentata sia in quanto collettività – con connotazioni non sempre positive –, sia in quanto teatro delle azioni del singolo<sup>77</sup>.

La famiglia si mostra, quindi, come una tema estremamente ricorrente nella cinematografia nordica sempre, però, declinata secondo le sue ritualità (come non citare, ad esempio, l'isotopia della tavolata come elemento di rivoluzione aggregante e disgregante [Tavola 12 – Fotogrammi A-B-C]) e dinamiche relazionali fortemente condizionate dalla cultura protestante.

La particolarità risiede, però, nella rappresentazione di famiglie che vengono contaminate, aggredite e o distrutte da elementi interni o esterni ad essa: spesso legati alla sfera etico-religiosa.

*Fanny e Alexander*, ad esempio, ci mostra tre diversi nuclei familiari: il clan Ekdhal – fluido nell'inglobare a sé amici, domestici, parenti, amanti, eppur sempre solido, vitale, pulsionale, cultore dell'arte e del piacere; l'algido nucleo luterano dei Vergéus, dominato da rigidità, sospetto, giudizio, colpa e punizione; infine *Jakobi* e i suoi nipoti che vivono nel dominio dell'irreale. In questo caso è la dimensione dei Vergéus che, con la morte del capofamiglia Oscar Ekdhal, irrompe nell'idillio trascinando i piccoli Fanny e Alexander all'inferno.

Ne *Il pranzo di Babette* le due anziane figlie del pastore, dopo una vita di morigeratezza e formale perbenismo, vedono la loro casa invasa dall'esotico e il loro quotidiano sconvolto dalla proposta indecente della cuoca *Babette* grazie alla quale il ghiaccio verrà scalfito.

---

<sup>77</sup> «Con Strindberg ha inizio quella che più tardi prenderà il nome di «drammaturgia dell'io» e che costituirà per decenni il quadro della letteratura drammatica. Il terreno in cui essa affonda le sue radici è, in Strindberg, l'autobiografia. Ciò non appare solo nei rapporti tematici; la stessa teoria del «dramma soggettivo», nel suo progetto di letteratura del futuro, sembra identificarsi per lui con la teoria del romanzo psicologico come storia dell'evoluzione della propria anima.» in PÉTER SZONDI, *Teoria del dramma moderno 1880 – 1950*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1962, pp. 31 – 32.

In *Dies Irae* è la coppia *Absalon/Anne* ad essere irrimediabilmente distrutta da un ritorno del rimosso (e del superato)<sup>78</sup> di natura stregonesca: un esterno barbaro e attentatore il cui obiettivo narrativo è unicamente lo squilibrio dell'armonia. Anche in *Ordet* assistiamo a uno sconvolgimento familiare con un padre il cui ruolo – nella gestione relazionale dei tre figli maschi – è fortemente precario e perso nella più assoluta indeterminatezza.

*Festen* (Id. 1998) del danese Thomas Vinterberg, che racconta la distruzione e la conseguente ricostituzione di un vasto nucleo familiare piagato da ferite nascoste, è interamente costruito secondo il principio dell'annientamento: un annichilimento questa volta interno, poiché sono gli stessi membri, una volta presa coscienza dei dolorosi traumi subiti, messi in piazza davanti a una tavola imbandita (ancora un ritorno di questa isotopia nordica), a dilaniarne le mura a colpi di accuse e vendette.

Abbiamo già citato anche *Amour* che vive la morte del nucleo affettivo a causa dell'invasione aliena della malattia (attacco simboleggiato ironicamente da Haneke in una scena quasi surreale, con l'ingresso di un piccione nell'asfittico appartamento dei Laurent).

La lista potrebbe essere ancora lunga, ma parlando di famiglia e dovendo confrontarsi con la presenza critica di bambini e adolescenti come nel caso di *Fanny e Alexander*, in vista di un terzo capitolo che racconterà lo stato dell'arte del soggetto nord e mitteleuropeo, siamo tenuti ora a intaccare un nervo scoperto della questione protestante, ossia il motivo dell'educazione etica e morale dei giovani nella rappresentazione cinematografica. E' un nodo gordiano soprattutto perché ci porta verso il *turning point* del nostro percorso teorico, costringendoci a immergerci, in questo caso con un film di Haneke, in un contemporaneo che si spoglia delle maschere della classicità e delle edulcorazioni difensive che nel Novecento hanno impedito alla produzione cinematografica nord e mitteleuropea di svelare e arginare i mostri della cui nascita è stata testimone e in parte anche complice.

Quella che ci accingiamo a raccontare è una storia di fantasmi. Nulla di gotico o puramente ectoplasmico. È la semplice esperienza di un trauma in atto: del guardare in faccia colpe che vengono da un passato rimosso, spesso negato, con il quale non si sono mai fatti realmente i conti.

Come Freud e Lacan insegnano, di questi spettri bisogna sempre temere e abbracciare il ritorno. Una riemersione che non è materia del se o del forse, ma solamente di un “quando”

---

<sup>78</sup> Cfr. S. FREUD, *La rimozione*, in *Opere* vol. VIII – *Introduzione alla psicoanalisi* (1915 – 1917), Bollati Boringhieri, Torino, 1989. pp. 38 – 44.

inevitabile. E questo “quando”, per noi europei contemporanei, sembianti di un Io scisso tra presente, cronaca personale e retaggio collettivo, è un “Ora” che esperiamo attraverso il nostro quotidiano e il contatto con le forme del visibile. Un visibile che nel cinema di Haneke trova uno dei massimi interlocutori interni alla difficile dialettica tra soggetto, evoluzione storica e società.

Il regista, nella piena tradizione della una drammaturgia dell’Io nordica, non rinuncia a una formulazione di teorie condizionata da sperimentazioni *in vitro*: all’osservazione attenta di reazioni e fenomeni circoscritti in spazi controllati, non contaminabili dall’esterno. Questa dominante interiore, però, è retta da sottotesti politicamente e storicamente cruciali: i suoi personaggi si muovono su piani ravvicinati i cui fondali raccontano il crollo del muro di Berlino, il conflitto in ex Jugoslavia, gli altari della società di massa o la guerra franco-algerina. Ma in un’ottica mitteleuropea – anche se l’orizzonte derivato, come abbiamo detto, è ben più ampio – il fantasma minaccioso e onnipresente è ovviamente quello del nazionalsocialismo, delle sue derive autoritarie, belliche e delle sue mostruosità (in)umane. È quindi con *Il Nastro Bianco* che Haneke affronta la sua prova simbolicamente e artisticamente più ardua. Un’opera ideata nell’arco di dieci anni che ha assunto subito una dimensione personale – poiché lo spettatore in essa scorge il riflesso di un mostruoso repulso nella sua disturbante familiarità – e al contempo collettiva nel suo raccontare timori e peccati originali di un intero popolo.

Qui subentra la centralità dell’educazione protestante che nell’arco di secoli di sedimentazione ha influito sulla forma mentis della società nordica ed è quindi responsabile anche di ciò che di buono o di malvagio in essa è maturato.

Nel chiamare in causa direttamente la sua gente, il suo retaggio, un contesto conosciuto e interpellando anche uno spettatore apparentemente estraneo storicamente alla vicenda narrata, l’autore ha innescato una terapeutica rievocazione visuale del trauma collettivo.

Il tentativo è il raggiungimento di un’ipotesi di verità, un barlume di elaborazione e accettazione dell’accaduto per individuare e comprendere – di più, probabilmente, non è possibile fare – almeno una delle tante concause della glaciazione emotiva e identitaria dell’area germanica e per estensione dell’Europa intera.

Entrando più a fondo nell’analisi del film, seguendo lo schema di tutte le sue opere precedenti (ad eccezione, forse, di *Funny Games* (Id. 1997)), non è il delitto in sé – nascita e diffusione del nazismo – a interessare Haneke, quanto il come si possa essere arrivati ad esso. Abbandonato il presente, teatro prediletto dei drammi della glaciazione, non resta che tornare indietro: ad un soffio dallo scoppio del primo conflitto mondiale, quando ancora il



nazional-socialismo non aveva preso la sue sembianze mortifere, ma i sintomi del suo pensiero, nutriti dal fondamentalismo e dalle deviazioni della dottrina protestante, vivevano in latenza nelle nuove generazioni.

La vicenda si svolge tra il luglio del 1913 e l'agosto del 1914 a Eichwald: feudo baronale di credo protestante nella Germania del Nord. Il quotidiano del villaggio, lontano dalle seduzioni del moderno, è scandito da tradizioni, funzioni domenicali, il raccolto nei campi e gli ineludibili precetti del *Pastore*.

Una serie di accadimenti inquietanti iniziano a sconvolgerne l'equilibrio: il *Dottore* cade da cavallo, atterrito da una corda invisibile; una donna invalida muore nella segheria; *Sigmund*, l'erede del *Barone*, viene trovato legato mani e piedi, con i calzoni abbassati e le terga scarnificate a colpi di bastone e *Karli*, il figlio della *Levatrice*, affetto da sindrome di Down, viene picchiato a sangue ed etichettato con un versetto biblico. Non c'è un movente; nessun collegamento palese tra le vicende.

Attraverso un racconto in *voice-over* a ritroso nel tempo, Haneke produce un singolare lavoro maieutico volto a ricostruire i tratti somatici del rimosso. Per questo, pur non violando la libertà interpretativa spettatoriale (fattore essenziale in un film che muove le corde dell'identificazione e della sublimazione psicologica), nell'incipit pare offrirci le motivazioni dell'opera e le giuste coordinate per decodificarla:

«Non so se la storia che voglio raccontarvi, corrisponda a verità in tutti i suoi dettagli. [...] Tuttavia penso sia mio dovere raccontare le strane vicende accadute nel nostro villaggio, perché esse potrebbero, in parte, chiarire alcuni processi maturati nel nostro paese...»

La narrazione intradiegetica è affidata al nuovo Maestro: un testimone venuto dall'esterno, che nel finale avrà anche il compito di formulare l'ipotesi secondo la quale i suoi stessi alunni potrebbero non essere stati solamente spettatori della violenza, ma spietati portatori dell'ordine.

*Il nastro bianco* è un thriller in cui l'assassino non si scopre. Sta in questa non risoluzione, in un atto mancato, il peccato originale che spinge il Maestro, ormai vecchio e silenzioso colpevole con la guerra sulle spalle, a narrarci l'accaduto.

Ma la via per comprendere la pellicola percorre due binari paralleli e complementari: da un lato la preminenza di una dottrina religiosa introiettata nel padre castrante, nel genitore normativo, nella legge; dall'altro gli sguardi di un'infanzia che lungi dal rappresentare la

purezza iconica, forgiata dal paterno e divino, inizia a maturare una sua distorta concezione del mondo.

Haneke indica la focalità di questa seconda prospettiva fin dal sottotitolo originale dell'opera: *Eine deutsche Kindergeschichte*, letteralmente “Una storia tedesca di bambini”.

È a loro che dovremmo prestare attenzione, sia per notare i segni utili allo svelamento dei crimini perpetrati nel film, che per isolare le “cause” del futuro abisso e del conseguente congelamento.

In un recente volume su Sigmund Freud, Élisabeth Roudinesco, ha fatto luce sul dibattito che a partire dalla seconda metà del XIX secolo ha riguardato la possibile imperfezione del bambino in seguito alla rivoluzione freudiana che l'ha ricollocato nella società come soggetto sessualizzato.

Questo nuovo statuto di impurità dell'infanzia, secondo Roudinesco, portò, in particolare in contesto germanico, a un'emersione di modelli educativi radicali tesi a correggere e forgiare fisicamente e psichicamente il bambino. Una “pedagogia nera”, abbracciata prima dai socialdemocratici e poi dal nazionalsocialismo, che aveva in Gottlieb Moritz un vertice particolarmente crudele nel suo redigere veri e propri manuali metodologici sul come formare individui nuovi con “uno spirito puro in un corpo sano”<sup>79</sup>.

È questo l'orizzonte culturale di un film costellato da vessazioni, umiliazioni corporali, pestaggi, canarini crocifissi: una lunga teoria di sequenze che inquadrano i sintomi della glaciazione; la barbarie mascherata da precetto pedagogico dogmatico.

Un pensiero deformato la cui origine e forza simbolica può essere ben identificata nella scena in cui *Martin* e *Klara*, i figli del *Pastore*, che scopriremo essere i *dominus* della cerchia di inquisitori di Eichwald, vengono fustigati a vergate dal padre per aver mentito e poi marchiati con un nastro bianco legato al braccio a simboleggiare una virtù persa verso la quale tendere nuovamente.

Il nastro è sintesi di una formazione luterana sulla quale, in Germania come in tutta l'Europa centrale e del Nord, a partire dalla riforma protestante, sono stati edificati legami familiari mediati da un rapporto diretto con la divinità e dalla devozione alle figure genitoriali. Dio è ovunque, pronto a redimere e purgare. E i suoi emissari – i cittadini stessi, la comunità pastorale, ora i bambini – secondo un principio di sorveglianza

---

<sup>79</sup> Cfr. É. ROUDINESCO, *Sigmund Freud nel suo tempo e nel nostro*, Einaudi, Torino 2015.

chiaramente foucaultiano, osservano e condannano in sua vece [Tavola 13A – Fotogrammi A-B-C].

Facendo per un istante un piccolo passo indietro, fino alle suggestioni atmosferiche, al discorso sui cromatismi, la musica e le radici protestanti, non possiamo non soffermarci sul fatto che Haneke abbia scelto di realizzare il film in un bianco e nero che è impossibile non accostare all'estetica bergmaniana e alla splendida fotografia di Sven Nikvist in *Persona* e di Gunnar Fischer ne *Il settimo sigillo* o *Luci d'inverno* (*Nattvardsgästerna*, 1963). In realtà, i riferimenti cinematografici non si fermano a Bergman, ma si rifanno anche al Dreyer de *La Passione di Giovanna d'Arco* e *Ordet*.

Il rinvenire somiglianze compositive, registiche e fotografiche tra i capolavori di questi due maestri e il film di Haneke, è un'operazione capace di accendere infinite polemiche protezioniste, ma appare abbastanza evidente che il bianco e nero utilizzato dal regista austriaco, con l'ovvia diversità di grana dovuta alla differenza dei mezzi tecnologici a disposizione, attinga a un comune senso dell'immagine (pittorica) che vede la luce prevalere sul resto, inondando lo schermo, enfatizzando il contrasto con il nero dei contorni, delle scene, degli arredi e dei lineamenti, creando luoghi di mezzo governati dal doppio, nei quali alla luminosità corrisponde un'ombra, ad un bello un brutto e ad un bene innocente, un sanguinario male.

In questo momento, però, tali disquisizioni tecnico-estetiche, pur nella loro estrema rilevanza, vengono surclassate da frammenti tematici di centrale interesse.

L'ispirazione alla quale ora facciamo riferimento è tratta più da temi e sottotesti che percorrono il vissuto dei due registi, così come dello Schubert già chiamato in causa nei riferimenti alle sonorità de *Il nastro bianco* fatta in precedenza, riflettendosi inevitabilmente nelle loro creazioni.

Il dato comune a tutti loro è lo stesso elemento fondante del film: l'educazione luterana<sup>80</sup>, con tutti i suoi crismi e conseguenze simili a quelle che abbiamo sopra descritto.

---

<sup>80</sup>Roy Grundmann sottolinea come: «The film's observation of its subject, the Wilhelminian combination of discipline, authority, and Protestantism, has been noted for its meticulous attention to detail, which, in any Haneke film, extends from the characterization of the protagonists and the depiction of cultural attitudes to the selection of music. [...] The film sharply identifies Protestantism as effecting a double ideological transference from which Imperial German culture drew its fateful combination of efficiency and fervor. It secularized divine law through a series of paternal stand-ins (emperor, pastor, paterfamilias) who seemed to embody and enforce authority in inverse proportion to their rank. In turn, it sanctified the family and the nation as fortresses of unquestionable importance and divine standing. Rebellion against either was considered a form of treason. Compared to this pressure cooker of discipline, doctrine, and deeply engrained guilt, the repressive tolerance of the Catholic confessional takes on a downright liberating dimension.» in ROY GRUNDMANN, *Unsentimental Education*, in *A Companion to Michael Haneke*, (a cura di) Roy Grundmann, Wiley-Blackwell, Hoboken 2010 cit. p. 593.

Bergman era figlio del severo Pastore protestante Erik e Dreyer, dato in adozione dalla madre, fin da piccolo è stato allevato da una famiglia di solida fede luterana; così l'austriaco Schubert, anch'esso cresciuto all'ombra di un padre ciecamente devoto<sup>81</sup>. L'indottrinamento religioso, il vivere secondo gli inviolabili precetti di una dura neo-evangelizzazione del Nord Europa<sup>82</sup>, modifica il pensiero e il sentire dell'individuo rispetto alla realtà. L'artista, portando se stesso nell'opera, non può che renderla manifesto di questa formazione, declinandola, a seconda della sensibilità e della vis rivoluzionaria, con connotazioni più o meno cupe e negative, o, comunque, dettate da un'emotività segnata da traumi dell'infanzia.

Haneke, pur essendo nato in un'altra epoca rispetto a Bergman, Dreyer e Schubert, nell'indagare la piaga della glaciazione, dovendone rilevare le origini, quasi istintivamente, come per un sentire atavico, è tornato all'unico fattore del suo bacino geografico che, nell'arco di quattrocento anni, si è posto come "globalizzato" e maggiormente restio alla modificazione: l'educazione familiare. Da qui l'esigenza di raccontare il passato, pur restando fedele al suo tocco e poetica, secondo estetiche, canoni, suggestioni e rimandi di un cinema che già si era confrontato con il retaggio del luteranesimo<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> OTTO ERICH DEUTSCH, *Schuberts Vater, Alt Wiener Kalender für das Jahr 1924*, Alois Trost (a cura di), Anton Schroll & Co., Vienna, 1924, pp. 134-148.

<sup>82</sup> Cfr. H. PIRENNE, op. cit.

<sup>83</sup> Goffredo Fofi, in un libro dedicato ai più importanti maestri della storia del cinema, descrive con minuzia il lavoro di Dreyer, indicando alcuni aspetti tematici e tecnico-stilistici assolutamente calzanti rispetto al come e al perché Haneke abbia realizzato *Il Nastro Bianco*: «Nel primo cinema di Dreyer (Copenaghen 1889-1968) c'è del naturalismo (*Präsident*, 1920) e dell'humour di grana grossa (*Prästänkan*, 1921) ma già nel secondo si assiste a una curiosa mescolanza con riflessioni sul misticismo protestante. Sulla scia dei modelli griffthiani di azioni parallele per vasti affreschi storici comparativi, egli dà però ben presto un *Blade of Satans Bog* (*Pagine dal libro di Satana*, 1920-21), che stabilisce una tematica rimasta poi costante: quella dell'intolleranza, e del rapporto tra libertà e autonomia individuale e canoni oppressivi - ideologici, religiosi, politici - dell'ordine fanaticamente costituito. Satana è volta a volta incarnato nei persecutori del Cristo, nei preti dell'Inquisizione, nei giacobini francesi, nei bolscevichi in Finlandia. Ritroviamo questo tema in *Die Gezeichneten*, girato in Germania nel 1922: la persecuzione degli ebrei nella Russia zarista. E lo ritroviamo espandersi infine con sovrana concisione in *La passion de Jeanne d'Arc* (1928), in *Vredens Dag* (Dies Irae, 1943) in *Ordet* (La parola 1955). E se *Vampyr* (*Il vampiro*, 1932), notturna presenza della morte, è un caso a sé stante, tuttavia si collega a *Ordet* in quanto riflessione e dimostrazione della possibile realizzazione del «mistero» nella vita, dei legami che uniscono certi rari personaggi alle forze oscure della vita e della morte, e della vita oltre la morte, con la differenza che il primo tratta di «magia nera» e il secondo di «magia bianca», e cioè del miracolo. [...] da *Giovanna d'Arco* in poi, i mezzi di cui Dreyer si serve sono depurati fino all'estremo, si tratti dell'uso dei primi piani di *Giovanna d'Arco* o dei lenti piani-sequenza di *Gertrud*, del raffronto tra esterni generalmente limpidi e illuminati da una luce in qualche modo oggettiva, ed interni invece sfumati, nebulosi, sognanti o angosciati, in qualche modo adeguati alla soggettività dei protagonisti; dell'interpretazione progressivamente distaccata ed estraniata (che «la parola» è «il verbo», l'espressione di una realtà dello spirito che va oltre i dati concreti del soggetto o alla psicologia dei personaggi) sempre più indirizzata alla macchina da presa-pubblico, e sempre meno plausibile in termini realistici. «La semplificazione deve trasformare l'idea in simbolo; col simbolo siamo sulla traccia dell'astrazione», afferma Dreyer, ed è chiaro che questa depurazione, questo processo di astrazione, questo estremo e disincarnato rigore hanno lo scopo di permettere alle idee-base del regista di delinearsi e incidersi con il massimo di precisione, pur nell'alone obbligato della «parte di mistero» cui solo si può alludere, o che solo si può

Bergman, in *Lanterna Magica*, affronta la questione mettendo insieme i ricordi d'infanzia in un racconto di scrittura agile e brillante, che tradisce, però, i profondi segni lasciati da un quotidiano scandito dall'intransigenza paterna:

«La nostra educazione si basava per la maggior parte sui concetti di peccato, confessione, punizione, perdono e grazia, fattori concreti nelle relazioni dei bambini con i genitori e con Dio. In ciò era insita una logica che noi accettavamo e credevamo di capire. Questo fatto contribuì forse alla nostra ingenua accettazione del nazismo. Non avevamo mai sentito parlare di libertà e ancor meno ne conoscevamo il sapore. In un sistema gerarchico tutte le porte sono chiuse.

Le punizioni erano dunque qualcosa di ovvio, mai messo in discussione. Potevano essere rapide e semplici come schiaffi o sculaccioni ma anche estremamente sofisticate, affinate nel corso di generazioni.

Se Ernst Ingmar si faceva la pipì addosso, il che accadeva troppo spesso e troppo facilmente, per il resto della giornata doveva portare una gonnella rossa corta al ginocchio. Il che era ritenuto innocuo e ridicolo. Delitti più gravi venivano puniti in modo esemplare: tutto iniziava con la scoperta del delitto. Il criminale confessava davanti al giudice di primo grado, vale a dire alle domestiche o alla mamma o a una delle innumerevoli parenti che in occasioni diverse abitarono nella canonica.

Come conseguenza immediata della confessione attorno a lui si creava il gelo. Nessuno parlava né rispondeva. Questo, credi di capire, per indurre il criminale a desiderare la punizione e il perdono. Dopo la cena e il caffè, le parti venivano convocate nella camera del papà. Lì avevano luogo nuovi interrogatori e nuove confessioni. Poi uno doveva dire quanti colpi di battipanni riteneva di meritare. Quando la punizione era stata decisa si prendeva un cuscino verde dall'imbottitura dura, venivano calati pantaloni e mutande e il criminale doveva sdraiarsi a pancia in giù con il cuscino, qualcuno lo teneva saldamente per il collo e i colpi venivano inferti. Non posso dire che facesse particolarmente male, dolorosi erano il rituale e l'umiliazione.

A mio fratello andava peggio. Spesso mia madre sedeva presso il suo letto e gli inumidiva la schiena dove le sferzate avevano staccato la pelle e inciso strisce sanguinanti. Siccome detestavo mio fratello e temevo la sua collera che si accendeva improvvisa, il fatto che fosse punito tanto duramente mi riempiva di soddisfazione. Dopo che i colpi erano stati inferti bisognava baciare la mano di papà. Quindi veniva concesso il perdono, il fardello del peccato cadeva e la liberazione era accompagnata dalla misericordia; certo, bisognava andare a letto senza cena né lettura serale, ma il sollievo era comunque notevole. [...] Ora capisco la disperazione dei miei genitori. La famiglia di un prete vive come su un vassoio, senza alcuna

---

rappresentare senza spiegare.» GOFFREDO FOFI, *Come in uno specchio: i grandi registi della storia del cinema*, Donzelli Editore, Roma, 1995, pp. 57 – 58.

protezione dagli sguardi estranei. La casa deve sempre essere aperta. La critica e i commenti della parrocchia sono costanti. Sia il papà che la mamma erano dei perfezionisti e dovevano certo vacillare sotto quell'assurda pressione. La loro giornata di lavoro non aveva limite, il loro matrimonio era difficoltoso, la loro disciplina ferrea. Entrambi i figli maschi rispecchiavano tratti del loro carattere che essi reprimevano incessantemente in se stessi. Mio fratello non riusciva a imporre se stesso e la propria ribellione. Papà esercitò tutta la sua forza di volontà per schiacciarlo, e quasi ce la fece. Mia sorella era amata con impeto e possessività da entrambi i genitori. Lei rispondeva con la negazione di se stessa e una docile inquietudine. Credo di essere quello che se l'è cavata più a buon mercato educando me stesso alla menzogna. Foggiai una personalità esteriore che aveva ben poco a che fare con il mio vero io. Non riuscendo a tenere separate la mia maschera e la mia persona, ne risentii il danno fin nella vita e nella creatività dell'età adulta. A volte dovevo consolarmi dicendomi che chi è vissuto nella menzogna ama la verità.»<sup>84</sup>

Alla luce della sequenza de *Il Nastro Bianco* della punizione di *Martin e Klara*, seppur debitrice di gravità ed enfasi necessarie ad un'espressione cinematograficamente efficace, questa testimonianza appare ancora più rilevante e sbalorditivamente aderente a quanto detto, soprattutto riguardo i connotati assunti dalla figura del Pastore e la percezione che il bambino (in questo caso Bergman) aveva dell'atto punitivo.

Le dinamiche descritte, sia nella forma dell'azione che nella psicologia di chi la perpetra, sono le stesse: Haneke, quindi, ha strutturato la sequenza sui dei modelli di comportamento storici, radicati in una memoria infantile, seppur non vissuta (la biografia di Haneke non pare sia stata direttamente influenzata da pratiche riconducibili al credo luterano), divenuta col tempo, collettiva.

Indubbio anche il citazionismo diretto che riguarda il cinema di Bergman e in particolare di *Fanny e Alexander*. L'opera bergmaniana, oltre che per la dimensione domestica nella quale si sviluppa e la connotazione borghese dei personaggi (elementi cari all'impronta hanekiana), in relazione a *Il Nastro Bianco* ci offre diverse suggestioni sulle quali lavorare. In primo luogo, la collocazione, all'interno della storia, di *Vergéus*, posto subito come attore oscuro, negativo rispetto al calore e al colore degli altri caratteri. Il suo stile di vita – edificato all'insegna di un'ineccepibile virtù morale – stride fin dalle prime inquadrature in cui appare antitetico (bianco in volto e veste nera) al mondo del teatro e al nucleo degli *Ekdahl*, descritti come vivaci e per nulla alieni al peccato. *Alexander* (simulacro dello

---

<sup>84</sup> I. BERGMAN, *Lanterna magica*, Garzanti Editore, Milano, 1987, pp. 12 – 15.

stesso Bergman<sup>85</sup>), cresciuto liberamente tra i teatranti, rifiuta subito le imposizioni del vescovo, innescando con lui un violento scontro intellettuale e psicologico, sfruttando tutte le armi a sua disposizione, comprese le simulazioni e le menzogne simili a quelle citate da Bergman in *Lanterna Magica*.

Ed è proprio la menzogna, sia in *Fanny e Alexander* che ne *Il Nastro Bianco*, a innescare nel *Pastore*, così come nel *Vescovo*, il meccanismo di censura ed espiazione.

Alexander, accusato di aver inventato una crudele bugia riguardo la morte della prima moglie e delle figlie di *Vergéus*, non ammettendo la colpa, viene fustigato a colpi di bastone, di fronte alla sorellina *Fanny* e alla famiglia del Vescovo, e poi costretto a baciare la mano dell'imperturbabile carnefice [Tavola 13B – Fotogramma A].

Ecco che vediamo riproposti gli stessi schemi riportati da Bergman: peccato, confessione, punizione, perdono e grazia o, per aderenza alle sequenze, menzogna, predica, punizione e sottomissione (nel caso del film di Haneke, quest'ultima, in sala da pranzo, viene inizialmente negata a *Klara e Martin* – poiché emblema di indulgenza e del conseguente (ri)assoggettamento al dominio genitoriale –, ma è plausibile, dato che il regista, a differenza di Bergman, ci tiene dall'altro lato della porta [Tavola 13B – Fotogramma B], oltre la quale avviene il tutto, che anche i due figli del Pastore, il giorno seguente, lontano dai nostri occhi, abbiano dovuto suggellare la fine del supplizio con un baciamano simile a quello fatto, in precedenza, a causa del ritardo per il pranzo [Tavola 13B – Fotogramma C]. Queste due scene, quindi, nella loro similarità, sottintendono un immaginario di segni, situazioni e rituali sedimentato, palesemente riconosciuto ed evocato. C'è una differenza, però, che risiede nella diversa reazione dei bambini coinvolti. Se *Alexander*, imprigionato in un ambiente che non gli appartiene e del quale non riconosce le leggi, si oppone con tutto se stesso alla nuova figura paterna, cercando di non emettere fiato, resistendo stoicamente fino alle lacrime ad ogni colpo di bastone, per non dare soddisfazione all'antagonista, ne *Il Nastro Bianco*, invece, *Klara e Martin* non contestano apertamente il

---

<sup>85</sup> A tal proposito, Lucilla Albano scrive: «Rispetto ai toni cupi, drammatici e pessimisti di quasi tutti i film precedenti, *Fanny e Alexander* è invece «una dichiarazione d'amore alla vita», il desiderio di approdare con felicità alla propria infanzia e di arrivare a quella *vena d'acqua* che era stata sempre presente, confessa Bergman, ma fino ad allora ancora mai trovata: “Giocando posso superare l'angoscia, allentare le tensioni e trionfare sulla rovina. Voglio finalmente rappresentare quella gioia che io, nonostante tutto, porto con me, e a cui tanto di rado e tanto debolmente do vita nel mio lavoro. Descrivere l'energia, la vitalità, la bontà. Non sarebbe poi così male, per una volta”. Film autobiografico quindi, che affonda la propria ragion d'essere nelle radici inesauribili dell'infanzia e che, nell'intreccio delle vicende e nella caratterizzazione e invenzione dei personaggi, attinge ai ricordi e alle esperienze della propria vita, attraverso un'autobiografia trasfigurata e risorta nella scrittura cinematografica.» in L. ALBANO, *Ingmar Bergman – Fanny e Alexander*, op. cit., pp. 11–12.

genitore e si piegano, senza ribattere, alle decisioni prese, per quanto funeste possano essere.

Così è e così è sempre stato: l'accettazione passiva della convenzione e del dogma. Qui risiede anche l'importante biforcazione tonale: da un lato una pellicola scura e, a dispetto di feste e nascite, priva di speranza e catarsi; dall'altra un nuovo Bergman, vitale ed energico, nel quale costrizioni e traumi infantili bruciano, ironicamente esorcizzati, a loro volta, da un "fuoco mistico".

E' vero, però, che *Vergéus*, anche dopo la dipartita, continuerà a tormentare, come presenza fantasmatica, ricordo orrorifico, trauma della psiche, il giovane *Alexander*, esattamente come l'educazione luterana perseguiterà, e contribuirà a deviare, la generazione di *Klara* e *Martin*, istruendo a valori poco terreni tendenti ad una supremazia del migliore, superiore, divino e anestetizzando l'individuo di fronte alla prevaricazione, all'imposizione indiscussa e indiscutibile e al peccato che, nel suo scostarsi dal precetto, legittima a violenze e crudeltà.

In questo *modus operandi*, nell'interpretazione di un reale governato da grazia, rettitudine ed espiazione dove l'anomalo è scoperto ed epurato, si avverte la presenza de *L'Anticristo* nietzschiano:

«Che cos'è buono? – Tutto ciò che eleva il senso della potenza, la volontà di potenza, la potenza stessa nell'uomo. Che cos'è cattivo? – tutto ciò che ha origine nella debolezza. [...] I deboli e i malriusciti devono perire: questo è il principio del nostro amore per gli uomini. E a tale scopo si deve anche essere loro d'aiuto.»<sup>86</sup>

Questo estratto ci forza a un'angolazione inedita dalla quale poter studiare gli istinti del "branco" di Eichwald. Con lo scorrere della narrazione, si compie un vero e proprio ribaltamento dei ruoli.

In principio – nell'indeterminatezza della detection – i giovani protagonisti appaiono unicamente come soggetti passivi che subiscono l'estrema severità religiosa familiare, per poi tramutarsi a loro volta in esecutori feroci, sadici boia che giocano con il simbolico [Tavola 13C – Fotogramma A], privi dei filtri valoriali della maturità e totalmente in preda alle pulsioni primordiali dell'infanzia.

---

<sup>86</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE, *L'Anticristo*, in Opere di Friedrich Nietzsche, Vol. VI, Tomo III, (a cura di) Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Adelphi, Milano, 1970, pp. 168 – 169.



Insindacabili, affrontano drasticamente le trasgressioni e le debolezze del vicino: un compito che deve essere portato a termine in silenzio, di nascosto, mascherati dietro il rispetto di un'autorità costituita spesso recepita come fragile e fallace.

Qui entra in gioco, ora con maggior cognizione di causa, il pensiero di Nietzsche secondo due direttrici: la prima riguarda la concezione della religione come attore deformante della morale. Ne *L'Anticristo*, infatti, leggiamo: «Tra i Tedeschi mi si comprende subito quando dico che la filosofia è corrotta dal sangue dei teologi. Il pastore protestante è nonno della filosofia tedesca, lo stesso protestantesimo è il suo *peccatum originale*.»<sup>87</sup>.

La seconda fa riferimento a tutti quegli aspetti teorici distorti o distortibili piegati dal nazionalsocialismo tedesco per legittimare la stratificazione sociale del paese, l'odio razziale e la creazione di un'identità culturale, ideologica e fisica suprema rispetto allo straniero o a un Altro inconcepibile.

La donna uccisa nella segheria era un soggetto debole poiché non più partecipe del lavoro nei campi che provvede al sostentamento di Eichwald; il baronetto Sigmund, viziato e dedito al superfluo, è figlio del potere costituito (lo stesso che il nazismo provvederà a sostituire), e per questo andava mondato; imperdonabile anche l'handicap di *Karli*: un inutile peso per la collettività. I verdetti annichilenti sembrano seguire le traiettorie nietzschiane indicate nella cosiddetta *morale del miglioramento dell'uomo*, descritta nel *Crepuscolo degli Idoli*, a sua volta scissa nella *morale dell'addomesticamento e dell'allevamento*.<sup>88</sup>

Secondo Nietzsche la morale è sempre stata utilizzata – in particolar modo dalla religione – per migliorare la natura stessa dell'uomo, spingendolo verso qualità e ideali sovraumani, che non gli appartengono. Perciò l'individuo va indebolito e addomesticato (attraverso il culto) tramutandolo in un essere timorato di Dio, dominato dal senso del peccato e dalla paura; impossibilitato a sprigionare la sua energia vitale e i suoi istinti primordiali.

Per raggiungere questo scopo, deve essere “allevato” secondo precisi parametri. Come esempio, viene utilizzato il sistema di caste indiano, regolato dalle Leggi di Manu che oltre alla suddivisione tra guerrieri, mercanti, contadini e servi (un cosmo basato, quindi, sull'utilità), concepiscono l'esistenza di una quinta categoria, i Ciandala: razza ibrida non degna di essere allevata e per questo soggetta all'annientamento ad opera di insostenibili vincoli sociali, economici, culturali e sanitari.

---

<sup>87</sup> Ivi. p. 175.

<sup>88</sup> Cfr. F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli Idoli ovvero Come si filosofa col martello*, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano, 1983.

Che cosa sono l'*addomesticamento* e l'*allevamento* se non ataviche sembianze filosofiche della glaciazione?

Ecco l'origine cercata da Haneke: parte della ragione di una colpa antica.

Quando la religione ha perso gran parte del suo dominio, sacrificato al secolo della tecnologia e della spersonalizzazione, l'uomo ha trovato altre vie di sottomissione e omologazione, sottraendosi alla sofferenza, alla frustrazione, all'Altro con l'ibernazione dei sentimenti o la fuga nella morte.

*Il nastro bianco*, secondo gli stessi schemi attuati in *Caché* – che ponevano la borghesia francese di fronte al sangue e alle rimozioni trasfigurate del conflitto algerino<sup>89</sup> – costringe tutti noi a confrontarci con un trauma collettivo non elaborato e, forse, impacificabile, poiché costantemente sollecitato dalle ferite del presente.

Nel capitolo successivo, inquadriamo l'opera di Haneke e il suo manifesto teorico come fulcro della sensibilità estetica e testuale nordica, ma anche come apice contemporaneo della riflessione sulle derive dell'influenza riformista, sulle conseguenze psicologiche della società consumistico-capitalista e, più in generale, sulle deformazioni sociali di un blocco nordico e mitteleuropeo in inarrestabile glaciazione.

Sotto questo punto di vista, *Klara*, *Martin* e gli altri bambini di Eichwald, sono, quindi, i primigeni automi di un principio di congelamento camuffato sotto vesti luterane: assuefatti a un verbo di Dio privato del suo significato e creature chimeriche di un credo che nella ricerca della virtù ha trovato l'orrore dell'estremismo. Non (solo) soggetti singolarmente sociopatici, ma un qualcosa di ben più critico nel loro essere unità di una generazione che pensa, si organizza e colpisce sfruttando la forza della moltitudine.

Haneke dedica a loro l'ultima inquadratura del film [Tavola 13C – Fotogramma B] in un campo medio sulla navata della chiesa del paese. Gli abitanti prendono posto, il Pastore cammina verso l'altare e i bambini sovrastano tutti, schierati in un coro di voci bianche, intonando, certi della loro infallibilità, l'inno di Lutero *Ein feste Burg ist unser Gott: Forte rocca è il nostro Dio*<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Cfr. L. ALBANO, *L'"altra scena" in Hitchcock, Bergman e Haneke*, in *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012.

<sup>90</sup> Cfr. R. GRUNDMANN, *Unsentimental Education*, in R. GRUNDMANN (a cura di), *A Companion to Michael Haneke*, op. cit. p. 593.

**Tavola 8A**



[Fotogramma A] *La passione di Giovanna d'Arco (La passion de Jeanne d'Arc)*, C. T. Dreyer 1928



[Fotogramma B] *La passione di Giovanna d'Arco (La passion de Jeanne d'Arc)*, C. T. Dreyer 1928

**Tavola 8B**



**[Fotogramma A] *Monica e il desiderio (Sommaren med Monika)*, Ingmar Bergman, 1953**



**[Fotogramma B] *Nymphomaniac Vol.1, (Nymph)maniac*, Lars von Trier, 2013**

## Tavola 9A



[Fotogramma A] *Sussurri e grida (Viskningar och rop)*, Ingmar Bergman, 1972



[Fotogramma B] *Sussurri e grida (Viskningar och rop)*, Ingmar Bergman, 1972



[Fotogramma C] *Sussurri e grida (Viskningar och rop)*, Ingmar Bergman, 1972



## Tavola 9B



[Fotogramma A] *Fanny e Alexander (Fanny och Alexander)*, Ingmar Bergman, 1982



[Fotogramma B] *Fanny e Alexander (Fanny och Alexander)*, Ingmar Bergman, 1982



[Fotogramma C] *Fanny e Alexander (Fanny och Alexander)*, Ingmar Bergman, 1982

## Tavola 9C



[Fotogramma A] *Fanny e Alexander (Fanny och Alexander)*, Ingmar Bergman, 1982



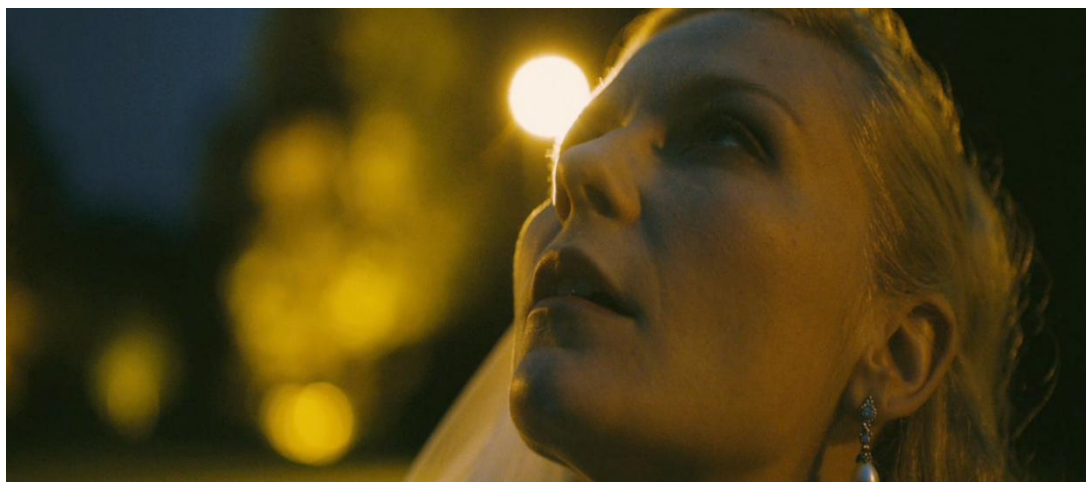
[Fotogramma B] *Fanny e Alexander (Fanny och Alexander)*, Ingmar Bergman, 1982



[Fotogramma C] *Fanny e Alexander (Fanny och Alexander)*, Ingmar Bergman, 1982



## Tavola 9D



[Fotogramma A] *Melancholia* (Id.) Lars von Trier, 2011



[Fotogramma B] *Melancholia* (Id.) Lars von Trier, 2011



[Fotogramma C] *Melancholia* (Id.) Lars von Trier, 2011



## Tavola 10A



[Fotogramma A] *Dogville* (Id.) Lars von Trier, 2003



[Fotogramma B] *Dogville* (Id.) Lars von Trier, 2003



[Fotogramma C] *Dogville* (Id.) Lars von Trier, 2003

## Tavola 10B



[Fotogramma A] *Amour* (Id), Michael Haneke, 2012



[Fotogramma B] *Amour* (Id), Michael Haneke, 2012



[Fotogramma C] *Amour* (Id), Michael Haneke, 2012

## Tavola 11A



[Fotogramma A] *Dies Irae (Vredens Dag)*, Carl Theodor Dreyer, 1943

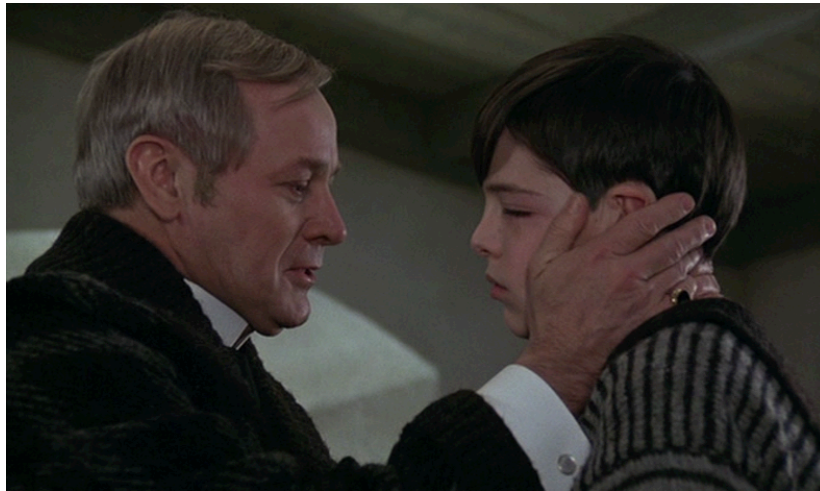


[Fotogramma B] *Ordet – La Parola (Ordet)*, Carl Theodor Dreyer, 1955

## Tavola 11B



[Fotogramma A] *Il pranzo di Babette (Babettes gæstebud)*, Gabriel Axel, 1987



[Fotogramma B] *Fanny e Alexander (Fanny och Alexander)*, Ingmar Bergman, 1982



[Fotogramma C] *Il settimo sigillo (Det sjunde inseglet)*, Ingmar Bergman, 1957



## Tavola 12



[Fotogramma A] *Sorrisi di una notte d'Estate (Sommarnattens leende)*, Ingmar Bergman, 1955



[Fotogramma B] *Il pranzo di Babette (Babettes gæstebud)*, Gabriel Axel, 1987



[Fotogramma C] *Festen (Id.)* Thomas Vinterberg, 1998

## Tavola 13A



[Fotogramma A] *Il nastro bianco (Das weiße Band)*, Michael Haneke, 2009



[Fotogramma B] *Il nastro bianco (Das weiße Band)*, Michael Haneke, 2009



[Fotogramma C] *Il nastro bianco (Das weiße Band)*, Michael Haneke, 2009

## Tavola 13B



[Fotogramma A] *Fanny e Alexander (Fanny och Alexander)*, Ingmar Bergman, 1982



[Fotogramma B] *Il nastro bianco (Das weiße Band)*, Michael Haneke, 2009



[Fotogramma C] *Il nastro bianco (Das weiße Band)*, Michael Haneke, 2009

**Tavola 13C**



**[Fotogramma A] *Il nastro bianco (Das weiße Band)*, Michael Haneke, 2009**



**[Fotogramma B] *Il nastro bianco (Das weiße Band)*, Michael Haneke, 2009**



## Capitolo 3

### **Sintomi cinematografici di una glaciazione in atto.**

### **Il Nord e il primato dell'interiorità dalla Riforma alla psicoanalisi.**

Nel precedente capitolo abbiamo tentato di fornire delle coordinate generali per una lettura complessiva – seppur evidentemente non esaustiva, data la vastità dell'argomento trattato – delle radici del cinema del Nord e mitteleuropeo, tracciando delle connessioni, a nostro avviso cruciali, tra alcuni dei più rilevanti esempi della produzione cinematografica di quel preciso bacino geo-culturale, e la storia e le espressioni artistiche dalle quali essi sono stati prodotti. Musica e pittura, in particolare, si sono rivelate nodi focali nella teorizzazione di un fenomeno e di un'esperienza sensoriale – quella regalata dall'oggetto filmico – che ha dimostrato di avere delle peculiarità e delle caratteristiche talmente specifiche e identificative da rendere quantomeno evidente, nella più assoluta diversità narrativa e di genere, la comunione stilistica e spirituale di un riconoscibile nordico cinematografico.

La parola spirituale non è scritta a caso e non ci si riferisce, utilizzandola, unicamente alla sua identificazione nucleare: quindi al suo rimandare al cuore di un qualcosa. Bensì, il suo coté religioso, come abbiamo ampiamente potuto notare, assume nell'ambito dell'arte del Norden un valore inestimabile nell'evocare la centralità del discorso religioso in ottica ispirativa – influenzando concezioni prospettiche, tematiche, stilistiche, spaziali, concettuali – e, weberianamente, anche in secondo un'imprescindibile spinta produttiva.

Lo spirito, però, nell'evoluzione artistica della quale siamo stati testimoni, deve necessariamente coincidere (o confliggere, dipende dai casi) con l'altro concetto cruciale generato dalla cultura nordica: l'inconscio.

Ecco perché l'anima di quest'ultimo capitolo, dopo aver sviscerato gli inneschi e i cortocircuiti riformisti che hanno dato origine all'arte nordica, attraverso uno sguardo approfondito su tre emblematici casi studio, verterà necessariamente sotto l'egida dell'interpretazione psicoanalitica poiché la psicoanalisi, in quanto essa stessa rivoluzione culturale, è stata capace, non certo coscientemente ma sarebbe un bel gioco pensarlo, di

portare avanti lo spirito indagatore della Riforma, scuotendo le fondamenta della società umana e la concezione stessa dell'arte da essa e in essa prodotta.

Partendo da Lutero e Calvino, da una visione probabilmente distorta o esasperata di iconoclastia, passando per le esperienze pittoriche olandesi e fiamminghe o per la sensibilità compositiva del romanticismo, con l'esplorazione di pochi frammenti de *Il nastro bianco* ci siamo confrontati con un fattore nuovo: quanto può essere vincolante e virulenta la contaminazione di un pensiero (artistico e luteranamente religioso) all'interno di un determinato cosmo culturale.

Le conseguenze di questa infezione, nel caso del passato remoto raccontato ne *Il nastro bianco*, rimandano al terribile passato prossimo delle guerre mondiali e dell'antisemitismo nazista, ma al di là della rilevanza estetica e morale dell'opera, tale citazione ci permette di riflettere su un altro aspetto importante.

Dove è andato e dove sta andando il cinema Nord e mitteleuropeo in quanto movimento coeso? Se, sulla spinta della tradizione protestante e della rivoluzione psicoanalitica austriaca prima e mondiale poi, che come abbiamo visto, non solo con l'ebraismo e la cultura cattolica, ma anche con la Riforma ha molto a che vedere, tale corrente cinematografica – se così possiamo azzardatamente definirla – ha mostrato attenzione, forse più di ogni altra, al racconto dell'interiorità, di un singolo che vive i suoi tormenti interiori e allo stesso tempo agisce nella società come particella di un monstrum mutato e costantemente mutevole, è nostro compito individuare come venga portata avanti questa missione narrativa nel contemporaneo.

### **3.1 Una questione d'autore (?)**

Secondo questa prospettiva, il chiudere il secondo capitolo con un'opera di Haneke, non è stata una scelta casuale. Se Dreyer e Bergman, su tutti, come abbiamo visto, hanno fondato di buon diritto grammatica, lessico, forma e sostanza della sensibilità cinematografica nordica, è toccato ad autori più recenti come Haneke, von Trier e Vinterberg svilupparla e adattarla alle sembianze della nostra quotidianità. Haneke però è l'unico, o forse semplicemente il più efficace, ad aver avuto la capacità di ampliare la portata dei suoi personaggi, delle loro traiettorie e fratture identitarie, da una dimensione puramente interna (comunque sempre focale), a una questione collettiva. Non un sistema di regole e codici

ben preciso o una disquisizione contenutistico-formale da rispettare rigorosamente sull'orma dei manifesti artisticamente politici e dogmatici di von Trier<sup>91</sup> – fenomeno di interesse altissimo, ma estremi quanto poco duraturi nella loro attuazione –, bensì una semplice quanto efficace costruzione narrativa che, di film in film, di personaggio in personaggio, di nucleo in nucleo, restituisce un quadro della condizione storica, sociale e psicologica dell'Europa contemporanea (mittel e Nord, ma non solo) sull'orlo di un'inarrestabile congelamento dell'anima. Una glaciazione le cui origini, come denotato nel precedente capitolo con *Il nastro bianco* o con *Amour*, sono da rintracciarsi proprio nelle radicalizzazioni estetiche e morali di una porzione di continente plasmata dal credo protestante.

Haneke, a differenza di Von Trier e, in parte, Vinterberg, non produce volontariamente una teorizzazione del suo lavoro: non si erge automaticamente a modello e non ha l'ambizione di generare personaggi che possano assurgere a vessillo di una società decadente. Anche la sua stessa aderenza estetica al blocco nordico – cosa, tra l'altro, di chiara evidenza – appare più come conseguenza a un'appartenenza geografica e alla condivisione del sentire nordico, che non a una ragionata scelta artistica. Eppure, pur nella volontà di restare sotto le righe, in silenzio, spesso rifiutando interpretazioni o sovrainterpretazioni delle sue opere, è riuscito a descrivere attraverso i suoi caratteri complessi e frantumati e i suoi luoghi claustrofobici – più dell'anima che urbani – una condizione patologica del cittadino europeo e una profonda critica al modello borghese che a molto – se non tutto – a che vedere con le tensioni (luterane) costitutive del blocco europeo.

Per questi motivi, Haneke può essere considerato a buon diritto l'autentico erede di Bergman. Certamente meno sperimentale e innovatore dal punto di vista estetico, ma non da quello narrativo: campo in cui i due autori, nel costruire i personaggi, nel dotarli di una loro gravità peculiare e di una dimensione inconscia imperante, sono profondamente simili. L'essere eredi, però, comporta il portare avanti una tradizione, riuscendo magari a innovarla. In questo Haneke, completa un discorso bergmaniano meraviglioso, ma probabilmente troppo orientato all'autoriflessività e all'interiorità, per riuscire a raccontare, contemporaneamente, anche il contesto circostante e l'universo sociale nel quale quei personaggi si muovono. L'autore austriaco eccelle proprio in questo: porta avanti la radice

---

<sup>91</sup> Crf. A. KOUTSOURAKIS, *Politics as Form in Lars von Trier: A Post-Brechtian Reading*, op. cit. pp. 207-217.

intima sviluppandola con estrema raffinatezza senza, però, fermarsi lì, utilizzandola come strumento di analisi della società che quella creatura l'ha prodotta e cresciuta.

Questo tratto distintivo eleva l'opera hanekiana, in quanto rilevanza e utilità artistica, sopra quella di altri giovani maestri forse ancora troppo legati alle seduzioni o al rifiuto dell'estetica, per poter raggiungere una così solida visione del mondo. D'altronde l'autorialità di un regista, senza volerci addentrare in disquisizioni sulla legittimità, attendibilità o attualità del termine, emerge parallelamente alla creazione di un punto di vista distintivo sul visibile, l'uomo, la realtà; peculiare nella sua raffigurazione del visibile, nelle direttrici tecnico-realizzative e in traiettorie di significato perseguite con lucida, ispirata vis rappresentativa.

Gran parte dei (pochi) saggi critici e degli articoli giornalistici in materia, oggi a disposizione, prodotti a partire dall'uscita nelle sale di *Funny Games*, opera che ha reso l'autore noto al grande pubblico, si muovono in superficie, limitandosi ad una mera scansione cronologica del lavoro di Haneke, a interviste accattivanti, teorizzazioni improbabili e letture sì suggestive, ma mai realmente approfondite e capaci di scandagliare temi, intenzioni e motivazioni di un corpus, invece, complesso, vitale, decisamente non epidermico.

Haneke è un autore maturo, anche se mediaticamente giovane; affacciatosi alla regia, a dispetto dei settantaquattro anni d'età, solamente nella seconda parte della sua vita, dopo studi in filosofia, psicologia e teatro presso l'Università di Vienna, e un successivo esordio professionale nell'ambito della regia televisiva e del giornalismo cinematografico<sup>92</sup>.

La sua produzione, che consta, ad oggi, di dodici pellicole, realizzate in un arco temporale di quasi venticinque anni – il primo lavoro, *Il settimo continente* (*Der Siebente Kontinent*) del 1989, mentre l'ultimo distribuito, *Amour*, risale al 2012 – si è offerta, sbalorditivamente fin dal principio, non solo come fertile terreno di indagine riguardo la definizione di un linguaggio distintivo del cinema (nord e mittel) europeo, ma anche, in un'ottica prettamente sociologica, come specchio riflettente della condizione emotiva in cui versa lo spettatore/cittadino contemporaneo.

La specificità della prospettiva Haneke, risiede proprio nel guardare, attraverso i suoi personaggi, ai cosiddetti “moti dell'animo”, alla completa alienazione dell'individuo dalla

---

<sup>92</sup> Riguardo dettagli e informazioni inerenti la biografia di Michael Haneke, reperite per la stesura di questo elaborato rimando all'interessante archivio online, in lingua tedesca, Muzinger <<http://www.munzinger.de>>, con particolare riferimento all'*Internationales Biographisches Archiv* 30/2010 del 27/07/2010, in seguito integrato dal *MA-Journal* fino a Marzo 2013.

realtà che lo circonda: queste sono alcune delle colonne portanti sulle quali è stata edificata una destabilizzante, coraggiosa e, talvolta, rivoluzionaria poetica autoriale dalla quale possiamo dedurre non solo, come abbiamo detto in precedenza, un preciso manifesto ideologico, ma anche – nel sentiero della psicoanalisi – un drammatico prontuario di estetica delle psicopatologie contemporanee.

Allo stato dell'arte, si è dimostrato uno dei pochi registi europei capace di soverchiare, manipolare ed eludere le tacite leggi di uniformità, coerenza e linearità stilistica e tematica nelle quali è imbrigliato il cinema mainstream internazionale.

La vera particolarità della sua personale visione tecnica e teorica, dalla quale sono scaturite pellicole di incredibile spessore immaginifico, non risiede solamente nella singolarità dei soggetti elaborati o nella loro accurata messa in scena, quanto nel fatto che, a dispetto di tutti gli elementi succitati, Haneke riesca a travalicare il muro di un'elitariaitorialità, rendendosi così incredibilmente fruibile per lo spettatore pur mantenendo, al tempo stesso, una profonda e alta connotazione critico/analitica.

Secondo questi principi, la pellicola, in maniera più o meno manifesta ed esplicita, naturalmente senza sacrificare la narrazione sull'altare di un linguaggio didascalico, didattico, di mera propaganda, può e deve riflettere la condizione della società. Scorrendo la filmografia del regista, si può notare come già dai suoi esordi cinematografici, dopo una lunga parentesi televisiva non priva di spunti intriganti, Haneke abbia tentato di raccontare la realtà della sua terra – e, per estensione, dell'Europa intera – che, a cavallo tra la fine degli anni '80 e i primi anni '90, veniva precipitosamente ingoiata, senza via di scampo, nel *panta rei* della massificazione, con la conseguente, violenta alienazione della persona rispetto all' "Altro" e a se stessa.

Questo genere di riflessione, seppur trasversale, è assai più marcata in tre film noti come *Vergletscherung-Trilogie* o *Trilogia della Glaciazione: Il settimo continente, Benny's video* (Id. 1992) e *71 frammenti di una cronologia del caso (71 Fragmente einer Chronologie des Zufall, 1994)*.

La "glaciazione" alla quale si riferisce Haneke è quella dei sentimenti e delle emozioni: frutto estremo di una rarefazione nella quale non si possono non riscontrare i segni dell'influenza protestante. Ne *Il nastro bianco* abbiamo visto i prodromi – nell'ambito di una nascente società di massa – di questo fenomeno di congelamento: una comunità che nel suo arroccarsi in se stessa seguendo pedissequamente le estremizzazioni del pensiero

protestante, iniziava a mostrare i primigeni segni dell'alienazione dall'Altro, dell'incomunicabilità, dell'intolleranza verso il diverso assecondata da un ingannevole senso di primato etico e purezza culturale e genetica. Nel film si può intuire la coesistenza tra una sfera intima sempre più isolata e una sfera pubblica settaria e condizionata da questo imprigionamento nel privato, ma essendo un prodotto sì più completo e raffinato cinematograficamente – ed estremamente nordico nella sua veste estetica –, ma ambientato in un passato non ancora completamente deviato dalle aberrazioni della modernità (mediatica), in esso l'incisività del manifesto hanekiano è più flebile. Ecco perché è utile tornare ai primi film e alla loro purezza artistica e concettuale. In essi, nella loro rudimentalità visiva (ma non certamente narrativa o simbolica), si nasconde tutto ciò che l'Europa del Nord – nel suo distacco politico, sociale e culturale che tuttora si percepisce in ambito di dialettica tra le nazioni comunitarie – è stata ed è agli occhi dei cittadini europei tutti e, in ambito di autorappresentazione, degli stessi spettatori che la abitano.

Certo, una visione radicale, feroce, impietosa, ma nei suoi orrori, anche estremamente più oggettiva rispetto alleedulcorazioni che il cinema, anche quello nordico, spesso offre. Ma non è forse una delle caratteristiche principali dell'arte del Nord quella di guardare con occhio naturalistico la realtà che circonda l'uomo e al contempo riflettere sulla sua interiorità senza manierismi, spinte emotive o barocchismi di sorta? A ben pensarci, anche il racconto crudo della malattia esibito in *Amour* risponde esattamente a queste esigenze. E' una storia veritiera, raccontata nel modo più autentico e doloroso possibile.

Questo stile non è altro che la manifestazione di una ferrea onestà intellettuale verso se stessi, i propri concittadini, il mondo circostante e le colpe collettive perpetrate in esso. Anche questo guardarsi dentro e mettersi in discussione, in fin dei conti, risponde a logiche profondamente protestanti.

Nello specifico, attraverso la trilogia – strutturata in un'analisi del nucleo (*Il settimo continente*), del singolo (*Benny's Video*) e di una collettività sconosciuta (*71 frammenti di una cronologia del caso*) – Haneke scaglia un violento *j'accuse* nei confronti delle deviazioni morali (del credo religioso o di etica pubblica), dei monolitismi economici e delle derive della borghesia austriaca, nella quale l'Uomo è lasciato solo, imprigionato nella routine, schiavo di un benessere corruttivo, impossibilitato a sostenere la realtà per come gli si presenta; è un *homo videns* totalmente passivo, dominato dai media, sopraffatto da continui stimoli percettivi che, inesorabilmente, lo seducono, lo fagocitano, lo

anestetizzano, lasciandolo inerme e insensibile di fronte alle gioie e alle atrocità del visibile.

Qui vediamo la grandezza dello sguardo del regista e la moltiplicazione del confine umano tracciato fino a quel momento da Bergman.

E' su questa insensibilità globale che Haneke fonda la sua denuncia. Uno stato di freddezza emotiva nei confronti della vita, della morte, del sangue, dell'amore, del sesso e della violenza, che trasforma gli individui in un qualcosa di altro: «*Queste persone sono dei mutanti: degli esseri di carne, intelligenti, capaci di morale, di piacere, di desideri, ma robotizzate, socialmente programmate*»<sup>93</sup>.

Haneke racconta, in tutta la sua banalità, nel suo scarno disincanto, la (non) vita di questi moderni *freak* urbani, alla continua ricerca di un segno (fisico o emotivo) che provi la loro esistenza come soggetti. Un cammino che ha il suo principio (così come accade nella trilogia) a partire dalla lenta presa di coscienza dell'insostenibilità del quotidiano, da un evento traumatico, talvolta violento, o da uno shock tale da mandare in cortocircuito l' "essenza robotica" di quei personaggi, costringendoli così a intraprendere una via che, masochisticamente, li porta a dover scegliere (ammesso che di scelta si tratti) fra l'assoggettamento totale alle convenzioni, l'imposizione di un potente sigillo utile a frenare il doloroso sentire o l'annullamento definitivo nella morte.

Se dalla *trilogia della glaciazione* emergono numerose chiavi di lettura (si va dallo sguardo sulle dinamiche sociali, politiche ed economiche della contemporaneità, fino alle riflessioni sul ruolo dei mezzi di comunicazione e delle forme d'arte, quali il cinema, nella loro possibilità di influenzare e "rappresentare la realtà"<sup>94</sup>) non si può non ricondurre il tutto alla sua sfera di indagine originaria. Infatti, se il nucleo della trilogia è nato dall'esigenza di documentare l'inarrestabile congelamento emotivo dell'Austria, ponendo l'accento sulle conseguenze di esso nel condizionamento delle azioni/pulsioni umane, è innegabile che,

---

<sup>93</sup> C. GODARD, *Virtualités. Dans le monde des images, seule la mort est réelle*, «Le Monde», 14 aprile 1993, in A. Horwath, G. Spagnoletti (a cura di), *Michael Haneke*, Lindau, Torino, 1998, p. 183.

<sup>94</sup> Cfr. MICHAEL HANEKE, *Notizien zum Film*, Stadtkino-Programm, n.55, 1994, trad. it. *Appunti su «71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls»* in A. Horwath, G. Spagnoletti (a cura di), *Michael Haneke*, op. cit., p. 65, dove scrive: «[...] Nella letteratura moderna l'idea di una riproduzione della realtà è ormai da lungo tempo obsoleta. [...] Solamente nel campo della forma artistica più giovane e potenzialmente più moderna – il cinema – la riflessione continua a muoversi senza soluzioni di continuità al livello del XIX secolo».

nella maturazione del pensiero di Haneke, abbia fortemente influito una metodologia di analisi di carattere psicologico.

Se questo è chiaro per *Il settimo continente*, *Benny's video* e *71 frammenti di una cronologia del caso*, lo è ancora di più per gli ultimi lavori, ed in particolare per *Funny Games*, *La Pianista* e *Niente da nascondere* i quali, oltre ad approfondire i principali temi di indagine affrontati nella trilogia, offrono suggestioni di gran lunga più accattivanti, profonde e inquietanti.

Dati questi presupposti, una lettura del corpus hanekiano come quella fatta fino ad ora con *Il nastro bianco*, secondo chiavi etiche, estetiche e religiose, non può che essere arricchito da uno sguardo psicologico, psicoanalitico e clinico in un tracciato nuovo e privilegiato per comprendere, fino in fondo, senza trascurare gli aspetti tecnico-scenici altresì esemplari di una coerente e rigorosa intenzione artistica, la forza motrice che regola i (dis)equilibri del mondo di Haneke.

A differenza di quanto fatto fino ad ora, non ci avvarremo solo di uno sguardo comparatistico generale, ma utilizzeremo l'opera hanekiana – più precisamente, la *Trilogia della glaciazione* – come un caso di studio specifico e un esempio perfetto delle attuali sembianze assunte dal cinema Nord e mitteleuropeo; perché se è importante, per la storia dell'arte e del pensiero, capire da dove si viene, è altrettanto fondamentale comprendere dove si è, sfruttando queste indicazioni per predire ed eventualmente evitare, i futuri possibili, sulla sollecitazione di un'arte che vuole e deve essere un monito per la società.

### **3.2 Primo principio di glaciazione. *Il settimo continente* e i precetti teorici del congelamento**

Nel guardare, con intento analitico e piglio critico, al lavoro di Haneke non possiamo non prendere come emblema del nostro discorso proprio la cosiddetta *Vergletscherung-Trilogie*. Essa rappresenta, non solo cronologicamente, l'ouverture di quello che si rivelerà, col passare del tempo, un tracciato teorico ed estetico evidentemente distintivo, portato a vessillo, da Haneke, lungo tutta la sua carriera, attraverso evoluzioni, digressioni impercettibili, drastiche prese di posizione e sofisticazioni di idee, lingua e stile.



Ora analizzeremo la prima delle tre pellicole, quella più pregnante, multiforme e indicatrice dei *tòpoi* classici dell'autore, secondo cifre legate al simbolo, al messaggio, alla *mise en scene* di trame perturbanti, segnate dalla centralità della vita pulsionale e psichica dei singoli personaggi (e dalle conseguenti derive psicopatologiche), deviati da una società corrotta dai mostri del benessere e dai fantasmi di un passato rimosso non pacificato, e mostrata da Haneke attraverso uno sguardo morale<sup>95</sup>, freddo, lucido e impietoso: teso a inscrivere, nella storia dell'Austria, i complessi passaggi che hanno condotto a una silenziosa glaciazione dell'anima.

*Il settimo continente*, è il primo lungometraggio di Haneke, architrave della trilogia della glaciazione, realizzato dopo una non trascurabile parentesi televisiva - dedicata alla realizzazione di sceneggiati - e giornalistica, in qualità di critico cinematografico.

Questo dato numerico, non è da considerarsi come semplice nozione biografica, ma acquista valore inedito, se lo si legge nell'ottica di un esordio cinematografico privo di quegli ovvi, legittimi limiti tecnici, artistici e concettuali tipici di chi, pur padroneggiando il mezzo<sup>96</sup>, non ha ancora una chiara, definita visione tematica ed espressiva del proprio cinema.

*Il Settimo Continente*, infatti, si offre subito, allo spettatore, come un prodotto di grande maturità; estremamente elaborato, sia nella sua struttura visiva, che in un impianto narrativo ermetico, caratterizzato da quella frammentazione (fra montaggio e stacchi a nero) e dalle estenuanti dilatazioni temporali, divenute stilemi del metodo-Haneke.

Un'opera che, mantenendosi sempre sul confine tra narrazione classica e schemi anti-narrativi, vive esplicitamente nel simbolico, terreno al quale accede attraverso un gioco chirurgico di inquadrature, riflessi, immagini, schermi, numeri, ripetizioni e rimandi perfettamente organizzati – con precisione quasi compulsiva – all'interno di un sistema di significati che, minuto dopo minuto e, come vedremo più avanti, film dopo film,

---

<sup>95</sup> Di "sguardo morale", parla Vito Zagarrìo nel suo testo di recente pubblicazione *Nanni Moretti. Lo sguardo morale* (ed. Marsilio, 2012), per delineare come il cinema del regista romano sia fortemente impregnato di un severo giudizio sui mutamenti della realtà italiana a partire dai primi anni settanta. Zagarrìo, a sua volta, mutua la definizione coniata, per l'opera di Moretti, dal critico francese Serge Toubiana, sui Cahiers du Cinema. Non è, quindi, azzardato – pur nella consapevolezza di una assoluta diversità stilistica e contenutistica tra i due autori – usare gli stessi termini per definire l'approccio al cinema operato da Haneke: concentrato – se non prettamente su aspetti politici e culturali, come per Moretti – attorno agli effetti della società di massa, dei media e dei processi di soporifera borghesizzazione, sull'uomo.

<sup>96</sup> L'esperienza televisiva, ha permesso ad H. di imparare l'alfabeto del linguaggio video, iniziando ad elaborare concettualmente il lessico visivo che ha contraddistinto, in seguito, il suo passaggio al grande schermo. In merito alla produzione televisiva, sulla quale ho scelto di non soffermarmi in questa tesi, orientata a un discorso di stampo prettamente cinematografico, segnalo il saggio di PETER BRUNETTE, *Michael Haneke and the Television Years in A Companion to Michael Haneke*. Roy Grundmann (a cura di), op. cit., pp. 227 – 242.

compongono gli articoli di un manifesto ideologico sulle sorti dell’Austria, dell’Europa e, per estremo, dell’essere umano.

Seppure i temi ricoprano un ampissimo spettro di indagine, aperto alle più svariate interpretazioni e ambiti di ricerca, Haneke affronta il processo creativo di gestazione e scrittura di un plot, seguendo un ordine decrescente che va dall’universale al particolare. Luoghi, trame, personaggi: tutto appartiene ad una sfera intima, privata, generalmente domestica, scarsamente popolata.

Un approccio scientifico, clinico, in certi casi psicoterapeutico, messo in atto in un ecosistema ristretto e controllato, nel quale sperimentare, analizzando da vicino i soggetti e il loro *modus operandi*; testando azioni, reazioni fisiche e verbali in modo da tracciare precisi profili patologici dai quali evocare, poi, i demoni di quel declino sociale, ideale, psicologico che Haneke pone come fulcro del suo lavoro.

Dall’universale al particolare, dicevamo. E non pare un caso che l’inizio della trilogia, il principio di un profondo e tormentato scandagliare nella coscienza, nelle abitudini, nelle malattie e perversioni di un popolo (quello di origine germanica prima, e quello francese poi) e di una terra (il riflettore è sempre puntato sul bacino mitteleuropeo), avvenga proprio nel 1989: anno di radicali mutamenti popolari, economici e politici per i paesi di lingua e cultura tedesca. Il film è stato presentato, infatti, al *Munich Film Festival*, in quella che allora era ancora la Germania dell’Ovest, il 19 maggio del 1989: un giorno prima della premiere ufficiale a *Cannes*<sup>97</sup>. Pochi mesi dopo, il 23 agosto, cadeva il Muro di Berlino e una concezione di Europa, unita e globalizzata, poteva iniziare a prendere forma.

Roy Grundman, nel saggio *Introduction: Haneke’s Anachronism*, contenuto nella *raccolta A Companion to Michael Haneke* (2010), definisce ancor meglio le derive di questo aspetto:

«Haneke's first three theatrical features that constitute what has come to be known as his glaciation trilogy - *The seventh continent* (1989), *Benny's Video* (1992), and *71 Fragments of a Chronology of Chance* (1994) - were made in the years leading up to Austria's accession to the EU. In this light, it

---

<sup>97</sup> Per ulteriori informazioni riguardo le date di uscita del film, rimando al sito web <[http://www.imdb.com/title/tt0098327/releaseinfo?ref\\_=tt\\_dt\\_dt](http://www.imdb.com/title/tt0098327/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt)>. Interessante notare come la pellicola non abbia trovato immediata distribuzione in Austria e Germania – neanche a seguito del discreto successo di critica ottenuto a Cannes –, ma si sia fatta notare unicamente nel circuito festivaliero (*Munich Film Festival* 1989, *Cannes Film Festival* 1989, *Toronto International Film Festival* 1990, *New York New Directors and New Film Festival* 1990) per poi approdare in sala, nel 1993, a ben quattro anni dalla premiere di Monaco, in Francia e non nel paese natio.

seems apposite to also read these films for the ways in which they reflect anxieties about Europe's political restructuring as well as for their skepticism towards the terms on which this restructuring proceeded. Yet, the films articulate their critiques in ways that differ from many of the television films. Their depictions of contemporary Western Europe's middle class and its symptoms of decline - particularly the deterioration of familial and social bonds, and the vanishing of spiritual values - are consistently readable beyond the concept of the national. They may be considered system critiques of the dehumanizing regulation of everyday life through advancing bureaucratization.»<sup>98</sup>

La trilogia, quindi, si fa specchio riflettente del malessere dell'individuo e di una collettività piegata al nuovo, sovraesposta, aperta a ogni sorta di stimolo; pressata da un cambiamento di non facile metabolizzazione, divenendo, così, un organismo eccitato, vulnerabile ai virus della modernità.

Questo è il punto di partenza del discorso filmico hanekiano, sbalorditivamente rappresentato, nel suo primo lavoro, con un fascino e una chiarezza espositiva quasi programmatica.

In quest'ottica, è illuminante il discorso portato avanti da Sigmund Freud nel saggio *La morale sessuale "civile" e il nervosismo moderno* (1908), nel quale ricerca un legame tra l'aumento delle malattie nervose e lo sviluppo storico, economico e tecnologico dovuto ai processi di massificazione. Freud dice: «[...] gli stessi specialisti di malattie nervose, si sono fatti banditori della connessione esistente tra l'“aumento del nervosismo” e la vita civile moderna.»<sup>99</sup>

E' in particolar modo interessante, la citazione che Freud fa di un testo del neurologo tedesco Willhelm Erb, *Über die wachsende Nervosität unserer Zeit* (1893), che verte, con incredibile attualità, su questo fenomeno di contaminazione:

«[...] le straordinarie conquiste dell'epoca moderna, le scoperte e le invenzioni in tutti i campi, il mantenimento del progresso di contro alla crescente competizione, tutto ciò è stato ottenuto e può essere mantenuto con un grande lavoro intellettuale. Il grado di prestazioni richieste all'individuo nella lotta per l'esistenza è notevolmente aumentato ed egli può soddisfare a tali richieste solo impiegando tutte le proprie energie spirituali; allo stesso tempo i bisogni del singolo e le sue esigenze di godimento della vita sono aumentati in tutte le classi, un lusso inaudito si è diffuso in strati della popolazione che prima ne erano rimasti esclusi;

---

<sup>98</sup> Cfr. R. Grundmann (a cura di), *A Companion to Michael Haneke*, op. cit., p. 18.

<sup>99</sup> Cfr. S. FREUD, *Il disagio civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, p. 12.

l'irreligiosità, l'insoddisfazione e l'avidità sono aumentate in vaste sfere sociali. [...] La vita nelle grandi città diventa sempre più raffinata e inquieta. I nervi esausti cercano ristoro in stimoli più intensi, in piaceri piccanti, per stancarsi così ancora di più. La letteratura moderna si occupa prevalentemente dei problemi più scabrosi, che sommuovono tutte le passioni, incoraggiano la sensualità e la sete di godimento, il disprezzo di tutti i principi etici e di tutti gli ideali; essa presenta allo spirito del lettore figure patologiche, problemi di psicopatologia sessuale, rivoluzioni e d'altro genere. Le nostre orecchie sono stimolate e sovraeccitate da una musica invadente e chiassosa, somministrata in grandi dosi; i teatri tengono avvinti tutti i sensi con i loro spettacoli provocanti; anche le arti figurative si rivolgono di preferenza al ripugnante, al deforme e all'eccitante e non esitano a metterci sotto gli occhi con rivoltante verismo anche gli aspetti più mostruosi offerti dalla realtà.»<sup>100</sup>

A sua volta, Alberto Civita, nell'edizione commentata di *Al di là del principio del piacere*, scritto da Freud nel 1920, credo offra una sintesi perfetta di come il discorso freudiano, portato avanti nel saggio *Il disagio della civiltà* (1929), tracci i solchi di un rapporto fisiologicamente conflittuale tra l'individuo e l'evoluzione sociale:

«Tra le opere nelle quali Freud ha cercato di applicare il sapere psicoanalitico a tematiche diverse dalla psicologia e dalla psicopatologia, la più importante e più ricca è senza dubbio *Il disagio della civiltà*, del 1929. Qui Freud analizza l'evoluzione della civiltà umana nel suo rapporto con l'individuo e la sua infelicità, un'infelicità che il progresso non ha certo sconfitto. Al contrario, la tesi fondamentale e più nota di questo libro sostiene precisamente che l'infelicità è il prezzo che l'individuo è costretto a pagare per favorire lo sviluppo della civiltà. Questo prezzo fa tutt'uno con la repressione delle pulsioni, le quali devono essere addomesticate, trasformate e finalizzate alla costruzione di una società sempre più evoluta, più ordinata, più ricca, più morale.»<sup>101</sup>

Tutto si muove, quindi, in base a un principio regolatore che, dominando le pulsioni, mira ad armoniche evoluzioni esponenziali dell'umanità. La vita pulsionale, però, nella sua estrema capillarità, non sempre riesce a settarsi secondo equilibri prestabiliti, trovando sentieri e biforcazioni di azione e pensiero che, nell'impossibilità di adeguarsi a un modello, cercano un diverso soddisfacimento (nutrendo manie, ossessioni, nevrosi,

---

<sup>100</sup> Ivi, pp., 13-14.

<sup>101</sup> S. FREUD, *Al di là del principio del piacere*, Alberto Civita (a cura di), Bruno Mondadori, Milano, 1995, p. 161.

perversioni) o rifugiandosi nel raggiungimento del nulla. Un oblio al quale si è spinti da una forza arcaica restauratrice, ben argomentata da Freud, che così iniziava a delineare meglio i contorni di una definizione di *pulsione di morte* (sulla quale ruota gran parte della produzione hanekiana), in *Al di là del principio del piacere*:

«A questo punto ci si impone l'ipotesi di esserci messi sulle tracce di una proprietà universale delle pulsioni, e forse della vita organica in generale, proprietà che finora non era stata chiaramente riconosciuta o, almeno, non era stata rilevata esplicitamente. Una pulsione sarebbe dunque una spinta, insita nell'organismo vivente, a ripristinare uno stato precedente al quale quest'essere vivente ha dovuto rinunciare sotto l'influsso di forze perturbatrici provenienti dall'esterno; sarebbe dunque una sorta di elasticità organica, o, se si preferisce, la manifestazione dell'inerzia che è propria della vita organica. [...] Si potrebbe anche indicare questo fine ultimo cui tende tutto ciò che è organico. Sarebbe in contraddizione con la natura conservatrice delle pulsioni se il fine dell'esistenza fosse il raggiungimento di uno stato mai attinto prima. Al contrario, deve trattarsi di una situazione antica, di partenza, che l'essere vivente abbandonò e a cui cerca di ritornare al termine di tutte le tortuose vie del suo sviluppo. Se possiamo considerare come un fatto sperimentale assolutamente certo e senza eccezioni che ogni essere vivente muore (ritorna allo stato inorganico) per motivi interni, ebbene, allora possiamo dire che la meta di tutto ciò che è vivo è la morte.»<sup>102</sup>

Non si possono non cogliere, in tutti questi contributi, i prodromi della radicale poetica di Haneke. E' giusto, quindi, utilizzarli come assunto teorico per affrontare l'analisi de *Il settimo continente* secondo chiavi interpretative di stampo psicoanalitico, utili a scovare, negli anfratti del testo filmico, al di là delle letture canoniche di segno cinematografico, un sentiero sinaptico fatto di ferite, rotture, fratture della psiche da decodificare, collocandole in un disegno più ampio di denuncia e degrado collettivo.

*Il Settimo Continente* è diviso in tre parti, introdotte da didascalie. Per ognuna, un anno: 1987, 1988, 1989.

Il film ha luogo in una cittadina austriaca frenetica e industrializzata. Protagonista, un nucleo familiare borghese, agiato, colto e consumatore, composto da un padre, *Georg Schober*, una madre, *Anna Schober* e la piccola figlia *Eva*. Siamo alla fine degli anni ottanta. I coniugi – lui tecnico in un'industria, lei ottico – vivono un'esistenza

---

<sup>102</sup> S. FREUD, *Al di là del principio del piacere*, in *Opere* vol. IX: *L'io e l'Es* (1917 – 1923), Bollati Boringhieri, Torino, 1989, pp. 222 – 224.

assolutamente normale: si alzano presto la mattina, si lavano i denti, fanno colazione, accompagnano *Eva* a scuola per poi rivedersi a sera. La giornata è scandita da precisi rituali a orologeria, votati al culto di un benessere che – sedimentato nell’abitudine e nella coscienza – trascende il piacere, divenendo banalità, mera sopravvivenza. *Georg e Anna*, decidono, così, di rompere il meccanismo, trasgredendo alla convenzione che li vuole membri efficienti della società e pianificando i tasselli di un viaggio senza ritorno: quello verso l’Australia. Il settimo continente è la via di fuga dall’inutilità e dall’apatia: una dimensione ideale che, forse irraggiungibile, forse insufficiente a colmare un’esistenza affollata da insensatezze, arriva a coincidere con un drastico commiato dal mondo, l’annullamento del nucleo (im)perfetto; con la morte. Una didascalia, nei titoli di coda, si pone a lapide del racconto: i nomi son diversi, ma quella alla quale abbiamo assistito, è cronaca.

Haneke imprigiona, nelle sue trame, dei prototipi perfetti e riconoscibili. *Anna e Georg* (nomi che ricorrono ossessivamente nella filmografia del regista, a testimonianza del loro status di “modello” socio-caratteriale) rappresentano uno stile di vita, una classe economica di rilievo e culturalmente elevata. Sono il frutto di una seconda metà del Novecento non più piagata da guerra, fame e istinti primari, che può, quindi, prosperare nel superfluo: in un eccesso popolato da oggetti, scaffali stracolmi dei supermercati e da schermi (televisivi e non) che divengono filtro attraverso il quale fruire l’Altro e il mondo esterno. Haneke mette in scena il dramma di soggetti che hanno perso la loro attività, in funzione di una passività percettiva e di un’atrofia emotiva che – qualora ci si lasciasse completamente assoggettare – porterebbe all’annullamento del sé nel fluire metropolitano o, in caso di insofferenza (come accade in questa pellicola), a un’insostenibilità del vivere quotidiano e a un inevitabile cedimento psichico, con conseguenti manifestazioni estreme di natura psicopatologica.

Il cinema di Haneke è fatto di inizi eclatanti. Di preludi che giocano con l’insolito, lo shock, la dilatazione di tempi e inquadrature. Lo spettatore è catturato. Perso nell’indefinito: nell’incapacità di decifrare, fin dal primo istante, ciò che gli si para innanzi. E’ uno stile di racconto che non si muove nel rassicurante, nel confortevole, in quel visibile e conosciuto tipico del cinema narrativo americano (e non solo). Si è sospesi, in attesa di un qualcosa che sta per accadere, anche se non sappiamo bene quando. Ci viene messo in mano un frammento; una porzione di spazio, priva di guide, indicazioni, spiegazioni sul dove collocarla o sulla direzione dalla quale osservarla. Tutto attorno, il silenzio, spezzato dai suoni della quotidianità. Niente musica. Nessun tappeto sonoro che ci riporti alla

finzione. In fin dei conti, nell' universo di Haneke, la finzione è uno strumento per portare la realtà ai suoi massimi estremi; per documentare con ferrea etica, ai limiti dell'anamnesi clinica, i processi inconsci e le loro tragiche conseguenze. Così, le introduzioni, i primi minuti di proiezione, spesso racchiudono il messaggio dell'intero film, dando una visione simbolica di ciò che sarà.

Il 1987 si apre in un autolavaggio. La targa di una macchina in PP, viene inondata da un getto di acqua e detersivo. Poi tocca a una ruota e al fanale sinistro. La *mdp* si sposta all'interno dell'abitacolo: immobile nel sedile posteriore dell'auto di quelli che, dopo, scopriremo essere *Georg* e *Anna* - ripresi di spalle, un PP a inquadratura fissa, rivolti rigidamente di fronte a sé. L'obiettivo coincide con una soggettiva dello sguardo della piccola *Eva* (artificio registico più volte utilizzato nella pellicola, soprattutto in passaggi strettamente simbolici).

Come abbiamo anticipato prima, siamo accolti da un silenzio spezzato solo dal rumore dell'acqua e delle spazzole dell'autolavaggio che stanno per inghiottire l'auto. I tre personaggi, fermi e muti, come in preda a uno stato di trance, guardano oltre il parabrezza, completamente ricoperto di schiuma.

*Anna*, *Georg* ed *Eva*, assurgono al ruolo di spettatori catatonici, chiusi in una contemplazione intrisa di angoscia. Ma spettatori di cosa? Probabilmente di se stessi, delle loro frustrazioni, paure, delle decisioni drammatiche che stanno prendendo, dello spettro di ciò che avverrà. Per questo, possiamo interpretare il parabrezza oscurato (o illuminato) dalla schiuma, che esclude il resto del mondo creando il vuoto, come la riproduzione di un telo bianco sul quale viene riversato, dall'inconscio, il fantasma, il sogno o l'incubo nel quale i protagonisti vivono e dal quale vogliono irrefrenabilmente fuggire.

Per comprendere meglio questo meccanismo, ci viene in aiuto ancora una volta Lucilla Albano, che, nel suo libro *Lo schermo dei sogni*, nel capitolo dedicato all'analisi di *Io ti salverò* (*Spellbound*, 1945) di Hitchcock, chiarifica la teoria dello psicoanalista americano Bertram D. Lewin, secondo il quale lo schermo del sogno «coincide con lo schermo bianco (nel senso di *blank* e non di *white*), [...] ancora vuoto di immagini e che, proprio in quanto tale, si prepara a riceverle. [...] le immagini del sogno sarebbero proiettate «su uno schermo bianco generalmente non percepito dal sognatore, che simbolizzerebbe il seno materno quale è visto dal bambino, sotto forma di allucinazione, nel sonno che segue l'allattamento, per cui lo schermo soddisferebbe il desiderio di dormire». In alcuni sogni

(sogno bianco), dice Lewin, esso apparirebbe da solo, realizzando una regressione al narcisismo primario.»<sup>103</sup>

La Albano arricchisce il discorso con il contributo di Jean-Baptiste Pontalis, partendo dall'assunto che «tutti i sogni presuppongono uno spazio interno specifico del sognatore, «uno spazio dove la rappresentazione possa effettuarsi», equiparando così, ancora di più, lo schermo del sogno con lo schermo cinematografico, senza il quale non vi potrebbe essere nessun film (nessun sogno).»<sup>104</sup>

Se nel caso di *Spellbound*, viene utilizzata la teoria dello *schermo del sogno* per esplicitare il geniale meccanismo visivo che, nella pellicola di Hitchcock, porta al ritorno del rimosso del protagonista, *John Ballantine* (Gregory Peck), nella prima scena de *Il settimo continente* non ci troviamo di fronte ad una visione esplicitamente onirica o al riaffiorare di un ricordo traumatico passato che i personaggi rivivono in senso catartico, ma alla proiezione (invisibile allo spettatore), di un trauma in atto, vissuto da *Anna* e *Georg* in desolante, impotente mutismo. Noi entreremo nel “sogno”, che in realtà non è altro se non il racconto stesso, solo in un secondo momento: quando quello schermo bianco verrà pulito permettendoci di scorgere le sembianze dell'incubo. Il parabrezza, volendo rifarci a un concetto ben spiegato da Thomas Elsaesser, diventa, così, «una situazione di passaggio, ossia un non-del-tutto-qui, ma anche un non-ancora-del-tutto-là, un essere-nel-mezzo, dove il film si configura come luogo della transizione [...] che la culturologia chiama lo “*spazio liminare*”.»<sup>105</sup>

Haneke pensa il varcare questo spazio secondo uno schema ben preciso: un paradigma simbolico composto da due inquadrature (la prima, un lungo piano sequenza) che possiamo scandire in tre differenti momenti, tre immagini eidetiche<sup>106</sup> che si pongono come perni del racconto e direttrici anticipatorie della vita psichica dei tre personaggi.

Il primo “momento” è quello sopra descritto: la visione di *Anna*, *Georg* ed *Eva*, in condizione di sotto-motricità, davanti allo schermo bianco. [Tavola 14 – Fotogramma A]

---

<sup>103</sup> L. ALBANO, *Lo schermo dei sogni – Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia, 2004, p.107.

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> THOMAS ELSAESSER, MALTE HAGENER, *Teoria del film – Un'introduzione*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2009, p. 35.

<sup>106</sup> «L'immagine eidetica è un'immagine che realizza una fusione di configurazione visiva e di idea, di forma, di visione e di concetto. E' un'immagine-idea, una struttura visiva, impregnata di un contenuto intellettuale particolare. E' un'immagine che unifica e rende indissolubili visivo e intellettuale, configurazione e concetto. Nell'immagine eidetica, l'idea non è inserita nel visivo, non è qualcosa di aggiunto, un contenuto separato, ma è un tutt'uno con il visivo, è consustanziale al visivo.», in Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro – Il cinema nel mondo diventato favola*, Studi Bompiani, Milano, 2007, p. 159.



Qui è rappresentata la condizione dell'individuo: silente, spettatore, cittadino apatico, solo anche quando accanto all'Altro, impossibilitato o incapace di comunicare. Siamo nell'ignoto, nell'incoscienza, ancora fuori dalla storia; dal disegno architettato dai due coniugi.

Il piano sequenza continua. Improvvisamente il parabrezza lascia intravedere qualcosa. La vettura si muove, mentre la schiuma viene spazzata via.

Di fronte al vetro, sul macchinario di asciugatura, appaiono due cartelli che lentamente si avvicinano, specularmente, in direzione del volto dei protagonisti. Su di essi, campeggia la scritta, in tedesco e inglese, "*Nicht Bremsen*", "*Do not brake*": non rompere. La sequenza si ripete con il secondo braccio asciugante. [Tavola 14 – Fotogramma B]

Cosa non si dovrebbe rompere? Dove non si dovrebbe andare? O, meglio, dove si sta andando?

Scritte, avvisi, serie numeriche, appaiono spesso nel cinema di Haneke e qui si pongono come monito doppiamente rimarcato, segnale di pericolo, tentativo di mantenere l'equilibrio, la convenzione, l'integrità del nucleo familiare, lo status quo di una società omologata e omologante, oltre il cui confine dominano liberazione, esotismo, leggerezza, caos, morte, forse catarsi.

*Anna* e *Georg* hanno deciso. Lo *spazio liminare* è travalicato e noi spettatori siamo trascinati nella loro visione del sogno, nella proiezione sullo schermo bianco: costretti a seguirli in cerca di un senso, una trama della quale ancora non sappiamo nulla.

Il terzo momento coincide con lo stacco di montaggio e il cambio di inquadratura. Si passa ad un CM nel quale vediamo la macchina degli *Schober* uscire dall'autolavaggio e svoltare l'angolo, passando di fronte a un muro sul quale campeggia un cartellone pubblicitario che sponsorizza l'Australia: il settimo continente. [Tavola 14 – Fotogramma C]

Haneke indugia sull'immagine, ponendola a chiusura ideale del paradigma di senso, costruito nell'introduzione. Quella terra (che nel manifesto, tra sabbia, rocce e oceano, invita a sé con un "*Welcome to Australia*") è la meta, il punto di arrivo, il culmine del piano. Rappresenta quanto di più lontano – per ambiente, esotismo e immaginario – vi sia dall'Austria, dall'Europa, dalla glaciazione. Un mondo primitivo, primordiale, basico, privo di quelle sovrastrutture culturali ed economiche che hanno anestetizzato la collettività. E' la rottura della routine, dei riti dei quali sono semplici ingranaggi insoddisfatti; l'apice di un desiderio che si rivelerà, per loro, irrealizzabile. Ormai sono

troppo afflitti e avviliti dalla vita, per poter pensare di riuscire a costruirne una nuova, altrove.

Il manifesto, a volte mostrato nell'immobilità cartacea, altre in preda a un illusorio movimento accompagnato dal sottofondo delle onde del mare, tornerà più volte nell'arco del film, spezzando la narrazione con la sua presenza fantasmatica, latrice di un destino già segnato.

In questa triade, Haneke racchiude la genesi e lo sviluppo dell'intero plot, suggerisce il divenire degli eventi attraverso tre differenti stadi del racconto. Veniamo accolti dallo stato delle cose, da una famiglia che vive imbrigliata in orari, impegni, luoghi, oggetti, abitudini; racchiusa all'interno di una campana dorata dove ogni scossa, financo la morte (in questo caso, il ricordo della scomparsa della madre di *Anna*, che tanto, invece, ha segnato il fratello di lei, caduto in depressione), viene attutita, relegata in un passato ora innocuo, rimossa da un presente che non deve essere destabilizzato.

La prima parte – quella ambientata nel 1987 – è costellata di numeri (la sveglia, inquadrata mentre segna sempre le 5:59 e poi le 6:00, che danno (r)inizio al nuovo giorno; targhe, il contatore della benzina, tastiere di registratori di cassa, monitor, scontrini), marche del tempo prestabilito e perfettamente organizzato, di un mercato che, mimeticamente, permea le nostre vite; di cibo e tavole imbandite (che rimarcano ricchezza, la centralità del consumo, dell'acquisto, del possesso, del benessere); di gesti, spesso compulsivi (alzarsi, lavarsi i denti, allacciarsi le scarpe, far colazione, andare a lavoro o a scuola, cucinare, comprare, fare sesso, scrivere lettere ai genitori di *Georg*, assicurandoli che tutto va bene), relazioni (*Anna* con il fratello, *Eva* con i compagni di classe e la maestra, *Georg* con il superiore) e suoni (radio, dischi e televisione sono compagni costanti: megafoni dei precetti del contemporaneo. Non c'è musica extradiegetica. Ogni effetto sonoro, proviene dalla diegesi).

Nel mostrare questo universo in atto, il più delle volte in primissimo piano, Hanke non pone enfasi, rinunciando ad ogni virtuosismo registico in funzione di una discrezione solo apparente, che è, invece, tentativo di generare un punto di vista altro, esterno, oggettivo (per quanto possa essere oggettiva una costruzione narrativa di fiction). Ricordiamo, però, che il presupposto della trama, è una storia vera.

Non è un caso che il regista, per la sua prima opera-manifesto, si sia affidato alla realtà, dando ancora più forza e attualità al suo freddo grido di denuncia o, tristemente, ad una pura e diretta constatazione dei fatti. In fin dei conti, con la denuncia si cercano scappatoie, cambiamenti, il futuro.

Nei primi minuti di proiezione de *Il settimo continente*, l'autore non riprende mai in volto i personaggi. Isola il loro agire per enfatizzarne l'automatismo, la meccanicità. Siamo spettatori di una catena di montaggio: non c'è differenza, in fondo, tra *Anna* e *Georg*, e l'operaio della fabbrica interpretato da Charlie Chaplin in *Tempi moderni* (*Modern Times*, 1936). I presupposti, diluiti nel linguaggio della commedia, ma certamente non meno forti e tragici, sono esattamente gli stessi. Cambia la traiettoria del personaggio chapliniano che, nel finale del film, si incammina, al fianco della *Monella*, in un orizzonte pieno di opportunità. Era un altro paese. Un'altra epoca. Il regista austriaco non cela la disillusione del presente: la smaschera.

Assieme ai particolari tangibili e visibili della glaciazione, assistiamo anche alle prime crepe dell'inconscio: a quelle anomalie della vita psichica che, conseguenza della glaciazione, deviano i soggetti dal proprio naturale equilibrio.

Il primo sintomo con il quale entriamo in contatto, ci viene raccontato dalla voice-over di *Anna* che legge le parole di una delle lettere che, saltuariamente, invia ai genitori di *Georg* (sempre troppo impegnato a tenere in piedi lo status, per poter preservare i contatti con i parenti) così da informarli sulle novità familiari. *Anna*, scusandosi per il tempo trascorso dall'ultima comunicazione, informa i suoceri dei problemi nati dalla scomparsa di sua madre: accadimento che ha fatto cadere il fratello *Alexander* (soggetto completamente passivo), in un profondo stato depressivo che ha pesato sull'intero nucleo (capitale, la scena del pianto a tavola con la famiglia, in cui *Anna* – sorella/madre surrogato, lo consola). La donna, subito specifica quanto sia stato orribile: «*Ho dovuto gestire il negozio da sola, eseguire le volontà testamentarie, e prendermi cura della casa, della famiglia e di mio fratello allo stesso tempo. Grazie a Dio le cose si sono più o meno sistemate. Alexander si è ripreso abbastanza, da permettermi di prendermi il lusso di scrivervi.*»

E' evidente come lei si ponga, nei confronti della scrittura e dei genitori di *Georg*, in una condizione di sfogo terapeutico. Le lettere, all'interno del film, sono l'unico veicolo tramite il quale può avvenire una verbalizzazione della sfera emotiva. Oltre ad esse, non c'è dialogo, confronto, elaborazione del sentire: lo spettatore deve limitarsi a interpretare le immagini per ricavarne indizi e teorie sulla vita affettiva e pulsionale dei soggetti coinvolti.

*Anna* si confronta con un carico di responsabilità maggiore di quanto essa stessa possa tollerare, ma il ruolo che ha assunto (all'interno della famiglia, così come della società), le impone di andare avanti per ristabilire l'ordine; poco importa se la gravità del lutto materno, sia una ferita ancora aperta (tanto da causare, nel fratello, soggetto manifestamente debole, vittima anch'esso della società, scompensi e disequilibri). La parola scritta è l'unico mezzo in cui viene manifestato il peso di un disagio, altrimenti relegato al non detto.

A sua volta, anche *Georg*, padre e marito premuroso, deve contribuire a mantenere intatta la solidità (economica) del nucleo, operando come attore efficiente della società. Eppure, il benessere che ne deriva (otterrà anche una meritata promozione, a discapito di un capo incompetente) non riesce ad acquietare il suo animo. Gli *Schober* hanno tutto, eppure vagano come esseri incompleti.

Minuto dopo minuto, ci accorgiamo di guardare la calma superficie di un lago che nasconde, nelle sue profondità, mulinelli e correnti di inaudita forza. Più ci addentriamo nella trama, immergendoci nelle sue acque, e più veniamo risucchiati a fondo – come i personaggi stessi – da una forza contro la quale è difficile lottare.

Come spesso avviene, i bambini, grazie alla loro ricettività, si fanno filtro dei turbamenti del mondo esterno, manifestando, a livello comportamentale e somatico, segnali di un disturbo psicologico che non è solo espressione di conflitti interiori autoindotti, ma vera e propria rappresentazione di dinamiche esterne che non riescono a comprendere e/o accettare.

*Eva*, così, ne *Il settimo continente*, diviene spettatrice silenziosa del malessere vissuto dalle sue figure genitoriali che, pur non mancando in affetti e insegnamenti educativi, non riescono a nasconderle, senza verbalizzarlo, cosa che avverrà solo alla fine, la maturazione di un sentimento di annullamento, lo spettro del cedimento alla pulsione di morte freudiana.

La condizione della bambina è ben documentata nella scena in cui si sente male a scuola. Raggiunta da una maestra, nel bagno delle ragazze, viene presa in braccio e fatta sedere su una panca. Una compagnetta dice all'insegnante che *Eva* non ci vede più. La piccola conferma, rifiutandosi di aprire gli occhi. Sotto la minaccia dell'esser lasciata lì da sola, dischiude le palpebre continuando a dire di esser cieca. Esaminata, però, la cecità si rivelerà solamente simulata.

Sequenza emblematica che a un'analisi superficiale potrebbe esser riferita unicamente alle consuete capacità di emulazione e simulazione tipiche dell'infanzia e di una sfera ludica usata, spesso, come arma di protesta e svincolamento da obblighi e compiti imposti ai quali non ci si vuole assoggettare. In verità, la situazione cela un'interiorità ben più complessa e delle esigenze che devono trovare soddisfazione.

*Eva* è nell'unico contesto che la vede relazionarsi con il mondo esterno: con un qualcosa (e qualcuno) oltre il solito orizzonte genitoriale. Il fingere cecità, di fronte ad un'altra figura normativa, è una chiara richiesta di aiuto. Cosa non si vuole scorgere? Forse le strette maglie della civiltà che strozzano la famiglia e i suoi componenti; o si chiudono gli occhi di fronte al tragitto senza ritorno, intrapreso da *Anna* e *Georg*, che, afflitti e avviliti, sono attornati da un presagio luttuoso. C'è un problema, ma non si può vedere.

Oltre ad essere una richiesta di aiuto, è anche un lampante tentativo di difendersi dalla paura, di nascondersi dal "fuori", dall'estraneo, dallo sconosciuto, da ciò che non si comprende, ma anche da tutto ciò che cambia le nostre abitudini, che minaccia la serenità, dal conosciuto che ci fa male. Attraverso gli occhi definiamo le cose; chiudendoli ci schermiamo da esse, arroccandoci in noi stessi, negando tutto.

E rispetto alla negazione in ambito infantile, è più che esaustivo l'apporto teorico di Anna Freud che ne *L'Io e i meccanismi di difesa* (1936), in relazione alla negazione effettuata con parole e azioni, dice:

«[...] alla base del processo [di negazione] esiste sempre, come nella formazione dei sintomi nevrotici, qualche frustrazione, qualche delusione obbiettiva, ma il conflitto che ne deriva, non viene interiorizzato, bensì conserva i suoi legami con il mondo esterno. Le misure difensive alle quali l'Io ricorre non sono dirette contro la vita istintiva, ma contro il mondo esterno che infligge la frustrazione. Analogamente a quanto avviene nel conflitto nevrotico dove la percezione di uno stimolo pulsionale proibito viene respinta per mezzo della rimozione. L'Io infantile ricorre alla negazione per evitare la percezione di qualche cosa di doloroso che proviene dall'esterno.»<sup>107</sup>

Un meccanismo di negazione così sofisticato, soprattutto alla luce della successiva piena accettazione, da parte della bambina, della decisione dei genitori e il suo volerli seguire coscientemente in questa volontà di morte (quando loro, invece, avrebbero voluto

---

<sup>107</sup> ANNA FREUD, *L'Io e i meccanismi di difesa*, Martinelli, Firenze, 1967 (ed. orig. 1936), pp. 98 – 99.

risparmiarla), denota un rapporto fusionale con le figure parentali: una perfetta simbiosi. Poteva sottrarsi, spinta, magari, dalla paura del dolore, o dall'istinto di conservazione, invece sceglierà di far coincidere il suo destino con il loro.

Più avanti, Haneke ci svela un altro frammento, capitale nella comprensione della finta cecità di *Eva*.

*Anna* è nella cameretta della figlia. Sistemando i quaderni sulla scrivania, trova un articolo di giornale il cui titolo, con accanto la foto di una bambina sorridente che abbraccia un adulto, cita: "*Blind, Aber nie mehr einsam*", "*Cieco, ma mai solo*". E' la solitudine a guidare, consciamente, le azioni di *Eva* e le sue richieste di aiuto e attenzione. Il senso di vuoto esistenziale che i suoi familiari non riescono a colmare – a dispetto delle cure, e degli oggetti con i quali la circondano – cresce sempre più nell'impossibilità di relazionarsi con l'Altro, all'ombra di un modello genitoriale anch'esso alienato e incapace di tessere nuovi, solidi legami (la bambina non viene mai mostrata in compagnia di amici, e a scuola è posta quasi in antitesi ai compagni/massa che la osservano e giudicano, in preda alle sue "follie").

*Anna*, mettendo a letto *Eva*, le chiede se si senta sola. Protetta dietro alle fortificazioni della negazione, la piccola risponde di no. Le due si abbracciano, manifestando affetto reciproco. «*Io e papà ti vogliamo bene*», dice la donna, sancendo, così, l'indissolubilità del nucleo.

La scena si conclude con una preghierina della buona notte: «*Caro Gesù, fammi fare la brava, così potrò andare in paradiso*».

La speranza di un "oltre" consolatore si manifesta anche in una sfera religiosa fino ad ora non compresa nell'equazione. I fantasmi del futuro, in tutte le loro molteplici forme, continuano a susseguirsi, ponendo la narrazione in un rettilineo senza svolte e twist, ma carico dell'angosciosa ineluttabilità del fato.

La luce viene spenta e Haneke, con uno stacco di montaggio, ci mostra un'immagine.

Appare il manifesto dell'Australia. Questa volta è in movimento. Le onde dell'oceano si infrangono sulla spiaggia. Si sente il canto degli uccelli e il fragore dei flutti. *Georg* si sveglia. Il settimo continente gli è apparso in sogno: terribile e salvifica ossessione.

Nella scena iniziale, all'autolavaggio, è Haneke che mostra allo spettatore il cartellone pubblicitario. A quanto ne sappiamo, *Georg* non lo vede esplicitamente, ma, dato che – come osserveremo più avanti – ritornerà in quel posto una seconda volta, è plausibile pensare che sia un cliente abituale e che, quindi, l'immagine si sia sedimentata gradualmente nel suo inconscio, prima divenendo mera fantasia, esotismo suggestivo capace di dar sfogo alla

volontà di spezzare il quotidiano, poi, facendo leva sui crescenti tumulti interiori e sul disagio psicologico dell'uomo, divenendo sostituto immaginifico della pulsione di morte.

Ci troviamo di fronte, quindi, a una singolare rappresentazione psicoanalitica onirica.

Haneke in un primo momento ci inganna, facendo apparire, inaspettatamente, l'Australia animata, quasi fosse un semplice vezzo registico nei confronti del pubblico. Un istante dopo, capiamo che si tratta di un sogno, del quale, però, non rispecchia tutte le caratteristiche, contestualizzandosi più come allucinazione nata dall'inconscio, una (pre)visione.

In questo caso, la psiche di *Georg*, nel compimento del naturale lavoro onirico<sup>108</sup> notturno, non attraversa tutte le sue fasi: qui, infatti, non ci troviamo di fronte ai soliti meccanismi di condensazione e spostamento<sup>109</sup>, alla deformazione del contenuto, dell'oggetto del sogno latente, ma a una sua sostituzione. Tra celato e manifesto (ora vera e propria visione che allude, evidentemente, all'atto che gli *Schober* compiranno) si instaura una profonda relazione simbolica<sup>110</sup>.

Lucilla Albano, nel suo saggio dedicato a *Il posto delle fragole*, soffermandosi sull'analisi del primo dei due sogni vissuti dal protagonista Isak Borg, scrive:

«[...] in questo sogno le intenzioni dell'autore sono anche quelle di dare la sensazione e di creare un'atmosfera che restituisca il senso della morte e di un tempo scaduto, finito o che sembra stia inesorabilmente per finire, tanto che, dopo questo sogno, Isak decide di viaggiare in macchina invece che in aereo, nell'illusione, cambiando il luogo e il momento, di rinviare il suo incontro con la morte, come il cavaliere nel *Settimo sigillo*. [...] è un dispositivo il sogno a occhi aperti, in cui davanti a Isak è come se si aprisse la visione di un vecchio film. Sogni e fantasie che servono al protagonista a elaborare e insieme esorcizzare la realtà della vecchiaia e della solitudine e la paura della morte.»<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi – Prima e seconda serie di lezioni*, Bollati Boringhieri, Torino, 1969, pp. 154 - 163: «[...] Il lavoro che trasforma il sogno latente in sogno manifesto si chiama lavoro onirico. [...] nel lavoro onirico si tratta di trasporre i pensieri latenti, concepiti in parole, in immagini sensoriali, perlopiù di natura visiva. Ora, i nostri pensieri, hanno avuto origine da immagini sensoriali di tal genere; il loro primo materiale e i loro stadi preliminari consistettero in impressioni dei sensi o, più esattamente, nelle immagini mnestiche di queste impressioni.»

<sup>109</sup> Cfr. Ivi, pp. 55 – 57.

<sup>110</sup> Ivi, p. 137: «Chiamiamo “simbolica” una simile relazione costante fra un elemento onirico e la sua traduzione, e “simbolo” del pensiero onirico inconscio l'elemento onirico stesso.»

<sup>111</sup> L. ALBANO, *Il posto delle fragole*, in *Ingmar Bergman*, Antonio Costa (a cura di), op. cit., pp. 74 – 75.

L'intenzione di Haneke è la medesima di Bergman. Il sogno di *Georg*, fugace, un fotogramma in movimento, seppur statico data la sua origine grafica, è un monito perturbante, l'affermazione di una scelta dolorosa, che lo desta dal sonno.

L'Australia non è, come per il Borg bergmaniano, un "posto delle fragole" in cui far vivere memoria nostalgica del passato, ma si pone come uno stato vitale, una condizione altra, libera dai mali del presente, eppur terrificante per tutto ciò che, nella rinuncia, essa rappresenta.

*Borg*, giunto al suo crepuscolo, vuole continuare a vivere e accetterà l'inevitabilità del trapasso, una volta confrontatosi con le proprie delusioni e fantasmi. *Georg*, che ha ancora un futuro davanti, una famiglia unita, successo professionale e ampi confini di azione, non vede altra alternativa se non l'annullamento. Non ci può esser riappacificazione. Il dramma suo e della sua famiglia va oltre i traumi, i dispiaceri e i rimpianti, radicandosi in una dimensione esistenziale che ha modificato e leso irreversibilmente l'Io.

Eppure, il conflitto fra *Eros* e *Thanatos*, pulsione di vita e pulsione di morte<sup>112</sup>, processo intrinseco all'essere umano, è ancora vibrante e dilaniante in lui. L'uomo, non inquadrato in volto (la mdp hanekiana è sempre da un'altra parte), si sveglia, spossato, colpito da quell'evocazione inconscia e angosciosa, da quel sogno che forse sogno non è. *Anna* gli chiede: «Cosa c'è?» E lui, come la figlia in piena negazione di un qualcosa che non riesce a verbalizzare, risponde: «Nulla». Ora, in sottofondo, si sente solo il suo respiro. Il 1987 è concluso.

La seconda parte – il 1988 – dura appena quattordici minuti. Si apre con la prima e unica scena di sesso della pellicola. Un atto mostrato nei suoi istanti conclusivi e vissuto con un trasporto che, però, tradisce meccanicità. E' la rara occasione in cui lasciarsi andare, interagire direttamente con l'Altro, aggrappandosi a quella che è forse la massima espressione sensibile della vita, per sfuggire al dolore, all'insignificanza e all'infelicità. Abbiamo accennato prima, trattando il saggio freudiano *Il disagio della civiltà*, di come il padre della psicoanalisi riconduca il discorso relativo alle manifestazioni pulsionali come un tentativo dell'individuo, in preda ad un atavico principio del piacere, di sottrarsi alla sofferenza, raggiungendo appagamento e felicità, desideri, invece, sacrificati al dominante principio di realtà:

---

<sup>112</sup> Per una definizione più chiara sulla classificazione delle pulsioni freudiane, rimando a S. FREUD, *Al di là del principio del piacere*, in *Opere* vol. IX: *l'Io e l'Es* (1917 – 1923), op. cit.



«Come si vede, molto semplicemente, il programma del principio di piacere stabilisce lo scopo della vita. Questo principio domina l'operare dell'apparato psichico fin dall'inizio; non può sussistere dubbio sulla sua efficacia, eppure il suo programma è in conflitto con il mondo intero, tanto con il macrocosmo quanto con il microcosmo. E' assolutamente irrealizzabile, tutti gli ordinamenti dell'universo si oppongono a esso; potremmo dire che nel piano della Creazione non è incluso l'intento che l'uomo sia "felice". Quel che nell'accezione più stretta ha nome felicità, scaturisce dal soddisfacimento, perlopiù improvviso, di bisogni fortemente compressi e per sua natura è possibile solo in quanto fenomeno episodico. Qualsiasi perdurare di una situazione agognata dal principio di piacere produce soltanto un sentimento di moderato benessere; siamo così fatti da poter godere intensamente del solo contrasto, ma soltanto assai poco di uno stato di cose in quanto tale. Le nostre possibilità di essere felici risultano quindi limitate già nella nostra costituzione. Provare infelicità è assai meno difficile. La sofferenza ci minaccia da tre parti: dal nostro corpo che, destinato a deperire e a disfarsi, non può eludere quei segnali di allarme che sono il dolore e l'angoscia, dal mondo esterno che contro di noi può infierire con strapotenti spietate forze distruttive, e infine dalle nostre relazioni con gli altri uomini. La sofferenza che ha origine nell'ultima fonte viene da noi avvertita come più dolorosa di ogni altra; propendiamo a considerarla in certo qual modo un ingrediente superfluo, quantunque possa essere non meno fatalmente inevitabile della sofferenza di provenienza diversa. Nessuna meraviglia se, sotto la pressione di queste possibilità di soffrire, gli uomini sogliono ridurre la loro pretesa di felicità, così come, sotto l'influsso del mondo esterno, anche lo stesso principio di piacere si trasformò nel più modesto principio di realtà; nessuna meraviglia se ci riteniamo felici per il solo fatto di scampare all'infelicità, di sopportare la sofferenza, se, nel senso più generale, il compito di evitare il dolore relega nello sfondo il procurarsi piacere.»<sup>113</sup>

*Anna e Georg* partecipano al loro atto d'amore come fosse l'unica – forse l'ultima – cosa rimasta sotto il loro controllo, oltre alla libera volontà di suicidarsi. La visione fino ad ora emersa potrebbe far pensare che i due, in realtà, talmente anestetizzati dal contesto in cui operano, coltivino il loro rapporto per inerzia, quando, invece, è proprio il loro reciproco sentimento (così come il legame con la figlia) a far da motore alla reazione che li porterà al di là di questo stato d'esistenza. L'uno senza l'altro – come vedremo – non potrebbero portare a termine le fasi del piano programmato.

Il rapporto sessuale – oltre che visibile rituale prettamente fisico ed emotivo – mira quindi all'ottenimento illusorio e momentaneo della serenità:

---

<sup>113</sup> S. FREUD, *Il disagio civiltà e altri saggi*, op. cit., pp. 211 – 212.

«Sto parlando naturalmente di quell'indirizzo della vita che fa dell'amore il centro di tutto e si attende ogni soddisfazione dall'amare e dall'essere amati. Un atteggiamento psichico di questo genere è abbastanza familiare a noi tutti; una delle forme in cui l'amore si manifesta, l'amore sessuale, ci ha procurato la più intensa esperienza di una travolgente sensazione di piacere e ci ha così fornito il modello per inseguire la felicità. Che cosa c'è di più naturale del persistere a cercare la felicità su quella stessa via ove per la prima volta l'abbiamo incontrata?»<sup>114</sup>

E' uno sfogo comunque consumato esternamente ai tempi riservati ai rigidi riti del contemporaneo. La conclusione dell'amplesso dei due coniugi, riversi uno accanto all'altro mentre accennano un sorriso, coincide, infatti, con lo scoccare delle 6:00 del mattino: ora a partire dalla quale ha inizio la routine, il reinserimento nella catena di montaggio. Haneke ci fa assistere nuovamente alla vestizione, al risveglio di *Eva*, alla colazione e così via (il regista gioca con un'ostinata e ostentata dilatazione di gesti e azioni, esasperando lo spettatore e costringendolo alla stessa frustrante ripetitività vissuta dai protagonisti). La giornata riprende. Esattamente come le altre. La voce di *Anna*, leggendo una nuova lettera indirizzata ai suoceri, ci informa dei continui avanzamenti lavorativi di *Georg* (emblematica la scena in cui l'uomo, in ufficio, incontra il suo predecessore, per il quale non si può che provare un senso di pietà, trattandolo, per abitudine, con la freddezza che meritano i "caduti" del sistema). Le parole fanno da tappeto sonoro all'inquadratura che vede la donna, seduta nella sala d'aspetto di un medico: lo stesso dal quale, con uno stratagemma, si fa prescrivere, di volta in volta, scatole del medicinale con il quale hanno deciso di porre fine al loro viaggio terreno. Haneke inizia a darci indizi concreti del dramma che si consumerà nella terza parte.

Forse per questo, il regista decide di concludere un blocco, ancora mosso nell'ambiguo e nell'indefinito, con una sequenza di inaudita forza evocativa.

La famiglia *Schober*, in macchina, sotto la pioggia, con la radio accesa, passa davanti al teatro di un incidente stradale. I tre, camminando lentamente, osservano, quasi con distacco, la polizia, l'ambulanza, i pompieri e, con in sottofondo una musicchetta indefinita, due salme coperte da un telo bianco. Chiaro processo di identificazione; visione profetica enfatizzata registicamente da una soggettiva che si sostituisce allo sguardo di *Anna* sui corpi. La pulsione di morte, ora è palesata anche a livello filmico.

---

<sup>114</sup> Ivi, pp. 217 – 218.

Nella scena successiva, siamo nuovamente nell'autolavaggio, all'interno dell'automobile (Haneke ci sta rifacendo vedere la sequenza iniziale, creando una struttura a *ring composition*). Questa volta, l'autore si sofferma, alternativamente, sui tre passeggeri. *Anna* stringe la mano di *Eva* (la quale, dopo, si fisserà il palmo, non comprendendo ancora bene il valore e le implicazioni del gesto materno), poi si volta e inizia a piangere (l'identificazione con i corpi è totale e violenta, ponendo la donna di fronte alla brutalità della fine). Da questo momento in poi, il nucleo vivrà collettivamente la maturazione del suicidio. Non saremo più partecipi di esperienze singole e solitarie (tranne, forse, durante l'attesa che i farmaci facciano effetto, in cui *Anna* e *Georg* sperimenteranno, anche privatamente, la disperazione di quel gesto), ma scruteremo un doloroso decadimento corale, vissuto con lucida compostezza ferita, a tratti, da paure lacrimose senza ripensamento.

Da qui, non è più nascosto il tracciato verso l'Australia, verso il settimo continente e il ritorno ad uno stadio originario dell'esistenza. Il confine è oltrepassato; i limiti che il cartello "*Nicht Bremsen*", all'autolavaggio, ci imponeva di non scalfire, infranti.

Inizia il 1889 (come ricordiamo, anno del radicale cambiamento per i paesi del blocco mitteleuropeo), e con esso, la terza e conclusiva parte del film. Haneke paradossalmente cede alla solarità, quantomeno dal punto di vista ambientale e solo per qualche attimo, portando gli *Schober* in montagna, a far visita a quei genitori/suoceri/nonni (forse gli unici realmente felici, lontani dal giogo della metropoli), destinatari delle lettere che hanno scandito la narrazione (a loro sarà rivolta l'ultima epistola d'addio che, ad atto compiuto, dovrebbe svelare i retroscena del suicidio).

Dell'incontro non ci è dato sapere nulla. Il commiato dagli affetti è già avvenuto. La scena comincia con la famiglia che ripone le valigie in macchina e saluta i due anziani, mentre questi, sorridenti, da buoni genitori, danno le raccomandazioni per il viaggio. Non sospettano nulla delle reali intenzioni dei parenti.

L'autore non indugia in lirismi o sequenze nostalgiche ed emozionali che potrebbero alleggerire (o melodrammatizzare) il peso della vicenda. Non deve importarci cosa i personaggi si siano detti tra loro, o quali cerimonie abbiano organizzato per godere un'ultima volta del reciproco amore.

Il focus resta sempre e solo sul trittico familiare, secondo un rigido protocollo di claustrofobia degli affetti. La tragedia ha solo tre protagonisti e un teatro: quella casa bianca, dal garage bianco, le pareti bianche e il telefono bianco, nella quale periranno. Un

microcosmo asettico, organizzato seguendo i dettami estetici della classe borghese agiata dell'epoca, che si adeguava non tanto a un gusto o a uno stile di design minimalista, quanto a un'istanza di depersonalizzazione degli spazi e dell'abitare, figlia di un devastante inaridimento culturale e sociale. Lasciati i monti, si torna in città. Haneke segue l'automobile fino all'abitazione e ci reintroduce, nel solito gioco di inquadrature alternate, nella banalità della vita domestica, fino alla preghiera di *Eva* che, ancora una volta, sotto lo sguardo di *Anna*, recita: «*Caro Gesù, fammi fare la brava bambina così potrò andare in Paradiso.*»

Ancora una ripetizione, un ritorno, un rimando a un qualcosa di già visto e vissuto. Tutto il film si compone di scene speculari; di melodie che, arrivati ai due punti sul pentagramma, tornano indietro per intonare nuovamente le stesse note. Questa è una cifra stilistica del cinema hanekiano che non gioca unicamente sulle potenzialità espressive del dispositivo cinematografico, ma si snoda attraverso le più complesse traiettorie percettive del rapporto tra spettatore e opera filmica: un legame che l'autore austriaco, pur nella sua freddezza rappresentativa e nel rigoroso formalismo, interpreta visceralmente sia in funzione di una maggiore intensità narrativa e di una più efficace comunicazione del messaggio intrinseco al testo, ma anche secondo sfumature psicologiche di attività e passività, molto vicine agli schemi del sadismo e del masochismo, controllando quasi maniacalmente, e amplificando all'estremo, l'esperienza scopica.

Le scene successive – ambientate il giorno dopo il ritorno dalla montagna – entrano nel vivo delle fasi che preludono al suicidio. Viene portato a termine l'allontanamento dalla costruzione e costrizione sociale. Si esce dalla catena di montaggio. Questa volta, il punto di vista è quello di *Georg*, che, come fino ad ora aveva fatto la moglie, pronuncia le frasi di una nuova lettera scritta per i genitori, descrivendo ciò che Haneke ci mostra in immagine. Lui, in ufficio, dà le dimissioni, a dispetto della recente promozione mentre *Anna*, dal droghiere, ordina un grosso quantitativo di viveri.

L'uomo, rivolgendosi al padre e alla madre, si scusa per lo shock che causerà informandoli del licenziamento e adduce, come scusa al non aver detto niente durante il soggiorno da loro, la volontà di non voler turbare la giornata trascorsa insieme. Il commiato non poteva essere rovinato e non erano permesse interferenze.

Per la prima volta, *Georg* – in rappresentanza della famiglia – verbalizzata all'esterno la grave scelta, dissimulandola, per gli altri o, forse, per se stesso, ancora dietro le sembianze del viaggio: l'Australia.

«Quando si prende una decisione, occorre rispettarla; questo è quello che hai sempre detto, papà. E noi abbiamo preso la nostra decisione. Abbiamo deciso di partire perché, a parte voi, nient'altro ci trattiene qui.»

Frase dopo frase, l'uomo spiega come *Anna* si sia accordata con il fratello per cedergli la gestione del negozio. Tutto è studiato (da tempo) nei minimi dettagli.

*Eva*, intanto, è a scuola. Viene ripresa di lato, seduta nel banco, mentre inizia a grattarsi con insistenza. Questo suggerisce una possibile somatizzazione fisica del disagio rispetto all'adeguarsi al volere genitoriale. Un volere certo non impostole, ma il rifiuto avrebbe significato la separazione dagli unici legami posseduti. Nella non totale comprensione di ciò che accadrà, il suo inconscio, dilaniato tra istinto di sopravvivenza e assecondamento della sfera emozionale dominata dalle figure genitoriali, manifesta le sue crepe attraverso un principio di nevrosi compulsiva. La richiesta d'aiuto, destinata a cadere nel vuoto, avviene sempre nello stesso luogo (l'edificio scolastico), di fronte alla maestra: unici altri attori di legge e norma che lei conosce.

Haneke fa scorrere, con ritmo ben più serrato rispetto alla prima parte, le scene in cui si definiscono i dettagli dell'annullamento. *Anna* prende le ultime scatole di medicinali che riesce a farsi prescrivere, ammassandole assieme alle altre acquisite – data la quantità – nell'arco dell'anno precedente. *Georg*, invece, dal ferramenta, compra gli strumenti (seghe, martelli, accette, forbici etc.) con i quali demolire la casa, gli oggetti, gli averi, tutti i vincoli materiali con il presente che tanto disprezzano. Poi, in banca, i coniugi prelevano tutti i loro risparmi. Non bisogna lasciare tracce; non si deve permettere ad altri, di accumulare le loro stesse disgrazie. Anche la macchina va venduta. Ora non resta che inventare una scusa per le future assenze di *Eva* da scuola, così che nessuno possa venire a controllare. Di fronte a casa, *Georg* fissa la strada, sempre inesorabilmente vuota, quasi in attesa di un segno, di qualcuno che – nell'indifferenza generale – si sia accorto del loro dolore: qualcuno capace di fermarli. Nulla. Lo sguardo dell'uomo si perde nella desolazione. Ancora una conferma di quanto siano soli. Entrato nell'abitazione, serra porte e finestre. Né lui né la sua famiglia, dovranno più uscire.

Haneke, senza ricorrere all'escamotage del sogno, spezza la narrazione con le immagini dell'Australia. Il valore del simbolo viene accentuato e sottratto dall'esclusiva percezione dei personaggi; riservato alla fruizione dello spettatore, testimone ultimo e privilegiato.

Le voce di *Georg* riprende a risuonare. Non si capisce bene se si stia ascoltando un estratto da un nuovo biglietto (quello che, più avanti, verrà attaccato alla porta dell'abitazione,

dentro una busta, come ultimo lascito testamentario), oppure se si tratti del continuo della lettera precedente. Infatti, se nella missiva della quale abbiamo fatto riferimento poc' anzi, si faceva riferimento alla partenza verso l'Australia, nelle ultime frasi lette, non c'è più alcun intento dissimulativo. Lo spettro della morte è candidamente ammesso, tanto che l'uomo racconta l'angoscia causata dalla volontà di portare *Eva* con loro, invece di lasciarla ai nonni, e cita, come fattore determinante per la decisione, un episodio accaduto tempo addietro, durante la messa di Pasqua nella chiesetta del paesino dei genitori, in cui la piccola, udendo nell'omelia la frase "*Mi rallegro al pensiero della morte*", rispose: "*Anche io*".

*Georg* continua affermando quanto sia stato triste vedere la semplicità con cui *Eva* abbia scelto di seguire il loro stesso percorso e questo denota quanto sia lui che *Anna* non abbiano saputo cogliere i sintomi della figlia, andando oltre le negazioni.

Intanto, nella sua cameretta, la bambina disegna una figura femminile di spalle (presumibilmente se stessa), in un contesto cromatico vivace, allegro e colorato (probabilmente una proiezione paradisiaca, il luogo nel quale - le hanno detto - si recherà).

Le parole che udiamo, sono un macabro addio e una conferma di quanto, a livello teorico-interpretativo, abbiamo cercato di dimostrare finora: «*Ritengo che, ripensando alla vita che abbiamo vissuto, sia facile accettare l'idea di una fine. Vi prego, non siate tristi.*»

Si consuma l'ultima cena. Un pasto luculliano, nel quale soddisfare ogni peccato di gola, cedendo a uno dei tanti piaceri corporei che nutrono l'inganno della felicità. In silenzio, gli *Schober* mangiano, guardandosi in volto, sorridendo con espressione tesa e al contempo euforica.

Il mattino seguente, in montaggio alternato, Haneke si sofferma sulle mani di *Anna*, intente a preparare la tavola per la colazione (il vecchio rito) e poi su quelle di *Georg* che, invece, si occupano di disporre sul divano gli strumenti con i quali distruggeranno tutto il loro mondo (un nuovo, definitivo rito).

Finita la colazione, l'atto conclusivo può cominciare. All'interno di una casa, massimo tempio della prigionia, ci si libera dall'oppressione. Si rinuncia ad esistere. Così, assistiamo inermi, quasi infastiditi dallo spreco (anche noi spettatori siamo progenie del contemporaneo) eppure sedotti dal valore catartico dell'annientamento del superfluo, alla decostruzione di un cosmo materiale. Vengono distrutti abiti, mobili, tende, giocattoli, disegni (*Eva*, strappa i suoi, partendo dall'ultimo realizzato: il suo personale oltretomba), libri, dischi. Tutto tranne il televisore: schermo riflettente della loro realtà ipnotica e

carceriera, e specchio della loro condizione di automi, che li osserverà lungo gli agghiaccianti passi verso l'oblio<sup>115</sup>.

Quando *Georg* rompe l'acquario del salotto, Eva, alla vista dei pesci morenti sul pavimento, tra le braccia della madre, scoppia in un pianto disperato, confrontandosi, per la prima volta, con la (sua) morte.

Anche il denaro – e tutto ciò che esso rappresenta – viene sacrificato, nel modo più feroce possibile: gettato nello scarico del WC, spinto a fondo a mani nude, mentre l'acqua dello sciacquone lo porta alle condutture, sino alla fogna.

Gli *Schober*, siedono ora sulle macerie della loro misera vita. Davanti al televisore acceso (questa volta si pongono innanzi a quella “finestra” del presente non per guardare, ma, forse, per esser guardati dall'esterno, nell'estremo atto di ribellione e cedimento), uno alla volta, si congederanno dall'esistere.

*Eva* precede i genitori: soppressa nel modo più dolce. Addormentata e poi avvelenata con i farmaci. Prima di cadere nel sonno, recita la preghiera. Un istante dopo, Haneke ne inquadra il braccio inerme. *Georg* spegne la TV. Stacco di montaggio ed ecco nuovamente il settimo continente, nel quale la bambina riposa.

Il regista, poi, da osservatore neutrale, distaccato, cinico (aggettivo con il quale viene frequentemente descritto, spesso con connotazioni negative), segue *Anna* mentre ingurgita, con avidità, le pastiglie conservate in bagno. Dopo ore di agonia, trascorse vagando tra i cocci, per le stanze in rovina, o singhiozzando disperata al capezzale della figlia, muore rantolando, tra le braccia del marito. Anche lui, assunto a sua volta il cocktail letale, prima di perdere le forze, scrive su un muro i nomi “*Eva*” e “*Anna*”, con data e ora del decesso (rispettivamente l'11-01-1989 alle 22:00, e il 12-01-1989 alle 2:00). Accanto al suo, pone un punto interrogativo. Minuti, ore, forse giorni dopo, sdraiato a letto, davanti a un televisore acceso senza segnale (infondo non importa più l'essere guardati), con accanto i cadaveri della moglie e della figlia, giungerà al settimo continente.

Haneke, partendo dal viso di *Georg*, con un raccordo di sguardo, zooma lentamente sullo schermo che sfarfalla, alternando il movimento di macchina con una frenetica sequenza di immagini: dalle spazzole dell'autolavaggio (un ritorno all'origine) ai corpi dell'incidente automobilistico; dai pesci morenti all'espressione amareggiata e umiliata del suo ex capo;

---

<sup>115</sup> In *Benny's Video* e *Funny Games* (1997), il ruolo del televisore, e più in generale dei media e dei mezzi di comunicazione di massa, sarà centrale sia all'interno della narrazione (aspetto, altresì importante anche nell'epilogo de *Il settimo continente*) che per il suo valore metaforico e iconico, legato all'evoluzione della società e al condizionamento dell'individuo.

dal volto di *Anna*, ai registratori di cassa fino alla strada deserta davanti a casa *Schober*. Tutti gli idoli tematici della storia, scorrono con prepotenza di fronte allo spettatore, come i frammenti di un mosaico sconosciuto che vanno a ricomporsi in cerca di un senso che, in fondo, ci è sempre stato gridato contro.

La camera inquadra in PP la televisione, poi torna il *leitmotiv* dell'intera pellicola: quella spiaggia australiana, aliena, ultraterrena, eden esotico redentore di anime, limbo nel quale abbandonarsi alla dimenticanza di sé o dimensione astratta priva di obblighi, imprinting, leggi, relazioni, ritmi, sveglie che suonano alle 6:00, dolori e felicità. Tutto ma non un "qui". Ancora una sequenza con il ronzio della tv, poi il buio.

Prima dei titoli di coda, Haneke ci schiaffeggia con la cronaca. Attraverso una didascalia, ci avverte che la famiglia *Schober* venne ritrovata, nella propria abitazione, il 17-02-1989. I parenti sporsero, inutilmente, denuncia contro ignoti, per omicidio, non credendo veritiera la tesi del suicidio messo in atto come via di scampo da un macrocosmo depressivo.

Leggere nell'Altro i segni di un disagio interiore, soprattutto se condiviso ed emerso come reazione a un contesto sociale comune che ci influenza e devia a seconda delle esperienze, dei traumi e dei singolari processi di formazione della personalità, è un'impresa di non facile riuscita. Ed è ancora più arduo, sia nell'approcciarsi alla visione di un film che – a maggior ragione – accostandosi a un fatto realmente accaduto, tentare di comprendere le motivazioni di atti dettati dal prevalere, sull'Io, di una determinata pulsione.

«La felicità, in quell'accezione ridotta in cui è considerata possibile, è un problema dell'economia libidica individuale. Non vi è qui un consiglio che valga per tutti; ognuno deve trovare da sé il modo particolare in cui può essere felice. Fattori i più vari contribuiranno a indicare la via della sua scelta. Questa dipende da quanto reale soddisfacimento egli può aspettarsi dal mondo esterno e fino a che punto egli è disposto a rendersi indipendente da esso; infine anche, da quanta forza crede di avere per modificarlo secondo i propri desideri.»<sup>116</sup>

Ancora una volta, i testi freudiani, coerentemente con il discorso fatto fino ad ora, ci vengono in aiuto, ponendo la questione sotto una prospettiva apparentemente più semplice,

---

<sup>116</sup> S. FREUD, *Il disagio civiltà e altri saggi*, op. cit., p. 219.



le cui implicazioni, viceversa, si ramificano nei più profondi recessi della psiche di ogni individuo.

*Il settimo continente*, così, appare indiscutibilmente un'opera prima cinematografica estremamente ambiziosa nel suo impianto narrativo, gestita con notevole originalità, personalità e un'impeccabile abilità nel dosare emozione e rarefazione, ai fini di un racconto capace di penetrare come una lama, in chi guarda.

Partire da questo film ci è utile soprattutto per iniziare a delineare i punti cardine di una filosofia del racconto e dell'immagine stretta a doppio nodo a una rappresentazione dell'uomo indiscutibilmente dominata da ascendenti psicoanalitiche e retta dalle leggi dell'inconscio.

Questo primo atto, che traduce visualmente il disgregamento del nucleo seguendo perfettamente le direttrici estetiche nordiche delineate nei primi due capitoli della tesi (dal cromatismo alla dilatazione temporale), nasconde il sottotesto fortemente protestante di una narrazione del familiare le cui dinamiche entrano mortalmente in conflitto con la norma imperante nel mondo esterno. Questa nitida e disincantata concezione del presente, si è rivelata strumento fervido e innovativo con cui mettere in scena l'ampio spettro psicopatologico umano, ma sarà ancora più torbido e disturbante vedere quali saranno gli effetti sul singolo di questo congelamento spiritualmente, deviatamente luterano.

### **3.3 Secondo principio di glaciazione. *Benny's Video: immagini patogene e genesi di una sociopatia (auto)distruttiva.***

La rivoluzione riformista protestante ebbe il merito di ragionare parallelamente sull'universalità di Dio e sul ruolo del singolo nell'ecclesia (modello di riferimento sociale per i credenti), anche in relazione ai suoi moti interiori, contribuendo decisamente all'emersione dei processi di ibernazione dell'individuo durante il Novecento. Lo stesso schema, dato che tali influenze percorrono visibilmente il cinema nordico e mitteleuropeo e i suoi autori, influirono profondamente su Haneke nella struttura ideale della sua trilogia. Ecco perché, dopo l'esperienza nucleare de *Il settimo continente*, il regista decise di portare avanti il suo precetto artistico scandagliando, questa volta, le pericolose trame intrinseche a un soggetto tipo, esposto ai più violenti processi di massificazione e congelamento.

Il secondo principio di glaciazione, quindi, coincide con *Benny's Video*: pellicola realizzata da Haneke nel 1992, presentata, come consuetudine, a Cannes, nel maggio dello stesso anno.

Ne *Il settimo continente* abbiamo affrontato gli aspetti principali di una teoria del congelamento fondata su una critica ben precisa a un determinato contesto sociale, le cui imposizioni affliggono l'individuo e il suo nucleo familiare.

Abbiamo scorto la nascita di un peculiare stile registico fatto di contrazioni e frustranti dilatazioni temporali, di una macchina da presa discreta, vigile, evidente nella testimonianza di un punto di vista; un occhio che segue, cattura il particolare e talvolta cela, spostando l'azione, il sangue, il dramma, al fuori campo.

Questa perfetta sintesi tra forma estetica e contenuto, la ritroviamo anche nella messa in scena dei cortocircuiti psichici dei personaggi, vero oggetto della tesi, permettendoci di individuare strutture relazionali e patologiche che tendono a ripetersi, con le dovute variazioni sul tema, all'interno di tutta la filmografia.

Da questo momento in poi, Haneke costruirà, con sempre maggiore forza, "casi", testimonianze, episodi nei quali viene messo in pratica l'orrore della nostra epoca. Con *Benny's Video*, usciamo dalla genericità dell'enunciazione programmatica ed entriamo nel dettaglio, nel perimetro di azione e pensiero del singolo. In questo caso, il nucleo familiare è presente, ma il focus è sempre e solo uno. I turbamenti collettivi sono derivati dal malessere dell'unità. Il disagio esistenziale è il sottofondo: alcuni vi si sono completamente assoggettati, mentre altri ne pagano conseguenze più destabilizzanti.

La pellicola ruota attorno a un omicidio. *Benny* (interpretato da Arno Frisch) è un quattordicenne di Vienna, ossessionato da film e videomaking, che trascorre le giornate rinchiuso nella sua stanza: un laboratorio buio, affollato da monitor, stereo e cassette. Un weekend, lasciato solo dai genitori, conosce una ragazzina fuori da una videoteca e la convince ad andare a casa con lui. Dopo averle fatto vedere un filmato sulla soppressione di un maiale, quasi per gioco, la uccide, riprendendo interamente l'accaduto, per poi nascondere il corpo in un armadio. La sua vita prosegue come se nulla fosse accaduto, almeno fino al rientro dei genitori, ai quali fa vedere il video dell'omicidio. Il padre *Georg* decide di sbarazzarsi del cadavere, mentre la madre *Anna* organizza in fretta e furia un viaggio in Egitto, per allontanare il figlio dalla città, mentre il marito risolve la situazione. Al loro ritorno, però, *Benny* si reca dalla polizia, confessando l'accaduto e incastrandosi i

genitori con una registrazione nella quale si sentono le loro voci, intente a organizzare l'insabbiamento.

Esattamente come ne *Il settimo continente*, incontriamo un incipit evocativo che allude al successivo dipanarsi della storia.

Le prime scene sono quelle del filmato sgranato, girato con una videocamera amatoriale, che *Benny* presenterà alla giovane vittima. Dal buio di una stalla, alla luce di un cortile, la camera segue un maiale, con fune al collo, trascinato all'aperto da due uomini. Gli unici suoni, sono il vociare indistinto di alcune persone che assistono e i grugniti spaventati dell'animale. L'operatore inquadra di sfuggita gli astanti, ma non si perde neanche un frammento del rito agreste che gli si para davanti. Il maiale viene immobilizzato. La camera zooma mentre sulla sua testa viene poggiata l'estremità di una pistola da abbattimento. Un boato e l'animale crolla al suolo in preda alle convulsioni, mentre l'operatore lo accompagna nella morte<sup>117</sup>.

Poi, qualcuno preme il tasto *REW*: il nastro si riavvolge di qualche secondo ed ecco nuovamente la mattanza, questa volta a *rallenty*. Il video si interrompe, lasciando il posto a uno schermo con sfarfallio bianco sul quale appare il titolo – *Benny's Video* – seguito dalla didascalia, "*Ein film von Michael Haneke*".

Rispetto all'intro de *Il settimo continente*, decisamente più simbolico e alienato, pienamente in tono con la crisi esistenziale che permea l'opera, qui Haneke gioca metaforicamente con le immagini, inscenando il crimine che, con le stesse dinamiche, avverrà di lì a poco.

Vicende e personaggi provengono dalla stessa matrice del primo film: l'ambientazione e il contesto sociale, estremamente borghese, sono gli stessi. Il benessere è visibile e ostentato, a partire dagli arredi, fino alle insistenti inquadrature sul mangiare e sullo scambio di soldi, vissuto come un fluido vitale che unisce le persone.

Anche la mappa familiare è la medesima: il ragazzo non è figlio unico (al contrario di *Eva* ne *Il settimo continente*, *Pierrot* in *Caché*, *Erika* ne *La Pianista* o *Eva* in *Amour*) bensì ha una sorella maggiore, *Evi*, che, però, ormai adulta, appare fugacemente solo all'inizio, proposta come variabile esterna all'azione.

---

<sup>117</sup> L'uccisione del maiale ci è cinematograficamente familiare. Basta andare a guardare uno dei primi lavori amatoriali di Bernardo Bertolucci risalente al 1957: il cortometraggio *La morte del maiale*, nel quale un giovanissimo Bertolucci, con una 16mm, cattura il rito agreste in occasione del suo compimento nella proprietà della famiglia. Esperienza ovviamente non mostrata con intenti sadici (come invece fa *Benny*), bensì nel suo essere pratica consueta, culturalmente fondamentale e socialmente unificante. Quelle immagini ritorneranno come reminiscenze, con la medesima valenza rappresentativa, anche nel successivo e maturo *Novecento* (id. 1976). Cfr. THOMAS JEFFERSON KLINE, *I film di Bernardo Bertolucci*, Gremese Editore, Roma, 1993, pp. 5, 131.

L'origine è la glaciazione. Il regista ci propone una nuova testimonianza di essa e degli strumenti tramite i quali agisce. Il riflettore, questa volta, è proprio su di essi: schermi, televisori, filmati, videocamere, registratori, nastri con i quali *Benny* vive, interpreta e sperimenta ciò che gli sta attorno.

Le sequenze iniziali – oltre all'ovvio orizzonte meta-cinematografico – chiarificano questa prospettiva. Il medium è il protagonista e con esso, lo sguardo che veicola: dominatore incontrastato dell'intero intreccio.

*Il settimo continente* si chiudeva con l'inquadratura di un televisore senza più segnale; qui, invece, lo sfarfallio apre la narrazione. [Tavola 15 - Fotogrammi A-B].

Un singolare *trait d'union* tra le due opere, che si passano il testimone, scrivendo un nuovo, più dettagliato, paragrafo del manifesto cominciato del 1989.

Dal generale al caso specifico; dal corale al singolare; dalla coscienza del disagio collettivo, alla maturazione della patologia.

In questa occasione, non ragioneremo attorno ai concetti di video e immagine in rapporto allo spettatore e al dispositivo cinematografico, quanto al loro uso intradiegetico: al come Haneke sfrutti l'apparato di base<sup>118</sup> come cardine nella formazione e definizione della condizione psichica del protagonista.

La sintomatologia psicopatologica in *Benny's Video*, ci viene proposta attraverso un personaggio assai più giovane, complesso, profondo e frammentato rispetto ai modelli presentati nel capitolo d'esordio della trilogia.

Ci troviamo a un crocicchio di possibili, valide letture: *Benny*, infatti, non è solamente l'attore principale della narrazione, colui che innesca il *twist*, la svolta che sostiene la trama, ma è anche un soggetto spettatoriale.

Che il cinema del regista austriaco fosse popolato da spettatori (attivi e passivi), era ben chiaro già ne *Il settimo continente*. Lo sarà ancora di più con *Caché*, ma ora il discorso assume una connotazione di estrema radicalità, dato che lo statuto del visibile, la sua percezione, rappresentazione e realizzazione, non appartiene alla marginalità della storia, ma ne è agente primario.

---

<sup>118</sup> «Baudry distingue l'apparato di base (*appareil de base*), che concerne l'insieme degli strumenti tecnici e delle operazioni necessarie alla produzione e alla proiezione di un film (pellicola, macchina da presa, sviluppo, montaggio, proiettore ecc., intesi nel loro aspetto tecnico) dal dispositivo (*dispositif*) vero e proprio, che concerne unicamente gli effetti che le condizioni di proiezione del film hanno sul soggetto-spettatore e che sono stati compresi e chiariti grazie alla psicoanalisi, soprattutto quella lacaniana» in L. ALBANO, *Il dispositivo, Voce per l'Enciclopedia del Cinema Treccani*, op. cit.

Gran parte delle informazioni che apprendiamo durante la proiezione, vengono da filmati televisivi o da riprese amatoriali girate direttamente dal protagonista, il quale, come vedremo più avanti, le guarda e riguarda compulsivamente quasi a celebrazione di un piacere prima voyeuristico<sup>119</sup> e, nelle seconde visioni, pienamente onanistico.

Prima di addentrarci nella definizione del malessere, bisogna necessariamente ricercarne non tanto la causa (come abbiamo detto più volte, la crisi sociale e culturale è un dato di fatto), ma il come avvenga il contagio.

La risposta, è nell'asfissiante sistema di "immagini patogene" alle quali il giovane è stato sottoposto, divenendone destinatario e, allo stesso tempo, mittente.

Coni il termine "immagini patogene" ci riferiamo a tutti quei prodotti visivi che, in quanto rifrazione rappresentativa della realtà, ne propugnano morali, leggi e (dis)valori (alienazione, distacco, freddezza, insensibilità): precetti della glaciazione, da seguire e interiorizzare.

Sono batteri, germi, virus di etere e celluloidi che, tramite un vettore o veicolo di diffusione, entrano in circolo, aggredendo l'organismo, smantellandone le difese e sedimentandosi, rovinosamente, nei recessi dell'inconscio.

Vinzenz Hediger, affronta la questione in un brillante saggio dedicato proprio alla pellicola di Haneke nel quale dice:

«There can be little doubt, however, that in Haneke's film, video is a pathogenic medium. One way of approaching *Benny's Video* is to read it as a piece of *Kulturkritik* in the guise of media critique. Every new medium provokes a wave of scientific angst which comes to the fore in empirical research that reveals the pernicious effect of that new medium. One could argue that Haneke's film subscribes to this line of argument and proposes a reading of video as a harmful influence on our youth, a medium that creates a generation of moral zombies who, despite the loving care of their families, turn into cold-blooded murderers who like to kill just for the fun of it. If the rapid obsolescence of VHS video makes the argument seem somewhat trite today, it is quite possible to imagine a contemporary remake of the film, with DVD taking the place of video and advanced computer games and the Internet replacing comic books. The film's title would have to be modified to *Benny's Online Multiple User Dungeon Game*, but the argument would still remain: namely, that new media and entertainment technologies generate

---

<sup>119</sup> Cfr. S. FREUD, *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, in *Opere 1900 – 1905*, Bollati Boringhieri, Torino, 1970.

social pathologies by subverting the individual user's capacity to act morally and responsibly.»<sup>120</sup>

Hediger non si addentra in discorsi di carattere psicoanalitico, ma le sue parole sono ugualmente un buon punto di partenza per affrontare a un quadro clinico singolare e grave non tanto nella sua eziologia, quanto nella forma del suo agire e nella limpida, affilata evocatività attraverso la quale l'autore ce lo svela.

L'apertura con l'uccisione del maiale, che può sembrare inizialmente un mero esercizio di stile (non sappiamo ancora nulla della storia, né delle inclinazioni registiche del protagonista) è seguita, dopo il titoli di testa, da una ripresa caotica: un salone affollato da ragazzi e ragazze che discutono animatamente i termini di un non meglio definito gioco a montepremi. Osserviamo il tutto camminando lungo le linee stilistiche tipiche di Haneke che, soprattutto nei primi lavori, sono caratterizzate da un'anima fortemente ambigua, indefinita e anti-narrativa. L'autore non ci dà subito tutti gli strumenti per capire cosa stia succedendo, ma si affida a un taglio sincopato, non cronologico, fatto di pezzi e combinazioni (le immagini amatoriali del party si alternano a scene più convenzionali del ritorno improvviso di un padrone di casa-capofamiglia e del suo interrogare quella che si rivela essere la figlia, sul cosa stia accadendo; poi altri flash del raduno, squarci dell'abitazione, l'euforia delle persone, una tavolata imbandita e così via). Il senso è costruito poco a poco, ma non ci sono spiegazioni: chi guarda è tenuto a distanza, relegato nell'inquietudine del non sapere (*Caché* ruoterà interamente attorno a questa scelta estetico-strutturale).

Le inquadrature si susseguono, ma ancora non conosciamo chi vi sia dietro la videocamera. Il nostro sguardo (esattamente come nell'incipit de *Il settimo continente*, quando la soggettiva è anche il punto di vista della piccola *Eva*) corrisponde a quello di un osservatore interno alla narrazione.

Questa volta, però, c'è un elemento in più: la camera non è un semplice strumento dell'apparato, sottointeso nel linguaggio cinematografico, ma ci rende partecipi della presenza di un qualcuno che la impugna. La prospettiva dalla quale siamo guidati è quella

---

<sup>120</sup> Vinzenz Hediger, *Infectious Images: Haneke, Cameron, Egoyan, and the Dueling Epistemologies of Video and Film in A companion to Michael Haneke*, Roy Grundmann (a cura di), cit., p. 91.

di un carattere concreto che, poco dopo, scopriremo essere *Benny*. Lui non è solo una creazione, ma anche un creatore di senso.

Da questa sequenza, possiamo desumere subito che il suo ruolo si fa centro dell'intreccio, annulla la corralità e ci costringe alla sua volontà. Come spettatori, siamo attratti da due forze narranti: quella onnisciente di Haneke, tesa a presentarci fatti e contesto, e in essa, quella parziale del giovane, che diventa angolazione privilegiata per deciptare le cifre dello squilibrio.

Tali forze, attraverso il testo vero e proprio orchestrato da Haneke, gli spezzoni di film e di programmi televisivi che scorrono nella tv di *Benny*, e i video da lui realizzati, si fondano non solo su nozioni meta-cinematografiche, ma su uno dei nodi focali del cinema: la capacità del mezzo cinematografico di riprodurre la realtà<sup>121</sup>.

La rilevanza di questo aspetto è allacciata al concetto di immagine patogena dato che il protagonista, completamente circondato da superfici che gli offrono rappresentazioni drammaturgicamente corrette, verosimili o distillate dell'esterno e delle esperienze relazionali, arriverà a confondere verità e finzione, lecito e proibito, giusto e sbagliato, costringendosi a sperimentare nel quotidiano ciò che l'imprinting del visivo gli ha fatto credere, nel tempo, esser possibile e, cosa ancor più pericolosa, normale.

La festa finisce, interrotta dall'arrivo di *Georg*, che congeda *Evi* (non la rivedremo più), e ci vengono proposti pochi altri secondi catturati dal ragazzo durante il party (un uomo –

---

<sup>121</sup> Secondo Bertetto,: «L'immagine filmica non può avere una valenza ontologica o una valenza di verità: è un'immagine simulacro. Come tale è un'immagine che non ha una relazione diretta con la verità, ma costituisce un insieme semiotico che è anche una interpretazione in atto. L'immagine filmica è un'immagine simulacrale, finzionale e interpretativa, perché simula e finge un mondo diegetico, che configura il visibile secondo un'ottica narrativa, che è anche una interpretazione. L'immagine filmica è quindi un'immagine interpretativa, libera, svincolata dalla realtà, e quindi anche illusiva, potenzialmente ingannevole». in Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro – Il cinema nel mondo divenuto favola*, op. cit. p. 230. Christian Metz, invece, nel suo celebre saggio *Cinema e psicanalisi*, parla approfonditamente, in relazione all'esperienza spettatoriale, del rapporto tra il reale e la sua rappresentazione filmica: «La specificità del cinema non va ricercata nell'immaginario che eventualmente può rappresentare, ma in ciò che il cinema è innanzitutto, in ciò che lo costituisce come significante (le due cose non sono senza rapporti; se il cinema è atto a rappresentare l'immaginario, lo è proprio perché costituito da esso; e tuttavia continua a far parte dell'immaginario anche quando non lo rappresenta più). Lo sdoppiamento (possibile) che instaura l'intento della finzione si trova preceduto, nel cinema, da un primo sdoppiamento, sempre già compiuto, che instaura il significante. L'immaginario, per definizione, combina in sé una certa presenza e una certa assenza. Nel cinema non è solo il significato della finzione, se ce n'è uno, a rendersi così presente nelle modalità dell'assenza, ma, prima ancora, il significante stesso. Così il cinema «più percettivo» di certe arti, se consideriamo l'elenco dei suoi registri sensoriali, è ugualmente «meno percettivo» di altre arti appena si considera lo statuto di quelle percezioni e non più il loro numero e la loro diversità: perché le sue percezioni, in un certo senso, sono tutte «false». O piuttosto, l'attività di percezione è reale (non è il cinema il fantasma), ma ciò che viene percepito nell'oggetto reale, è la sua ombra, il suo fantasma, il suo doppio, la sua riproduzione, un nuovo tipo di specchio. [...] La specificità del cinema risiede in questa doppia modalità del suo significante: un'insolita ricchezza percettiva, ma insolitamente segnata dall'irrealtà, fin nel profondo, a partire dal suo stesso principio», in CHRISTIAN METZ, *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia, 1980, p. 56.

presumibilmente il vincitore della lotteria – esulta stringendo le banconote). Mentre la scena scorre, sentiamo la voce di una donna che dice: “*Smettila, è tardi. Cambia per favore*”. E’ *Anna*<sup>122</sup>, sua madre.

Immediatamente scopriamo di partecipare a una seconda visione del materiale girato. Questo escamotage decisamente estraniante, ricorrerà più volte durante la narrazione: lo spettatore non può che sentirsi disorientato rispetto al dove sia, al quando e a quale piano di racconto stia vivendo.

*Benny* appare per la prima volta. Ci dà le spalle, seduto alla sua scrivania di fronte a uno schermo acceso, sovrastato da videoregistratori, nastri e apparecchi elettronici. *Anna* lo osserva riportare indietro il nastro, poi sul monitor appare un programma televisivo di approfondimento. Madre e figlio parlano del piccolo evento organizzato da *Evi*, mentre in sottofondo scorrono le parole dello speaker che commenta un attacco xenofobo a degli immigrati.

Ecco che mondo esterno e microcosmo familiare si intrecciano simbolicamente. Ne *Il settimo continente*, le notizie venivano trasmesse da una radio, mentre la televisione offriva svago; qui il primato spetta al video che irrompe nella casa, con i drammi del quotidiano.

Il contagio inizia a palesarsi.

Poco dopo, *Georg*, apre la porta della stanza, senza entrarvi. Illuminato dalle luci del salone, in MB, saluta il figlio ammantato dalla penombra, augurandogli una buona serata. Poi volge lo sguardo verso il televisore e i filmati della guerra in Jugoslavia.

Se l’imminente caduta del Muro di Berlino, era uno spettro di cambiamento non citato, che aleggiava sulla storia de *Il settimo continente*, qui il mutamento epocale causato dall’atroce, sanguinoso conflitto balcanico, è direttamente evocato. Oltre al video dell’uccisione del maiale, possiamo quindi notare l’ingresso (dall’esterno) di un nuovo tema, successivamente sviluppato da Haneke in altre opere: parliamo della violenza.

E’ stato fatto un passo in avanti rispetto al primo capitolo della trilogia, in cui i media erano voce di un presente sonnolento, imperturbabile, completamente votato alla prosecuzione dei meccanici riti giornalieri.

Quasi come ci trovassimo di fronte a un esperimento di desensibilizzazione su cavie incoscienti, Haneke ci fa vedere un ulteriore stadio della glaciazione.

---

<sup>122</sup> Il nome paterno e materno sono gli stessi della coppia de *Il settimo continente*. Come già accennato, H. utilizzerà quasi sempre gli stessi appellativi (*Anna, Georg, Anne, Georges, Evi, Eva*): i modelli borghesi non devono cambiare, ma replicarsi, giungendo, quasi, alla depersonalizzazione per poter divenire perfetti conduttori del messaggio di denuncia.



Di fronte alle immagini della guerra, la famiglia non commenta: guardano in silenzio (senza essere inquadrati dalla *mdp* e noi, in un'ipotetica soggettiva, guardiamo con loro) le testimonianze della barbarie umana, nello stesso identico modo in cui il *Georg* del primo film si godeva, inebetito, la diretta dell'Eurovision Song Contest.

I tre soggetti non reagiscono, non inorridiscono, non si spaventano. L'esposizione prolungata alle immagini patogene, ha modificato le loro reazioni emozionali agli stimoli esogeni. Si sono abituati alla visione dell'orrore e del dolore: tutto viene vissuto in una spietata crasi tra finzione e realtà.

In uno dei suoi scritti più significativi, *The Image-World*, inserito nella celebre raccolta *On Photography* (1977), Susan Sontag, in relazione ai media di massa, e più in particolare a quello fotografico, cerca di teorizzare questa nuova (de)sensibilità rispetto a ciò che vediamo, ponendola come una questione dalle complesse derive identitarie, che investe i paesi globalizzati:

«Reality has come to seem more and more like what we are shown by cameras. It is common now for people to insist upon their experience of a violent event in which they were caught up — a plane crash, a shoot-out, a terrorist bombing — that "it seemed like a movie." This is said, other descriptions seeming insufficient, in order to explain how real it was. While many people in non-industrialized countries still feel apprehensive when being photographed, divining it to be some kind of trespass, an act of disrespect, a sublimated looting of the personality or the culture, people in industrialized countries seek to have their photographs taken — feel that they are images, and are made real by photographs».<sup>123</sup>

Nello scritto *In Plato's Cave*, va ancora più a fondo, chiarificando ancor meglio l'azione delle immagini patogene:

«To suffer is one thing; another thing is living with the photographed images of suffering, which does not necessarily strengthen conscience and the ability to be compassionate. It can also corrupt them. Once one has seen such images, one has started down the road of seeing more—and more. Images transfix. Images anesthetize. An event known through photographs certainly becomes more real than it would have been if one had never seen the photographs—

---

<sup>123</sup> SUSAN SONTAG, *The Image-World*, in *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, 1977, p. 161.

think of the Vietnam War. (For a counter-example, think of the Gulag Archipelago, of which we have no photographs). But after repeated exposure to images it also becomes less real. [...] The vast photographic catalogue of misery and injustice throughout the world has given everyone a certain familiarity with atrocity, making the horrible seem more ordinary—making it appear familiar, remote...inevitable. At the time of the first photographs of the Nazi camps, there was nothing banal about these images. After thirty years, a saturation point may have been reached. In these last decades, “concerned” photography has done at least as much to deaden conscience as to arouse it». <sup>124</sup>

Alla luce di ciò, i film che *Benny* divora, il video girato sulla soppressione del maiale e la cronaca televisiva, vengono posti sullo stesso identico piano: elaborati senza distinzione di veridicità, ma usati dal ragazzo come materiale esperienziale.

I singoli personaggi della pellicola mostrano una diversa reazione rispetto alla metabolizzazione del visibile contaminante. *Anna* e *Georg*, come ravviseremo più avanti, non hanno crisi di coscienza o insofferenze esistenziali simili a quelle riscontrate nel primo volume della trilogia: sono componenti perfette della società di massa, integrati e adattati alle regole dominanti. *Benny* è un caso a parte.

Se la *Eva* de *Il settimo continente* “subiva” le scelte dei genitori (poiché da essi era ancora fisicamente e psicologicamente dipendente), lui è un adolescente figlio della ripresa economica, della tecnologia, un prodotto diretto della glaciazione, ormai autonomo e criticamente capace, sul quale il contagio avrà effetti ben più devastanti dal punto di vista psichico poiché ad essere intaccato non sarà solamente il confine tra realtà e immaginario, ma anche tra lecito e proibito.

Il ragazzo, infatti, imbracciando la videocamera, passa da spettatore passivo imprigionato in processi che limitano la loro azione all'interiorità, ad attore attivo della vicenda, che quei processi li esterna volontariamente con gesti eclatanti sempre più estremi dovuti a quel naturale istinto indagatore, qui privo dei freni del vivere civile.

Siamo testimoni di una personalità che, in un'età di scambussolamenti, dubbi e passioni, sembra già incredibilmente fredda, distaccata e calcolatrice: padrona di ciò che succede, incurante di ciò che accadrà e, per questo, assai più pericolosa rispetto ai profili fino ad ora incontrati.

---

<sup>124</sup> S. SONTAG, *In Plato's Cave*, in *On Photography*, op. cit. pp. 20 – 21.

Haneke plasma un personaggio ossessionato dalla rappresentazione, dal meccanismo di ripresa, dalla tecnica tramite la quale imbrigliare e modificare il sensibile.

Questo viene rimarcato in una scena che, apparentemente, sembra solo di connessione: una delle tante inquadrature dilatate, tipiche dell'autore, in cui il focus è nel superfluo, nel luogo e nel particolare a prima vista insignificante.

Subito dopo la sequenza con le notizie del telegiornale, i genitori vanno via e *Benny* va a letto. Haneke lo riprende in CM, nella stanza buia; l'unica fonte di luce è il solito schermo acceso che, poco distante, non sta riproducendo un film o un programma televisivo, ma una strada, in notturna, con traffico e le luci dei lampioni. Più in là nel racconto, lo stesso *Benny*, parlando con la giovane vittima che condotta nella sua tana, ci informa che quel monitor è collegato a una videocamera posta innanzi alla finestra, coperta dalle tende sempre rigorosamente chiuse. Quelle che abbiamo visto, quindi, non erano immagini registrate, ma un *live* della strada antistante al palazzo.

E' evidente la radicalità e paradossalità della situazione. Nel suo antro, chiuso e isolato, il giovane può, finalmente, fuggire dalla convenzione percettiva, rifugiandosi dietro a scudi di vetro e realtà virtuali sulle quali può agire a proprio piacimento (premendo, ad esempio, il tasto *REW*, mettendo in pausa o schiacciando *STOP*).

Le immagini sono diventate il suo lessico di riferimento: di esse si nutre, si ammala, vive. L'anomalia psicologica, però, a differenza di *Eva* (che ci è stata subito offerta in preda a somatizzazioni e, di conseguenza, a forti contrasti pulsionali), è molto più mimetica: *Benny*, nel quotidiano della scuola e delle amicizie, non è un vinto, un essere dimesso, asociale e passivo. Bensì, viene mostrato come dominante, sprezzante di carattere, capace di relazionarsi, decidere, complottare (organizzerà, in classe, un'iniziativa simile a quella messa in piedi dalla sorella: d'altronde sa bene che il denaro regola tutto).

Dal sonno passiamo allo spogliatoio della scuola in cui il protagonista, parlando con un compagno, spiega le regole della lotteria. Poi il McDonald – con insistenti inquadrature sulla cassa e lo scambio dei soldi – e la videoteca della quale è cliente abituale. Qui affitta un film e, per la prima volta, vede, oltre la vetrina, la sua vittima: una ragazzina dai capelli biondi che fissa, con sguardo svanito, i monitor del negozio, ponendosi, subito, nel ruolo di spettatore passivo.

A casa, *Benny* fa i compiti, guarda la pellicola noleggiata, tutto sempre, rigorosamente nel buio della sua camera, e va a letto; sullo sfondo, lo schermo "affacciato" sulla strada.

Haneke ci ripropone la routine del protagonista, descrivendocene il risveglio, la colazione, il biglietto lasciato dai genitori che staranno fuori per tutto il weekend, la città, le scale mobili della metropolitana e, all'insegna del contrasto tra purezza e corruzione, le prove del coro della scuola (come sempre, tutti gli elementi musicali sono totalmente intradiegetici) durante le quali, intonando canti polifonici, i ragazzi si passano, di mano in mano, i foglietti con la spiegazione delle regole del gioco e le relative quote di partecipazione. Stacco di montaggio e siamo in videoteca. Una nuova cassetta viene noleggiata, i soldi vengono messi nel registratore di cassa e la *mdp* si sofferma anche questa volta sulla vittima, sempre intenta a fissare i video della vetrina. *Benny* le si avvicina. Non sentiamo cosa si dicono. Noi spettatori siamo ancora all'interno del negozio. I due tornano a casa insieme.

Haneke li pone in connessione per la comune passione cinefila, ma anche in antitesi, non solamente dal punto di vista del gender, creando un'evidente tensione sessuale, ma anche sociale. Sulla giovane, silente e visibilmente in soggezione, incombe lo status economico del protagonista: le porte del grande ascensore del palazzo si aprono su un ampio corridoio, poi l'appartamento, così grande e rifinito. Lei osserva senza proferire parola. *Benny* la conduce nella sua stanza: il suo *sancta sanctorum*. La prima cosa che viene notata e apprezzata, è proprio lo schermo acceso con la veduta *live*.

Il protagonista si accende una sigaretta e dice alla ragazza che le immagini del monitor si possono cambiare. Premendo un pulsante, l'inquadratura cambia. Ora è interna. Ad essere ripresi, da una videocamera collocata vicino alla scrivania, sono proprio loro due. *Benny* prende la camera e riprende la giovane. La prospettiva sessuale e voyeuristica diviene centrale e i ruoli di attività e passività si definiscono. Essa è strettamente correlata al dispositivo cinematografico. Lucilla Albano, sempre ne *Lo schermo dei sogni*, si affida alle parole di Bernardo Bertolucci per esplicitare questo rapporto simbiotico:

«Alla domanda se il prologo de *La luna* contenesse l'interpretazione e la chiave di lettura di tutti i suoi film, Bernardo Bertolucci risponde: «Contiene qualcosa di più, la ragione per cui si fa del cinema (o almeno per cui lo faccio io): per una spinta di tipo voyeuristico. Il voyeur è condannato a ripetere lo sguardo terrificato del bambino puntato sui genitori che fanno l'amore». In un altro punto del testo, racconta: «Freud dice che il bambino non ha bisogno di vedere il coito dei genitori, gli è sufficiente e al tempo stesso inevitabile immaginarlo. Ricordando l'ubicazione delle stanze della casa in cui vivevo quando ero bambino, e conoscendo il pudore insano di mio padre, credo di aver avuto esperienza di una scena primaria immaginaria e non reale. Il mio cinema è stato molto determinato, per certi versi addirittura

modellato, da questo ricordo immaginario». [...] Sull'onda di queste riflessioni *en auteur* possiamo rintracciare, nel «ventaglio delle possibilità di questo particolare modo di guardare, in una specie di catalogo di possibili scene primarie», almeno due modelli mediante i quali il cinema rinnova il piacere proibito (insieme al turbamento e all'angoscia) del voyeurismo. Può esserci un personaggio che guarda, inosservato, una scena proibita, quasi sempre di tipo erotico e lo spettatore spia questa scena insieme e dal punto di vista del personaggio con cui si identifica; oppure è direttamente la macchina da presa che si muove alla scoperta di qualcosa di proibito, intimo, pericoloso o sconosciuto, grazie anche a movimenti di gru o di dolly particolarmente spericolati e virtuosistici: non possono non venire alla mente gli incipit di *Citizen Kane* (Quarto potere), di *Written on the Wind* (Come le foglie al vento) o di *Psycho*, gli esempi potrebbero essere tanti, più o meno evidenti, più o meno scoperti». <sup>125</sup>

La vittima è un soggetto ripreso, da osservare in PP, studiare, sul quale testare le capacità tecnologiche e il mezzo; su cui riversare il desiderio, la pulsione, il bisogno di possesso, il compimento dello sviluppo libidico. Riprendere vuol dire catturare, far proprio un qualcosa, agendo su esso senza vincoli. E' da questo istante che iniziamo a intravedere le traiettorie della storia, ipotizzando un parallelo tra la biondina ingenua e il maiale del video iniziale. Mattias Frey, a questo proposito, ha prontamente notato come:

«The second installment in Haneke's "Vergletscherungs-Trilogie" begins with a scene that makes clear, in Haneke's words, "worum es geht": "what it's about" is placing the spectator in the voyeuristic perspective to view ritually and fetishistically the slaughter of a pig on home video in a teenager's room with drawn shades and outfitted with every imaginable piece of video, TV, stereo, and surveillance equipment. The spectator soon realizes that the truly disturbing aspect [...] is not what's on the screen, but how what's on the screen is perceived and processed». <sup>126</sup>

Capiamo, quindi, quanto il filmato della mattanza vada ben oltre il concetto di immagine patogena che agisce a livello subliminale, dato che le informazioni “nocive” in esso contenute sono state generate direttamente dallo stesso protagonista che si erge sia a ricevente del messaggio contaminato, sia a untore i cui propositi sono probabilmente generati da conflitti pulsionali distruttivi.

---

<sup>125</sup> L. ALBANO, *Lo schermo dei sogni – Chiavi psicoanalitiche del cinema*, op. cit. pp. 137 – 138.

<sup>126</sup> MATTIAS FREY, *Supermodernity, Capital, and Narcissus: The French Connection to Michael Haneke's Benny's Video*, *Cinetext*, October 2002, <<http://cinetext.philo.at/magazine/frey/bennysvideo.html>>.

La scena continua. Lei sorride e cerca di sottrarsi allo sguardo dell'obiettivo, ma *Benny* la segue. Interessante notare come la ragazza si soffermi sul chiedere, con sorpresa, se tutta quella attrezzatura gli sia stata comprata dai genitori.

Il fattore economico è un sottotesto sempre presente. La giovane non appartiene alla borghesia, non abita in centro ma in periferia, ha tanti fratelli e non ha grandi possibilità economiche. Il soggetto che verrà eliminato – per volontà o caso – non rientra nel canone ideale al quale l'uomo dovrebbe tendere. E' un intruso, in un ambiente in cui il benessere prende il sopravvento su tutto, e come tale va allontanato, ridotto al silenzio, cancellato.

Nella conversazione che segue, il protagonista, gentile e disponibile, nega di avere fratelli (probabilmente perché *Evi* è un elemento escluso dall'equazione familiare, ma anche per non ribaltare il rapporto indagatore-indagato) e, quando lei dice di voler andare via, lui la convince a restare e vanno a mangiare una pizza in cucina. Durante il pasto, *Benny* fa delle imitazioni chiedendole di indovinare.

Prima mima un uomo in metropolitana, poi un cane e, infine, afferra di forza la ragazza, le piega un braccio dietro la schiena e la afferra per la collottola dicendole, mentre quella tenta di divincolarsi, che si tratta di un poliziotto in metropolitana (da notare l'associazione di idee innescata, per la quale la polizia-autorità è vista come repressiva e brutale).

I ruoli si intensificano seguendo una progressione violenta che, dalla forma scopica del voyeurismo inizia a deviare verso quella fisica, ben più tipica di istanze sadomasochistiche. Questa evoluzione rispecchia quella teorica indicata da Freud nei *Tre saggi sulla sessualità* dove dice:

«Nel caso della perversione costituita dalla tendenza a guardare e a essere guardato, prende risalto un aspetto molto singolare, che nel caso della prossima aberrazione di cui parleremo ci impegnerà ancora di più. L'obiettivo sessuale, cioè, qui esiste in una duplice fisionomia, in forma attiva e passiva. La forza che si contrappone al piacere di guardare e che da questo può eventualmente essere neutralizzata, è il pudore (come in precedenza era la repulsione).

La tendenza a infliggere dolore all'oggetto sessuale e la tendenza contraria – queste sono le più frequenti e significative di tutte le perversioni – nelle loro due forme, attiva e passiva, sono state chiamate da Krafft-Ebing sadismo e masochismo (passivo). [...] Quanto all'algolagnia attiva, il sadismo, è facile provarne il radicamento nella normalità. La sessualità della maggior parte dei maschi mostra una mescolanza di aggressività, di inclinazione alla sopraffazione, il

cui significato biologico potrebbe risiedere nella necessità di vincere la resistenza dell'oggetto sessuale con un atto differente dal corteggiamento. Il sadismo corrisponderebbe allora a una componente aggressiva della pulsione sessuale divenuta indipendente ed eccessiva e spostata al centro del processo. Nel linguaggio corrente il concetto di sadismo oscilla tra l'atteggiamento puramente attivo – e poi violento – verso l'oggetto sessuale, e il legame esclusivo che la soddisfazione instaura con la sottomissione e il maltrattamento dell'oggetto. A rigore, solo quest'ultimo caso estremo ha diritto al nome di perversione».<sup>127</sup>

Il climax, però, non è ancora stato raggiunto. Ora possiamo ipotizzare che le immagini patogene, oltre all'alienazione e al congelamento emotivo, abbiano influito sul protagonista, facendo leva sui normali sconvolgimenti pulsionali dell'adolescenza<sup>128</sup>, alterandone anche la maturazione sessuale e libidica<sup>129</sup>.

L'auto-distruttività riscontrata nei personaggi de *Il settimo continente*, dovuta all'insostenibilità del contemporaneo, qui erutta, viene esternata divenendo distruttività. L'oggetto dell'annientamento (che coincide con l'oggetto sessuale), non è più introiettato, ma è quell'*Altro* con il quale non si riesce o non si può comunicare.

L'atto di *Benny*, per ora, resta nell'ambito del gioco (aspetto che diventerà fondamentale in film successivi quali *Funny Games*, *La Pianista* o *Caché*), quindi la ragazza, seppur turbata, riprende a mangiare la pizza. Nella scena successiva, siamo nuovamente in

---

<sup>127</sup> S. FREUD, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in *Opere 1900-1905*, cit. pp. 470 – 471.

<sup>128</sup> Anna Freud, nel saggio *Infanzia e adolescenza*, indica come: «[...] l'interesse per i problemi dell'adolescenza derivava dal mio studio delle lotte dell'io per padroneggiare le tensioni e le pressioni che originano dai derivati pulsionali, lotte che in caso normale portano alla formazione del carattere, e nel loro esito patologico alla formazione dei sintomi nevrotici. Descrissi come questa battaglia tra l'io e l'Es termini dapprima con una tregua all'inizio del periodo di latenza ed esplosa nuovamente più tardi con il primo avvicinarsi della pubertà, quando la distribuzione delle forze all'interno dell'individuo è sconvolta da cambiamenti quantitativi e qualitativi nelle pulsioni. Minacciato dall'angoscia con lo sviluppo pulsionale, l'io, come si è formato nell'infanzia, entra in un conflitto per la sopravvivenza nel quale tutti i metodi di difesa disponibili sono messi in gioco e sottoposti alla massima tensione. I risultati, cioè i cambiamenti di personalità conseguiti, variano. Normalmente l'organizzazione dell'io e del Super-io si altera sufficientemente da accogliere le nuove, mature forme della sessualità. In casi meno favorevoli, un io rigido, immaturo riesce a inibire o deformare la maturità sessuale; in questi casi gli impulsi dell'Es riescono a creare enorme confusione e caos in quello che è stato un io ordinato e socialmente orientato durante il periodo di latenza. Ho sostenuto che, più che in ogni altra epoca della vita, l'adolescenza, con i suoi conflitti tipici, fornisce all'analista quadri istruttivi dell'azione reciproca e della sequenza di pericolo interno, angoscia, attività difensiva, formazione sintomatica transitoria o permanente, e il collasso psichico.» ANNA FREUD, *Infanzia e adolescenza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, p. 48.

<sup>129</sup> Cfr. S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi – Prima e seconda serie di lezioni*, cit. p. 283: «In completa analogia con la fame, la "libido" sta a designare la forza con la quale si manifesta una certa pulsione: in questo caso la pulsione sessuale, nel caso della fame la pulsione di nutrirsi».

camera, al buio, la *mdp* inquadra lo schermo sul quale stanno scorrendo le immagini del video della soppressione del maiale.

*Benny* condivide una sua passione segreta e proibita, nel tentativo di connettersi a lei. Non si pone il problema dell'impatto del soggetto rappresentato: è solo violenza. Effettivamente la ragazza è affascinata – la glaciazione agisce democraticamente a tutti i livelli – ma se la sua attrazione è legata all'ancestrale seduzione del tabù della morte, quella del giovane va oltre: spinta, nella mancanza del freno tra realtà e fantastico, giusto e sbagliato, da un moto esperienziale che lo spinge ad andare sempre più in là, a voler vedere di più, a tastare con mano la verità che ha impressionato su nastro.

Finito il filmato, ecco, immancabile, il tasto REW che, esattamente come all'inizio del film, ci riporta a un istante prima che il maiale cada esanime al suolo. Rivediamo la scena a rallenty, dilatata. *Benny* non vuole perdersi nulla di quel momento e fa partecipare l'amica a questo suo godimento.

Nell'ottica della desensibilizzazione, il dialogo che segue è quantomeno simbolico:

**Ragazza:** «Hai fatto tu il film?».

**Benny:** «Sì».

**R:** «Come è stato?».

**B:** «Cosa?».

**R:** «Il maiale. Cioè, avevi mai visto un morto? Un morto vero voglio dire.»

**B:** «No, tu?».

**R:** «No, per questo te l'ho chiesto».

**B:** «Era solo un maiale. Alla tv ho visto i trucchi che utilizzano nei film d'azione. E' solo ketchup e plastica, però sembra vero».

Messo di fronte alla tragicità della morte e alla mancanza di una sua reazione, *Benny* inizia a parlare della finzione cinematografica anche se fuori contesto, come se per lui la morte reale – in questo caso quella del maiale – seguisse gli stessi accorgimenti finzionali del cinema e, per questo motivo, si deve partecipare ad essa con il medesimo distacco che si tiene consciamente di fronte a una pellicola piegata ai dettami dell'inganno scenico.

Sotto l'occhio della telecamera interna, subito dopo, il protagonista sfilava da un cassetto lo stesso abbattitore con il quale, nel video, viene ammazzato l'animale. L'ha rubato alla fattoria, forse come trofeo, forse con la morbosa curiosità di provarne lui stesso l'efficacia.



Dopo averle raccontato come si è procurato l'arma, ecco presentarsi nuovamente una situazione ludica. *Benny* punta contro il proprio petto l'abbattitore e, mettendolo in mano alla ragazza, le chiede di premere il grilletto. Lei posa subito l'oggetto. Il giovane le dice "*Vigliacca*". "*Vigliacco sarai tu*", risponde lei. La provocazione infantile, pur nella pericolosità delle attrezzature coinvolte, sarebbe innocua se *Benny*, però, non fosse spinto da pulsioni sessuali frustrate, tendenti, così, al sadismo<sup>130</sup> (che non ammettono l'assoggettamento al volere dell'Altro) e di morte (che implicano la distruzione di se stessi o dell'Altro). Immediatamente il protagonista afferra l'abbattitore e lo punta contro il petto della ragazza la quale ripete "*vigliacco*". Con un sorriso di sfida sulle labbra, lui preme il grilletto. Parte un colpo e la biondina cade a terra. Haneke, ci mostra il resto inquadrando il monitor sulla scrivania.

La ragazza striscia sul pavimento gemendo dal dolore. *Benny*, come se nulla fosse accaduto, come se non si rendesse conto di ciò che ha fatto, quasi si aspettasse da un momento all'altro lo "stop" del regista, le chiede "*Cosa c'è? Vieni che ti aiuto*", mentre cerca di alzarla non tanto per soccorrerla, a dispetto di quanto le dice, quanto, prospettiva agghiacciante, per rimetterla al centro dell'inquadratura della sua videocamera. Gattonando, è uscita fuori campo.

Non riuscendo a tranquillizzarla, nel tentativo di sedare quelle urla incontrollate, corre verso la scrivania, prende l'abbattitore, lo carica, le si avvicina e – lontano dal nostro sguardo – spara due colpi, uccidendola.

Ancora rivolti allo schermo, vediamo per metà *Benny*, seduto a terra con la schiena poggiata alla porta. Il gioco è finito.

Haneke lascia uno spiraglio di ambiguità riguardo la reazione del protagonista all'atto violento. L'accaduto potrebbe sembrare frutto di una provocazione puerile finita male e la flemma di lui nel soccorrere la vittima, prima di infliggerle il colpo di grazia, solamente dovuta a un semplice shock post-traumatico, ma il suo sorriso nel premere il grilletto, il convincere la giovane a rimanere a casa ad ogni costo, l'aggressione nel mimare la polizia in metropolitana, il fatto di aver condotto una sconosciuta in casa, al di là di una possibile attrazione sessuale, ci conduce a una biforcazione: da una parte, la possibilità di un raptus

---

<sup>130</sup> Cfr. MELANIE KLEIN, *La psicoanalisi dei bambini*, Martinelli, Firenze, 1969, p. 185: «Se è vero che la frustrazione libidica intensifica il sadismo, ci sarà facile intendere che le pulsioni distruttive – e in primo luogo quelle sadico orali – che sono fuse con quelle libidiche e non trovano gratificazione debbano portare ad una ulteriore intensificazione del sadismo e delle manifestazioni».

incosciente condizionato dalle leggi della finzione filmica che si mescolano alla realtà, dall'altra una possibile, allarmante premeditazione.

In entrambe queste ipotesi si nasconde una porzione di verità.

L'omicidio è un atto impulsivo le cui conseguenze non sono state minimamente prese in considerazione sia a causa dell'avventatezza adolescenziale, sia per una visione priva del necessario confine tra verità concreta, in cui si muore, si soffre, si scontano le pene, e verità filmica, dove il sangue è solo ketchup e i corpi si rianimano alla fine delle riprese. Abbiamo ampiamente parlato di come questa eventualità si sia resa solida a causa delle immagini patogene e, più in generale, del ruolo dei media nella quotidianità, ma a ulteriore conferma di quanto questo terreno di indagine sia insidioso e controverso, basta andare a leggere le parole dello stesso Haneke, il quale, in un saggio intitolato *La violenza nel cinema e nei mass-media*, pone interessanti quesiti:

«Le discussioni sul tema della violenza nei mass-media hanno generalmente come obiettivo l'individuazione di un responsabile, di un capro espiatorio. A seconda dei diversi punti di vista, i mezzi di comunicazione di massa o sono considerati semplicemente "lo specchio oggettivo della società" – e per tanto non fanno altro che riflettere la sua realtà – oppure la violenza da essi costantemente rappresentata diventa inevitabilmente la diretta responsabile dell'aumento della violenza che riscontriamo nella società e nella nostra vita quotidiana. [...] parlare di violenza nei mass-media presuppone poi un rischio, in particolar modo il rischio della potenziale connessione causale fra la violenza sociale rappresentata e la violenza che realmente esiste nella nostra società. [...] L'omicidio e la morte, le atrocità della guerra e lo spargimento di sangue sono da sempre parte naturale dell'opera cinematografica, molto prima che le sue conseguenze pericolose si mostrassero con l'intensità raggiunta oggi. Allora cos'è cambiato?

C'è stato forse un salto di qualità dell'orrore grazie alle potenzialità dei nuovi mezzi tecnici, dovuta a un enorme incremento nella quantità, e soltanto ora, e troppo tardi, coloro che sono responsabili della creazione di queste immagini stanno aprendo gli occhi? O la somiglianza delle forme di questa rappresentazione – attraverso le quali la violenza vera e quella falsa sono oggi rappresentate sullo schermo – ha influenzato la nostra percezione e soprattutto il nostro sentire a tal punto che siamo ormai incapaci di distinguerne il contenuto? I cadaveri di Grozny e di Sarajevo hanno lo stesso valore delle vittime di *Terminator*? La differenza fra *Guerre stellari* di George Lucas e la guerra vista al telegiornale (ad esempio le immagini della guerra lampo in Kuwait) è solo l'ora in cui sono messe in onda? Com'è possibile riuscire a mescolare le due cose? Come si può accettare questa assenza di distinzione?

Fino a qualche anno fa chiunque con un minimo di cervello era in grado di farlo. Non mi soffermerò in questa sede sulla capacità dei bambini – che al giorno d'oggi nei paesi industrializzati fanno esperienza del mondo attraverso lo schermo della televisione o del

cinema – di sviluppare la capacità di distinguere fra finzione e realtà, piuttosto mi chiedo in senso generale a cosa si debba questa incapacità di differenziazione». <sup>131</sup>

Haneke non ci dà una risposta. Anche lui si trova di fronte a due strade potenzialmente corrette e, allo stesso tempo, forse errate.

Non ci resta che rifarci ai dati sensibili e a una buona dose di interpretazione. Se, come abbiamo detto, l'incoscienza gioca la sua parte, la premeditazione, a sua volta, non è da sottovalutare, soprattutto qualora isolassimo l'atto ritenendolo non un caso a sé, all'interno di una condizione psicologica manifestamente equilibrata, ma come una prima, eclatante espressione di un disagio interno radicato e incancrenito, divenuto, anno dopo anno, film dopo film, parte integrante di una nuova, pericolosa personalità (quasi) adulta. Non dimentichiamoci, infatti, che, seppur adolescente, *Benny* si comporta da "grande" e gestisce la sua vita in piena autonomia, senza manifestare apertamente mancanze o debolezze.

Il nichilismo che pervadeva l'inizio della trilogia qui non è un motivo dominante. Siamo all'interno della glaciazione e ci scontriamo con personaggi che, pur essendone sopraffatti, la abbracciano. La pulsione di morte è esternata, rivolta verso l'*Altro*. Possiamo azzardare, quindi, di trovarci di fronte a un soggetto sociopatico <sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> M. HANEKE, *La violenza nel cinema e nei mass-media*, in *La violenza allo specchio – Passione e sacrificio nel cinema contemporaneo*, (a cura di) Pierpaolo Antonello, Eleonora Bujatti, Transeuropa, 2009, pp. 5, 7 – 8.

<sup>132</sup> Cfr. MARCO STRANO, *Manuale di criminologia clinica*, SEE, Firenze, 2003, pp. 128 – 130: «Il Disturbo Antisociale di Personalità è caratterizzato essenzialmente da “un quadro pervasivo di inosservanza e di violazione dei diritti degli altri, che si manifesta nella fanciullezza o nella prima adolescenza, e continua nell'età adulta”, (DSMIV, 1994, pag. 704). [...] Alcuni autori hanno definito [tali soggetti, Ndc.] in passato “psicopatici” o “sociopatici”. [...] Hervey Cleckley (*The Mask of Sanity* 1941), descrisse clinicamente tali pazienti considerandoli non chiaramente psicotici ma aventi un comportamento caotico e scarsamente in sintonia con le richieste della realtà e della società. [...] Il termine “psicopatico” cadde in disuso nei decenni che seguirono la pubblicazione del pionieristico lavoro di Cleckley. Il termine “sociopatico” venne usato ancora per un certo periodo, afferma Gabbard, “come riflesso delle origini sociali piuttosto che psicologiche di alcune delle difficoltà presentate da questi individui”. Rispetto a tale considerazione, Lalli (1991, p. 219 e segg.) sembra discordare quando afferma che: “Successivamente si è cercato di dare una connotazione più oggettiva tenendo conto soprattutto del comportamento: nasce così il concetto di sociopatia”. [...] Con l'introduzione del DSMII la diagnosi fu definitivamente chiamata “personalità antisociale”, termine che dura tuttora. La definizione proposta dal DSMII, appare abbastanza precisa anche se priva di criteri diagnostici: “Il termine va riservato ad individui sostanzialmente non socializzanti e il cui comportamento li porta ripetutamente in conflitto con la società. Sono incapaci di una significativa lealtà verso individui, gruppi o valori sociali. Sono grossolanamente egoisti, insensibili, irresponsabili, impulsivi e incapaci di provare colpa o di imparare dall'esperienza e dalla punizione. La tolleranza alla frustrazione è bassa. Tendono a biasimare gli altri o ad offrire plausibili razionalizzazioni per il loro comportamento” (M. Battaglia, L. Bellodi, P. Migone, 1992, p.1998). [...] Fornari (1989, p.258 e segg.) localizza le personalità psicopatiche negli individui il cui “stile di vita” è caratterizzato abitualmente da risposte comportamentali abnormi agli stimoli ambientali: “si tratta di risposte egosintoniche, prive di sensi di colpa, resipiscenza o rimorso, emesse a spese

Il profilo di *Benny* combacia perfettamente con le caratteristiche cliniche della sociopatia, salvo che per un'anomalia: l'asocialità.

E' vero che in ambito familiare si offre schivo e solitario, essendosi edificato un *habitat* alternativo all'interno della sua camera, però come considerare i rapporti con i compagni di classe e, come vedremo più avanti, con l'amico Ricci? Certo è che nulla, all'interno della narrazione, ci fa pensare a un sistema relazionale normalmente articolato e profondo, ma bisogna prendere in esame l'inclinazione del ragazzo alla menzogna, all'elusione, alla creazione di verità personali, scuse e alibi. Più volte lo sentiremo mentire, svicolarci dalle responsabilità, creare una sua versione delle cose. Non parrebbe strano, quindi, ritenere i suoi rapporti sociali come una mera costruzione di facciata, utile alla sopravvivenza del suo universo. La sua sarebbe, quindi, un'asocialità parziale o, meglio, una socialità fittizia, dato che non ci vengono descritti sensibili investimenti emotivi, neanche - anzi, soprattutto - con le figure genitoriali (emblematica la scena in cui il padre, figura fredda e autoritaria, gli dice "*ti voglio bene*" e lui, di fronte a questa esternazione sorprendente, resta in silenzio).

Nel seguire questa parabola, risulta ancora più rilevante, simbolico e sconvolgente, il comportamento tenuto dal protagonista nei minuti e nelle ore successive al delitto, segnate dalla più totale negazione e normalità.

*Benny* copre il cadavere con il piumone del letto e va in cucina a mangiare, in tutta tranquillità. Dopo il pasto, fruga nello zaino della ragazza: trova quaderni, il portafoglio e una matrioska che scompone freneticamente (qui emerge sia la dimensione bambina che la volontà istintiva di cercare un senso al crimine compiuto, una scappatoia o il significato del suo gesto). Lo vediamo andare alla toilette e studiare con la televisione accesa e la musica dello stereo a tutto volume. Solo in un secondo momento si occupa del corpo: lava e mette ad asciugare le lenzuola macchiate di sangue, poi si reca nuovamente nella stanza e, con un asciugamano, pulisce la pozza di sangue formatasi tutt'attorno alla testa della ragazza, con il viso rivolto verso il pavimento. Il sangue è ovunque. Per non sporcarsi, *Benny* si spoglia completamente. Stacco di montaggio e Haneke ci porta in salotto. Il protagonista è seduto a gambe accavallate su una sedia, nudo, mentre conversa al telefono con l'amico *Ricci*, organizzando l'uscita prevista per la sera stessa. *Benny* guarda le pareti, cariche di quadri e

---

degli altri (condotte alloplastiche), in assenza assoluta di disturbi psicotici che intacchino le funzioni psichiche (tipo deliri o allucinazioni) e il rapporto con la realtà e gli altri. La personalità appare ben conservata e non presenta segni di destrutturazione o di deterioramento".»

stampe, poi sposta la sua attenzione di fronte a sé: su un grande specchio che lo riflette [Tavola 16 - Fotogrammi A]. Si osserva minuziosamente, poi, un po' sorpreso, fissa una macchia di sangue nel suo costato [Tavola 16 - Fotogrammi B]. Finita la telefonata, la prospettiva cambia completamente. Come spettatori, stiamo ammirando un'immagine ravvicinata, zoomata e sfocata del petto e del fianco del ragazzo che non solo si specchia, ma, ancora completamente nudo, si filma mentre lo fa, catturando quell'alone rosso, immortalando il trofeo, la testimonianza di un'esperienza estrema, dello sperimentare sulla vita e sulla morte [Tavola 16, fotogramma C]. Lentamente avvicina la mano al sangue, cospargendolo su petto e capezzoli, quasi a celebrare un arcaico rito propiziatorio, la liturgia del cacciatore che ha conquistato la sua preda [Tavola 16 - Fotogrammi D-E-F].

Questa sequenza è interpretabile sotto molteplici aspetti. In primo luogo per il godimento quasi narcisistico del protagonista nella visione del proprio corpo nudo: uno sguardo erotizzato, esponenzialmente enfatizzato dalla presenza del sangue della ragazza e quindi proiettato verso un'ideale consumazione di quel contatto carnale – ora, se vogliamo, ancora più intimo e profondo – non portato canonicamente a compimento.

In secondo luogo, ritroviamo l'elemento della rappresentazione, dell'impressione su nastro della realtà (e, quindi, della sua equiparazione al falso scenico) e la duplicazione dello sguardo tramite l'ausilio della videocamera che, nutrendo la deviazione voyeuristica, amplifica la carica emotiva ed erotica di quella capitale esperienza scopica.

Per finire, questa scena deve essere necessariamente ricondotta a una delle dottrine fondanti dell'interpretazione psicoanalitica del cinema: quello *stadio dello specchio*, teorizzato da Jaques Lacan, che pone le basi per la comprensione della definizione dell'Io. Lacan dice:

«Il piccolo d'uomo ad un'età in cui per un breve periodo, ma per un periodo comunque, è superato nell'intelligenza strumentale dallo scimpanzé, già riconosce però nello specchio la propria immagine come tale. [...] Quest'atto infatti, lungi dall'esaurirsi, come nella scimmia nel controllo, una volta acquistato, dell'inanità dell'immagine, nel bambino rimbalza subito in una serie di gesti in cui egli mette alla prova ludicamente la relazione fra i movimenti tratti

dall'immagine e l'ambiente riflesso, e fra questo complesso virtuale e la realtà che raddoppia cioè il proprio corpo e le persone, o gli oggetti, che gli stanno a lato»<sup>133</sup>.

Christian Metz dà un'ulteriore spiegazione di questo concetto che risulta ancor più chiarificatore. Secondo la lettura metziana, il bambino nello specchio vede:

«[...] soprattutto la propria immagine. L'identificazione primaria (la formazione dell'Io) trae proprio da questo fatto alcune sue caratteristiche fondamentali: il bambino si vede come un altro e al fianco di un altro. [...] L'Io del bambino si forma dunque per identificazione col suo simile, e in due sensi contemporaneamente, metonimico e metaforico: l'altro essere umano che è dentro lo specchio, quel riflesso preciso che è il corpo e che non lo è, che gli è simile. Il bambino si identifica con se stesso come oggetto»<sup>134</sup>.

*Benny* ha già vissuto il suo *stadio dello specchio*: la formazione dell'individualità è compiuta. Ma a mio avviso, qui, viene proposto da Haneke un diverso tipo di identificazione con un simile che gli appartiene, con la propria immagine, spogliata di ogni sovrastruttura materiale, fisica, sociale e intrisa solo del sangue della prima vittima. Si identifica con il mezzo tramite il quale la sua vita pulsionale, dominata dalle istanze di morte, riesce a trovare gratificazione. Prende corpo la sua personalità psicotica e sociopatica, la presa di coscienza di un'anima nera che agisce oltre le regole sociali e il concetto di bene e male, perseguendo sempre e solo il soddisfacimento del proprio pulsione. E' per questo motivo che, rappacificato con i suoi impulsi interiori, può finalmente scavalcare anche l'ultimo tabù rimasto: la visione (sessualizzata) del cadavere<sup>135</sup>. Dopo la

---

<sup>133</sup> JACQUES LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'Io*, in *Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino, 1974, p. 87.

<sup>134</sup> C. METZ, *Cinema e psicanalisi*, cit. p. 57.

<sup>135</sup> La sequenza della ripresa allo specchio, nel suo meccanismo di erotizzazione del sangue (e, per traslazione, del cadavere) della vittima, con il quale Benny si cosparge, ricorda molto da vicino i titoli di testa del *Matador* (id. 1986) di Almodóvar, nei quali *Diego* viene mostrato masturbandosi, quasi compulsivamente, di fronte a un video che ritrae corpi di donne orribilmente mutilati. Per entrambi i personaggi si attua un soddisfacimento voyeuristico, sessuale e narcisistico, dovuto, nel primo caso, sia all'immortalare un atto che non si aveva mai avuto il coraggio di compiere, sia ad un "primo" (in)naturale contatto con il corpo femminile e la sua linfa vitale; nel secondo caso, invece, all'accostamento (esplicitato registicamente da Almodóvar) delle immagini violente con quelle della corrida, per anni praticata dall'uomo, il quale, per questo motivo, in esse proietta un desiderio erotico e brutale, di possesso, vita e morte. La convenzione che vede la corrida ricondotta all'eros, viene, così, estremizzata e posta come una

sequenza dello specchio, la videocamera del ragazzo si sposta in camera e inizia a catturare, contemplativamente, il corpo inerme della ragazza: lo studia, lo ricomponne, abbassando la gonna che si era inavvertitamente sollevata durante la colluttazione, lo volta offrendone il viso in sacrificio alla telecamera. Un istante dopo, *Benny*, sempre nudo, di fronte al monitor, rivede le immagini poc' anzi girate alla stregua di un comune adolescente che ricerca il piacere onanistico nella pornografia. Il cadavere viene nascosto nell'armadio. La giornata prosegue prima in discoteca e poi a casa di *Ricci*, dal quale va a dormire. Il mattino seguente, chiede all'amico un quaderno di scuola per copiare i compiti a casa e poi va via. Cerca, invano, la sorella nel suo appartamento e, infine, va dal barbiere e si rasa completamente a zero.

Questo gesto, interpretabile come semplice segno di ribellione generazionale (ce ne sono diversi lungo tutta la narrazione), nei paesi di cultura tedesca, legati storicamente ai movimenti nazifascisti e naziskin, ha un peso assai maggiore. Anche se in questo film il tema non viene approfondito, in un'opera successiva come *Il nastro bianco* (2009), incentrata sulle radici della glaciazione e la storia del bacino germanico contemporaneo, assumerà grande rilevanza.

Giunto a casa, *Benny* trova i suoi genitori che, tornati dal weekend, lo aspettavano preoccupati. A tavola, luogo hanekiano per eccellenza, il nucleo non proferisce parola. Più tardi, in bagno, *Georg*, riguardo il nuovo taglio di capelli del figlio, mentre questo si lava i denti, gli dice: *“Non esistevano forme di protesta più intelligenti? Su chi cerchi di fare impressione? Non su di me spero. Credi che tua madre ne sia felice? Eh? Oppure questa è la nuova moda dei tuoi compagni: la banda dei baby skinhead o roba del genere? Non fare l'adolescente alienato che pensa che il mondo non lo ama. Ci sono delle convenzioni. Se uno è abbastanza intelligente, e tu non negherai di esserlo, deve attenersi alle regole, se vuole che anche gli altri lo facciano. Specialmente quando costa così poco sforzo. Pensi di conquistare la simpatia dei tuoi insegnanti presentandoti con quel look da campo di concentramento? Cristo!”*

*Benny* non interviene, evitando anche di incrociarne lo sguardo. Il padre va via e il ragazzo si volta verso lo specchio del bagno toccandosi la testa: ora il riflesso è sfocato. Invertire l'identificazione non è più possibile. Questa scena pone in auge anche il rapporto del protagonista con la figura paterna che viene proposta come censoria, rigida e fortemente

---

rappresentazione (eterosessuale) del rapporto carnale. Per quest'ultima riflessione, rimando a MARVIN D'LUGO, *Pedro Almodovar (Contemporary Film Directors)*, University of Illinois Press, Chicago, 2006, p. 49.

normativa. Le parole dell'uomo – tipico esempio di automa volontariamente assorbito dai moti della glaciazione – tradiscono un tentativo lapalissiano di riportare all'ordine della convenzione, la trasgressività di *Benny*, che, ormai grande, dovrebbe inserirsi a pieno titolo nella catena di montaggio della società.

Emerge il sospetto che i sommovimenti psichici del soggetto, possano essere ulteriormente turbati anche dal non aver ancora superato il complesso edipico<sup>136</sup>.

Il dialogo con il genitore, da parte sua, sarà sempre distaccato e filtrato, mentre la figura materna è passiva e sottomessa, nonché, come vedremo, oggetto dell'attenzione voyeuristica del figlio.

L'indomani, a scuola, il professore sgrida *Ricci* per non aver con sé il quaderno con i compiti. Lui si difende dicendo di averlo prestato a *Benny*, il quale, però, nega, assestando un violento colpo all'amico, che cade a terra.

Ecco la fragilità dei legami esterni che prima andavamo cercando. La conferma dell'asocialità trova sempre più spazio nell'agire del protagonista.

Mandato dal Preside, *Benny* fugge, invece, a casa dove si mette a leggere fumetti. Il montaggio ci porta allo schermo in camera del ragazzo e al colpo di scena. In televisione parlano ancora della guerra in Jugoslavia, poi l'immagine cambia e sul monitor appare la lunga ripresa dell'omicidio. Ad assistere non è solo *Benny*, con lui c'è anche *Anna*. Poco dopo arriva *Georg* che resta, come al solito, fuori dalla porta. Non varca mai la soglia della stanza<sup>137</sup>, non entra nel mondo sconosciuto del figlio, in quello che ora è un teatro dell'orrore, se non nel finale del film quando, secondo lui, tutto sarà risolto, riportato a un principio armonico e regolatore. Lo spettro del complesso edipico è sempre presente [Tavola 17 - Fotogrammi A- B-C].

---

<sup>136</sup> Cfr. S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi – Prima e seconda serie di lezioni*, op. cit. p. 187.

<sup>137</sup> L. Albano in merito al concetto di «soglia», al suo possibile oltrepassamento e al suo ruolo chiave in ambito psicoanalitico, applicato nell'analisi del celebre western di John Ford, *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*, 1956), dice: «Anche il motivo della soglia è sempre presente, rivelando nella sua configurazione insistente la qualità di archetipo, di grande schema simbolico: è la linea che divide, non semplicemente uno spazio da un altro, o un esterno da un interno, ma che pone un confine tra due mondi, luce e buio, manifesto e latente; è la linea che separa il lecito dall'illecito, il familiare dall'estraneo, la salvezza dal pericolo, il mondo civilizzato da quello selvaggio, una linea che si vorrebbe sempre superare, ma che il testo non «supera», rimanendo sulla soglia. La posizione della macchina da presa, sempre la stessa, coincide con il punto di vista, che è sempre e solo il punto di vista della macchina da presa (non è mai una soggettiva), posto all'interno buio e che guarda verso la luce. Come ad attestare un carattere *celato*, *nascosto* della narrazione, che non si manifesta, che rimane nell'oscurità, rivelando così il suo carattere *unheimlich*. [...] Nella dialettica tra campo e fuori campo, il campo che lo spettatore vede, una parte quindi dello spazio implicato nella diegesi (quello alla luce e a colori) rimanda a un fuori campo (quello nero dove si trova la mdp) che è sempre, piuttosto che un fuori, un *dentro*, un interno, un buio e che di volta in volta assomma in sé contemporaneamente inquietudine e intimità, angoscia e calore». L. ALBANO, *Lo schermo dei sogni, Chiavi psicoanalitiche del cinema*, op. cit. pp. 155 – 156.



Nel buio della stanza, come in una sala cinematografica, il protagonista mostra la sua colpa, il suo capolavoro, la provocazione massima che destabilizzerà definitivamente il suo nucleo familiare. I genitori osservano la scena interdetti, non capendo cosa stia accadendo finché il monitor non viene spento, il cadavere nell'armadio svelato e l'arma consegnata nelle mani del padre.

Haneke mette in scena il conflitto interiore dei genitori. Seduti in salotto, interrogano il figlio che, con tranquillità e senza l'ombra di pentimento (da qui si evince l'intento unicamente perturbante e non espiannte), spiega le dinamiche dell'accaduto. Quando *Georg* gli chiede se ha paura, lui prontamente risponde di no. *Anna* cede per una frazione di secondo al dolore e allo shock, ma il marito, nel ruolo di giudice censore, la seda immediatamente. Non è il momento di lasciarsi andare all'emotività.

*Benny* viene mandato a letto. La porta della sua stanza resta socchiusa sul salone. La videocamera interna è sempre accesa. Si sentono le voci dei coniugi che discutono sul da farsi.

Vale la pena riportare parte del dialogo, così da capire meglio l'ordine di pensiero non tanto di *Anna* – che si conferma nuovamente soggetto passivo – quanto di *Georg* che diventa da inquisitore a lucido risolutore, spinto, però, da motivazioni prettamente egoistiche:

**Anna:** *«Se è stato un incidente non può succedergli niente».*

**Georg:** *«E' assurdo. Un incidente con tutti quei colpi?»*

**A:** *«Vuoi denunciarlo?»*

**G:** *«Non lo so sto cercando di ragionare. (Anna ride) Se puoi, cerca di stare calma. So che è difficile, ma ti prego. I punti a suo favore: A - Benny è minorenni. Sono finiti. I punti contrari: Il ragazzo era solo, senza sorveglianza. Ha sparato più volte. Il modo in cui è venuto in possesso dell'arma. Genitori negligenti. Anche se noi la passiamo liscia, cosa improbabile, a lui come minimo lo ricoverano in una clinica psichiatrica. La sua vita sarà rovinata, non capisci? Per non parlare di tutte le altre conseguenze. Giusto quello che ci vuole per fare carriera.»*

Nella loro conversazione irrompe la glaciazione per come l'abbiamo conosciuta ne *Il settimo continente*: attraverso i suoi processi di massificazione, le traiettorie borghesi, lo status sociale ed economico da difendere ad ogni costo, il primato della realizzazione personale sull'onestà e il valore civile.

Tutto ciò che gli *Anna* e *Georg* de *Il settimo continente* hanno rifiutato, i personaggi di *Benny's Video*, cercano di difenderlo ad ogni costo, arrivando a coprire il delitto perpetrato dalla propria progenie non tanto per una questione affettiva – che passa quasi in secondo piano, evocata solo in sporadici momenti –, quanto per puro spirito di conservazione e per preservare lo *status quo*.

Haneke incentra la seconda metà del film sull'insabbiamento dell'omicidio ma, in linea con il decentramento del focus, tipico del suo stile, divide l'azione in due: *Georg* resta a casa a sbarazzarsi del corpo, mentre *Anna* porta *Benny* in vacanza in Egitto per una settimana. L'attenzione, secondo una logica antinarrativa, è riservata al viaggio e non alla classicamente ben più interessante scena del crimine. Dilatazione e mortificazione dello sguardo divengono nuovamente i codici espressivi di riferimento. Il regista ci mostra il deserto, l'albergo, il mercato, i pranzi, il mare e si avvale, per la documentazione, del punto di vista del ragazzo che, videocamera alla mano, immortalava ogni singolo istante, riprendendo i luoghi, i paesaggi, le persone, la madre (anche nel privato del bagno, mentre è intenta a urinare) e se stesso, nella più totale spensieratezza, tra bagnasciuga, sport sulla spiaggia e in un video-diario indirizzato al padre nel quale, con tono stranamente affettuoso (non scordiamoci la sua inclinazione alla dissimulazione), racconta di come stia procedendo la vacanza e di non aver letto nessuna notizia della scomparsa della ragazza, nei giornali locali.

*Anna*, in contatto costante con il marito, cela a stento i suoi turbamenti che sfociano nella scena in cui, a letto accanto al figlio, improvvisamente scoppia in un pianto disperato, come la *Anna* de *Il settimo continente*, quando ha capito di aver perso per sempre la sua piccola *Eva*.

Tornato in città, *Benny* trova la sua stanza completamente cambiata: le tende sono scostate, la luce invade tutto, i video sono perfettamente ordinati, così come il monitor, le telecamere e i videoregistratori. Il suo caos controllato non esiste più, la sua dimensione è stata violata.

La sera, *Georg* entra nella camera del figlio (per la prima volta lo vediamo fisicamente varcare la soglia) e si siede sul ciglio del letto dicendogli: “*Sono contento che tu sia tornato. Ti voglio bene*”. Come abbiamo già accennato, a questa esternazione affettiva *Benny* non replica. L'uomo continua: “*Allora dormi bene, credo che sia tutto a posto.*” – Il ragazzo resta in silenzio – “*Volevo chiederti una cosa. Perché l'hai fatto?*”. Lui risponde:

“Non lo so. Volevo vedere com’era, probabilmente”. “Com’era cosa?” – prosegue Georg. Anche questo quesito resta insoluto.

Andato via il genitore, il protagonista si alza, va verso l’armadio e lo apre. E’ vuoto. La sua colpa, così come il suo trofeo, non ci sono più.

La routine viene ripristinata, e *Anna* cerca di consolidare i legami familiari passando più tempo a casa.

Qualche giorno dopo, padre e madre assistono al concerto del coro di *Benny*. Stacco di montaggio e il video dell’uccisione scorre nuovamente davanti ai nostri occhi, così come la ripresa che contiene la prova della scelta di *Anna* e *Georg* di coprire il figlio. Siamo in un commissariato. Il giovane sta mostrando una copia del nastro agli investigatori. Uscendo dalla stanza degli interrogatori, incrocia i genitori. Chiede loro scusa e viene portato via. Una camera di sicurezza della stazione di polizia ci fa vedere i coniugi che, a loro volta, vengono scortati all’interrogatorio. Titoli di coda.

Ma Haneke ci riserva un ulteriore colpo di scena: la confessione del colpevole. L’evoluzione comportamentale del ragazzo, il suo *modus operandi*, la totale assenza di rimpianto, pentimento, senso di colpa mostrati nell’arco dell’intera narrazione, fanno pensare che l’essersi costituito non sia dovuto alla volontà di togliersi un peso, pagando il prezzo dell’atrocità compiuta, quanto a una pulsione interiore che da distruttiva (con l’omicidio) è divenuta autodistruttiva (l’annientamento degli equilibri del nucleo familiare e la futura, probabile costrizione in ospedale psichiatrico).

La causa di questa volontà, più o meno consciamente vendicativa e contro lo spirito di autoconservazione, è da rintracciare nello scombussolamento del suo piccolo mondo faticosamente plasmato, l’intrusione in quel privato nel quale si sentiva protetto, dove l’unica legge a dominare era la sua: quella del REC, dello STOP e del PLAY.

Il “mi dispiace” finale, pronunciato di fronte a due genitori muti ma comprensivi, non si riferisce al delitto in sé, quanto all’esser stato costretto – privato ormai di tutto, anche della gioia perversa di conservare nell’armadio il simbolo della sua iniziazione alla vita e alla morte – a infrangere le sovrastrutture di apparenza in cui i genitori prosperavano. Impossibile, infatti, che il ragazzo non avesse udito – esattamente come la sua videocamera

– la conversazione di *Anna* e *Georg* in salotto, e le “conseguenze” sociali, elencate così freddamente dal padre.

*Benny*, dopo aver conosciuto se stesso e ciò di cui è capace, non ha sopportato il dover rientrare nei ranghi, l’assoggettarsi a una maschera, il costringere al silenzio pulsioni che avevano appena trovato strade per esprimersi.

Questo meccanismo, è ben descritto da Freud de *Il disagio della civiltà*:

«[...] oltre a Eros, una pulsione di morte; la loro azione comune o contrastante consente di spiegare i fenomeni della vita. Non fu facile, allora, documentare l’attività di questa ipotetica pulsione di morte. Le manifestazioni dell’Eros balzavano agli occhi; per contro si poteva supporre che la pulsione di morte lavorasse silenziosamente all’interno dell’organismo verso la sua dissoluzione, ma questo naturalmente non provava nulla. Più promettente l’idea che parte della pulsione si dirigesse verso il mondo esterno e diventasse quindi visibile come pulsione all’aggressione e alla distruzione. La pulsione medesima, in tal modo, sarebbe stata piegata al servizio dell’Eros, nel senso che l’essere vivente distruggeva qualcos’altro, animato o inanimato, invece di se stesso. Viceversa, la limitazione di questa aggressività verso l’esterno dovrebbe intensificare l’autodistruzione, che in ogni caso procede sempre. Al tempo stesso questo esempio favorì la congettura che le due specie di pulsioni di rado, e forse mai, appaiano isolate, ma sempre si frammischino in proporzioni diverse, assai variabili, rendendosi in tal modo riconoscibili al nostro giudizio<sup>138</sup>».

In questo finale non c’è redenzione e neanche pietismo nei confronti del protagonista o di *Georg*. Solo *Anna*, da soggetto passivo, veicola quella tipologia di sentimenti, essendo stata l’unica ad aver tentato di elaborare, secondo un corretto codice umano, la vicenda. Il marito è un servo della contemporaneità, mentre *Benny* rappresenta la nuova generazione del congelamento le cui radici, però, come sarà ne *Il nastro bianco*, affondano in un passato che ha fatto della glaciazione un’incubatrice di mostruose creature.

Il secondo principio di glaciazione ci proietta all’esterno (della casa, del corpo, della manifestazione pulsionale), oltre il puramente esistenziale, il problema collettivo, fermandosi all’Uno e alle sue singolari deviazioni, verso patologie più complesse, ambigue, degenerative, affrontate da Haneke con precisione quasi didascalica e un’inventiva registica e compositiva che offre sempre nuove angolazioni e sfumature. I caratteri crescono, si emancipano da un contesto di corallità (funzionale nell’enunciazione

---

<sup>138</sup> S. FREUD, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, cit. p. 254.

di un manifesto, ma meno efficace nell'esperienza singola) acquistano lentamente più spessore, voce e particolarità.

*Benny* è il primo di una lunga serie di personaggi psicologicamente emblematici, ognuno dei quali sarà chiamato a incarnare un frammento del disagio contemporaneo o una drammatica evoluzione di un "tipo" precedente.

Per quanto riguarda il protagonista di questo film, la strada della deviazione sociopatica, in ultima analisi, resta quella più plausibile e da essa non si può tornare indietro, ma solo progredire verso disturbanti parabole ascendenti di violenza. Infatti, pur non essendo cronologicamente il lavoro successivo di Haneke, l'evoluzione naturale di *Benny's Video* è *Funny Games*, nel quale la sociopatia troverà pieno appagamento perverso. Non è un caso che l'autore austriaco abbia affidato la parte del crudele e sadico *Paul*, proprio ad Arno Frisch, esibendo, idealmente, le più inquietanti derive di una psicosi criminale.

### **3.4 Terzo principio di glaciazione. 71 frammenti di una cronologia del caso: di fronte a un tragico teorema collettivo**

*Eccoci giunti all'ultimo tassello di questo trittico. Il frammento che è difficile rintracciare in altri esempi di cinema nordico: un discorso capace di avvolgere il singolo guardando, però, alla moltitudine. 71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls (71 frammenti di una cronologia del caso, 1994) - volume conclusivo della Vergleitscherung-Trilogie - ci costringe, infatti, a un inaspettato passo indietro. Non una deviazione sulla teoria fino a questo momento formulata, quanto uno stop utile a riposizionare la macchina da presa, passando da un primo piano, talvolta primissimo, a un campo lungo: una visuale che ci permetta di osservare una storia insolita nella sua costruzione, impermeabile a indagini ravvicinate sui personaggi, e il quadro complessivo di una glaciazione in atto che dall'azione orizzontale del cosmo familiare, si estende ad una capillarità verticale che investe la collettività intera.*

*Il settimo continente e Benny's Video* hanno esplicitato le conseguenze del congelamento rispetto al contesto di una socialità domestica, fatta di una grave condivisione dell'alienazione diretta verso l'annullamento, e all'emersione, nelle persone, di una soggettività corrotte dagli agenti patogeni della massificazione.

Questo terzo film, invece, come uno dei quadri di Bruegel che abbiamo analizzato nel primo capitolo, sembra rivolgersi al tema secondo una diversa angolatura, più ampia e, forse, generica nell'enunciazione, ma decisamente puntuale nel tirare cinicamente le fila del discorso, aprendo l'orizzonte del dramma, spingendolo oltre la porta di casa, rendendolo definitivamente precetto universale; legge marziale di quella che lo stesso Haneke definisce come la presa di coscienza di un *guerra civile* che ci coinvolge tutti:

«L'atmosfera dei tre film deriva dal comune senso di freddezza, di incomunicabilità e di crescente violenza che ognuno di noi ha di certo sperimentato nel proprio ambiente. Non ci confrontiamo con l'esperienza della guerra civile solo attraverso le notizie televisive sulla Jugoslavia, l'Irlanda, la Somalia e tutti gli altri paesi in fiamme, ma anche sul posto di lavoro, nei vagoni della metropolitana e in famiglia. E io non riesco a liberarmi dal sospetto che sia proprio questa guerra civile, disperatamente vicina, e non quella più spettacolare, vista forse troppo spesso sugli schermi televisivi, a rendere la gente sgomenta, impaurita e mortalmente (nel senso letterale della parola) aggressiva. La somma delle cosiddette ovvietà, delle piccole omissioni e delle piccole meschinità, può dare ugualmente un risultato mortale, socialmente mortale, e questo è quanto mostrano i miei film. La questione che essi pongono, naturalmente, è chiedersi quali siano le cause di tutto ciò, e ad essere interrogato è ogni singolo individuo, personalmente, e non le istituzioni. Non è richiesta un'ideologia, ma il coraggio di confrontarsi con le proprie bugie. (Per questo motivo, forse, i miei film vengono percepiti come violenti, anche se in realtà mostrano meno violenza di qualsiasi giallo televisivo.) Credo che si possa convenientemente riassumere la mia trilogia proprio attraverso la definizione di GUERRA CIVILE.»<sup>139</sup>

Dovendo documentare questa lotta per la sopravvivenza, destinata, come abbiamo già visto, a una lunga serie di sconfitte, Haneke non poteva limitarsi a descrivere situazioni interne alla triade padre-madre-figlio/a, dovendo necessariamente offrire nuovi spunti, figure, caratteri peculiari non tanto per sviluppo drammaturgico, pregnanza psicologica o complessità d'azione, quanto per convenzionalità e l'essere così vicini al vissuto e al sentire del pubblico.

L'esperienza offerta da *71 frammenti di una cronologia del caso* è, così, da ritenersi ambivalente dal punto di vista della percezione spettatoriale, perché se è vero che la sua forma registica non concede spazio a tragitti narrativi classici fatti di storie complete e comprensibili, lo è altrettanto il fatto che, paradossalmente, con questa scelta, Haneke

---

<sup>139</sup> M. HANEKE, *Appunti su «71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls»*, in *Michael Haneke*, Alexander Horwath, Giovanni Spagnoletti (a cura di), op. cit., p. 68 - 69.

abbia voluto rappresentare un sistema di idee, volti, esperienze e incroci fatali comuni, per quanto possibile, a ognuno di noi.

Si cerca, quindi, di tener lontano per avvicinare: preferendo il tutto al semplice, accattivante particolare.

Questo non è da ritenersi come un cambio di rotta, quanto il compimento di un'esigenza comunicativa, di quell'impulso morale che fa da fondamento alla trilogia stessa.

Il punto di partenza per un esame esaustivo dell'opera, quindi, nasce inevitabilmente dalla questione strutturale. Un accenno alla trama ci aiuterà a orientarci meglio in questo discorso.

In *71 frammenti di una cronologia del caso H.* riprende – come già successo ne *Il settimo continente* – un fatto di cronaca nera accaduto a Vienna nel dicembre 1993, nel quale un giovane, armato di pistola, uccise tre persone in una banca, senza apparente motivo, per poi togliersi la vita sparandosi un colpo alla testa. La pellicola è stata girata e distribuita l'anno successivo agli accadimenti: il 1994. Il regista, a differenza di quanto fatto nei primi due capitoli della trilogia, ha scelto di non percorrere un'unica via (in questo caso, quella del killer, dall'ideazione del gesto criminoso al suo compimento), ma di intrecciare ad essa più linee narrative – sei per l'esattezza –, ognuna investita di un punto di vista apparentemente non legato agli altri, che nel drammatico finale arrivano a toccarsi.

Sette storie spezzate, unite in una composizione di 71 sequenze più o meno brevi (si va dai pochi secondi, ai sette minuti di durata) intessute in una cronologia degli eventi che copre l'arco di tre mesi - dal 12 ottobre 1993 al 23 dicembre 1993 – suddivisa in cinque parti diverse, corrispondenti ad altrettante giornate. I sentieri sono i seguenti: Un ragazzino rumeno entra clandestinamente nel paese, giungendo a Vienna a bordo di un camion; un militare ruba dalla sua caserma un arsenale di pistole e munizioni; una guardia giurata si divide tra le pericolose consegne di denaro alle banche e una vita familiare frustrata; un'impiegata di banca dedica al lavoro, si dimostra insensibile di fronte ai bisogni affettivi del proprio padre; un vecchio, rifiutato dalla figlia, vive dolorosamente la sua solitudine; una coppia viene immortalata nella disperata ricerca di un bambino da adottare per riempire un vuoto interiore; infine, un giovane studente che in un attimo di follia distruggerà la sua vita e quella di altre tre persone.

Nell'intervento incentrato sul cinema di Haneke, pubblicato sul portale online *Sense of Cinema*, Mattias Frey descrive bene i proponimenti del regista riguardo il suo film e ne paragona l'impostazione a quella utilizzata da Roland Barthes in *S/Z*:

«71 *Fragments of a Chronology of Chance* (1994) reads like a structuralist exegesis straight from Roland Barthes' *S/Z*. The final installment of the "glaciation trilogy" transforms the (true) story of an Austrian university student who one day runs amok into 71 discrete scenes. The project of chronicling the causes for a killing spree as well as the preceding events in the lives of the victims would seem almost necessarily melodramatic and pathetic. Haneke, however, renders the story refreshingly unpsychological. The spectator is treated to snapshots like four minutes of the future "killer" playing table tennis alone or a later victim silently watching the evening news. These 71 moments, remarkable only in their unremarkability, form a system that implicates an entire form of society for the crime of one. As always, Haneke's static camera captures the happenings from an icy distance.»<sup>140</sup>

Effettivamente, questa descrizione è ben esplicativa del contesto in cui *71 frammenti di una cronologia del caso* è nato e il parallelismo con Barthes non pare neanche così audace se si va a leggere quanto il semiologo francese ha indicato in apertura della sua capitale analisi della celebre novella di Balzac, *Sarrasine*:

«Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait. Posons d'abord l'image d'un pluriel triomphant, que ne vient appauvrir aucune contrainte de représentation (d'imitation). Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés; il n'a pas de commencement; il est réversible; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut à coup sûr être déclarée principale; les codes qu'il mobilise se profilent à *perte de vue*, ils sont indécidables (le sens n'y est jamais soumis à un principe de décision, sinon par coup de dés); de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage. [...] Ce qui sera note, c'est, à travers ces articulations postiches, la translation et la répétition des signifiés. Relever systématiquement pour chaque lexie ces signifiés ne vise pas à établir la vérité du texte (sa structure profonde, stratégique) mais son pluriel (fût-il parcimonieux); les unités de sens (les connotations), égrenées, séparément pour chaque lexie, ne seront donc pas regroupées, pourvues d'un méta-sens, qui serait la construction finale qu'on leur donnerait (on resserrera seulement, en annexe, certaines séquences dont le fil du texte tuteur aurait pu faire perdre la suite). On n'exposera pas la critique d'un texte, ou une critique de *ce* texte; on proposera la matière sémantique (divisée mais non distribuée) de plusieurs critiques (psychologique, psychanalytique, thématique, historique, structural); à chaque critique ensuite (si l'envie lui en prenait) de jouer, de faire

---

<sup>140</sup> M. FREY, *Michael Haneke, Sense of Cinema*, <<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/haneke-2/>>, 2003.



entendre sa voix , qui est écoute de l'une des voix du texte. Ce qu'on cherche, c'est à esquisser l'espace stéréographique d'une écriture (qui sera ici écriture classique, lisible). Le commentaire, fondé sur l'affirmation du pluriel, ne peut donc travailler dans le «respect» du texte: le texte tuteur sera sans cesse brisé, interrompu sans aucun égard pour ses divisions naturelles (syntaxiques, rhétoriques, anecdotiques); l'inventaire, l'explication et la digression pourront s'installer au cœur du suspense, séparer même le verbe et son complément, le nom et son attribut; le travail du commentaire, dès lors qu'il se soustrait à toute idéologie de la totalité, consiste précisément à *malmener* le texte, à lui *couper la parole*. Cependant, ce qui est nié, ce n'est pas la qualité du texte (ici incomparable), c'est son "naturel"<sup>141</sup>

Alla luce di queste parole, la frammentazione appare sì come un limite a un certo tipo di identificazione dell'osservatore con i personaggi e un ridimensionamento delle modalità di fruizione e coinvolgimento emotivo, ma anche una rara opportunità di approfondimento dei livelli testuali, proprio come accade nel saggio barthesiano, secondo un'inedita pluralità di significati che, qualora Haneke si fosse rifatto a una trattazione più tradizionale del linguaggio filmico, sarebbero andati persi: sacrificati sull'altare dell'unilateralità e monotematicità interpretativa.

La scomposizione è intesa, quindi, come la forma più adeguata per un soggetto vivo, mobile, capillare che ha il compito di affrontare la glaciazione nella sua trasversalità sociale, psicologica e patologica.

In questa prospettiva, lo stile di Haneke, sempre distintivo e distinguibile, si fa ancora più essenziale, distaccato e lucido, grazie a un montaggio serrato e nessuna forma di lirismo o autocompiacimento. Le informazioni sono veicolate tramite flash: ogni sequenza è racchiusa tra due stacchi netti che vanno a nero prima di proseguire con l'enunciazione.

Quest'ultimo termine, qui è assai più calzante di "racconto" o "narrazione", dato che Haneke ha scelto di forgiare la *vis* comunicativa del testo su un'essenza ibrida ingannevole, basata da un lato su esigenze di mera documentazione e sull'implicita, consapevole selezione delle 71 sequenze (condizione naturale a un qualsiasi prodotto frutto di ingegno, creatività e tecnica), dall'altro su un ipotetico flusso di coscienza che trasporta le informazioni, governato da una volontà terza insondabile.

Parliamo di ingannevolezza perché, nella visione del film, la discrezione e la mimesi delle quali Haneke è fautore, indispensabili per non ledere l'incisività del messaggio di

---

<sup>141</sup> ROLAND BARTHES, *S/Z*, Éditions du seuil, Paris, 1970, pp. 15 – 16, 21 – 22.

denuncia, vengono rafforzate dalla suggestione che ciò che stiamo guardando, la consequenzialità stessa dei fotogrammi – spesso cristallizzati nel descrivere quel futile sul quale l'autore usualmente indugia – sia frutto di quella casualità direttamente richiamata nel titolo dell'opera; una selezione di immagini (fintamente) non arbitraria, quasi nascesse da un banale zapping televisivo<sup>142</sup>.

Non a caso, il filo conduttore che rende coeso il tutto, cucendosi tra le sette storie intermittenti, è proprio la televisione e più specificatamente il notiziario, la cronaca, l'attualità, quella mercificazione visiva del reale che fin da *Il settimo continente*, ma ancor di più in *Benny's Video*, è elemento centrale della poetica di Haneke e tratto distintivo della sua estetica.

Dopo la didascalia iniziale che – come avviene nel primo volume della trilogia – ci informa della veridicità della storia, la prima parte, il 12 ottobre 1993 (le altre saranno il 26 ottobre 1993, il 30 ottobre 1993, il 17 novembre 1993 e il 23 dicembre 1993), dà inizio a questo diario disincantato e luttuoso.

Tale organizzazione, suggerisce un Haneke illusoriamente imparziale e oggettivo rispetto all'immagine e uno spettatore costretto a vivere la vicenda senza un'identificazione diretta con un determinato personaggio, cadendo preda di una tensione data dall'onniscienza: dal sapere già come andrà a finire il plot e dal non sapere, invece, quale dei protagonisti soccomberà ad esso. In fin dei conti, questa condizione sensoriale ed emotiva, rientra pienamente nelle intenzioni estetiche dell'autore, orientate fin dal principio attorno al concetto sadico della frustrazione temporale.

---

<sup>142</sup> Thomas Elsaesser, in un brillante saggio dedicato al film, intitolato *Performative Self-Contradictions – Michael Haneke's Mind Games*, comincia la sua analisi proprio dal titolo, per spiegare la natura ideologicamente ossimorica della pellicola, nel suo rapporto con la volontà autoriale e l'oggettività del casuale: «One of the most remarkable things about *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (*71 Fragments of a Chronology of Chance*) is surely its title – which seems not so much a title as a program, a motto, albeit one to which Haneke is dedicating his creative life. *Eine Chronologie des Zufalls* – a chronology of chance – seems a fitting oxymoron by which to advertise another layer of the performative self-contradiction I have been trying to track, because how can chronology – the ordered sequence of temporal succession – be reconciled or made compatible with *Zufall*, signifying accident, collision, or chance encounter – the very epitome of randomness and contingency? In the film of this title, for instance, the fixed camera positions in the “fragments” have nothing accidental/coincidental about them. Their selection and angles, as well as the length of the scenes, are all (pre)determined by the director, as is the predetermined outcome of all these mosaic pieces, which we learn from the first intertitles. The film may purport to be about chance, but it is the chance of a jigsaw puzzle, which can be laid out and assembled in only one way if it is to yield one particular “image.” On the other hand, one can easily see the chronology of contingency as offering a modality of both “control” and “chance,” a way out of random senselessness and predestination, a condition of freedom, if you like, and with it the possibility that it might also be otherwise». Cfr. T. ELSAESSER, *Performative Self-Contradictions – Michael Haneke's Mind Games*, in *A Companion to Michael Haneke*. Roy Grundmann (a cura di), cit., pp. 67 – 68.

Seppure, fin ora, abbiamo ripetuto quanto visibile e visivo (attraverso l'ossessiva ripetitività di schermi, filmati, riprese e manipolazioni dell'immagine) siano centrali nel *corpus* hanekiano, dietro ad essi si nasconde una riflessione sul tempo alla quale il fotogramma è piegato: ad essa, l'autore deve gran parte del suo potere e l'affilatezza con la quale incide lentamente la carne, lacerando l'inconscio. La sorgente dell'attrattività estetica del cinema di Haneke è in quella macchina da presa costantemente relegata in un altrove distratto e lì imprigionata per secondi, minuti che paiono ore, nei quali chi guarda ha a completa disposizione una porzione limitata di spazio, da scandagliare a piacimento, ma non quella che realmente desidera: il suo pensiero, la curiosità, la morbosità, come abbiamo più volte ripetuto, sta nel fuori campo, nel non ripreso, nell'azione che si sta compiendo lontano dai nostri occhi, della quale il crudele *deus ex machina* ci impedisce di godere.

Ne *Il settimo continente* e *Benny's Video*, questa tecnica perversa – seppur il ritmo generale sia sempre, profondamente pacato e controllato – era riservata a particolari momenti: ai *climax* della vicenda. In *71 frammenti di una cronologia del caso*, il tempo e la sua dilatazione non sono solo frutto del montaggio, facilmente rintracciabili in quanto proiettato, ma appartengono, bensì, al suo codice genetico.

*Il settimo continente* ci svelava il significato di quanto avevamo appena visto e il fatto che si trattasse di un avvenimento realmente accaduto, unicamente nel finale. Durante la narrazione, navigavamo a vista, cercando di individuare le coordinate di un viaggio nebuloso in cui l'angoscia maturava parallelamente allo svelamento delle intenzioni dei protagonisti, enfaticata da pause e rallentamenti. Nel terzo capitolo della trilogia, invece, le lunghe soste sui particolari del quotidiano sono sempre focali, ma la dilatazione si colloca principalmente a monte, nell'ideazione, a partire dalla didascalia iniziale, da quella "verità" che ci farà subire il peso dei fotogrammi e la breve, interminabile durata delle sequenze, non solamente come passaggio dovuto di una necessaria ricerca di senso, ma come esasperante attesa della morte.<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Il critico David Sterritt, propone una sintesi delle variazioni temporali nel cinema di Haneke, facendo un primo riferimento a una visione deleuziana con la quale ci confronteremo più avanti: «Although he grounds almost all of his films in present-day environments, Haneke has an interest in the workings of time that Gilles Deleuze himself would find admirable and productive. This is not the place for a Deleuzian investigation of Haneke's work, which would center on his polymorphous uses of time and employ techniques of schizoanalysis, an anti-psychoanalytical process (devised by Deleuze and Félix Guattari in the 1970s) that is extremely well suited to Haneke's films, which appeal not only to the "distance senses" of sight and hearing but to the entirety of the moviegoer's sensorimotor response systems. For present

Prescindendo da una conformazione testuale sicuramente più ostile a letture psicoanalitiche istituzionali rispetto alle due precedenti pellicole trattate, un approccio interpretativo di *71 frammenti di una cronologia del caso* è ancora possibile se non doveroso.

Teorici quali Frey o Sterritt, che non contemplano il lavoro di Freud nello studio del cinema di Haneke, preferendogli, invece, canali di matrice filosofica, perlopiù di stampo francese, che si rifanno a Foucault, Augé, Baudrillard e Deleuze, o letteraria, con riferimento a Brecht e Kafka<sup>144</sup>, rappresentano la parte più consistente e, per ora, influente del pensiero maturato attorno alle opere del regista austriaco. Questa fazione militante, ci sia concesso il termine, non è favorevole alla possibilità che le trame hanekiane possano esser esaminate secondo un registro puramente psicologico e alle conseguenti “semplificazioni” relative ai topoi freudiani.

Effettivamente, questa corrente ha generato considerazioni interessanti, ragionando su una posizione aperta e distanziata dello spettatore rispetto al film; non condizionata dai processi di identificazione con i caratteri o da inneschi emozionali indotti dal e nel racconto, privilegiando una formazione autonoma di pensiero, generata dalla reazione ai violenti messaggi sociali, politici, etici e morali dei film. Secondo Sterritt: «Haneke wants to open a critical distance between the spectacle and the spectator, thereby provoking active, thoughtful engagement rather than the passive, emotional consumption that conventional films encourage.»<sup>145</sup>

Le posizioni più radicali “contro” quello che viene percepito, soprattutto a partire dagli anni settanta, come il monolitismo psicoanalitico, fanno leva soprattutto su uno dei testi fondamentali di Deleuze, scritto a quattro mani con Félix Guattari: *L'Anti-Edipo*.

---

purposes it will be sufficient to note some of the mechanisms that Haneke employs to problematize temporality in his films: dividing the action among discontinuous periods of time, as in *The Seventh Continent*; fixing a prolonged and repetitive action in a lengthy, static shot that seems to congeal the time that it records, as in *71 Fragments of a Chronology of Chance*; focusing on the mutual incomprehension of generations born in different eras, as in *Benny's Video*; developing perverse variants of the “deadline narrative” where actions must be completed before (or prolonged until) the clock runs out, as in *Funny Games*; and scrambling the very nature of sequential time by obscuring the chronology of sequences and devoting unusual attention to ephemeral incidents, uneventful “dead time,” and other fleeting phenomena, as in *Code Unknown*.» DAVID STERRITT, *A Shadow Poet: Michael Haneke*, <<http://www.davidsterritt.com/Haneke.html>>, Agosto 2010.

<sup>144</sup> Ibid. Cfr. anche M. FREY, *Supermodernity, Capital, and Narcissus: The French Connection to Michael Haneke's Benny's Video*, cit.

<sup>145</sup> D. STERRITT, *A Shadow Poet: Michael Haneke*, cit.

In questo complesso saggio, che abbraccia una moltitudine di percorsi tematici, le scoperte freudiane e i loro automatismi sono mostrate come un ostacolo a una reale comprensione delle problematiche dell'individuo affetto da patologia (si parla di schizofrenia e nevrosi) o da fragilità esistenziali, dovute più ai suoi legami con il mondo esterno che non agli equilibri tra *Io*, *Es* e *Super-io* e a spade di Damocle paterne:

«Lo schizo dispone di modi di orientazione che gli son propri, perché dispone innanzitutto d'un codice di registrazione particolare che non coincide col codice sociale o non coincide con esso se non per farne la parodia. Si direbbe che lo schizofrenico passi da un codice all'altro, che *confonda tutti i codici*, in un rapido scivolamento, a seconda delle domande che gli vengono poste, senza dare da un giorno all'altro la stessa spiegazione, senza invocare la stessa genealogia, senza registrare allo stesso modo lo stesso avvenimento, accettando anche, quando glielo impongono e non è irritato, il banale codice edipico, salvo reinfarcirlo di tutte le disgiunzioni che questo codice era fatto per escludere. [...] Come si è potuto rappresentare lo schizo come uno straccio autistico, separato dal reale e tagliato fuori dalla vita? Peggio: come ha potuto la psichiatria farne praticamente uno straccio, ridurlo allo stato d'un corpo senza organi divenuto morto – lui che s'installava nel punto insopportabile ove lo spirito tocca la materia e ne vive ogni intensità, la consuma? E non bisognerebbe porre questo interrogativo in rapporto con un altro, in apparenza assai differente: come fa la psicanalisi per ridurre, il nevrotico questa volta, ad una povera creatura che consuma eternamente papà-mamma, e nient'altro? Come si è potuta ridurre la sintesi congiuntiva dell'«Era dunque questo!» del «Sono dunque io», all'eterna tetra scoperta dell'Edipo «È dunque mio padre, è dunque mia madre...» Non possiamo ancora rispondere a tali questioni. Vediamo solo a qual punto il consumo d'intensità pure sia estraneo alle figure famigliari, e quanto il tessuto congiuntivo dell'«È dunque...» sia estraneo al tessuto edipico.»<sup>146</sup>

Si può anche condividere l'opinione che, spesso, i dogmi della psicoanalisi vengano applicati ai prodotti artistici con estrema facilità, dando un senso di poca fondatezza o di semplicismo, ma nel caso del cinema di Haneke, già nei primi passaggi di questa tesi, abbiamo rimarcato i perché della legittimità di questo tipo di proposta, non discostandoci troppo, fra l'altro, da quanto espresso da Guattari e Deleuze, nel ricondurre la condizione

---

<sup>146</sup> GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *L'anti-Edipo, Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 17 - 22. Riguardo a un discorso più approfondito sul montaggio, assai calzante con quanto detto fino ad ora riguardo lo stile di Haneke, in particolar modo sulla dilatazione temporale delle scene, rimando all'imprescindibile testo *L'immagine-tempo* Ubulibri, Milano, 1989.

psicologica dei vari *tipi* incontrati, alle dinamiche relazionali esplicate da Freud ne *Il disagio della civiltà*.

Lungi dal rinnegare Edipo e i suoi tumulti, al quale ci siamo felicemente rivolti (nella clinica di *Benny's Video*) e ci rivolgeremo in futuro (ad esempio, ne *La Pianista* o in *Caché*), in questo caso è utile scendere a patti, trovando corretta l'ipotesi della distanza dello spettatore e di una dimensione del racconto psicoanaliticamente più scarna di indizi e maggiormente concentrata, teoricamente ed esteticamente, nel senso generale della questione sociale. Una visione tendenzialmente *gestaltica*<sup>147</sup>, che predilige la considerazione del tutto (tra istanze, spinte e pulsioni esterne, interne, oggettive e soggettive) rispetto alla singola parte, le cui radici non possono non essere ricondotte all'inconscio collettivo junghiano<sup>148</sup>.

Questo, però, non significa che un'analisi del testo filmico e dei personaggi, per quanto ostica, non possa arricchire la visione globale, che in fin dei conti non muta rispetto all'elemento contaminante del contemporaneo citato in precedenza, fornendo, anzi, delucidazioni più profonde sulle scosse psichiche nascoste dietro alla tragica manifestazione violenta del carnefice e all'annullamento (involontario e passivo, ma per questo non meno inconsciamente ricercato) delle vittime. Per fare ciò, bisogna scegliere quale strada imboccare, rispetto al bivio metodologico che ci si presenta davanti. Sarebbe meglio seguire la fine cronologia di Haneke? Oppure converrebbe, assecondando in parte la tentazione *gestaltica*, osservare ogni linea narrativa nella sua totalità, magari sancendo una divisione in base alle giornate indicate da Haneke, in modo da ottenere una visuale più chiara e decodificabile possibile?

---

<sup>147</sup> Cfr. WOLFGANG KÖHLER, *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano, 1961, pp. 1 – 2: «Il sostantivo *Gestalt* ha due significati: oltre alla connotazione di forma o foggia quale attributo di cose, esso ha anche il significato di una concreta unità per se stessa, che fra le proprie caratteristiche abbia, o possa avere, una forma. [...] In realtà la categoria della *Gestalt* si può estendere molto al di là dei limiti dell'esperienza sensoriale. Nella più generale definizione funzionale del termine è lecito includervi i processi dell'apprendimento, del ricordo, dello sforzo di volontà, dell'atteggiamento emotivo, del pensare, dell'agire e via dicendo.»

<sup>148</sup> Cfr. CARL G. JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Biblioteca Bollati Boringhieri, Torino, 1977, pp. 15 – 16: «Per Freud l'inconscio, benché almeno metaforicamente compaia già come soggetto attivo, in sostanza non è altro che il punto ove convergono quei contenuti rimossi o dimenticati, e deve ad essi soli il suo significato più pratico. Conseguentemente, secondo questo modo di vedere, esso è esclusivamente di natura personale, benché d'altra parte Freud ne abbia riconosciuto l'orientamento di pensiero arcaico-mitologico. Un certo strato per così dire superficiale dell'inconscio è senza dubbio personale: noi lo chiamiamo "inconscio personale". Esso poggia però sopra uno strato più profondo che non deriva da esperienze e acquisizioni personali, e che è innato. Questo strato più profondo è il cosiddetto "inconscio collettivo". Ho scelto l'espressione "collettivo" perché questo inconscio non è di natura individuale, ma "collettiva" e cioè, al contrario della psiche personale, ha contenuti e comportamenti che (*cum grano salis*) sono gli stessi dappertutto e per tutti gli individui. In altre parole, è identico per tutti gli uomini e costituisce un substrato psichico comune di natura soprapersonale presente in ciascuno.»

Trovandoci a maneggiare un qualcosa di così articolato, la seconda possibilità sembra quella più percorribile per non cadere in confusione, rischiando di perdere il filo dell'argomentazione e le sfumature dei personaggi.

Chiusa la didascalia iniziale, è l'immagine televisiva a dominare. Dalle violenze dei naziskin e le battaglie della guerra balcanica che aprivano *Benny's Video*, passiamo ai temi caldi del 1993: i reportage sui profughi della guerra civile georgiana, l'impegno militare americano in Somalia e la crisi haitiana sotto il controllo dell'ONU.

Le riprese del telegiornale hanno ancora più spazio nel tessuto filmico e la loro crescente invadenza va di pari passo alla voracità passiva con la quale vengono fagocitate dai protagonisti. La scelta tematica delle notizie non è evidentemente casuale, ma il contesto bellico (simbolo di violenza e atrocità), contribuisce ad acuire la bulimia dell'orrore che affligge i soggetti.

Anche l'orizzonte è più vasto. I confini vanno ben oltre quelli dell'Austria o dei vicini Balcani. Il dramma è globale, così come l'insensibilità con la quale lo si guarda, giudica e metabolizza. L'assunto è il seguente: se perfino il dolore e la tragedia hanno perso di valore, significato e potere scioccante, come si può esser toccati dalle miserie di chi ci è accanto o, perfino, dalle nostre?

Le sette linee narrative, fuse nel film dalla crudele fatalità finale, sono collegate l'una all'altra, dalla stessa sensibilità algida che, nella descrizione delle rispettive giornate e quotidianità, appare con innegabile prepotenza. Haneke, in una singolare sequenza, usa la televisione come unico strumento di contatto tra le storie, utilizzando un artificio meta-linguistico: uno dei personaggi (il piccolo immigrato rumeno), intervistato mentre racconta le sue traversie, sarà "visto" dagli altri che, dalla cucina o dal salotto di casa, accoglieranno la testimonianza con empatia (dovuta alla comune solitudine) o una commozione non gratuita, ma generata da bisogni egoistici. [Tavola 18 – Fotogrammi A, B, C, D, E, F]

Lo schermo è ancora una volta compagno e carceriere delle esistenze, comunicando non solamente la barbarie della guerra, ma anche l'impoverimento intellettuale e la decadenza della cultura di massa per eccellenza: quella pop, che a partire dagli anni ottanta (periodo in cui il cineasta austriaco è passato dietro la macchina da presa), si è innervata nel gusto e nel costume della popolazione, mascherando le sue insidie e crimini dietro le seduzioni di denaro, potere e fama. Forse è per questo che in due diversi momenti, nei blocchi di congiunzione televisivi, tra le notizie di cronaca internazionale, viene trasmesso il servizio

sull'accusa di pedofilia che ha colpito in quegli anni Michael Jackson: mostrato pallido, alieno, inquietante, principe di un mondo grottesco, una Wonderland scenica e letale per l'infanzia e i valori che essa dovrebbe incarnare.

- **12 ottobre 1993**

Finito il telegiornale, Haneke ci offre uno dei suoi primi CL esterni.

Notte. *Marian Radu*, bambino rumeno in fuga dalla povertà e dalla fame della sua patria natia, viene inquadrato mentre guarda un fiume. Fermatosi, osserva la campagna aperta, poi un parcheggio nel quale individua un camion in cui si rifugia. La sua destinazione è Vienna, il progresso, il benessere, l'adesione a uno stile di vita pienamente occidentale, la "normalità". Il viaggio è ripreso con una lunga soggettiva dello sguardo di *Marian* che cattura il traffico, le luci e i suoni della periferia di Vienna. Il ricordo va istantaneamente al tragitto della famiglia *Schober* ne *Il settimo continente* o al tour di *Benny* nel pullman egiziano: entrambi itinerari legati alla morte (nel primo caso verso di essa, nel secondo, per fuggire dalle sue conseguenze).

Il ragazzino, solo, portando con sé un giubbotto pesante rosso, arriva in città, iniziando a esplorarla. Il regista lo pone subito come un'anomalia avulsa al contesto borghese di Vienna, mostrandocelo intento a mangiare dei resti di cibo da un bidone della spazzatura in una strada affollata. Passanti e automobilisti lo osservano sconcertati. Lui, bocca piena, sostiene, con aria vissuta, quegli sguardi che tentano di accettare la sua diversità. Poi, in un parco pubblico, si ferma ad ammirare una madre che gioca con i suoi due figli. La proiezione del desiderio è lampante, quasi didascalica. Lui è lo straniero emarginato che deve (vuole) affrontare il duro percorso di (auto)accettazione. Ha il doppio ruolo di soggetto di un'omologazione in atto e oggetto tramite il quale, per antitesi, si evidenzia la glaciazione degli altri personaggi. La sua scoperta della città continua attraverso stazioni, centri commerciali ed edicole: avvicinandosi a una di queste, fa ruotare un espositore e tra riviste pornografiche, magazine, giornali, avvista un fumetto di *Doland Duck* che ruba infilandoselo dentro al giubbotto. I fumetti sono presenti anche in *Benny's Video* e il giovane omicida li utilizza come distrazione dopo il delitto. Anche per *Marian* sono uno sfogo: un piacere proibito che, nell'arco della lettura, lo può strappare dalla sua condizione di indigenza e solitudine.

Il secondo personaggio è un uomo filmato mentre ruba dalla caserma una grosso quantitativo di pistole e munizioni. Solo successivamente scopriremo che si tratta di un



militare e che il furto è stato compiuto nella sua caserma. All'interno della vicenda, ha solo una funzione narrativa, innescando gli eventi che permetteranno allo studente di procurarsi l'arma con la quale effettuerà la strage. Non gli viene dato un nome e ricorrerà solo in un'altra occasione: quando vende la refurtiva al ricettatore che rifornirà il killer e durante una retata della polizia nella sua abitazione.

Ben più dense, invece, sono le sequenze relative al primo nucleo familiare del film: marito, moglie e neonata. Ritornano tutti i canoni tipici hanekiani: suona la sveglia. Lui e lei si alzano. La bambina ha la febbre molto alta. Il rito della vestizione e della colazione si compie, ma il contesto, questa volta, non è borghese quanto proletario. Il gelo, ora è trasversale. Il padre di famiglia ha una pistola. E' una guardia di sicurezza incaricata di trasportare il denaro all'interno della banca nella quale avverrà il dramma. La comunicazione tra i coniugi è ridotta. C'è solo meccanicità. Manca l'affetto presente nella quotidianità degli *Schober*. La moglie piange in bagno, di fronte allo specchio, forse per la crisi matrimoniale o per la malattia della piccola. Haneke, per ora, non ci dà altri elementi, lasciandoci nell'inquietudine di una reazione forte e inspiegabile.

Il marito, a lavoro, porta un carico di denaro all'interno della filiale, fa firmare il foglio di consegna e chiede alla responsabile di poter fare una telefonata. Sotto i suoi occhi, che lo scrutano dallo sportello mentre serve un cliente, l'uomo, informatosi sulle condizioni della figlia, si fa il segno della croce (simbolo che ricorre di frequente in tutto il film).

E parte proprio dall'impiegata di banca, la signora *Tomek*, la quarta linea narrativa, contemporanea a quella della guardia di sicurezza. In cassa si avvicina un anziano che le dà del Tu:

**Tomek:** «Ciao.»

**Anziano:** «Ciao.» (le porge un assegno da incassare o un documento per ritirare la pensione)

**T:** «Grazie.»

**A:** «Come stai?»

**T:** «Sei gentile a chiedermelo. Bene.»

La donna, preparando il denaro, si accorge del gesto della guardia e ne resta turbata. La dimensione religiosa si scontra con quella materiale. Un carattere algido e distaccato come la *Tomek*, vive violentemente l'atto intimo, sacro, catartico di un personaggio interiormente più tormentato e sensibile di lei. Haneke mette ancora in scena i due modelli sui quali ha

costruito i primi volumi della trilogia: il soggetto che vive la glaciazione in preda a turbamenti e spasmi emotivi (come gli *Schober*) e quello asettico, distaccato e anaffettivo (*Benny*). Il segno della croce appare anche come monito profetico; un possibile estrema unzione per i due personaggi che, nel finale, potrebbero essere tra i tre cadaveri riversi sul pavimento della banca.

Prestando nuovamente attenzione all'anziano, riconducendosi alla realtà, la donna continua:

T: «*Prego?*»

A: «*Prego, cosa?*»

T: «*Scusa ma non ho sentito cosa dicevi.*»

A: «*Non c'è da scusarsi. Ho detto solo: "Sei gentile a chiedermelo. Sto bene."*»

T: «*9372 scellini e 40 groschen. Ora non ho tempo, padre. Chiamami stasera.*»

A: «*Scusa il disturbo. Arrivederci.*»

T: «*Arrivederci. Magari ti chiamo io.*»

La conversazione si conclude con la rivelazione della parentela. Il rapporto tra loro è descritto chiaramente come formale e freddo, sintomatico dell'incomunicabilità causata dalla glaciazione. Anche i legami affettivi familiari, ultimo baluardo della vita emotivo-relazionale dell'individuo, iniziano a cedere, perdendo di importanza e solidità. Al loro posto non restano che il totale assorbimento ai meccanismi del congelamento, facilitato da un lavoro palesemente borghese e capitalista (la signora *Tomek*), o l'esser lasciati indietro, in asfissiante solitudine (il vecchio).

La quinta traiettoria è quella di *Maximilian*, il giovane killer. Viene introdotto seduto sul letto di camera sua, in una casa dello studente, concentrato nel risolvere un rompicapo ideato dal suo compagno di stanza, un ingegnere informatico. Sul pavimento sono disposte, in ordine sparso, una serie di forme di carta: lo scopo è quello di ricomporle fino a ricreare una croce. [Tavola 19 – Fotogramma A].

Ecco che la simbologia di morte si ripete, marchiando inesorabilmente le sue vittime. Anche lui, infatti, soccomberà a se stesso<sup>149</sup>. Il suo gesto verrà descritto come "folle",

---

<sup>149</sup> Questo aspetto è trattato da Gregor Thuswaldner nel saggio *Mourning for the Gods who have died*, incentrato sulla sfera religiosa nei film del regista austriaco, in cui dice: «In Haneke's films obvious religious manifestations have lost their original meaning. This is also true for Christianity's most important religious symbol, the cross, which in *The Seventh Continent* only appears as a doodle on the notepad Anna uses when she makes phone calls. Towards the beginning of *71 Fragments* Maximilian B., the student, who at

frutto di processi interni (il sopravvento della pulsione di morte), portati all'estremo da agenti esterni.

La risoluzione del rompicapo era vincolata da una scommessa (altro elemento costante, esattamente come il gioco – d'azzardo e non –, nella filmografia di Haneke, ed in particolare in *Funny Games*, in cui diverrà la forza motrice del plot). Non riuscendo a trovare una soluzione, chiede all'amico di spiegargli il meccanismo.

Più avanti, lo studentato è nel caos. *Maximilian* si precipita in camera, si affaccia dalla finestra e guarda in basso. Noi spettatori non vediamo nulla (la violenza è sempre fuori campo). Qualcuno si è suicidato. Una volta fuori dall'edificio, il giovane fissa l'asfalto. La morte si è manifestata in tutta la sua concretezza; nella possibilità del suo compimento, causando uno shock che di per sé non spiega ciò che accadrà in banca, ma può essere interpretato come il cortocircuito che sfocerà nell'acquisto della pistola e, poi, nell'omicidio. Più avanti vedremo come il suicidio sia alla base delle vere intenzioni del protagonista e la sparatoria una causa secondaria e imprevista, dettata dal caso.

In una scena successiva, lunga, quasi estenuante, assistiamo a un frenetico allenamento di pingpong, in solitaria, dello studente, il quale si cimenta in una performance convulsa, a tratti compulsiva, nella quale ogni movimento – preciso, meccanico, ritmato, ripetitivo come in una catena di montaggio – sembra un tentativo di sfogare energia e frustrazioni represses, assurgendo a riflesso delle lotte psichiche che dilanano.

Alla fine della giornata, Haneke ci regala un segno tangibile del trauma e del suo squilibrio: in sala mensa, all'ora di cena, *Maximilian* e il suo coinquilino sfidano alcuni amici – sempre scommettendo – a risolvere il rompicapo della croce. Quando uno di loro non ce la fa e per rabbia strappa i pezzi di carta che compongono la figura, il futuro assassino ha uno scatto d'ira, gettando all'aria un vassoio poggiato sul tavolo, per poi scusarsi all'istante. Le regole non si possono eludere. Non ci sono scorciatoie. La croce non deve essere distrutta, perché così facendo (dato ciò che essa rappresenta) si mina il percorso pulsionale che, consapevolmente, ha deciso di intraprendere. La scelta è fatta: la morte è l'unica via di fuga.

---

the end of the film runs amok, fails in arranging tangram puzzle pieces to form a cross. Thus, he loses a bet he made with his roommate, a computer science major, who also perfected his tangram puzzle as a computer game. The cross can only be seen as a symbol of death and thus as a foreshadowing of Maximilian's murders. It does not symbolize the Christian's hope in Christ's efficacious redemption, and thus is devoid of any rich religious connotations.» GREGOR THUSWALDNER, *Mourning for the Gods who have died*, in *A Companion to Michael Haneke*, p. cit., p. 193.

Il sesto personaggio a reggere la trama, è l'anziano padre della signora *Tomek*, il quale subisce passivamente – forse a causa di colpe passate – il severo esilio al quale la figlia l'ha condannato. E' nell'universo della solitudine che si sviluppa il suo ruolo: nella descrizione della sua quotidianità priva di stimoli, interessi, persone. A fargli compagnia c'è solo la tv e le sporadiche telefonate concesse dalla *Tomek* grazie alle quali può sentire la nipotina, nei confronti della quale riversa tutto il suo affetto, quasi a voler illusoriamente riparare torti perpetrati e mancanze. Ora, in cucina, si prepara da mangiare e guarda, da buon spettatore del congelamento, un programma di approfondimento sulle agende elettroniche, frutto delle nuove frontiere della tecnologia. Un carattere in bilico tra tentativi di redenzione e l'amarezza di vederli andare in fumo. Haneke non lo aiuta neanche con il sollievo del ricordo: non viene mai evocata l'immagine della moglie (presumibilmente deceduta), di un qualche sprazzo di gioia passata. La scrittura dei suoi tratti, la componente psicologica e linguistica, sono totalmente orientate verso l'incomunicabilità. Le scene che lo riguardano, infatti, tra le più estese dell'intero film, saranno proiettate verso due estremi: un'articolata, tesa e mortificata verbalità – alla ricerca di contatto e affetto – o il più assoluto silenzio.

L'ultima linea narrativa è quella dei signori *Brunner*: coppia di mezz'età che, in un orfanotrofio, incontra la bambina scelta per l'adozione. In queste loro prime sequenze, il focus pare orientato più sulla piccola *Anni* – una muta, sofferente vittima della società, abbandonata a se stessa e incapace di fidarsi del prossimo, anche di chi vorrebbe solamente amarla –, ma con il prosieguo del racconto, l'attenzione torna sui *Brunner* e sul loro estremo bisogno egoistico di avere una prole, qualcuno di cui occuparsi e sul quale riversare le attenzioni, traendo quel soddisfacimento e appagamento affettivo che il nucleo a due, composto da creature che vivono passivamente il congelamento, non offre più. La coppia, portata dall'assistente sociale in una stanza piena di bambini, viene presentata ad *Anni*, la quale non proferisce parola. La futura possibile madre, cerca di rompere il ghiaccio regalándole un giubbotto colorato. La piccola, però, è titubante, almeno fino a quando una sua compagna – a caccia delle stesse attenzioni rivolte ad *Anni* – non chiede per sé il giubbotto: solo in quel momento, la bambina afferra il regalo e fugge via, chiudendosi in bagno, stringendo a sé quella che potrebbe essere la chiave di una nuova vita felice. La giornata dei *Brunner* si chiude a letto: lui legge il giornale, lei si addormenta.

- 26 ottobre 1993

In televisione si susseguono i servizi sugli scontri tra cattolici e protestanti in Irlanda del Nord, la guerriglia PKK e la strage dei curdi e lo sciopero generale dei dipendenti di Air-France. E' mattina. La guardia di sicurezza si sveglia, si chiude in bagno e, inginocchiatosi, comincia a pregare:

*«Signore fa' che la nostra piccola viva a lungo e in buona salute. Fa che io viva in buona salute. Aiuta Maria a trovare un po' di gioia. Aiutami a migliorare e a essere più felice. Preservami dalle malattie. Fa' che non ci sia una guerra mondiale o un disastro nucleare, né per questa generazione né per la prossima. Aiuta coloro che soffrono nel mondo. Signore ti ringrazio. Amen.»*

Questa scena è rilevante a più livelli. In primo luogo per la marcata ostentazione della contaminazione: quell'influenza mediatica capace di instillare valori e desideri, organizzati in priorità non reali rispetto al microcosmo di ognuno, ma secondo un principio di notiziabilità<sup>150</sup> e impatto globale. I versi dell'orazione, infatti, non possono non colpire per la loro stranezza: conflitti mondiali e crisi nucleari appartengono più alla scaletta di un Tg, che non alle pratiche preoccupazioni di un padre di famiglia (molto più comprensibile il timore per la salute della figlia). Il linguaggio televisivo e i suoi contenuti, sono penetrati talmente a fondo nell'inconscio degli individui da modificare completamente il loro sistema di giudizio. Il pensiero si fa collettivo: pura opinione pubblica veicolata dagli strumenti del congelamento.

In secondo luogo, l'aspetto strettamente religioso: un sottotesto discreto, ma sempre presente nelle opere hanekiane<sup>151</sup>. Gregor Thuswaldner ci offre una suggestiva interpretazione di questa preghiera – comparandola a quella di *Evi* ne *Il settimo continente*

---

<sup>150</sup>Cfr. Mauro Wolf, che definisce notiziabilità «l'attitudine di un evento ad esser trasformato in notizia». MAURO WOLF, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bompiani, Milano, 2000, p. 190.

<sup>151</sup> «[...] Haneke's films more broadly examine a disenchanting world in which religion plays only a marginalized role. At the same time, it would be exaggerated to claim that the manifestation of religion in Haneke's films is mainly present in its absence. To borrow a phrase from Paul Ricoeur, Haneke's glaciation trilogy in particular can be described as films depicting "the period of mourning for the gods who have died". In other words, Haneke's characters are struggling to cope with the fact that the world they live in lacks any metaphysical meaning. In an interview, Haneke contends that "in a time when God does not exist anymore, a sense of yearning remains. I don't mean [a yearning] for paradise, but for a different image [*Bild*] of the world". In his films religion is hardly a presence in the public space. The dominating world view in the dark and impersonal world Haneke portrays is materialistic, and any manifestations of spirituality, be they orthodox or unorthodox, are hardly observable. Organized religion seems like a relic from the past, a premodern phenomenon, whose presence is more embarrassing than comforting.» in GREGOR THUSWALDNER, *Mourning for the Gods who have died*, in *A Companion to Michael Haneke*, cit. p. 193.

-, e del modo in cui l'uomo vive la fede, differenziandolo, sotto questo aspetto, dagli altri caratteri che popolano la filmografia dell'autore:

«[...] Even common religious practices, such as praying, have been stripped of religious meaning in Haneke's films. The well-known child's prayer Evi recites in *The Seventh Continent*, "Lieber Gott mach mich fromm, daß ich in den Himmel komm" ("Dear God, give me piety so that I may go to heaven"), does not have any religious significance, but is merely part of her predictable bedtime routine. The patterns of repetition in *The Seventh Continent* evoke a sense of normalcy, but as the story unfolds we learn to question them, as the family seems to function only by performing unconscious habits. [...] Since Haneke's allusions to religion are mostly subtle, the guard in *71 Fragments* appears as the exception to the rule, as he is by far the most religious character in the trilogy. In one scene, the guard takes Jesus's recommendation in Matthew 6:6 to heart: "But whenever you pray, go into your room and shut the door and pray to your Father who is in secret; and your Father who sees in secret will reward you." Before brushing his teeth he begins his morning routine in the bathroom with prayer: "Please, dear God grant that the little one will live long and that she stays healthy. And help me to live long and to stay healthy. And help Maria to become a happier person and help me to become a better and happier person. And grant that I don't have a terminal or life-threatening disease and grant that there won't be a Third World War or a nuclear catastrophe in this and the next generation and please help the ones who suffer in this world. And I thank you for everything, dear God and Savior." This formulaic, short, and hastily uttered prayer – it lasts only twenty-five seconds – suggests that he prays the same words on a continuous basis. While both his religious sincerity and humility are beyond reproach, the content of his limited theology is questionable and reminds one of the utilitarian character of Evi's aforementioned prayer. God's main role, it seems, is to prevent illnesses and apocalyptic catastrophes in his daughter's and especially his own life. While he acknowledges his and his wife's unhappiness, concerns for her health do not enter his mind. Even though he does not explicitly ask for God's forgiveness for his sins, his intercession to become a better person implies that he does not live up to his or God's expectations. It is obvious that the daily prayer does not have an immediate effect on his relationship with his wife, as both appear emotionally distant the same morning. Apart from that, the guard demonstrates his faith in God and at least some hope that his relationship with his wife will improve.»<sup>152</sup>

Interessante rilevare come la liturgia sia votata a una fissazione per la salute, sintomatica – assieme alla reiterazione stessa della preghiera, che, data la costruzione della sequenza,

---

<sup>152</sup> Ivi, pp. 194, 196 – 197.

supponiamo avvenga metodicamente e sistematicamente ogni giorno – di ipocondria e un’ossessivo-compulsività che, nel tentativo di controllare un mondo in sfacelo (parla della figlia come se dovesse perderla, della moglie come un essere infelice e di una società sull’orlo della distruzione) è sì fedele a una religiosità pura, devota alla divinità e spirituale, ma anche carica di quel pensiero magico e onnipotente connaturato nell’essenza umana; sedimentato grazie ad ancestrali reminiscenze primitive e animiste.<sup>153</sup>

Quasi presagisse la presenza della morte (con il suo segno della croce è sia untore che possibile destinatario del messaggio mortifero), con la preghiera tenta di esorcizzare in ogni modo una paura irrazionale, dandole le sembianze di possibili terrori esistenti: la malattia, la guerra, la catastrofe nucleare. Nell’impossibilità di comprendere l’altro, in una realtà fatta di filtri e distanze siderali, affida a un intervento terzo (o a un magico esaudimento del suo pensiero onnipotente) anche la risoluzione delle sue frustrazioni coniugali, della depressione e dell’infelicità della moglie (e quindi sua). Altre strade non sono neanche prese in considerazione o, forse, allo stadio attuale della glaciazione, non sono semplicemente più praticabili.

Decisivo, nell’ottica del rapporto marito-moglie (che può essere preso ad emblema di molti altri casi incontrati), il momento in cui, seduti a tavola senza parlare, consumando la cena, la guardia le dice “ti amo”. Il dialogo che segue, definisce la relazione:

Sbigottita, la donna risponde: «Cosa ti prende?, Hai bevuto?»

Guardia: «Si perché? Neanche tanto.»

Moglie: «E’ strano dire una cosa del genere. Soprattutto non è da te. Cosa vuoi?»

Guardia: «Pensavo potesse aiutarci.»

Moglie: «Aiutarci in cosa?»

D’improvviso, lui le dà uno schiaffo. Lei fa per alzarsi, ma resta seduta. I due riprendono a mangiare fissando il piatto finché la donna, quasi a consolare il marito turbato per il gesto

---

<sup>153</sup> In *Totem e tabù*, Freud dice: «La magia deve servire agli scopi più diversi: sottomettere i fenomeni naturali al volere dell’uomo, difendere l’individuo da nemici e pericoli e fornirgli la possibilità di danneggiare gli avversari. Il principio su cui le pratiche magiche si basano, o, meglio, il principio della magia, è così chiaro che tutti gli specialisti furono costretti a riconoscerlo. A prescindere dalla valutazione che egli ne fa, può essere espresso concisamente con le parole di E. B. Taylor: «confondendo un legame ideale con un legame reale». [...] Nella fase animistica l’uomo si attribuisce l’onnipotenza; la cede agli Dei in quella religiosa, senza tuttavia rinunciarvi seriamente, giacché si lascia la facoltà di guidare, in base ai suoi desideri, gli dei, con varie influenze. L’onnipotenza dell’uomo non trova più posto nella visione scientifica del mondo, giacché egli ammette la propria piccolezza, è rassegnato alla morte ed è sottomesso a tutte le necessità della natura. Tuttavia una parte dell’originaria credenza nella propria onnipotenza sopravvive con la fiducia nella potenza dell’intelletto umano, che impugna le leggi della realtà.», in S. FREUD, *Totem e tabù*, Fratelli Melita Editori, La Spezia, 1991, pp. 90, 91, 99.

violento, poggia la mano sul suo polso. Eccetto *Anna e Gerog de Il settimo continente* – sodalizio perfettamente armonico, posto in uno stato di attività nel voler sottrarsi alla glaciazione – le altre coppie si fondano su uno squilibrio di genere (è il caso dei genitori di *Benny*) o su una condivisa mancanza di stimoli: paralizzati dalle maglie del contemporaneo e incapaci di emergere dalla loro condizione (fino ad ora, non sono stati proposti personaggi totalmente sereni e soddisfatti della loro vita, oppure divorziati, attivi e consapevoli il tanto giusto da poter dire basta e cambiare). Questa scena testimonia – attraverso un'istantanea privata e familiare – un assunto ben più generico: esattamente come accade per la morte, o per la glaciazione, non c'è modo e volontà di sfuggire alla sofferenza.

La trama legata a *Marian Radu*, continua nella parabola dell'indifferenza. Come un attore esterno ai (dis)equilibri della Vienna borghese, viene inquadrato mentre chiede l'elemosina: i passanti lo ignorano come se non avesse corpo. E' alla disperata ricerca di qualcuno con cui comunicare (oltre ai limiti emotivi dei viennesi, esiste anche il muro della lingua, dato che non parla tedesco). Soltanto con un altro bambino, nella stazione della metro, riesce a stabilire un contatto. L'uno di fronte all'altro, nelle banchine speculari, giocano a fare gli equilibristi camminando sulla linea gialla che delimita il bordo. Si ride. Unico momento di sollievo. L'arrivo del convoglio, pone fine a tutto. Successivamente, infatti, *Marian* rompe il finestrino di una macchina e ruba, dal sedile posteriore, una macchina fotografica con la quale va in giro, tra le vetrine dei negozi, immortalando i passanti. Un poliziotto lo avvista e inizia ad inseguirlo.

Il ragazzino riesce a fuggire, abbandonando per terra la refurtiva. Forse per il senso di colpa, più probabilmente per l'impossibilità di resistere all'emarginazione costrittiva di una città che, fino a quel momento, ha rifiutato le sue richieste di aiuto, Haneke lo inquadra di fronte a una stazione di polizia. Varcata quella soglia, avrà fine la sua solitudine, ma anche la libertà, il suo essere estraneo ai dettami della glaciazione.

I *Brunner*, intanto, ricevono la visita dell'assistente sociale che accompagna *Anni* a ispezionare la sua futura casa. La piccola ancora non si rivolge ai genitori adottivi. Cammina per le stanze senza fiatare, obbedendo unicamente alla tutrice, senza considerare, per diffidenza, i coniugi che cercano di mostrarsi amabili e gentili. Hanno bisogno di quel terzo elemento mancante che – già borghesi, agiati e colti – li inserirebbe definitivamente nei perfetti canoni della società, ponendo fine a insoddisfazione e delusioni. Il loro è un



ecosistema in creazione, per ora imperfetto. Qualche sequenza dopo (ricordiamo che, in questa parte dell'analisi, stiamo condensando – dividendoli per giornate – i frammenti relativi ai diversi personaggi, altrimenti difficili da seguire e interpretare secondo la cronologia data dal regista), ritroviamo i *Brunner* e *Anni* allo zoo. Per la prima volta, vediamo la bambina ridere, anche se scosta il tentativo di abbraccio della donna. Il congelamento, se accompagnato dal trauma dell'abbandono, agisce ancora più spietatamente in tenera età, giustificando la maturazione di un solido sistema di difesa. Il nucleo, anche se disfunzionale, sta per formarsi.

Il soldato, vende l'arma al ricettatore che la consegna, a sua volta, a *Maximilian*, durante il pranzo a mensa. Questo scambio rende esplicita la premeditazione, ma di cosa? Di un suicidio? Di un omicidio? Di un altro atto criminale? E' assai probabile che – esattamente come *Anna* e *Georg* ne *Il settimo continente* – *Maximilian*, studente di filosofia, sia un soggetto attivo, attento analista della realtà e pienamente cosciente della sua assurdità e insostenibilità. L'ipotesi del suicidio, resta la più accreditata.

L'anziano padre della signora *Tomek*, è il protagonista della sequenza più lunga dell'intera pellicola (ben sette minuti di camera fissa, in PM). La scena si svolge nel salotto dell'uomo, impegnato in una telefonata con la figlia, con la televisione in sottofondo. Haneke ricorre a un'estrema dilatazione dei tempi, sia per forzare la resistenza dello spettatore, sia per dare il giusto credito a una conversazione che rimarca con vigore il nodo focale della pellicola e della trilogia. L'alienazione e l'incomunicabilità sono manifestati con semplicità quasi disarmante: un padre che parla con la propria figlia, cercando di gridare la sua solitudine senza trovare, dall'altra parte, il benché minimo appoggio o comprensione. I toni virano dal pacato all'acceso, serrati, spezzati unicamente dalla costante richiesta del vecchio di poter parlare con la nipotina *Sissi*, sia per l'affetto che nutre per lei, che per allungare quell'unica sporadica occasione di contatto umano.

L'infanzia è ancora una volta ricondotta a istanze salvifiche o, quantomeno, consolatorie. Si parla, però, di preadolescenza, oltre la quale, in quell'adolescenza che vuole l'individuo confrontarsi con il mondo esterno, la glaciazione innesca pulsioni spietate. “*Scusami. Scusami se esisto. Quando ci si annoia si finisce per dire un sacco di stupidaggini.*”, ripete l'uomo, che con vittimismo e rassegnazione, prova a ricucire un legame ormai logoro.

Non sentiamo la voce della figlia. Possiamo solo desumere ciò che dice, in base alle affermazioni del padre: “*Vuoi ferirmi o che? Cerca di calmarti e stammi a sentire.*”

*Lasciami parlare e smettila di urlare. Su cosa vuoi prenderti una rivincita? Vorrei vedere te nella mia situazione.*” La donna ribatte, presumibilmente sminuendo la condizione del padre. Lui, allora, le dice: “*Certo...certo. E’ per tutti la stessa cosa*”.

Ed invocando la minaccia della morte, conclude: “Si tratta solo di aspettare”. Haneke plasma una delle sue scene illuminanti dal punto di vista tematico, e allusive rispetto a ciò che sarà. Stacco di montaggio.

- **30 ottobre 1993**

La tv apre anche questo blocco, ma in modo inedito. Con la struttura metalinguistica che abbiamo descritto in precedenza. Sullo schermo c’è *Marian Radu* che, affiancato da un interprete, risponde alle domande di un giornalista, raccontando le sue disavventure. Paradossalmente, con la sua immagine proiettata nelle case di Vienna, posta prepotentemente sotto gli occhi delle persone attraverso un canale istituzionale, il bambino acquista finalmente spessore, corpo. Tutti si accorgono di lui. Non è più solo un mendicante: uno di quegli esseri lasciati indietro dal boom economico, che (per scelta o fato) tentano di sottrarsi alle convenzioni del vivere civile. L’anziano e i *Brunner* ascoltano la sua storia attraverso i loro apparecchi, empatizzando grazie a una nuova, comprensibile codifica del messaggio. Ora si può guardare. Ora, sotto forma di immagine patogena, *Marian* esiste.

Il reportage paventa la possibilità di un rimpatrio. La signora *Brunner* scoppia a piangere. Quella notte, marito e moglie, a letto al buio, non riescono a prendere sonno pensando al profugo. Sanno già cosa devono fare: hanno trovato un soggetto migliore della complessa *Anni*. Non importa se, preferendole *Marian*, le negheranno la possibilità di essere felice. Lui è un individuo capace sia di completare la famiglia, che di soddisfare, per ostentazione, in una società esteriorizzata, il narcisismo stimolato dal compimento di un gesto mediaticamente nobile.

- **17 novembre 1993**

Questa volta lo schermo ci porta in Palestina, Libano e nelle aule del processo per i crimini di guerra commessi in Ex Jugoslavia.

Allo studentato, nella sua stanza, *Maximilian* assiste alla dimostrazione del gioco programmato dal coinquilino: il meccanismo è lo stesso del rompicapo cartaceo nel quale si è cimentato tempo prima. La croce deve essere ricomposta sul monitor con l'ausilio del mouse [Tavola 19 – Fotogramma B].

Il compagno di stanza, dopo aver illustrato la sua invenzione, toglie fuori da una borsa gli Shangai e convince l'amico a giocare dicendo, prima di lasciar cadere sul tavolo i bastoncini di legno: “*Questo è l'abilità contro il caso*” [Tavola 19 – Fotogramma C].

Thomas Elsaesser ci regala un'utile descrizione della sequenza, ponendola come vera chiave di volta della vicenda:

«A small scene in *71 Fragments* beautifully indicates this point in time and space of forking paths, of the moment when things could have gone the other way. This is the game of pick-up sticks between the ping pong practicing student and his computer software friend. They are just taking time out after having successfully programmed the solution to a Rubic cube-type puzzle that has been played at various points earlier, and which necessitated a kind of “Gestalt-switch” in order to be correctly solved. The unstated implication is that at this “game” (of pick-up sticks), the student might have lost the newly acquired gun to his friend, and would thus have been prevented from using it when his nerves snapped in the bank.»<sup>154</sup>

I due iniziano a giocare. L'amico propone a *Maximilian* di scommettere (l'azzardo è più volte menzionato, probabilmente in vista di questa, definitiva puntata che potrebbe cambiare completamente il corso degli eventi): in palio c'è la pistola comprata dal giovane. Haneke non ci fa vedere se la scommessa viene accettata o meno e, quindi, anche l'esito della partita è ignoto.

Lascia il dubbio, limitandosi a far apparire in scena tutto il potere della casualità, complicando l'intreccio con un risvolto carico di valore morale. Il programmatore, infatti, colui che idea e guida i giochi, offre, coscientemente o no, non ci è dato saperlo, una *chance* all'amico: mettere in discussione i suoi propositi (auto)distruttivi o proseguire nella via dell'annientamento.

- **23 dicembre 1993**

Telegiornale. Il Natale a Sarajevo e i guai giudiziari di Michael Jackson.

---

<sup>154</sup> T. ELSAESSER, *Performative Self-Contradictions – Michael Haneke's Mind Games*, in *A Companion to Michael Haneke*, op. cit., p. 68.

Haneke tira le fila del racconto, portando i protagonisti verso un unico vertice: per tre di loro, l'ultimo. *Maximilian* escluso. La cronaca di questa giornata, quindi, è costruita in funzione dell'arrivo dei personaggi in banca.

La guardia di sicurezza effettua la sua solita consegna. La signora *Tomek* è in cassa.

La neo-mamma adottiva, vuole portare *Marian* in un'agenzia di viaggi (esattamente come la madre di *Benny*: dal dolore e dal passato, si fugge), ma prima si reca in banca per prelevare, lasciando il bambino in macchina.

Il vecchio padre della signora *Tomek*, esce di casa portando con sé i regali di Natale da consegnare alla figlia al lavoro, nel tentativo ulteriore di creare un ponte di dialogo e riuscire a finire i suoi giorni con qualcuno accanto.

*Maximilian* è inquadrato mentre parla al telefono con la madre, dalla quale si sta recando per le vacanze. Lascia lo studentato ed entra in macchina. La spia della benzina si accende ed è costretto a fermarsi al primo distributore incontrato lungo la strada. Fa il pieno, entra a pagare ma non ha abbastanza soldi e non accettano bancomat. Il commesso della pompa di benzina gli dice di recarsi nella banca dall'altra parte della strada. Lui, teso per il contrattempo, attraversa e prova a prelevare dallo sportello esterno che, però, si rivela fuori servizio. La coda di macchine dietro la sua al distributore aumenta, mettendolo sotto pressione. Varca la soglia della banca e supera la fila per cercare di spiegare a un impiegato, l'accaduto. Un cliente lo afferra e gli assesta un pugno, per aver superato tutti. *Maximilian* cade a terra e, sotto shock, fissato da tutti i presenti, esce dall'istituto.

Corre verso la macchina e si chiude dentro. Accende lo stereo e alza il volume. È il momento del tracollo. Il fato l'ha portato lì. Impugnata la pistola, ritorna in banca e fa fuoco sui clienti. La mdp lo riprende in PA, senza farci vedere chi viene colpito. Il destino dei nostri protagonisti è ignoto. Il giovane torna alla macchina e vi si chiude dentro. Haneke inquadra la vettura dall'alto. Si sente uno sparo. Stacco di montaggio e il braccio, indistinguibile, di una delle vittime riempie lo schermo. Sotto di esso, si allarga una pozza di sangue. Scorrono le immagini di un servizio del telegiornale, in cui i testimoni raccontano l'accaduto e i corpi vengono portati via chiusi in sacchi neri. Le vite dei personaggi sono ora notizia.

Il tg prosegue: ancora il Natale a Sarajevo; ancora il volto di Michael Jackson. Haneke, nelle ultime sequenze, ha messo in scena un perfetto tracollo psichico. La telefonata di

*Maximilian* alla madre, suggeriva che, forse, il giovane avesse cambiato idea, anche se non possiamo escludere la prospettiva disturbante che il suo reale obiettivo fosse proprio la famiglia dalla quale si stava recando per Natale. La sua fragile condizione psicologica, già provata dall'appartenenza alla società viennese, austriaca, europea, con tutto ciò che questo comporta, è stata annichilita da piccoli, comuni traumi del quotidiano. Il fattore intrigante della pellicola sta proprio nella costruzione del caso: nella più assoluta arbitrarietà di una tragica vicenda che – proprio come le notizie del telegiornale – può ripetersi senza sosta, in qualsiasi istante e luogo.

Anche la scelta di non dare un volto preciso alle vittime, ruota attorno alla volontà di universalizzare la loro sorte: tutti cadono sotto il peso della glaciazione. C'è chi si suicida, chi viene ucciso e chi continua a vivere per inerzia.

*71 frammenti di una cronologia del caso* chiude la *Vergletscherung-Trilogie* con uno spirito forse più dispersivo rispetto alle altre due pellicole, ma non meno desolante e determinato nel voler enunciare i paradigmi sui quali la glaciazione prospera.

Qui Haneke sperimenta nuove forme di narrazione che riprenderà successivamente, con le varianti del caso e in alternanza al modello originario mono-lineare, domestico e familiare, in *Storie (Code Inconnu: Recit Incomplet De Divers Voyages, 2000)* e *Il nastro bianco*.

Appare corretta l'osservazione di Mattias Frey secondo il quale:

«The film is moreover a preview of coming attractions, particularly in Haneke's attention to non-Austrian people and cultures, specifically to the former Yugoslavia. This "foreigner thematic" reappears in *Code Unknown* and *The Time of the Wolf*. *71 Fragments* indicates the beginning of Haneke's transition: he is no longer solely an Austrian director, but a European director as well.»<sup>155</sup>

La questione assume una rilevanza maggiore, più ampia. Da questo momento in poi, le prospettive aumenteranno, così come le occasioni di verificare la teoria della glaciazione in contesti ancora inesplorati. L'avvicinarsi a una sensibilità cinematografica francese, che non snaturerà, però, la ruvidità e l'immediatezza maturata da Haneke nel bacino austriaco a lui consono e la piena appartenenza alla cultura protestante e all'estetica nordica, gli consentirà di affrontare il congelamento partendo da luoghi e sentieri inattesi, nei quali il manifesto assumerà sembianze più elaborate e sofisticate (è il caso, ad esempio, di *Niente*

---

<sup>155</sup> M. FREY, *Michael Haneke, Sense of cinema*, cit.

*da nascondere*, nel quale entrerà in gioco anche il delicato processo di rimozione sociale collettiva<sup>156</sup>).

Ma *71 frammenti di una cronologia del caso*, non rappresenta solo il terzo stadio dell'atroce denuncia di Haneke, l'allargamento dei confini o il primo passo verso un'internazionalizzazione del suo cinema; tra le pieghe del suo linguaggio e le azioni dei suoi personaggi, si annidano gli spettri di un trauma generazionale ben più profondo e pericoloso. Elsaesser lo individua con queste parole:

«A more directly historical reference comes into view, however, if one compares Haneke's chronology of contingency with a famous saying by another German director, Alexander Kluge: "Tausend Zufälle, die im Nachhinein Schicksal heissen" ("a thousand coincidences that afterwards, in retrospect, are called 'fate' "), a phrase which in Kluge functions as an answer to the always present, if implicitly stated, question, "How could it have come to this?," where "this" invariably stands for the German disaster of the Nazi regime, World War II, and the Holocaust. *71 Fragments* purports to be about a different "this," but it, too, poses the same question. The question posed to us, the (re)viewers, must be something like this: If it is possible, indeed inevitable, to read Haneke's early films also against this obsessional foil of German political and cultural debates of the 1960s and 1970s, then the so-called glaciation films must also be seen as answers to this key generational question. They would be the sort of retroactive effect – that is, in a series of metaleptic slippages – of the hypothetical cause: How small steps of frustration, anger, envy, and humiliation can bring people – a people – to give themselves (to "outsource" themselves to) a fascist *Urbervater* and malevolent God. *71 Fragments* can be read within such a set of presuppositions, as can *Benny's Video*. Performative self-contradiction would then be Haneke's very personal way of bearing the burden of his generation, as well as of his country of birth, to which he belongs, no matter how far he has moved, whether geographically or in his films' subject matter.»<sup>157</sup>

Haneke non riuscirà subito a dare un nome e un significato alle presenze nascoste dentro a questo testo filmico e in tutta la trilogia. Quelle emanazioni di un passato innominabile e di una colpa vergognosa resteranno in silenzio per lungo tempo, osservando il regista raffinare mano, occhio e idee, tra Vienna e Parigi, in attesa del momento adatto per essere chiamate a nuova vita.

---

<sup>156</sup> A tal proposito rimando a L. ALBANO, "L'"altra scena" in Hitchcock, Bergman e Haneke, in *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, op. cit., p. 39.

<sup>157</sup> T. ELSAESSER, *Performative Self-Contradictions – Michael Haneke's Mind Games*, in *A Companion to Michael Haneke*, cit., p. 69.

## Tavola 14



[Fotogramma A] *Il settimo continente (Der Siebente Kontinent)*, Michael Haneke, 1989

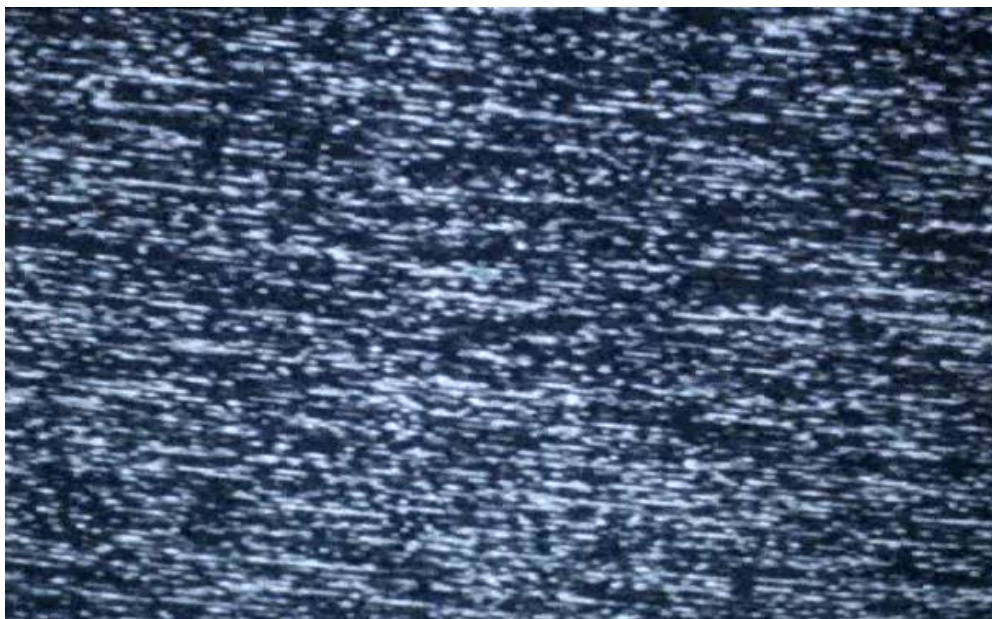


[Fotogramma B] *Il settimo continente (Der Siebente Kontinent)*, Michael Haneke, 1989

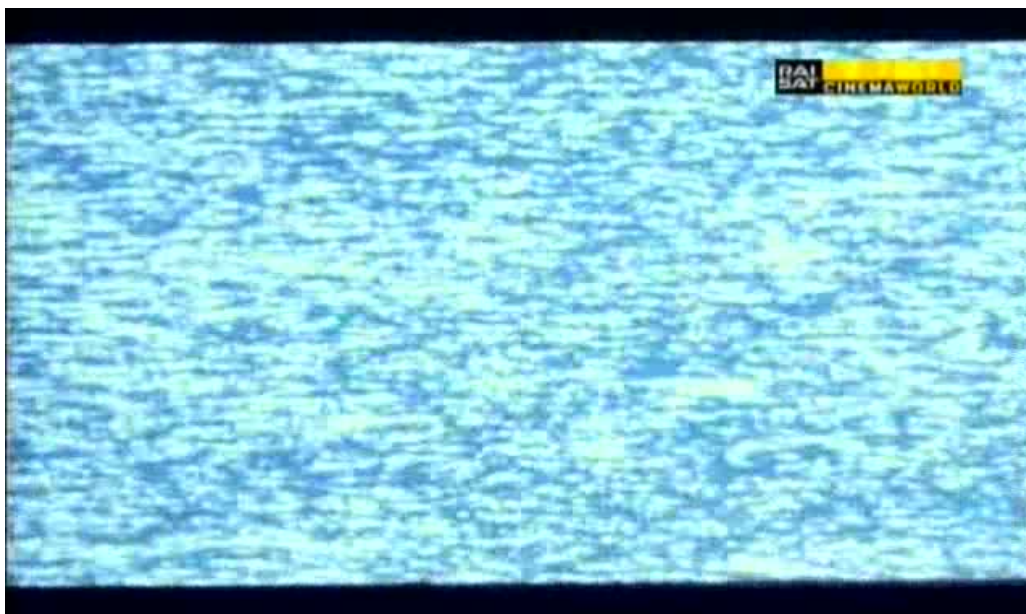


[Fotogramma C] *Il settimo continente (Der Siebente Kontinent)*, Michael Haneke, 1989

## Tavola 15



[Fotogramma A] *Il settimo continente (Der Siebente Kontinent)*, Michael Haneke, 1989



[Fotogramma B] *Benny's Video (Id)*, Michael Haneke, 1992



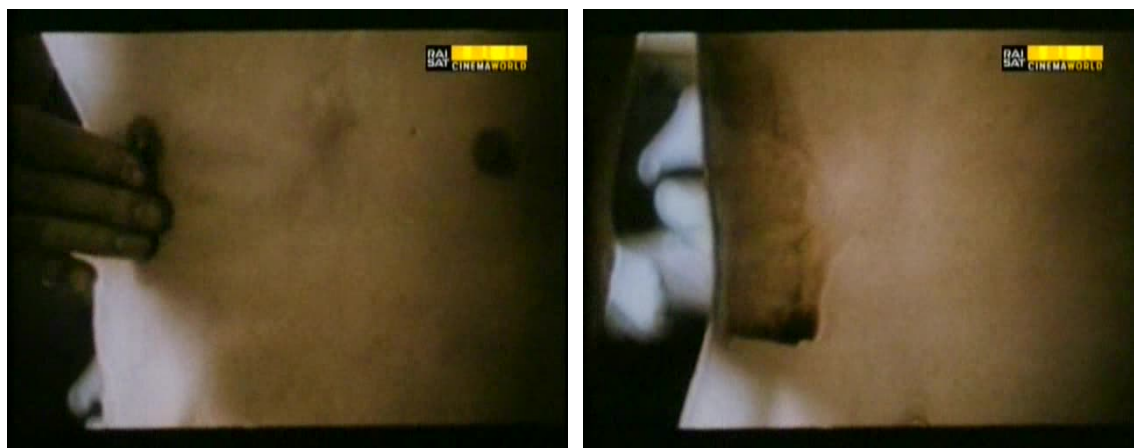
## Tavola 16



[Fotogrammi A-B] *Benny's Video* (Id), Michael Haneke, 1992



[Fotogrammi C-D] *Benny's Video* (Id), Michael Haneke, 1992



[Fotogrammi E-F] *Benny's Video* (Id), Michael Haneke, 1992

## Tavola 17



[Fotogramma A] *Benny's Video* (Id), Michael Haneke, 1992



[Fotogramma B] *Benny's Video* (Id), Michael Haneke, 1992



[Fotogramma C] *Benny's Video* (Id), Michael Haneke, 1992

## Tavola 18



[Fotogrammi A-B] *71 frammenti di una cronologia del caso (71 Fragmente einer Chronologie des Zufall)*, 1994

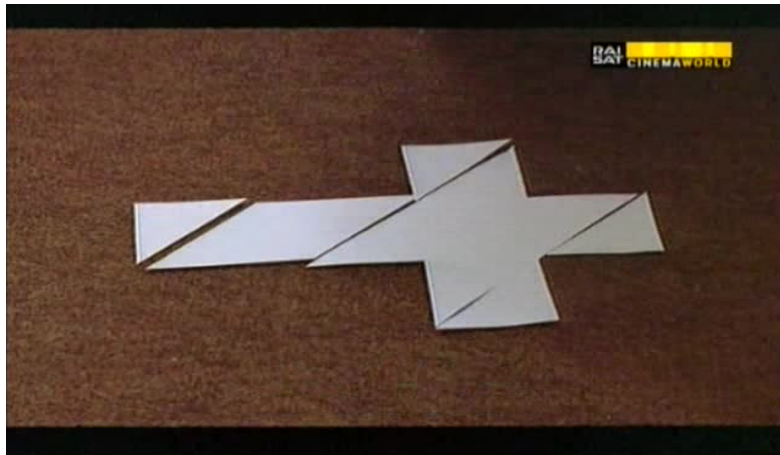


[Fotogrammi C-D] *71 frammenti di una cronologia del caso (71 Fragmente einer Chronologie des Zufall)*, 1994

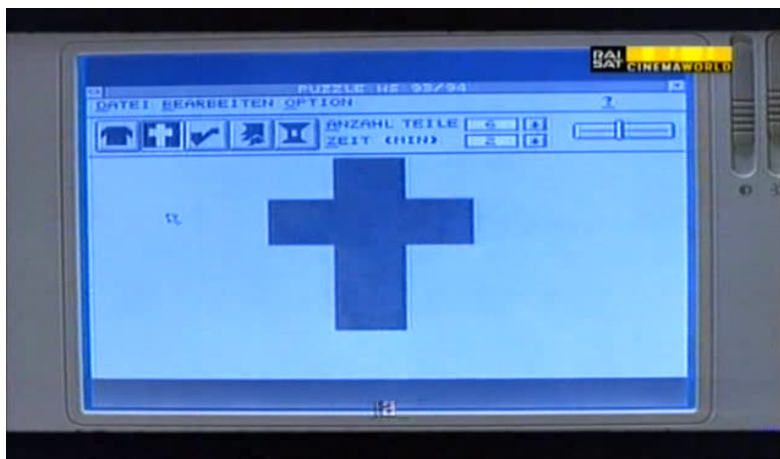


[Fotogrammi E-F] *71 frammenti di una cronologia del caso (71 Fragmente einer Chronologie des Zufall)*, 1994

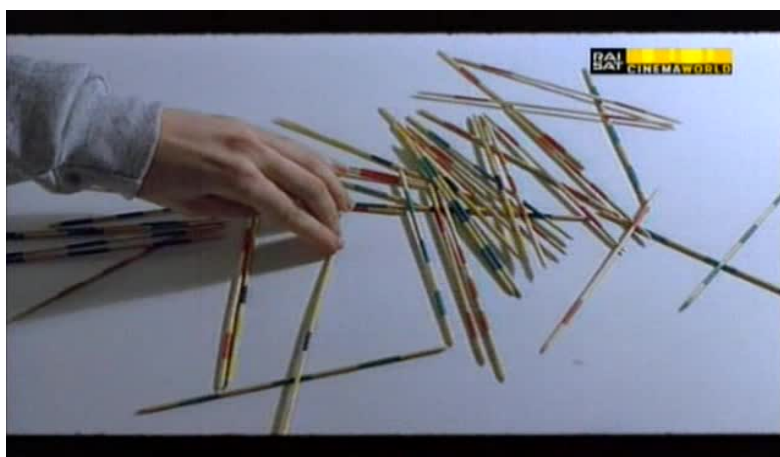
## Tavola 19



[Fotogrammi A] *71 frammenti di una cronologia del caso (71 Fragmente einer Chronologie des Zufall)*, 1994



[Fotogrammi B] *71 frammenti di una cronologia del caso (71 Fragmente einer Chronologie des Zufall)*, 1994



[Fotogrammi C] *71 frammenti di una cronologia del caso (71 Fragmente einer Chronologie des Zufall)*, 1994

## Conclusioni

L'obiettivo di questa tesi era ambizioso: il rintracciare all'interno di un sistema estetico-visuale da sempre giudicato e interpretato dallo spettatore, così come dal teorico, unicamente attraverso le chiavi di lettura del visibile e dell'esperienza scopica, le note dominanti di natura storica e culturale che coesistono indissolubilmente nell'idea di Norden cinematografico.

Quelle scintille primigene capaci di porsi concettualmente alla base di uno stile di racconto riconoscibile e riconosciuto per forma, linguaggio e contenuto espresso.

Si è andati alla ricerca di cosa è stato e di cosa è realmente il Nord nella rappresentazione artistica e per farlo – per guardare negli occhi e comprendere le reali sembianze del contemporaneo – ci si è dovuti confrontare con un passato remoto troppo spesso dato per scontato o sacrificato nel solito accontentarsi alla superficie dell'immagine significativa.

Questo senza chiedersi gli autentici perché di un colore, di una resa fotografica, scenica, compositiva, della scelta di un tema musicale o della costruzione di un personaggio, dandoli per assodati, elaborati, perfettamente codificati all'interno di un'industria estremamente propensa alla categorizzazione dei suoi prodotti e dei movimenti dai quali è abitata.

Lo shock della Riforma protestante, con le sue radicali influenze sull'arte nordica, non è certamente una prospettiva di indagine originale o inedita, ma è indubbio che il suo valore – il reale peso espresso nella costituzione di un blocco artistico e geografico – sia stato quantomeno sottostimato nei vari tentativi di dare un'origine chiara all'estetica del Nord.

Quindi il nostro compito, con la piena consapevolezza di un'ineluttabile parzialità contenutistica, era quello di dar vita a un'affascinante suggestione partendo da un semplice quesito: e se alla base di ciò che oggi vediamo provenire filmicamente dal Nord e mitteleuropa, esattamente come è accaduto per tutte le arti maggiori che sono naturale frutto di evoluzione e di discendenza da processi di produzione di pensiero, vi fosse proprio il protestantesimo?



In apparenza una semplicistica generalizzazione e, forse, in parte lo è. Eppure, nel tragitto fin qui intrapreso, ci siamo accorti che andando oltre il dogma, superando l'ordine strettamente religioso, le motivazioni squisitamente politiche e gli interessi egemonici, nello spirito del protestantesimo e nelle sue influenze più genuine sul tessuto sociale europeo, si nascondano i germi di una visione artistica ben precisa, giunta a noi ovviamente mutata e trasfigurata, ma nella quale i tratti fondativi del credo luterano non sono solamente ombre, bensì presenze vibranti, ontologicamente critiche e inquisitrici.

Per dimostrare ciò, pur partendo dalle scritture e dalle prese di posizione simboliche, dalle (false) iconoclastie e dai precetti etici, l'aderenza al visuale era d'obbligo. Ed è proprio attraverso il pittorico e il suo mutare dai secoli rinascimentali ad oggi che possiamo comprendere meglio ciò che ci si para innanzi durante la visione di un'opera di Dreyer o von Trier.

I modi di raccontare possono essere molteplici e cangianti, ma guardando in profondità ci si rende conto che il nucleo è lo stesso o, quantomeno, assai simile da opera ad opera, da autore ad autore.

C'è una preziosa soluzione di continuità, una comunità spirituale, tra le incisioni allegoriche di Dürer e il bianco e nero bergmaniano; tra le cattedrali austere di Saenredam e le prigioni domestiche di Dreyer; tra la concezione luterana del popolo del villaggio e le vedute di Bruegel, le scene campestri de *Il nastro bianco* di Haneke o le tavolate di Axel e Vinterberg; tra l'ossessione religiosa, il fantasma del Dio punitore, le infestanti figure normative protestanti – vescovi, pastori, padri di famiglia – e i demoni (esorcizzati) di Bergman.

Un filo riformista che non si spezza mai, ma che di fronte alle sfide del tempo sceglie, invece, di ramificarsi in altre rivoluzioni, come è accaduto con la psicoanalisi e attraverso essa – ben più adatta del cieco credo religioso a un secolo dominato dalla tecnologia e dalla ragione – dare nuova dimensione a un'arte che, al pari delle altre, aveva la necessità di mostrare il nascosto indicibile.

Il vigore del protestantesimo, anche con le sue mostruose deviazioni morali<sup>158</sup>, sta proprio nella sua mutevolezza e nella capacità di calarsi nel sociale che lo interpella e lo fa suo.

L'avvento della psicoanalisi e la scoperta dell'inconscio, segnando un nuovo corso del pensiero e nascendo contemporaneamente al mezzo cinematografico, diedero a quest'ultimo strumenti privilegiati di indagine dell'uomo e di rappresentazione dei suoi moti.

Bergman fu probabilmente il rappresentante più fulgido di questa forza visuale introspettiva, ma il suo cinema, in un certo senso, si ferma nei confini dell'interiorità.

Durante una lezione dottorale, Francesco Casetti mi ha mosso una provocazione: perché continuare ad analizzare cosa ha detto Bergman? Non sarebbe più interessante capire cosa Bergman non ha detto?

Se in un primo momento questa affermazione ha generato in me una spinta difensiva dell'opera bergmaniana, dopo un'attenta riflessione, mi son reso conto che la risposta a quel quesito provocatorio, in realtà, non faceva altro che consolidare il continuum concettuale che abbiamo fino ad ora intessuto. Se la Riforma protestante evocava una dimensione intima e personale del divino e al contempo sanciva un ben preciso ruolo pubblico e sociale dell'uomo, perché il cinema nordico, nato e nutrito con la psicoanalisi e popolato dai simboli del protestantesimo, si è concentrato così tanto nella rappresentazione della vita pulsionale del soggetto smarrendo o, sarebbe meglio dire sfocando, la sua missione sociale? Bergman racconta come nessun altro i conflitti degli individui; ritrae alla perfezione le fratture dell'Io, il desiderio, la paura, le colpe, le condanne e le espiazioni, ma il mondo dov'è? Cosa c'è al di là di Fårö? Cosa avviene per le strade di Uppsala? Quali presenti e quali futuri si nascondono dietro la mano sullo schermo e il volto di Liv Ullmann?

E qui arriviamo al nodo gordio: cosa non ci dice Bergman?

Bergman non ci racconta la società. O, meglio, racconta i suoi vizi, le inclinazioni, i costumi, ma, sull'onda di un terapeutico autobiografismo, è l'uomo a interessargli

---

<sup>158</sup> Sia ben inteso che non vi è mai un giudizio o una colpevolizzazione del culto religioso in sé quando si associa la Riforma agli estremismi nazionalsocialisti, ma una semplice constatazione di un risvolto oscuro intrapreso dalla società germanica, in un determinato periodo storico, le cui radici guardano ovviamente a un'interpretazione ortodossa e distorta degli insegnamenti luterani votata al primatismo della purezza. Sarebbe condannare in toto il cattolicesimo per aver prosperato nell'epoca dell'Inquisizione.

veramente. Ecco il muro sul quale ci si infrange cinematograficamente. Eppure la Riforma non si arresta e con essa, neanche la psicoanalisi o tantomeno l'arte da esse è generata. Il rintracciare in Haneke l'erede di Bergman e dello spirito protestante risponde esattamente a questa esigenza di continuità.

Austriaco, figlio ribelle e anarchico della psicoanalisi, ancorato geneticamente al protestantesimo, nordico, profondamente nordico.

E' lui a riprendere dove Bergman si era fermato, facendo sue le lezioni del e dei maestri diviene un abile traduttore dell'inconscio, svelando con le azioni e gli intrecci pulsionali dei suoi caratteri l'(in)umano nascosto in ognuno di noi, ma attraverso il loro annichilimento, facendoli muovere nell'urbano come nel claustrofobico familiare, è stato capace di smascherare le ipocrisie di un'intera società e le bestie che la governano.

Alla fine è solo una questione di ampiezza del diaframma percettivo.

Nell'arco dell'elaborato abbiamo visto come sia nella trilogia che nelle altre pellicole citate, l'intimità dei personaggi, la loro natura inconscia, le lotte intestine e le conseguenti manifestazioni somatiche e/o fisiche, acquisissero un ruolo di sempre maggiore rilevanza nell'economia di narrazioni cariche di spunti riflessivi di natura storica, religiosa, filosofica, economica, e mediatica.

Le traiettorie psicologiche non sono un mero sottotesto da richiamare attraverso forzature e giri di parole, ma un vero e proprio pilastro sul quale le storie posano, mettendo radici per poi svilupparsi in direzioni inaspettate, talvolta sorprendenti.

Alla luce di quanto abbiamo visto fino ad *Amour*, il quale si colloca perfettamente all'interno dei precetti della glaciazione esattamente come i suoi predecessori, sarebbe incosciente negare che il suo pensiero sia stato profondamente influenzato dalle correnti psicoanalitiche istituzionali (Freud, così come Lacan e Metz), arrivando a proporre dei casi clinici di assoluta limpidezza e perfezione rappresentativa, mostrati secondo un'estetica funzionale sia al coinvolgimento e allo sconvolgimento sensoriale dello spettatore, che alla più ampia comprensione delle dinamiche psichiche messe in atto.



La psicoanalisi non entra in contrasto con le istanze motrici politiche, sociologiche e filosofiche alle quali Haneke, dichiaratamente, ama ricondurre i suoi lavori, ma anzi le sostiene, ampliandone la portata, la radicalità e la profondità.

Questo fa del suo cinema, al pari degli studi hitchcockiani o bergmaniani (superiori per storia e mole), uno dei più interessanti bacini di indagine ad oggi esistenti nel panorama filmico internazionale.

Dreyer, Bergman, Haneke, von Trier, Vinterberg e molti altri esponenti di questo inesauribile oceano di storie e vissuti del Nord, nella loro assoluta diversità tematica, estetica e stilistica, non fanno altro che decifrare il mondo secondo un minimo comun denominatore, chiamato dal regista austriaco “glaciazione”, capace di prendere le sembianze e i titoli più diversi, sottostando a un codice critico calibrato sulle problematiche di un individuo contemporaneo che, a differenza dei secoli precedenti, ha dovuto fare i conti con l’invasione delle nuove tecnologie, la supremazia del mercato, l’ascesa dei totalitarismi, il magnetismo della massificazione, la distruttiva scoperta dell’inconscio e la nascita di un’innovativa espressione tecnica e artistica come il cinema, che si è arrogata il compito di documentare, attraverso la deformazione narrativa o una chirurgica lucidità morale, un universo fisico e interiore in perpetuo mutamento.

Di queste oscillazioni dell’animo, tra alterazioni della coscienza e dilatazioni di tempo e senso, Haneke si fa interprete virtuoso; un silenzioso, invisibile osservatore del privato pronto a cogliere il gesto, il verbo e l’assenza, stanando quelle fragilità dell’uomo che si trasformano, per una scintilla, in puro, incompreso orrore.

Facendo un passo indietro, guardando tutti gli stimoli, gli impulsi visivi, i morti evocati, i corpi mossi e le trame narrate in questo percorso, non possiamo non pensare a ciò che manca e che andrebbe evocato ed esplorato con la dovuta minuziosità per cercare di sopravvivere all’impresa, illusoria, di racchiudere in un unico sguardo tutti gli elementi giganteschi e infinitesimali che compongono un paesaggio così vasto.

Questo lavoro è quindi da intendersi come un grado zero di analisi. Un punto di partenza dal quale generare una futura mappatura tematicamente e visualmente ben più ricca ed esaustiva, cogliendo, fosse anche solo in parte, tutte quelle sfumature, i significati e le scosse atmosferiche che da Lutero a Bruegel, da Bergman ad Haneke, hanno reso il Nord cinematografico non più un confine cinematografico, ma un orizzonte collettivo dell’anima.

## Bibliografia

ALBANO LUCILLA, *Il dispositivo, Voce per l'Enciclopedia del Cinema Treccani*, Roma, 2003.

ALBANO L., *Lo schermo dei sogni - Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia, 2004.

ALBANO L., *Ingmar Bergman – Fanny e Alexander*, Lindau, Torino, 2009.

ALBANO L., *Il posto delle fragole*, in *Ingmar Bergman*, Antonio Costa (a cura di), Venezia, Marsilio, 2009.

ALBANO L., *L'”altra scena” in Hitchcock, Bergman e Haneke*, in *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012.

ALPERS SVETLANA, *Arte del descrivere – Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

ARONSSON PETER, *Uses of the Past – Nordic Historical Cultures in a Comparative Perspective*, in *Culture Unbound*, Volume 2, Linköping University Electronic Press, 2010.

BAR-ELLI GILEAD, *Schubert: Impromptus*, unpublished, *A lecture accompanying a home performance of the eight Impromptus*, Gerusalemme, Febbraio 2013

BACON FRANCIS, *La grande instaurazione (1620)*, in *Opere filosofiche*, vol. 1, Laterza, Bari 1972.

BAINTON RICHARD H., *La Riforma protestante*, Einaudi, Torino, 2000.

BARTHES ROLAND, *S/Z*, Éditions du seuil, Paris, 1970.

BERENSON BERNARD, *I pittori italiani del Rinascimento*, BUR, Milano 1997.

BERGMAN INGMAR, *Lanterna magica*, Garzanti Editore, Milano, 1987.

BERGMAN I., *Immagini*, Garzanti, Milano 1992.

BERGMAN I., *Il settimo sigillo*, (a cura di) Alberto Criscuolo, Iperborea, Milano 2005.

BERTETTO PAOLO, *Lo specchio e il simulacro*, Studi Bompiani, Milano, 2007.

BINI LUIGI, *Ingmar Bergman*, Letture, Milano 1983.

BÖHME GERNOT, *Atmospheres, Art, Architecture*, in *Architectural Atmospheres*, (a cura di) Christian Borch, Birkhäuser, Basilea 2014.

BORDWELL DAVID, *The Films of Carl-Theodore Dreyer*, University of California Press, Los Angeles 1981.

BRENTANO FRANZ FUNK, *Luther*, Grasset, Parigi, 1934.

BRUNETTE PETER, *Michael Haneke and the Television Years* in *A Companion to Michael Haneke*. Roy Grundmann (a cura di), Wiley-Blackwell, Hoboken 2010.

CALVINO GIOVANNI, *Istituzione della religione cristiana* Vol. I, (a cura di) Giorgio Tourn, Mondadori, Milano 2009.

C.E.I., *Bibbia Sacra, Lettera di San Paolo agli Efesini 2*, 8-9, Nuova Diodati, C.E.I 1991.

C.E.I., *Bibbia Sacra, Esodo*, 20, 1-6, op. cit.

DELEUZE GILLES, *L'immagine-tempo* Ubulibri, Milano, 1989.

DELEUZE G., GUATTARI FÉLIX, *L'anti-Edipo, Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino, 2002.

DEUTSCH OTTO ERICH, *Schuberts Vater, Alt Wiener Kalender für das Jahr 1924*, Alois Trost (a cura di), Anton Schroll & Co., Vienna, 1924.

D'LUGO MARVIN, *Pedro Almodovar (Contemporary Film Directors)*, University of Illinois Press, Chicago, 2006.

ELSAESSER THOMAS, HAGENER MALTE, *Teoria del film – Un'introduzione*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2009.

ELSAESSER T., *Performative Self-Contradictions – Michael Haneke's Mind Games*, in *A Companion to Michael Haneke*. Roy Grundmann (a cura di), op. cit.

FERRARIS DAVIDE, *Ex Voto – tra arte e devozione*, Libreriauniversitaria.it, Padova 2016.

FOFI GOFFREDO, *Come in uno specchio: i grandi registi della storia del cinema*, Donzelli Editore, Roma, 1995.

FREUD ANNA, *L'Io e i meccanismi di difesa*, Martinelli, Firenze 1967 (ed. orig. 1936).

- FREUD A., *Infanzia e adolescenza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.
- FREUD SIGMUND, *Introduzione alla psicoanalisi - Prima e seconda serie di lezioni*, Bollati Boringhieri, Torino, 1969.
- FREUD S., *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, in *Opere 1900 – 1905*, Bollati Boringhieri, Torino, 1970.
- FREUD S., *Una difficoltà sul cammino della psicanalisi*, 1917, in *Opere* vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.
- FREUD S., *La rimozione*, in *Opere* vol. VIII, op. cit.
- FREUD S., *Al di là del principio del piacere*, in *Opere* vol. IX: *L'Io e l'Es* (1917 – 1923), Bollati Boringhieri, Torino, 1989.
- FREUD S., *Totem e tabù*, Fratelli Melita Editori, La Spezia, 1991.
- FREUD S., *Al di là del principio del piacere*, Alberto Civita (a cura di), Bruno Mondadori, Milano, 1995
- FREUD S., *Il disagio civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.
- FUBINI ENRICO, *Il pensiero musicale del Romanticismo*, EDT, Torino 2003.
- FUCHS RUDI, *La pittura Olandese*, Fabbri Editore, Milano 1997.
- GERMANI SERGIO GRMEK, PLACEREANI GIORGIO (a cura di), *Per Dreyer. Incarnazione del cinema*, a cura di, Il Castoro Milano, 2004.
- GODARD C., *Virtualités. Dans le monde des images, seule la mort est réelle*, «Le Monde», 14 aprile 1993, in A. Horwath, G. Spagnoletti (a cura di), *Michael Haneke*, Lindau, Torino, 1998
- GRIFFERO TONINO, *Who's Afraid Of Atmospheres (And Of Their Authority)?*, Lebenswelt n.4 2014.
- GRIFFERO T., *Fisiognomica emozionale. affordances, estasi, atmosfere*, Lebenswelt n.6 2015.
- GRIFFERO T., *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica patica*, Guerini & Associati, Milano 2016.
- GRUNDMANN ROY, *Unsentimental Education*, in *A Companion to Michael Haneke*, (a cura di) Roy Grundmann, op. cit.

HANEKE MICHAEL, *Appunti su «71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls»*, n.55, 1994 in A. Horwath, G. Spagnoletti (a cura di), *Michael Haneke*, op. cit.

HANEKE M., *La violenza nel cinema e nei mass-media*, in *La violenza allo specchio – Passione e sacrificio nel cinema contemporaneo*, (a cura di) Pierpaolo Antonello, Eleonora Bujatti, Transeuropa, 2009.

HUTCHISON JANE CAMPBELL, *Albrecht Dürer – A Biography*, Princeton University Press, Princeton 1990

JUNG CARL G., *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Biblioteca Bollati Boringhieri, Torino, 1977.

KALIN JESSE, *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge, New York, 2003.

KLEIN MELANIE, *La psicoanalisi dei bambini*, Martinelli, Firenze, 1969.

KLINE THOMAS JEFFERSON, *I film di Bernardo Bertolucci*, Gremese Editore, Roma 1993.

KÖHLER WOLFGANG, *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano, 1961.

KOUTSOURAKIS ANGELOS, *Politics as Form in Lars von Trier*, Bloomsbury, New York 2013

LACAN JAQUES, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'Io*, in *Scritti*, vol. I, Einaudi, Torino, 1974.

LANTE AASULV, *Nordic Protestantism to the Present Day*, in *The Blackwell Companion to Protestantism*, (a cura di) Alister E. McGrath and Darren C. Marks, Blackwell Publishing, Malden 2004

LUTERO MARTIN, *Epistola sull'arte del tradurre e sull'intercessione dei santi*, in *Scritti Religiosi*, (a cura di) Valdo Vinay, UTET, Torino 1978

LUTERO M., *Delle buone opere*, in *Scritti religiosi*, op. cit.

LUTERO M., *Breviario*, (a cura di) Claudio Pozzoli, Rusconi, Milano, 1996.

LUTERO M., *Contro i profeti celesti, sulle immagini e sul sacramento*, (a cura di) Alberto Gallas, Claudiana Editrice, Torino 1999.

MASI STEFANO, *La luce nel cinema. Introduzione alla storia della fotografia nel film*, La lanterna magica, L'Aquila 1982.

MCLUHAN MARSHALL, *La luce e il mezzo*, Armando Editore, Roma 2003.

- MCLUHAN M., *La galassia Gutenberg*, Armando Editore, Roma 2011.
- METZ C., *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia, 1980.
- NIETZSCHE FRIEDRICH, *L'Anticristo*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Vol. VI, Tomo III, (a cura di) Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Adelphi, Milano, 1970.
- NIETZSCHE F., *Crepuscolo degli Idoli ovvero Come si filosofa col martello*, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano, 1983.
- NYKVIST SVEN, *Nel rispetto della luce*, Lindau, Torino 2000.
- RICCARDO PANFILI, *La musica «organica» di Fanny e Alexander*, in L. Albano, *Ingmar Bergman – Fanny e Alexander*, op. cit.
- PESCIO CLAUDIO, *Pittura Olandese: Il secolo d'oro*, Giunti, Milano 2014.
- PIRENNE HENRI, *Storia d'Europa dalle invasioni al XVI secolo*, Newton & Compton Editori, Roma 1991.
- ROUDINESCO ÉLISABETH, *Freud e la psicologia in Francia* (atti del convegno), Istituto Italiano di Cultura, Parigi, 10 maggio 1994.
- ROUDINESCO É, *Sigmund Freud nel suo tempo e nel nostro*, Einaudi, Torino 2015.
- SEVERINO EMANUELE, *Pensieri sul cristianesimo*, Rizzoli, Milano 1995
- SPAGNOLETTI GIOVANNI, *Kammerspielfilm*, Voce dell'Enciclopedia Treccani, 2003.
- SONTAG SUSAN, *The Image-World*, in *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- SONTAG S., *In Plato's Cave*, in *On Photography*, op. cit.
- STRANO MARCO, *Manuale di criminologia clinica*, SEE, Firenze, 2003.
- SZONDI PÉTER, *Teoria del dramma moderno 1880 – 1950*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1962.
- THUSWALDNER GREGOR, *Mourning for the Gods who have died*, in *A Companion to Michael Haneke*, op. cit.
- VAN LAARHOVEN JAN, *Storia dell'arte cristiana*, Mondadori, Milano 1999.
- VINAY VALDO, Introduzione a *Scritti religiosi*, Martin Lutero, Valdo Vinay (a cura di), UTET, Torino 1967.

WEBER MAX, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano 1997.

WOLF MAURO, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bompiani, Milano, 2000.

ZAGARRIO VITO, *Nanni Moretti. Lo sguardo morale*, Marsilio, Venezia 2012.

ZEMIGNAN ROBERTO, *Sussurri e grida*, in *Ingmar Bergman*, (a cura di) Antonio Costa, Marsilio, Venezia 2009.

ZBIKOWSKI LAWRENCE M., *The Blossoms of "Trockne Blumen"': Music and Text in the Early Nineteenth Century*, *Music Analysis*, Vol. 18, No. 3, Blackwell Publishers, Oxford, Ottobre 1999.

ZUFFI STEFANO, *Grande Atlante del Rinascimento*, Electa, Milano 2005.

## Sitografia

FREY MATTIAS, *Supermodernity, Capital, and Narcissus: The French Connection to Michael Haneke's Benny's Video*, *Cinetext*, October 2002, <<http://cinetext.philo.at/magazine/frey/bennysvideo.html>>.

FREY M., *Michael Haneke, Sense of Cinema*, <<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/haneke-2/>>, 2003.

DAVID STERRITT, *A Shadow Poet: Michael Haneke*, <<http://www.davidsterritt.com/Haneke.html>>, Agosto 2010.

*Muzinger Online*, con particolare riferimento all'*Internationales Biographisches Archiv* 30/2010 del 27/07/2010, <<http://www.munzinger.de>>, in seguito integrato dal MA-Journal fino a Marzo 2013.

Imdb.com, Haneke, <[http://www.imdb.com/title/tt0098327/releaseinfo?ref\\_=tt\\_dt\\_dt](http://www.imdb.com/title/tt0098327/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt)>, agg, 2013.

## Filmografia

*La passione di Giovanna d'Arco (La passion de Jeanne d'Arc)*, C. T. Dreyer 1928

*Dies Irae (Vredens Dag)*, Carl Theodor Dreyer, 1943

*Ordet – La Parola (Ordet)*, Carl Theodor Dreyer, 1943

*Monica e il desiderio (Sommaren med Monika)*, Ingmar Bergman, 1953

*Sorrisi di una notte d'Estate (Sommarnattens leende)*, Ingmar Bergman, 1955

*Il settimo sigillo (Det sjunde inseglet)*, Ingmar Bergman, 1957

*Come in uno specchio (Såsom i en spegel)*, Ingmar Bergman, 1961

*Luci d'inverno (Nattvardsgästerna)* Ingmar Bergman, 1963

*Il silenzio (Tystnaden)*, Ingmar Bergman, 1963

*Persona (Id.)*, Ingmar Bergman, 1966

*Sussurri e grida (Viskningar och rop)*, Ingmar Bergman, 1972

*Il flauto magico (Trollflöjten)*, Ingmar Bergman, 1975

*Fanny e Alexander (Fanny och Alexander)*, Ingmar Bergman, 1982

*Il settimo continente (Der Siebente Kontinent)*, Michael Haneke, 1989

*Benny's Video (Id)*, Michael Haneke, 1992

*71 frammenti di una cronologia del caso (71 Fragmente einer Chronologie des Zufall)*, Michael Haneke, 1994

*Funny Games (Id.)*, Michael Haneke, 1997

*Storie – Racconto incompleto di diversi viaggi (Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages)*, Michael Haneke, 2000.

*La pianista (La pianiste)*, Michael Haneke, 2001.



*Niente da nascondere (Caché)* Michael Haneke, 2005.

*Il nastro bianco (Das weiße Band)*, Michael Haneke, 2009

*Amour (Id)*, Michael Haneke, 2012

*Il pranzo di Babette (Babettes gæstebud)*, Gabriel Axel, 1987

*Festen (Id.)* Thomas Vinterberg, 1998

*Dogville (Id.)* Lars von Trier, 2003

*Melancholia (Id.)* Lars von Trier, 2011

*Nymphomaniac Vol.1, (Nymph()maniac)*, Lars von Trier, 2013

## **Altri film citati**

*Tempi moderni (Modern Times)*, Charlie Chaplin, 1936

*Io ti salverò (Spellbound)*, Alfred Hitchcock, 1945

*L'uccisione del maiale (Id)*, Bernardo Bertolucci, 1956.

*Novecento (Id)*, Bernard Bertolucci, 1976.

*Matador (Id)*, Pedro Almodovar, 1986.

*Un piccione seduto su un ramo riflette sull'esistenza (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron)*,  
Roy Andersson, 2014