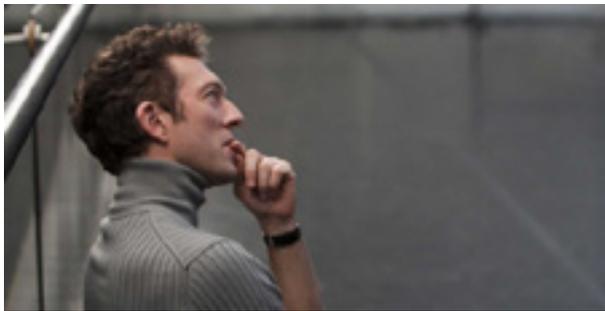


cinema >>> **Topoi e banalità.**

Il cigno nero, diretto da Darren Aronofsky, è un collage di banalità e banalizzazioni, ultimo aggiornamento della tecnica hollywoodiana di produzione del consenso.

di Angela Bresci

In breve la trama: ballerina schizofrenica cresciuta da madre autoritaria impazzisce completamente nel tentativo di interpretare i due principali ruoli femminili de *Il lago dei cigni* di Čajkovskij e si uccide durante la prima del balletto. Passiamo ora alla critica.



Vincent Cassel interpreta la parte di Thomas Leroy, direttore e coreografo della compagnia di balletto. Anche lui è un'accozzaglia di banalissimi stereotipi: è autoritario, ambizioso, europeo e spiccatamente omosessuale.

Sembra strano ma per fortuna su qualche quotidiano esistono ancora critici che fanno il loro lavoro (cioè, per dirla con Pound, «determinare il valore» dell'opera). In realtà l'esempio che posso portare è uno solo, un articolo di Alberto Crespi sull'*Unità* del diciotto febbraio (mirabilmente intitolato *Il cigno trash-endentale*), nel quale il film viene definito «enfatico, pretenzioso, fasullo», ennesima conferma di «quanto possano essere banali gli americani, alle prese con temi profondi quali la creatività artistica, l'identificazione dell'interprete [...] con il suo personaggio, il doppio, il lato oscuro che si nasconde dentro ognuno di noi». Tutto vero, come vedremo.

A parte l'articolo di Crespi e una timida nota di Fabio Ferzetti sull'impatto banalizzante degli effetti speciali sulla psicologia della protagonista (*Il messaggero*, 18 febbraio 2011) la «critica», come al solito, non ha criticato, anzi. Proprio Ferzetti, in conclusione del suo articolo, dichiara: «Un film così, è ovvio, [...] si ama o si odia. Senza distinguere e senza vergogna». Ecco la linea critica degli «amanti del cinema» dei nostri quotidiani, il *mi piace/non mi piace* delle peggiori discussioni dei peggiori spettatori all'uscita dalla sala.

Così Roberta Ronconi, inviata al festival di Venezia (che l'anno scorso ha accolto tiepidamente il film americano), scrisse su *Liberazione* del due settembre: «*Black Swan*, si [sic] apre il festival ed è subito capolavoro». «Nella parte di Nina, Natalie Portman fa un salto di qualità assolutamente inaspettato [...]. Ma quello che succede alla brava attrice su questo set è qualcosa che va al di là della sua volontà. E' il frutto di un'opera d'arte che diventa tale nel suo farsi, che trascina tutto e tutti verso la perfezione, che decide essa stessa dove andare e chi portare con sé. E' la magia dell'arte che si fa cinema e il cui cammino si completa solo all'arrivo in sala. Dove noi, spettatori, mettiamo il punto finale con la nostra meraviglia e con l'emozione». Naturalmente l'articolo si chiude qui, senza alcuna spiegazione delle tesi affermate: tutto si chiude sull'emotività dello spettatore. Sarebbe lecito perdonare il critico per una tale imprudenza (in fondo è un articolo scritto durante un festival, quindi velocemente, per forza superficiale, anche se un critico che si commuove di fronte al solito chiasso emotivo della cialtroneria hollywoodiana dovrebbe avere la decenza di restare a casa) se non fosse che il diciotto febbraio, quando il film compare nelle sale, esce nuovamente un articolo della Ronconi su *Liberazione*. Triste è la sorpresa quando ci si accorge che l'articolo è lo stesso scritto a Venezia, riproposto con la sola sostituzione della frase di apertura («Arriva in sala il più bel film presente al festival di Venezia»).

A parte il suddetto caso limite di immobilità cerebrale le recensioni positive si sprecano: Alessandra Levantesi Kezich su *La Stampa* del 18 febbraio celebra la «bellezza visionaria» del film. Roberto Nepoti su *La Repubblica* dello stesso giorno decreta: «Tra «Eva contro Eva» e «Il fantasma del palcoscenico», ecco un geniale horror del profondo». Federico Pontiggia su *Il Fatto quotidiano* del 17 febbraio parla di «prova d'autore» e di come «dopo il Leone d'Oro *The Wrestler*, Darren Aronofsky [abbandoni] il ring e [metta] il tutù alla tensione». Vi risparmiamo *il Foglio* e *il Giornale*. In tutte le suddette recensioni alle dichiarazioni più o meno pompose dell'autore manca sempre la spiegazione che dovrebbe dimostrarne la validità. Eppure il pensiero dialettico dovrebbe essere alla base di qualunque articolo di natura culturale.

Ma certo c'è di peggio: fuori dalla dimensione ristretta dei quotidiani c'è internet e la sua fucina di siti di pseudocritica cinematografica. Tra questi gode di una inspiegabile fama www.spietati.it, sito di critiche spesso banali ma pseudocolte (cioè che sposano la critica dell'impressione sentimentalistica con citazioni casuali da personaggi come Deleuze) che accompagnano alla recensione i voti dati da collaboratori che sul film non scrivono una sola riga, lanciando il sasso e nascondendo la mano. Si guardi il caso de *Il cigno nero*: alla critica di Luca Pacilio, ancora una volta costruita con dichiarazioni ingiustificate e tesi senza antitesi (perché l'incipit, caratterizzato dall'effetto speciale di *morphing* che trasforma i danzatori in «creature che spiumano» sarebbe «splendido»? Perché il cast sarebbe «perfetto»? Perché non viene spiegato il valore dello «strizzare l'occhio ai classici»? Perché il finale viene descritto come un «crescendo poderoso» che si chiude con una «fatale, irresistibile, esaltante apoteosi»? Apoteosi di cosa? Perché fatale? Perché irresistibile?) si accompagnano i voti altissimi di personaggi dal curriculum inesistente o perlomeno misterioso, tra i quali figura purtroppo anche uno dei peggiori studenti del DAMS di Torino. Riuscirà mai il DAMS a riemergere dalla palude del pensiero debole e del clientelismo per diventare un luogo di discussione seria sul cinema? Quelli come me, che il DAMS lo amano veramente, lo auspicano ogni giorno.

Detto questo, propongo una mia critica al film, cercando di far sì che sia la più esplicita e dialettica possibile.

Perché *topoi* e banalità? Come si sarà letto, il film ripropone diversi *topoi* culturali. Innanzitutto il doppio, più precisamente il doppelgänger, il sosia maligno presagio di morte del folklore tedesco, che tanta presa ha avuto nel cinema grazie alla mediazione della moda psicanalitica che invase hollywood negli anni trenta e quaranta (si pensi a *Lo specchio scuro* di Siodmak, 1946, o a *Dietro la porta chiusa* di Lang, 1948). Ricordiamo sul tema anche gli interessanti esperimenti di Renoir (*L'angelo del male*, 1938, e *Il testamento del mostro*, 1959), o il più recente *Doppelgänger [sic]* di Kiyoshi Kurosawa (2003), opere interessantissime che trovano buona parte della loro forza nel lavoro degli attori e in una ricerca sul *topos* finalizzata a superare la semplice riproposizione di temi o rappresentazioni ormai sterili.



Una delle immagini della trasformazione finale della ballerina interpretata da Natalie Portman nel *Cigno nero*. In un momento così importante per il personaggio e per l'attrice, che di quel personaggio avrebbe potuto ora mostrare la folle deriva, la recitazione viene abbandonata in funzione dell'effetto speciale. Al volto di Natalie Portman non viene chiesto di fare o esprimere niente, anzi probabilmente viene consigliato di non disturbare l'effetto speciale (gli occhi "demoniaci"). La potenziale riflessione espressiva del volto dell'attrice viene sacrificata a vantaggio di un procedimento (l'effetto speciale) che, al posto di suggerire, assorda: gli occhi rossi sono l'ennesima didascalia mirata a dichiarare l'atmosfera "demoniaca" del momento e la vittoria del doppio "maligno".

e dotata di ali e piedi palmati. Inutile dire che lo spettatore ha già capito da tempo che la personalità "malvagia" della giovane ballerina schizofrenica ha preso il sopravvento su quella "buona". Così, a colpi di didascalizzazioni kitsch, frutto di costosissimi effetti speciali, il *topos* è svuotato dalla sua profondità e degradato a insieme di trovate pescate dai peggiori film horror e thriller americani. Da una parte abbiamo quindi la quantità sterminata di momenti in cui il doppio viene mostrato o suggerito, dall'altra la piattezza della riflessione, che non va oltre la suddetta presentazione.

[Si noti che anche la trama del film è in sé copiata in buona parte da un film horror italiano del 1988, ovvero

Come è trattato questo *topos* da Aronofsky? Saltiamo qui le colpe di soggettisti e sceneggiatori, i cui dialoghi, piatti, in fondo non sono ciò che veramente conta nel film. La presenza del doppio viene subito suggerita nei primi minuti dai misteriosi tagli sulla schiena della protagonista che non ricorda di esserne l'autrice, per poi essere ancora sottolineato dalla camera a mano, ossessivamente sulle spalle della protagonista (a suggerire una atmosfera ansiogena e la presenza di una personalità "malvagia" incombente su quella "buona"). Viene poi ancora didascalizzato dagli effetti speciali, che si avvalgono di becere trovate da film horror (già viste e straviste milioni di volte): il doppio nello specchio, il doppio nell'ombra e apparizioni ad effetto. Tutto sottolineato dalla solita colonna sonora emotiva e assordante, mirata a muovere lo spettatore verso l'emozione desiderata: paura, compassione, odio e via dicendo. Il momento in cui il tema del doppio viene però maggiormente sottolineato arriva sul finale, durante la prima del *Lago dei cigni*: la protagonista, interpretando la parte del cigno nero, muta letteralmente forma, ritrovandosi coperta di piume nere

Étoile di Peter del Monte, film che Aronofsky conosce sicuramente, avendo lavorato con la protagonista Jennifer Connelly in *Requiem for a Dream*, 2000]

Altro *topos* sul quale il film lavora sbadatamente è quello della madre castrante, esplorato magnificamente al cinema da Isabelle Huppert e Annie Girardot nel recente *La pianista* di Michael Haneke (2001), che ne sviscerano la tremenda crudeltà. *Il cigno nero* invece banalizza anche qui, riempiendo la stanza della figlia repressa di enormi pupazzi rosa con le scarpette da ballo e la stanza della madre (ex ballerina frustrata) di ritratti della figlia, ancora una volta aumentando il numero di trovate e riducendo al minimo la riflessione. «Ogni trovata è persa» diceva Carmelo Bene, e come al solito aveva ragione.

Da queste considerazioni preliminari emerge un problema fondamentale: la recitazione. La grandezza de *La pianista* sta in larghissima parte nella bravura della Huppert, che fa emergere l'estrema umanità del personaggio, del quale riusciamo a scorgere ogni singola ombra. Il lettore non pensi però che Natalie Portman sia una cattiva attrice, anzi, è sicuramente un'attrice dotata. In fondo la scuola americana può vantare una larga schiera di bravissimi attori naturalistici. Ma Natalie Portman ha anche bisogno di un bravo regista con il quale poter parlare della parte, nonché del rapporto tra recitazione e macchina da presa: è questo che, a nostro avviso, è mancato.

Sicuramente questi argomenti sono difficili da dimostrare, in quanto in realtà risiedono in ciò che *Il cigno nero* non ci mostra. Natalie Portman infatti non ha mai la sicurezza gestuale né la profondità espressiva necessaria al ruolo. Certo è però che questi due elementi si intravedono, affiorano talvolta sotto la cappa soffocante e invadente della regia e degli effetti speciali. L'attrice, il suo corpo e il suo lavoro ne escono umiliati, ridotti a mezzi del banale messaggio del film.

La regia di Aronofsky infatti poco si occupa degli attori, tutta chiusa in un'operazione acritica di assordamento dello spettatore. Acritica perché la chiassosa macchina messa in piedi dal regista si limita a urlare al pubblico la sensazione da provare al momento giusto: siamo lontani dall'invadenza di Lars Von Trier, di Haneke o di Clouzot, che è un'invadenza crudele, sottile, ambigua in cui ogni messaggio viene giustamente annullato e viene lasciato lo spazio allo spettatore per riflettere su ciò che vede. È piuttosto l'invadenza cialtrona di uno Spielberg, o di uno dei tanti trovarobe snob di Hollywood che disprezzano gli attori e che credono di essere autori di qualcosa solo perché il loro minuscolo lavoro viene riconosciuto come autoriale da una critica anch'essa cialtrona, che vede l'arte lì dove si trova il braccio armato dell'industria culturale, mentre il pubblico, cinematograficamente privo di autorità culturali a cui riferirsi, non può che sperare nella propria cultura personale.