

L'OSPITE INATTESO: APPROFONDIMENTO

a c. della prof.ssa Francesca Gasperini

LA SOLITUDINE DEL PERCUSSIONISTA (di G. Frasca, *Cineforum* n° 481, pp. 42-44)

The Vanishing America, si potrebbe dire a proposito del secondo film di Tom McCarthy, parafrasando uno dei più celebri romanzi western di Zane Grey. Dopo l'11 settembre, lo svanire progressivo degli Stati Uniti e degli ideali di democrazia da sempre propagandati storicamente ha le sembianze allegoriche fin troppo evidenti di una gita sul traghetto a Staten Island, in cui l'attenzione dei personaggi si posa sullo *skyline* di Manhattan orfano delle Torri Gemelle e su una Statua della Libertà che rimane sullo sfondo, sfocata, presente ma elusiva sagoma privata della sua metaforica determinatezza. Così come, lungo lo stesso asse simbolico e in modo non molto dissimile dal vessillo issato al contrario nell'ultima inquadratura di *Nella valle di Elah* di Haggis, dissolve la bandiera *Stars & Stripes* che campeggia alta in aeroporto alla partenza (definitiva) di Mouna per fare ritorno, suo malgrado, in Siria: immagini immediatamente decodificabili di un mondo che pur proponendosi come paladino della difesa della democrazia, dimostra di avere pretestuosamente travalicato il limite consentito e di vivificare nell'eventualità dell'errore e del terrore di tutto ciò che proviene dall'esterno. Di qualunque natura esso sia, qualunque volto esso abbia.

Coerentemente con il suo abbozzo di poetica, che pur ridotta a soli due film tendenzialmente diversi tra loro per modalità realizzative, toni proposti e sviluppo del racconto, presenta elementi comuni e confrontabili, Tom McCarthy dell'America postcatastrofe osserva la linearità di incontri che si originano da proiezioni diverse di una stessa lacerante solitudine. Se in *The Station Agent* (2003) l'isolamento di Fin nel New Jersey rurale di Newfoundland era costruzione esistenziale forzata derivante dal complesso di essere un nano additato da tutti, in *L'ospite inatteso* il distacco dalla quotidianità del protagonista è dovuto, da un lato, alla penosa assenza della moglie e, dall'altro, a quella, non meno angosciante, di un qualunque stimolo professionale e umano. Sempre ricorrendo al confronto, se nel deserto campestre del New Jersey l'opportunità di alleviare la monotonia di giorni sempre uguali a se stessi era possibile dopo aver superato i complessi personali e le crisi indotte da tragiche calamità (quella di Olivia Harris seguita alla morte del suo amato figlio), nella New York ferita dalla sciagura degli attentati, la solitudine trova soltanto un flebile palliativo, un accenno di amicizia sincera quanto impossibile a causa di delibere politiche che oltrepassano la crisi dell'individuo e la risoluzione del proprio malessere per osteggiarlo con un muro invalicabile di ossessivo terrore per ciò che non rappresenta la norma. Walt, interpretato da un intensissimo Richard Jenkins, maschera spossata su cui si dipingono a mezze tinte tutti i foschi disegni di un destino che ha le sembianze dell'ottusità burocratica, è la superficie su cui si iscrive, nitido, tutto il tormento di questo stallo.

Ancora prima di assumere, in modo del tutto accidentale, il contatto con il prossimo, far traslare su di sé la ricchezza istintiva della cultura di Tarek e comprendere come riconquistare un'ordinaria autenticità, Walt oppone - involontariamente, come una sorta di tic rivelatore di paure occulte - una resistenza frutto di un *background* che da solo rappresenta già un condizionamento verso ciò che non è conforme, che potrebbe essere interpretato come eccentrico rispetto al proprio ruolo istituzionale, spesso disatteso, ma comunque fondamentale per collocarsi in uno schema prefissato in cui riconoscersi. Walt mostra la sua curiosità verso un elemento differente dalla propria grigia esistenza, ma tale propensione si trincerava dietro un muro nel momento in cui il suo riservato isolamento è invaso, per un attimo, da occorrenze esterne. Il cellulare mostrato immediatamente,

come un riflesso condizionato, ai colleghi che lo richiamano al convegno mentre sta osservando, rapito, la percussione forsennata di due giovani al parco, e il bottone della giacca nervosamente abbottonato dopo essere stato sorpreso da Tarek a provare lo djembé sono i riflessi inconsci che dimostrano l'appartenenza di Walt ad una società sclerotizzata su modelli definiti aprioristicamente. Modelli che, inevitabilmente, nonostante l'avvicinamento e la reciprocità, investono anche l'eventuale affinità, l'amicizia o anche il germinare del sentimento: i due confronti decisivi tra Tarek e Walt nel parlatorio del centro di detenzione e tra Walt e Mouna al tavolo del ristorante paiono due dialoghi in cui i soggetti si mettono a nudo, ammettendo, nel primo caso, la propria insofferenza verso una prigionia senza responsabilità, rivelando, nel secondo, la propria monotona ripetitività, il vicolo cieco dell'esistenza a cui si è condannati. Eppure questi momenti, pur nella loro estrema e sofferta sincerità, rappresentano un ulteriore scardinamento nelle dinamiche di avvicinamento proposte vanamente da McCarthy, la cui macchina da presa stringe progressivamente sui volti dei personaggi, escludendo l'ambiente, che rimane fuori fuoco, emarginando una volta di più l'uomo da chi gli è vicino, condannandolo definitivamente a rimanere solo. Consapevole dell'esperienza vissuta, inebriato dall'incontro e disilluso dal distacco. Sempre, tuttavia, inevitabilmente solo.

INCONTRI E DISCORDANZE CRONOLOGICHE

L'incontro e, successivamente, lo scambio tra Walt e Tarek non avvengono semplicemente con il confronto e l'assidua, cercata frequentazione, ma si originano lungo una dimensione apparentemente secondaria, circoscritta e scarnificata com'è da una messa in scena che dilata cadenze nella fissità quasi ipnotica di immagini, volti, sguardi e reazioni che dell'immobilità hanno il respiro e l'esangue scoramento. La parabola di conoscenza tra Walt e Tarek avviene sul piano traslato del tempo, di un tempo che non è per tutti lo stesso, ma che si nutre di idiosincrasie personali, della propria cultura, del proprio vissuto e del bagaglio di esperienze dirette maturato fino a quel momento. Un tempo che, tuttavia, rimane rigorosamente estraneo rispetto alle aspirazioni personali e che si esaurisce nell'immediato, privo di qualunque speranza che vada al di là dell'attimo in cui si consuma. E' soprattutto in questo che il lavoro di Tom McCarthy risulta pessimistico e senza speranza alcuna riguardo ad uno scambio tra culture che non sia esclusivamente estemporaneo, fatto di permutazioni sfuggenti perché represses dalla paura dell'altro-da-sé, di ciò che arriva dall'esterno, di qualunque natura esso sia (si pensi in questi termini all'altrimenti ingiustificata ingiunzione rivolta a Walt di allontanarsi dallo sportello da parte dell'impiegato del centro di detenzione).

E' innegabile che la storia del cinema americano possa anche essere letta come un'ininterrotta narrazione conflittuale in cui l'antagonista rappresenta sempre la personificazione di un nemico sociale da sconfiggere, allegoria di una paranoia generalizzata (ma anche indotta: in questo Hollywood è sempre stata maestra) la cui soluzione finale è un rituale di ordine ricomposto pacificando le tensioni suscitate. In *L'ospite inatteso* il conflitto è inesistente. Si osservano languide e depresse inerzie, frutto di assenze irrecuperabili, e striscianti inquietudini ermeticamente chiuse all'interno di stanze le cui aperture verso l'esterno - spesso utilizzate da Walt per guardare vacuamente *oltre*, in attesa, senza un'effettiva aspirazione - sono soltanto delle illusioni di novità, simbolo di eventualità che non hanno alcuna possibilità di realizzarsi, ma di una conflittualità in atto nessuna traccia. L'unica presenza tangibile è quella di solitudini che per un breve attimo incrociano le loro esistenze. Le differenti culture di Walt e Tarek si intrecciano in una concezione di tempo altrettanto discordante, che per un solo istante, esiguo ed intenso, le fa entrare in un contatto osmotico, superando la diffidenza e la paura. Il segmento più significativo è sicuramente quello in

cui Walt, tornato nel suo appartamento newyorchese dopo un'altra giornata trascorsa al convegno cui deve presenziare, attratto dallo djembé incustodito di Tarek decide di provare timidamente a percuoterlo. Il successivo arrivo di Tarek (un'ulteriore conferma della natura discordante dei tempi tra i due personaggi) e l'imbarazzata reazione di Walt introducono la prima lezione di percussioni e l'avvio di una connessione progressiva, anche se destinata ad interrompersi bruscamente. Il primo confronto, infatti, avviene su una correlazione di scansioni ritmiche differenti, di tre battute, anziché delle quattro a cui, nonostante la scarsità di talento che gli ha imputato la sua insegnante di pianoforte, è abituato Walt: ritmiche afro in luogo delle frequenze classiche, l'universo vibrante di Tarek comincia ad inglobare quello inerte di Walt. La successiva prova cui è sottoposto Walt rappresenta una conferma della sua assunzione di un tempo che non gli appartiene per cultura, ma che deve assumere necessariamente per sottrarsi alla triste reiterazione di cerimoniali esistenziali meccanici cui da anni è indolentemente condannato: Walt si allinea agli altri percussionisti presenti in un angolo di Central Park, assume con attenzione il loro tempo di battuta e confonde il suo timbro con quello del suono generale, miscelandosi in una natura nuova, a lui (prima) estranea, ma proprio per questo stimolante, entusiasmante perché in grado di rompere con la consueta monotonia precedente. E tutta l'essenza di Walt muta in funzione di questo scambio con Tarek, divisa fra un prima e un dopo, fra un'esistenza che l'opinione comune riterrebbe appagante (l'approvazione con cui Mouna accoglie la notizia del saggio *firmato* da Walt) ma avvertita come inautentica, e una vita spontanea, fuori da qualunque schema, priva dai condizionamenti di ciò che si è stato e di ciò che si deve assolutamente essere.

Pulsionalità in luogo della razionalità («Non pensare!», è l'ordine che Tarek rivolge a Walt durante la prima lezione), genuinità al posto del proprio ruolo in società. Prima della netta cesura che insegna ad affrontare un modo differente di concepire il tempo, c'è il Walt che non evolve e subisce il peso degli eventi, ruotando *sine die* intorno agli stessi consunti meccanismi (la cancellazione della cifra sul programma universitario per correggerlo con l'anno in corso), eseguendo le occupazioni quotidiane come se fossero pratiche da sbrigare obbligatoriamente, rifiutando di accettare l'elaborato di uno studente perché consegnato in ritardo rispetto alla data di consegna. *Deadline*, non solo in senso figurato. In seguito, pur nella mestizia senza speranza di una battaglia legale che dopo l'11 settembre ben difficilmente può approdare ad un risultato, si assiste a una appropriazione della dimensione tempo da parte di Walt, indifferente nei confronti del ritorno al lavoro, capace, nell'ultima, eloquente scena del film, di recarsi con passo deciso nella stazione della metropolitana, ignorare il sopraggiungente convoglio che sembrava fosse intenzionato a prendere, ad inforcare lo djembé di Tarek tra le caviglie prementi e confondere il ritmo forsennato della sua percussione sulla pelle tesa con lo sferragliare del treno successivo, sovrapponendo il suo conquistato ritmo esistenziale con quello del contesto oppressivo della società che lo ha costretto fino a quel momento a vivere una vita non sentita come pienamente vissuta. Tuttavia, la conquista di Walt non deve ingannare su un nuovo tempo possibile: la sua è una parabola che tende alla conquista del positivo dopo lo scambio avvenuto con Tarek, ma il tempo di quest'ultimo, così come quello della madre Mouna, che abbandona gli States per stare accanto al figlio, è improntato ad una angosciante ciclicità, al ritorno su se stessi, sui tempi già vissuti, sul proprio luttuoso e doloroso passato, laddove già il padre di Tarek, giornalista, era morto dopo sette anni di prigionia. Nell'ambito di uno scambio possibile tra culture, è sempre quella occidentale a trarne vantaggio.