

BLOOM**BLOOMCINEMA**
UN CINEMA DI QUARTIEREcon il patrocinio e
il sostegno di

CITTÀ DI VIMERCATE

SPECCHIO MAGGICO

RASSEGNA DI CINEMA D'AUTORE

IL FILO NASCOSTO PHANTOM THREAD

di **Paul Thomas Anderson**
USA/Gran Bretagna, 2017
durata **130'**

UNA BREVE INTRODUZIONE

*di Paul Thomas Anderson,
tratta dal pressbook della Universal Pictures*

Londra, 1955: la città si sta risollestando dalle fatiche della Seconda guerra mondiale, dopo razionamenti, macerie e inquinamento. L'incoronazione della Regina Elisabetta II ha offerto nuova linfa a un paese a corto di ottimismo. Al centro di questa società in fibrillazione c'è Reynolds Woodcock, un uomo che nella vita veste contesse, ereditiere, stelle del cinema e grandi dame. Con le sue creazioni è in grado di rendere coraggiosi i timidi e far sentire bellissime anche le persone meno attraenti. Avere a che fare con Woodcock, in realtà, si rivela a volte molto simile a dover combattere con le forze dell'Asse del Patto d'Acciaio. Ha un talento immenso, forse come nessun altro, ma si rivela anche molto esigente, interessato solo a se stesso e difficile. All'interno della House of Woodcock, l'attività che gestisce al fianco della sorella Cyril, tutto è regolato al dettaglio. Modelle e clienti entrano ed escono, offrendo ispirazione e una compagnia passeggera per Reynolds, mentre Cyril si occupa di far andare avanti il tutto senza intoppi e interruzioni. Un giorno, una giovane immigrata dell'Est Europa di nome Alma fa il suo ingresso nella vita di Reynolds, mandando in frantumi il suo mondo meticoloso e ordinato per rimodellarlo con la temuta forza dell'amore. Se all'inizio gli appare come un'illuminazione temporanea, in seguito si scopre completamente rapito. Combatterà la potente passione che lo ha investito, per rimanere un artista dedicato e uno scapolo convinto, o riuscirà Alma a mostrargli il segreto delle gioie condivise con un'altra persona? E saprà Cyril proteggere il fratello dalle buone intenzioni di Alma o farà i conti con il fatto che una casa che non cambia è, di fatto, una casa in rovina?

Il filo fantasma - Phantom Thread è una variazione di stile sul classico romanzo gotico, che punta a



esaminare l'intimo di un innamoramento in un contesto ostile che si identifica con la House of Woodcock. Nel loro tentativo di vivere e controllare il proprio amore reciproco, Reynolds e Alma sfruttano ogni possibilità per conoscersi meglio, affrontando istinti e impulsi che solo l'amore più genuino ed eccitante riesce a scatenare.

UN'EVIDENZA CHE ACCECA

di Roberto Manassero,
tratto da Cineforum 573

C'è una sola cosa, oggi, che il cinema può fare per riflettere sui propri limiti, le proprie potenzialità: chiedersi cosa nasconda un'immagine nella sua evidenza. È ancora possibile, oggi, filmare l'invisibile, andare oltre la pura e semplice rappresentazione, trovare l'inesplicabile nel legame fra due inquadrature? Con il tempo Paul Thomas Anderson ha approfondito una riflessione ormai unica nel panorama del cinema americano sul senso stesso di mettere in scena la realtà. Da lui non si sentirà mai una sola parola sull'argomento, ma nei suoi film la distanza fra la macchina da presa e la realtà rappresentata, dal corpo dei personaggi agli oggetti con cui interagiscono, nasconde la domanda di senso che dà valore a tutto il cinema: come dare vita a un'immagine, come trasformarla in una copia della realtà dal valore universale? Fantasmi, ecco cosa sono i personaggi dei suoi film. «Se si ascoltano le canzoni del dopoguerra», ha detto Anderson a proposito dell'ispirazione per *The Master* (id., 2012), «ci si accorge di come tutti all'epoca cantassero di sogni in cui rivedersi, di mondi in cui un giorno ritrovarsi... I testi sono come storie di fantasmi nate grazie alla guerra» (1). In *Il filo nascosto*, a cominciare dal titolo originale, ritorna l'idea del fantasma, opposta in maniera netta eppure indistinguibile alla presenza autentica, ingombrante, pesante e quasi fastidiosa dei corpi in scena. Corpi da vestire e modellare attraverso il lavoro di fino della sartoria, ovviamente; ma anche corpi da sopportare e da filmare nella loro evidenza. «Se intendi farla diventare un fantasma», dice a un certo punto Cyrill, la sorella di Reynolds, a proposito di Alma, «continua così e fallo, ma per favore, non lasciarla qui ad aspettarti». E all'inizio del film, sempre la donna, riferendosi però a una delle tante fidanzate trascurate dal fratello capriccioso e arrogante: «Sta ingrassando, lì seduta ad aspettare che tu ti innamori di nuovo di lei».

Se il personaggio di Alma è qualcosa in più di ogni altro personaggio creato da Anderson, è perché resiste alla tentazione di trasformarsi nell'ennesimo fantasma del desiderio di Reynolds (il quale

costruisce i suoi abiti a partire dal vestito da sposa disegnato e cucito per le seconde nozze della madre) e al tempo stesso perché non nasconde l'evidenza del suo corpo alto e dinoccolato, la necessità del cibo, la malcelata goffaggine dei movimenti, la grazia eterea che sboccia improvvisa nel momento in cui indossa i vestiti confezionati dall'uomo. Alma è una sintesi, una donna come tante tra le aiutanti di Reynolds, la sola che lo possa accudire e amare; è un enigma sfuggente, un corpo che supera la costrizione di un modello di bellezza e una persona che ammette la possibilità della negazione dei suoi stessi pensieri. Come nella scena della proposta matrimonio, quando risponde di sì a parole, volendo forse intendere no, ma lasciando quest'ultima ipotesi a Reynolds e tiene per sé, di fronte a chi la guarda, un'espressione di incertezza imperturbabile e incomprensibile.

La domanda da porsi non è tanto chi sia Alma, attraverso il potere che esercita su Reynolds o che subisce da parte di quest'ultimo. *Il filo nascosto* non è una storia d'amore sul legame misterioso fra due amanti complicati. O meglio, attraverso la realtà dell'ambiente che questi due personaggi condividono, dalla casa nel quartiere nobiliare di Londra, Fitzrovia, ai dettagli del lavoro di sartoria (misure, imbastiture, stoffe, merletti, forbici, cuciture, ditali) ai pasti che consumano, è il racconto di come quel legame misterioso e complicato possa rendersi intelligibile. La domanda giusta da porsi, dunque, riguarda il cinema stesso e il suo rapporto con i suoi soggetti: come può il cinema esistere, costruire mondi, ricostruire epoche, riprendere oggetti, raccontare legami, e riuscire nel compito di svelare e insieme lasciare intatto l'enigma che i suoi stessi personaggi hanno il diritto di tenere nascosto? «Voglio averti sdraiato sulla schiena, indifeso, tenero, aperto, con solo io ad aiutarti», dice Alma a Reynolds in attesa che il veleno faccia effetto. «E poi ti voglio di nuovo forte. Non stai per morire. Potresti desiderarlo, ma non morirai. Hai bisogno di calmarti un po'». I dialoghi dei personaggi svelano anche la natura del loro legame, ma questo non serve a risalire all'origine dei loro comportamenti, alla natura dei loro desideri.

Il fantasma della madre è ciò che ossessiona Reynolds. Coricato moribondo nel letto della sua camera è ridotto a uno stato infantile, è come il ragazzino che all'inizio di *Persona* (id., 1966) di Bergman poggia la mano sullo schermo su cui è proiettato il volto sfocato di una donna, l'immagine stessa della madre. Reynolds vede il fantasma della madre, le si rivolge: il cinema di Anderson si apre in maniera esplicita all'invisibile, alla visione soggettiva del personaggio, ma è solo per richiamare la natura dei vivi, dei corpi in carne e ossa,

della donna senza seno, con la pancetta, le spalle cadenti e il fianco largo, Alma ovviamente, che entra nella stanza, si frappone fra Reynolds e la madre, e interrompe la visione.

Perché Bergman? Perché la scena offre una soluzione al dilemma, evidente nell'inizio di *Persona*, fra la natura del cinema come tramite verso l'altro e come superficie che separa il soggetto dal suo stesso desiderio. Anderson aggiunge in maniera esplicita un terzo elemento al gioco di rimandi e di dubbi: la figura di un testimone, o di un invitato inatteso, che può essere interpretata per l'appunto da Alma (e chissà se è un caso che il personaggio abbia lo stesso nome dell'infermiera interpretata da Bibi Andersson sempre in *Persona*), da Cyrill, custode di segreti e testimone di una relazione, dal dottore a cui la storia del film viene raccontata e dallo stesso Reynolds, che nella scena della festa di capodanno, ad esempio, dentro un mondo che non gli appartiene e non lo conosce è spettatore scioccato della distanza che lo separa dalla moglie. Ovviamente in tutto questo c'è anche il cinema, che con la sua maniacale attenzione verso la credibilità e la materialità del mondo passato ricostruito (a partire dalla scelta di girare in pellicola e in location, senza ricorrere a studi e teatri di posa) afferma la necessità, per esistere, di rilanciare a ogni passaggio lo scontro fra vero e falso, realtà e immaginazione.

La missione del cinema, e di rimando del regista stesso, e all'interno del film dei personaggi che si scambiano continuamente i ruoli di soggetti, oggetti e testimoni, consiste nell'alterare la dicotomia alla base di ogni relazione (non solo realtà e immaginazione, per l'appunto, ma anche amore e odio, attrazione e repulsione, gusto ed estetica, silenzio e rumore) senza revocarne il principio: come un gioco di lacune temporanee e di buchi ricuciti (in senso letterale) per l'appunto rilanciato, saltato, raddoppiato, anticipato o ripreso con ritardo. Da qui, crediamo, la scelta di Anderson di girare un film sulla sartoria, sottolineando la vicinanza della macchina da presa alle superfici modellate, distese, tagliate, riparate.

Anderson non nasconde nulla agli occhi dello spettatore, e la critica di superficialità che gli viene ancora oggi mossa è quanto meno disinnescata. I messaggi lasciati nelle cuciture di un vestito possono essere svelati senza alcun mistero.

«Never cursed», mai maledetto, dice il bigliettino trovato da Alma dentro il vestito da sposa per la principessa del Belgio. Non c'è nulla di magico nella realtà, solo un'evidenza che acceca, che mostra senza nascondimenti la propria natura, senza per questo dare l'impressione di essere comprensibile. «Amarlo ha reso la vita meno misteriosa», dice ancora Alma di Reynolds: ma quel segreto svelato resta nascosto agli occhi dello

spettatore. Anderson ormai è così consapevole come regista, sceneggiatore e ora anche direttore della fotografia da lavorare come un compositore di musica, togliendo o aggiungendo più o meno di quanto lo spettatore preveda all'interno di una trama che si è sempre sul punto di indovinare. Gli evidenti rimandi di *Il filo nascosto* a *Rebecca* – *La prima moglie* (*Rebecca*, 1940) e *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958) di Hitchcock, a *Falbalas* (1945) di Becker, a *Sogno d'amanti* (*The Passionate Friends*, 1949) di Lean, anche a *Viaggio in Italia* (1954) di Rossellini e ovviamente a Kubrick, dalle musiche di Jonny Greenwood che riecheggiano *Barry Lyndon* (id., 1975) alle riprese deformate dell'abitacolo della macchina come in *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, 1971), sono esposti per essere superati, affermati e disattesi. Sono come sfide lanciate dall'opera stessa, che arriva a comprendere se stessa come parte di questo gioco di impressioni, di cadute e di rincorse.

Non fanno nemmeno sesso, i due amanti di *Il filo nascosto*. Ciò che si vede del loro rapporto è ciò che l'intimità della loro unione decide di mostrare, e che il cinema, creatore di una finzione di cui è semplice testimone, ha il compito di osservare. Cerca ancora qualcosa, dunque, il cinema? Spera sempre in un messaggio nascosto sotto la superficie? O è di uno spazio, di una distanza sempre più marcata fra la macchina da presa e la realtà raffigurata, che va in cerca, come a volersi adagiare in vuoto e da lì ricominciare?

(1) Xan Brooks, *Paul Thomas Anderson: The Master, Scientology and flawed fathers*, «The Guardian», 25 ottobre 2012, <http://www.theguardian.com/film/2012/oct/25/paul-thomas-anderson-master-scientology>.



RECENSIONE

di Matteo Marelli,
tratta da www.spietati.it

Tutto il cinema di Fassbinder ci dice che non esiste "democrazia" nei sentimenti, ma solo un'applicazione più o meno drammatica del sadomasochismo. La sua filmografia può essere letta come uno studio del funzionamento della dialettica servo-padrone applicato all'amore. Le crudeli dinamiche sentimentali, quel continuo e dilaniante gioco di potere attorno a cui si costruisce ogni relazione affettiva, sono sottoposte ai principi del dominio e del possesso. «Il problema – per Fassbinder è che c'è sempre una classe che vuole educarne un'altra, un uomo la sua donna, un uomo un altro uomo: sempre questo rapporto di educazione, questo rapporto servo-padrone, molto da guru. Un rapporto che è quasi fascista». Parole che delineano con precisione chirurgica l'accanimento reciproco, i meccanismi ricattatori di dipendenza attorno a cui si costruiva un film come *The master*; e gli stessi vincoli, gli stessi legami ritornano, declinati in chiave dichiaratamente melodrammatica, in *Il filo nascosto*.

«Mi convinco sempre di più - sosteneva il regista tedesco - che l'amore è lo strumento migliore [...] più insidioso ed efficace di oppressione». E di questo sembra esserne convinto anche Paul Thomas Anderson vedendo come racconta la storia ossessiva fra Reynolds Woodcock, il più importante sarto dell'alta società londinese di metà anni '50 (per lui, come per Daniel Plainview di *Il petroliere* - non a caso sempre interpretato da Daniel Day-Lewis -, la professione è un'autentica vocazione), e Alma, un'ex cameriera diventata musa, indossatrice, collaboratrice, moglie, nemica. Una relazione che prende i contorni di un vero e proprio gioco di ruoli in cui il dominato assume spesso le sembianze del dominatore, e questo mostra invece tutte le sue ciniche debolezze; un ribaltamento delle parti già evidente nel film del 2012 dove si mostrava come ogni uomo non possa vivere senza padrone, tanto che persino il Master alla fine ha bisogno del suo servo.

La stessa riflessione a cui era arrivato Fassbinder; pensiamo al finale di *Le lacrime amare di Petra von Kant* (anche qui è di sfondo la moda), quando la serva Marlene se ne va da Petra non perché, come ha sottolineato più volte il regista, si è emancipata, ma perché non può tollerare che la sua padrona non la tratti più come una schiava e ha bisogno di reiterare altrove quella relazione di dipendenza all'interno della quale ha costruito la propria identità. Se nel suo film Fassbinder adopera magistralmente la profondità di campo (lavorando quindi sull'o-

rizzontalità della composizione) in modo tale che le relazioni tra le persone vengono trasmesse quasi impercettibilmente attraverso la disposizione dei piani, alla stessa maniera Anderson sottolinea l'impianto gerarchico che governa i rapporti tra i soggetti sfruttando la verticalità: si faccia attenzione alle posizioni occupate di volta in volta da Reynolds e Alma sulle scale, in particolare quelle della casa-atelier dei Woodcock, vera e propria colonna attorno alla quale spiralerà il ribaltamento delle parti, il gioco della sopraffazione reciproca. Se questo avviene è perché Anderson, come già Fassbinder, non risolve la relazione in termini di contrapposizione manichea, ma dimostra invece come sia rintracciabile una circolarità nel rapporto vittima/carnefice. Nel film la responsabilità della sopraffazione non sta solo nelle mani di chi la impone ma anche in quelle di chi ne è fatto oggetto.

Si tende spesso, e giustamente, ad associare il nome di Anderson a quello di Kubrick; come lui si dice ami cimentarsi con tutti i generi, ma questo non è del tutto esatto: Anderson semmai filtra degli immaginari, rielabora, a seconda del periodo storico con cui si sta confrontando, quegli stilemi cinematografici che meglio hanno saputo tradurlo e interpretarlo in immagini. *Il filo nascosto* è un film che per contesto e situazione ricorda *Falbalas* di Jacques Becker. Anche Anderson imbastisce un'opera tutta giocata sul contrasto tra apparenza (gli abiti dell'alta moda) e profondità (l'abisso della coscienza umana), carico di tensioni hitchcockiane (del resto, come scriveva Jean Douchet sulle pagine dei "Cahiers du cinéma": «c'è già qualcosa di *La donna che visse due volte* in *Falbalas*»).

Non a caso, come evidenziato da Franco La Polla, a partire dagli anni '40 nel quadro del melodramma si inserisce una componente astratta, imponderabile, forse persino metafisica: è la psiche che porta a uno scontro interiore che si dipana nelle angustie della mente. Venendo agli anni '50, periodo in cui è ambientato *Il filo nascosto*, è tradizione indicare in Douglas Sirk (imprescindibile termine di confronto per Fassbinder) come uno dei massimi autori melodrammatici, attentissimo ai minimi dettagli, adoperati in funzione metaforica. Guardando al suo cinema Anderson realizza un'opera che si presenta come un vero e proprio terreno di scontro dove si combatte la battaglia dei rapporti fra immagine e significato. [...]

Eppure, al di là dello sfinente gioco al massacro che i protagonisti si autoinfliggono, alla fine Reynolds e Alma si amano. «E amarsi – come scriveva Fassbinder a riguardo di Jochen e Marion di *Otto ore non fanno un giorno* – può essere bello, perché può offrire nuove opportunità se gli amanti si inventano la loro vita».