

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

CITTÀ DI VIMERCATE

SPECCHIO MAGICO

RASSEGNA DI CINEMA D'AUTORE

CORPO E ANIMA TESTRÖL ÉS LÉLEKRÖL

di Ildikó Enyedi
Ungheria, 2017
durata 116'

SINOSSI

Endre è il direttore amministrativo di un mattatoio industriale, Mária la nuova responsabile del controllo qualità. Sono due anime solitarie, due persone introversive che scoprono per puro caso di condividere lo stesso sogno, ogni notte. Perplexi, increduli e un po' spaventati, dapprima esitano ma poi accettano questa strana coincidenza e le sue conseguenze. Storia d'amore tra le più originali e suggestive di questi ultimi anni. Orso d'Oro al Festival di Berlino.

UOMINI E BESTIE, SOGNI E REALTÀ

di Alberto Morsiani,
tratto da Cineforum 571

L'incipit *animalier* svela subito la bizzarria del film, una bizzarria che, della regista Ildikó Enyedi, eravamo già stati edotti fin dai tempi del suo film d'esordio, *Il mio XX secolo*, fiaba paradossale (due gemelle nascono a Budapest il giorno in cui Thomas Edison inventa la luce elettrica, e vent'anni dopo si ritrovano entrambe sull'Orient Express, l'una avventuriera di lusso, l'altra attentatrice anarchica) che, nel 1989, vinse a Cannes la Camera d'Or come miglior opera prima. Questo suo ultimo film (in mezzo ne ha fatti alcuni altri tra cui il fantasy *Magic Hunter* che fu a Venezia in concorso) ha peraltro vinto l'Orso d'Oro a Berlino e concorre per l'Oscar del miglior film straniero. Se lo vincesse non sarebbe uno scandalo, perché di film bizzarri c'è sempre necessità, per riequilibrare le troppe opere di plastica che ci vengono quotidianamente somministrate.

Il tema profondo di *Corpo e anima* (il titolo della distribuzione italiana inverte, anch'esso bizzarra-

mente, quello, *Anima e corpo*, del celebre dramma pugilistico di Robert Rossen con John Garfield, 1947, che l'Oscar lo vinse per il montaggio) è: qual è la natura del legame che ci unisce, noi esseri umani? Noi, maschi e femmine della specie che discende dalle scimmie? Qual è la molla dell'attrazione o della repulsione? Qual è la natura dell'attrazione, e dove può condurre? Per illustrare questo tema, certo non leggerino né di poco impegno, la sessantenne regista ungherese ricorre, appunto, a un paio di bizzarri espedienti, su cui ci diffonderemo tra breve. Intanto, il campo di gioco. Due i giocatori, l'uomo, un maturo, solitario direttore finanziario; la donna, più giovane, la nuova ispettrice alla qualità. Il campo: il macello di bovini di Budapest, oggi, dove l'uomo e la donna sono impiegati.

Fin dal giorno d'arrivo di lei, lui si mette a osservarla. Non è però, in primo luogo, un'attrazione carnale, sessuale. L'uomo sembra più attratto dalla goffaggine di lei, dalla sua insicurezza, dal suo isolamento ed estraneità dal contesto degli altri dipendenti, dal modo poco riguardoso con cui gli altri la trattano. Per questo lui prova una strana sensazione di prossimità con lei. A sua volta, lei si accorge dell'interesse dell'uomo, e quindi si sente attratta. Un gioco complicato di attrazione detta e non detta, che non si vuole ammettere neppure a se stessi. Una attrazione in parte misteriosa, che man mano che il film procede si riempie di altri contenuti e motivazioni. All'uomo comincia anche a piacere la riservatezza e la dedizione maniacale al lavoro della donna. Alla ragazza non dispiace la maturità e la serietà del collega, lo vede in parte come Padre Putativo o Buon Padre. Si sviluppa dunque questa attrazione mista tra due solitari. I due sembrano resistervi, ma nel contempo non riescono a sottrarvisi.

Per accompagnare e sottolineare la difficoltà di questo avvicinamento lento fino al fatale punto di contatto, il film ricorre a un primo espediente. Mette in parallelo la vicenda degli umani con quella degli animali. A intervalli regolari, a cominciare dalla sequenza di apertura, nel film scorrono le immagini di una sequenza in cui, in un silente bosco innevato da fiaba di Andersen o fratelli Grimm, un cervo maschio e un cervo femmina compiono degli approcci delicati. Scopriremo, durante lo svolgimento di un test psicologico eseguito sui dipendenti del macello a seguito di un furto, test condotto da una procace dottoressa assai coinvolta, che quella dei cervi e del bosco è una sequenza onirica, la rappresentazione di un sogno, di uno schnitzleriano "doppio sogno" vissuto in comune in modo misterioso dal direttore finanziario e dalla ispettrice (peraltro entrambi estranei al furto). Questa constatazione spinge più decisamente i due l'uno verso l'altra: il fatto di condividere il

"sogno" li sollecita a tentare di condividere anche la "realtà".

La sequenza dei cervi vivi, in movimento e in amore si contrappone, visivamente e simbolicamente, nel film, a quella dei bovini improvvisamente e brutalmente uccisi nel macello dopo essere stati immobilizzati, e a quella delle loro carcasse che pendono dai ganci dello stabilimento. Da un lato, dunque, l'incanto poetico di un bosco innevato e la grazia di mammiferi eleganti e armoniosi: l'apertura verso l'esterno, la vita, l'amore, il desiderio, *ciò che potrebbe essere*. Dall'altro, la crudeltà feroce di un macello pubblico e la tetraggine di pesanti immobili carcasse: la chiusura verso l'interno, la morte, l'assenza di amore, la mancanza di desiderio, ciò che è. Ecco che, allora, il problema diventa quello di come "uscire" dalla realtà per entrare nel sogno, di trasferire la realtà nel sogno dandogli consistenza materica.

Non è facile, naturalmente. Per accentuare questa difficoltà, il film ricorre a un secondo espediente simbolico. Entrambi i protagonisti, in partenza, sono segnati da un *deficit*, fisico e mentale. L'uomo ha il braccio sinistro paralizzato, che pende quasi inutile da un lato del corpo. Siamo di fronte a una ovvia metafora di impotenza, anche e soprattutto sessuale: un cazzo moscio, insomma. La ragazza, dal canto suo, è frigida, non riesce né a eccitarsi né a godere. Più in generale, pare essere rimasta a uno stadio infantile dello sviluppo, bloccata in una fase vitale passiva, non attiva. Si fa trasportare dal mondo, che osserva con sguardo spento, privo di meraviglia. Non a caso, frequenta uno psicologo per minori. L'impotente e la minorenni costituiscono una coppia di personaggi incompleti, immaturi, che devono compiere un notevole sforzo per superare questa loro parzialità e provare a completarsi a vicenda, di fare di due uno. L'ambiente esterno del lavoro certamente non li aiuta, con il suo carico di ripicche, invidie, gelosie, risentimenti, pesanti *avances* sessuali e mobbing vari.

Devono fare da soli. E, se il sogno è comune ai due, non lo sono allo stesso modo i gesti, i pensieri, le parole, perfino le sensazioni: qui, la sintonia diventa difficile da raggiungere. Inoltre, anche quando le *anime* collimassero, rimarrebbe da congiungere anche i *corpi*, per tornare al titolo del film: operazione non così meccanica. Quando finalmente avviene il contatto fisico, dopo mille ritrosie e fughe all'indietro, il sesso non viene infatti goduto, appare meccanico, forzato. Alla base di tutto, c'è il solito problema di ogni essere umano sulla Terra: noi vorremmo a tutti i costi che gli altri ci vedessero proprio come piacerebbe a noi, ma ciò non è possibile, è questa la profonda ironia della vita. *L'ironia* è, precisamente, e lo si vede benissimo, ad esempio, nelle commedie e nelle tragedie del

teatro elisabettiano, quello *scarto*, che può essere molto ampio od anche estremamente sottile, che si crea tra ciò che noi vorremmo che la realtà fosse, che noi stessi fossimo, e ciò che la realtà, e noi stessi, effettivamente siamo. Oppure, da un'altra prospettiva, nello scarto che c'è tra il nucleo più profondo e segreto della nostra personalità ed essenza, e ciò che viene percepito all'esterno, dagli altri. Per dirla in filosofese, tra ontologia ed ente, volontà e rappresentazione.

Il film, mentre imbastisce con grande maestria e acume un ritroso, altalenante balletto a due, va piuttosto a fondo nell'indagare su questo scarto ironico. Il finale non chiude il discorso, anzi. È un finale molto molto aperto, nonostante i due si mettano finalmente insieme. L'ultima inquadratura, in particolare, con lo sguardo nuovamente spento e insieme stranamente perplesso che la donna rivolge in avanti mentre sta facendo colazione, dopo la prima notte di sesso finalmente soddisfacente (presumiamo) col nuovo compagno, sembra racchiudere un enigma, una seconda interessante questione: è proprio così importante che i sogni si trasformino in realtà? Che i desideri vengano effettivamente realizzati? Non è forse meglio lasciare distinti sogno e realtà? La banalità del futuro che sembra attendere la coppia lascia aperto l'interrogativo e coltiva il dubbio.



RECENSIONE

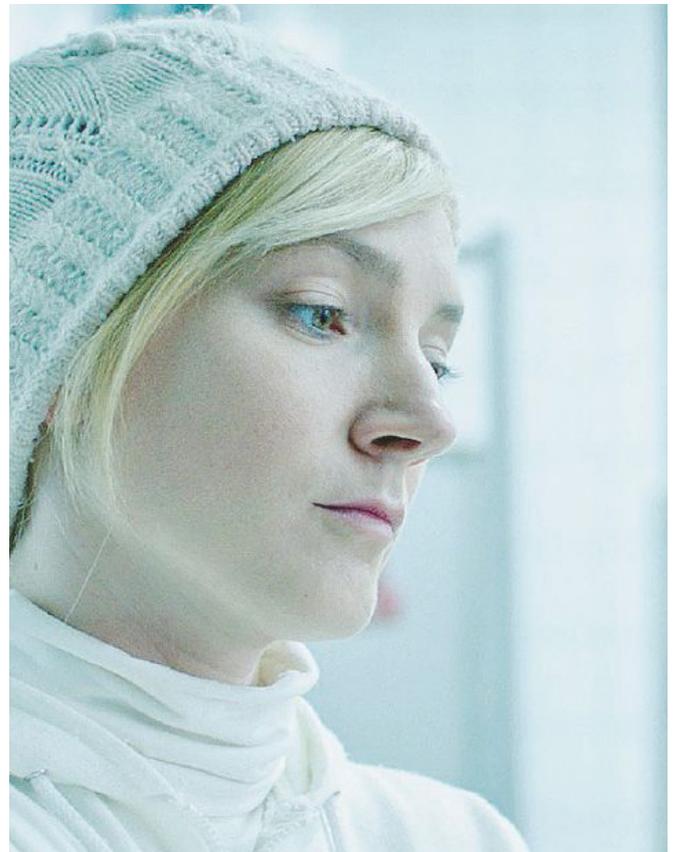
di Emanuele Di Nicola,
tratta da www.spietati.it

Due cervi. Il cervo maschio è Endre, uomo maturo e divorziato, responsabile finanziario di un macello, con una mano offesa; il cervo femmina è Mária, donna incartata in sé, addetta al controllo qualità, incapace del contatto epidermico con l'altro. All'inizio, però, c'è solo la musica di Adam Balazs: apriamo gli occhi e vediamo il bosco innevato, quindi i cervi, siamo già nel sogno. Il titolo subisce un'inversione: non *corpo e anima*, ma *anima e corpo*, perché qui l'anima viene prima e sul corpo si riflette, dialoga con esso mantenendo il suo primato. Nell'incipit il cervo maschio è solo poi, gradualmente, si gira e raggiunge la femmina: avviene un primo animalesco contatto, il cervo poggia la testa sul corpo della cerva, ma essi al contrario del paesaggio non hanno tratti fiabeschi, sono bestie realistiche. Ildikó Enyedi prende una figura della favola e, seppure onirica, la precipita nel concreto: gli animali ottengono una rappresentazione materica, non stilizzata. Sono parti tangibili di una fiaba. Stacco di montaggio: animali al macello. L'inquadratura dell'occhio di una mucca diventa la soggettiva del suo sguardo sugli uomini. Siamo nei pressi dell'inevitabile: come in Georges Franju, in *Le sang des bêtes*, ma qui viene omesso l'istante dell'uccisione degli animali, con un gesto pudico, però ne vediamo minuziosamente la macellazione. L'occhio vivo della bestia diviene occhio morto. Il racconto opera subito un parallelismo tra i cervi sognati e i bovini in attesa, introducendo il suo discorso che funziona per associazione: i cervi sono liberi ma accostati alle bestie prigioniere, se queste aspettano la macellazione anche loro sono chiamati a evitare una fine. Uomini e animali, nel macello carnefici e vittime, di fatto sono uniti nella medesima condanna. Il film è il percorso per sfuggire: la strada per arrivare a toccarsi è ciò che sostanzia *On Body and Soul* che, al termine dell'inizio paradigmatico, mostra lui e lei illuminati dallo stesso sole. C'è uno spiraglio, ma il cammino è doloroso. Al contrario dell'apparenza, infatti, anche i cervi non si trovano subito: si cercano, sfiorano e lasciano, l'uno si espone mentre l'altro si ritrae, l'uno attraversa il ruscello e l'altro lo segue. All'atto di rottura tra Endre e Mária, il maschio corre a cercare la femmina ma non la trova: perché non stanno preparando un incontro, ma la *complessità* di un incontro.

Nella vita "vera", intanto, Mária ricostruisce nel privato le conversazioni eseguite nella routine lavorativa: attraverso una saliera o i pezzi del lego, essa ripete i dialoghi ma li depura dalla formalità,

rendendoli sinceri, inverando i rapporti umani. Dalla ricostruzione teorica occorre passare alla prassi, superare la forma delle situazioni per giungere al nocciolo del reciproco dolore. Non a caso la regia inquadra forme e figure di sbieco, non esattamente, fornendo dettagli parziali e non il quadro intero: Endre e Mária devono ancora trovarsi, incastrarsi, non hanno una centralità e il loro scombaciare viene iscritto nel fuori quadro dell'immagine, nell'essere periferici dentro l'inquadratura. Il muro si incrina quando avviene un atto illegale, lasciato fuori campo, che serve solo a introdurre il ruolo della psicologia - in una psicologa come condensato di erotismo negato -, a produrre, quindi, una prima ipotesi di contatto. Endre e Mária hanno fatto lo stesso sogno, ma non lo capiscono: «Facevo quello che fanno i cervi: niente di particolare», dice lui, che non può riconoscere l'ignoto. È così che la femmina prova ad avvicinare il maschio: Mária inizia a cercare Endre ma si trova fuori luogo, non governa ciò che non ha mai conosciuto, dunque è catatonica, costretta al suo intimo aggrovigliato, può solo *recitare* un corteggiamento. Le frasi sentimentali senza pathos, dette con teatralità spiazzante, sono la fonetica di un disagio: «Ti chiamo stasera così ci addormentiamo insieme», è solo enunciazione formale. Mária tenta allora un'istruzione autodidatta: per ottenere l'avvicinamento inizia una formazione al contatto, proprio cutanea, toccando prima del cibo poi un animale, quindi esplorando i contatti nel mondo intorno, attraverso gli sguardi nel parco in cui vede e viene riguardata, infine con un peluche. Ma è troppo tardi, troppo lontana dall'altro, e per la costruzione dell'intimo non c'è formazione possibile: toccare non si impara a tavolino, non si rende lezione. La donna è di nuovo sola. Non resta che darsi la morte: si taglia le vene, si auto-macella come gli animali, allestisce un suicidio stoico in quanto male minore. La regista la tiene sospesa per alcuni attimi insostenibili, lascia il sangue zampillare. Ma è un suicidio imperfetto, la musica si inceppa. Ed è proprio l'avvicinarsi della fine che porta al contatto definitivo: quando Endre la chiama Mária finge di non stare morendo, mantiene una formalità anche *in mezzo* alla morte. È qui, all'improvviso, che avviene il rovesciamento: il dolore non è più nell'inadeguatezza ai rapporti umani ma nel terrore della loro fine mentre si aprono al sentimento, la paura di "smettere di amare". Solo ora, eseguita la mimica suicida, si può veramente *toccare*. E i cervi possono sparire. Ildikó Enyedi coniuga il film in fabbrica alla surrealtà "palpabile" del *leitmotiv* onirico: da una parte il grigio quotidiano di un macello, dall'altra gli innesti sognati sempre in pillole brevi, quadri a poche pennellate, per poi tornare alla cornice concreta. Perché è l'interferenza onirica che rafforza

l'asperità del vero. La cineasta non si limita però alla parabola dei *freak* che si trovano, all'incontro tra due solitudini: nel suo rimestare trova una peculiarità che deriva proprio dal disturbare il reale, dal dialogo sfacciato tra plausibile e fantastico. La sua è metafora evidente: incarna l'autismo relazionale nella mano offesa e nell'incapacità di contatto, prevede dialoghi palesi (a Mária non piace il suo nome, non vuole sentirlo pronunciare, assegna solo B al controllo qualità), fa retorica dei simboli, ci trascina sull'empatia coi protagonisti (come non amare questi due inadatti). E insieme come esercizio di cinema dell'immaginazione *funziona*, nel suo onirismo senza pudore, nello scarto dell'opportunità realista, frequentandola, in favore di quella favolistica. Che male c'è nel fidarsi di una storia? È forse obbligatorio il cinismo? Non è lecito pensare un lieto fine? Ildikó Enyedi si dimostra indefessa ottimista: dice della difficoltà del contatto, dell'impossibilità dei palliativi, del dolore che porta all'essenza. Ma anche di una predestinazione amorosa. Per questo fa sparire i cervi "trasferendoli" nei personaggi. Lascia solo il paesaggio, al nostro sguardo, prima dello schermo bianco e non nero: ci chiama, come i cervi, a svanire non nel buio ma nella luce, attraverso una concretizzazione, a dissolvere la materia dei sogni per avere incarnato la sostanza in realtà.



Scheda critica a cura di Jurij Razza
www.bloomnet.org