

ICONOCRAZIA

L'immaginario europeo del cinema (1990-2016)

iconocrazia.it/immaginario-europeo-del-cinema-1990-2016/

28 giugno 2017

Giovanni Coppolino Billè

Iconocrazia 11/2017 - "L'immagine di Europa", Saggi

1. Inizio e fine dell'Europa

Dal 1989 al 1991, nel momento in cui si sta per costruire l'Unione europea, viene meno l'Europa della cortina di ferro con la caduta del Muro di Berlino (9 novembre 1989), il crollo dei regimi comunisti (Polonia, Ungheria, Cecoslovacchia, Bulgaria, Germania orientale, Romania), la riunificazione della Germania (3 ottobre 1990), l'implosione dell'URSS[1].

Dopo il fallito colpo di Stato tentato da alcuni membri del PCUS il 19 agosto 1991, Boris Eltsin prende il potere; nel dicembre dello stesso anno nasce la Comunità degli Stati Indipendenti (CSI) e l'URSS viene ufficialmente sciolta dopo le dimissioni di Gorbaciov da presidente.

Anche il cinema si è preoccupato di testimoniare i grandi cambiamenti di quegli anni cruciali, da cui è nata l'Unione europea che, per quanto riguarda gli aspetti politici, culturali e sociali, è ancora *in fieri*.

Il film che a mio avviso meglio rappresenta il modo di vivere nei paesi dell'Europa orientale dagli anni ottanta del secolo scorso fino al crollo del comunismo è *Le vite degli altri* (*Das Leben der Anderen*, 2006, Oscar come miglior film straniero) di Florian Henckel von Donnersmarck.

Fig. 1 – La locandina de "Le vite degli altri"

A Berlino Est nel 1984 il capitano della Stasi (Ministero per la Sicurezza dello Stato) Gerd Wiesler (Ulrich Muehe) viene incaricato di spiare un famoso scrittore teatrale, Georg Dreyman (Sebastian Koch), e la sua compagna, l'attrice Christa-Maria Sieland (Martina Gedeck), piazzando delle microspie nel suo appartamento. Wiesler, che lo ascolta giorno e notte, anziché svolgere il suo incarico di trovare materiale compromettente nei suoi confronti, decide di proteggerlo, in quanto inizia a perdere la fiducia nel sistema in cui ha sempre creduto. Quando Christa-Maria denuncia, in due successivi interrogatori alla sede centrale della Stasi, il coinvolgimento diretto di Dreyman in merito alla pubblicazione di un articolo anonimo sull'alta percentuale di suicidi nella Germania Est, Wiesler si reca nell'appartamento dello scrittore e sottrae il corpo del reato, cioè la macchina da scrivere con cui lo ha redatto, compromettendo definitivamente la sua carriera. Due anni dopo la caduta del muro, in seguito alla riunificazione, Dreyman riesce a leggere i documenti degli archivi segreti della Stasi relativi alla sua persona, comprendendo di essere stato spiato e che l'agente "HGW XX/7" (Wiesler) non lo ha denunciato. Passano altri due anni e Wiesler, che ormai lavora come fattorino, nota che il nuovo romanzo scritto da Dreyman è dedicato a lui come segno di gratitudine per quello che ha fatto.

Il film descrive una caratteristica fondamentale del totalitarismo comunista: il controllo sistematico della vita privata degli individui e dell'informazione per soffocare sul nascere la libertà di espressione delle proprie idee e qualunque critica al sistema. Sul piano teorico è stato il sociologo Edgar Morin ad aver descritto, nella sua analisi dell'apparato totalitario comunista, il carattere primario dell'appropriazione monopolistica dell'informazione che ha bisogno di produrre un'immagine irreale del socialismo all'esterno, utilizzando la censura e la proibizione all'interno[2].

Negli stessi anni un altro evento cruciale che ha ulteriormente messo a dura prova l'unità politica e culturale dell'Europa è stato il conflitto nella ex Jugoslavia (1991-1995): nel 1991 la Slovenia e la Croazia dichiarano la loro indipendenza, seguita subito dopo dalla minoranza serba presente in Croazia con l'appoggio militare della Serbia, scatenando il conflitto serbo-croato (1991-92), che vede il cessate il fuoco grazie a un intervento dei caschi blu dell'ONU nel febbraio 1992. Da quel momento in poi il fronte si sposta in Bosnia-Erzegovina: i serbi si oppongono all'indipendenza voluta dai musulmani e dai croati effettuando bombardamenti su Sarajevo e operazioni di pulizia etnico-religiosa. Il conflitto termina nel 1995 grazie all'intervento armato della Nato: gli accordi di Dayton (Usa) dello stesso anno stabiliscono che la Bosnia è un unico stato composto da due diverse entità: una Federazione musulmano-croata ed una repubblica serbo-bosniaca[3].

Il cinema ci ha lasciato una testimonianza importante del fenomeno più cruento di *balcanizzazione* che il vecchio continente ha vissuto negli ultimi trent'anni. Tra i film che raccontano quegli anni, focalizzando lo sguardo sulla città martoriata di Sarajevo (simbolo di una convivenza multietnica e multiculturale che si sgretola) ricordiamo *Il cerchio perfetto* di Ademir Kenovic (1997), *Buon anno Sarajevo* (2012) di Aida Begic (già regista di *Snijeg*, 2008) *Resolution 819* di Giacomo Battiato (2008) e *Les ponts de Sarajevo* (*I ponti di Sarajevo*, 2014) di registi vari. Il ponte di quest'ultimo film è un chiaro simbolo di speranza per il futuro e invita a favorire il dialogo interculturale, per costruire *ex novo* l'Europa attraverso la ricostruzione di Sarajevo.

Uno sguardo *epico* sull'Europa che sembra andare in frantumi ci viene fornito soprattutto da tre film corali ambientati negli stessi anni nei Balcani: *Underground* di Emir Kusturica (1995), *Lo sguardo di Ulisse* (*To Βλέμμα του Οδυσσέα*) di Theo Angelopoulos (1995) e *No man's land* (Terra di nessuno) di Danis Tanovic (2001).

Il primo ripercorre la storia della Jugoslavia dall'invasione nazista di Belgrado del 1941 fino alla guerra civile degli inizi degli anni novanta attraverso i due protagonisti principali Marko (Miki Manojlović) e Petar detto il Nero (Lazar Ristovski). Nel finale un pezzo di terraferma (la Jugoslavia) che va alla deriva, evidente simbolo negativo di quanto era appena accaduto, non lascia presagire nulla di buono per il futuro assetto dell'Europa. Il film ha suscitato diverse polemiche sul versante politico, in quanto la lettura revanscista che Kusturica sembra dare del conflitto etnico-religioso nei Balcani tende a confutare la tesi di un disegno egemone della Serbia di Milosevic che fa parte ormai della verità storica.

Il secondo film ha per protagonista un regista greco (Harvey Keitel) che inizia un viaggio epico attraverso i Balcani (Grecia, Albania, Macedonia, Bulgaria, Romania, Serbia), nel periodo successivo alla caduta del comunismo, in cerca di tre bobine cinematografiche di un documentario dell'inizio del secolo scorso sui Balcani dei mitici fratelli Manakias. Riesce finalmente a trovarle in una Sarajevo assediata durante la guerra di Bosnia-Erzegovina e diventa così testimone diretto di una Jugoslavia che sta andando in frantumi. Il messaggio di speranza per una rinascita culturale di un'area geopolitica lacerata dall'odio etnico e dal disfacimento politico è la tutela della memoria storica, rappresentata dalle preziose bobine, che è l'unico modo per ricostruire l'identità perduta.

Anche il terzo film è ambientato al tempo della guerra in Bosnia (1993). Ciki (Branko Đurić), un miliziano bosniaco sopravvissuto al massacro della sua pattuglia, si rifugia in una trincea, a metà strada fra il fronte serbo e quello bosniaco (è la "terra di nessuno" del titolo). Si imbatte in un soldato serbo, Nino (Rene Bitorajac), a cui risparmia la vita e, a questo punto, inizia un *role play* reale tra i due, in cui si alternano nel ruolo di vittima e aggressore, accusandosi e scontrandosi reciprocamente, finché Ciki non uccide Nino e viene ucciso a sua volta da un soldato ONU. Nella trincea c'è un altro soldato bosniaco, Tzera, sdraiato su una mina (che neppure gli artificieri dell'ONU riusciranno a disinnescare) che non gli permette di muoversi perché li farebbe saltare tutti in aria. Anche i tre soldati sono il simbolo della guerra fratricida: due moriranno in uno scontro violento, mentre il terzo rappresenta l'impotenza della Bosnia a resistere all'aggressione serbo-croata. Inoltre l'impossibilità di disinnescare la bomba da parte dell'ONU simbolizza l'impotenza a risolvere un conflitto che ha radici storiche, etniche e nazionalistiche che vanno ben oltre il tentativo utopistico di costruire un'identità comune, culturale e politica dell'Europa.

2. La celebrazione dell'Unione Europea.

Subito dopo il crollo del comunismo sovietico, il 7 febbraio 1992 con il Trattato di Maastricht (entrato in vigore il 1° novembre 1993) nasce ufficialmente l'Unione Europea: la vecchia Europa al tramonto tenta di recuperare la propria identità culturale, nel momento in cui celebra l'unione economica e monetaria (è del 1999 l'introduzione dell'euro con una politica monetaria comune regolata dalla Banca Centrale Europea), facendo i conti con il suo passato più recente. Questa ricerca dell'identità guarda proprio al periodo della più profonda spaccatura dell'idea di Europa nel XX secolo, la Seconda Guerra Mondiale, e lo fa in due film che già nel titolo descrivono l'oggetto da ri-definire: *Europa Europa* (1990) diretto da Agnieszka Holland (tratto dal libro autobiografico *Memorie* di Salomon Perel) e *Europa* (1991) di Lars von Trier (il terzo capitolo della trilogia europea, iniziata con *L'elemento del crimine* ed *Epidemic*).

Nel primo film un ebreo-tedesco, Salomon Perel detto Sally, durante la Seconda guerra mondiale riesce a spacciarsi per tedesco e ariano con il falso nome di Joseph Peters, dopo essere stato catturato in Russia dove era fuggito all'inizio della guerra. Considerato suo malgrado un eroe durante un attacco tedesco ai bolscevichi, viene mandato a studiare in una scuola tedesca di élite. Dopo altre peripezie, riesce a farsi prendere prigioniero dai russi e ritrova il fratello Isaak; nel finale, dopo aver finto di essere tedesco e russo, decide di recuperare la sua identità ebraica in Israele. In questo caso però l'Europa del titolo sembra qualcosa da cui bisogna allontanarsi per recuperare le proprie radici, piuttosto che il simbolo di speranza per una rigenerazione interculturale e interetnica.

Nel film di von Trier Leopold Kessler, un americano di origini tedesche, arriva in Germania alla fine della Seconda Guerra Mondiale per offrire il suo contributo alla ricostruzione del paese. Si troverà invischiato nell'attività della resistenza nazista all'occupazione americana, morendo dopo aver fatto saltare un treno su un ponte ad Hurmitz. Anche in questo caso l'idea di Europa, simboleggiata dal ponte, sembra una mina destinata a saltare già a partire dall'immediato dopoguerra, tanto è vero che lo sguardo interno di von Trier sulla Germania è diverso da quello intriso di *pietas* del suo punto di riferimento precedente *Germania anno zero* (1947) di Roberto Rossellini[4].

L'interesse maggiore nell'aver messo nel titolo dei due film l'Europa, per rappresentare la crisi psicologica e culturale di un'idea da ridefinire, è il loro collegarsi idealmente ad un altro film di Rossellini, *Europa 51* (1952), anche se in quest'ultimo caso non si è trattato di recuperare le proprie radici nel passato, quanto di descrivere la fragilità sociale e psicologica di un presente che si doveva faticosamente ricostruire[5].

Invece il film che a mio avviso meglio rappresenta la speranza per l'unificazione europea alla fine del secolo scorso è *Film Blu* (*Trois couleurs: Bleu*, 1993) di Krzysztof Kieślowski, in quanto l'idea che ne costituisce lo sfondo è il grande concerto incompiuto per l'unificazione europea[6].

Fig. 2 – La locandina di "Film Blu"

Julie sopravvive ad un incidente stradale in cui perdono la vita il marito Patrice de Courcy, noto compositore, e la figlioletta Anna. Per lo choc subito, decide di recidere tutti i legami con il passato e iniziare una nuova vita. Olivier, collaboratore del marito e innamorato di lei da tempo senza essersi mai dichiarato, cerca di convincerla a completare la partitura incompiuta del marito, un concerto per l'Europa unita. Julie in un primo tempo rifiuta, ma la musica del marito (o addirittura la sua, anche se il film non chiarisce volutamente il mistero) continua a ossessionarla in varie occasioni. Alla fine decide di finire la composizione in collaborazione con Olivier, riconciliandosi con il mondo e tutte le persone che le sono accanto.

L'idea del concerto celebrativo dell'Unione europea emerge fin dall'inizio: nella Scena 11 il Ministro della Cultura francese, incaricato dell'elogio funebre in onore di Patrice de Courcy, lo definisce un grande compositore e rivela che si stava dedicando alla creazione del *Concerto* per l'Unificazione dell'Europa[7].

Anche in questo film viene citato il musicista inventato del XVIII secolo Van den Budenmayer (che in realtà è il compositore Zbigniew Preisner) come autore del *memento* che Julie inserisce all'interno della musica che sta componendo, dando al coro le seguenti parole di speranza del tredicesimo versetto della Prima Lettera di San Paolo ai Corinzi che chiudono il film: *Se anche parlassi la lingua degli angeli/Se non ho l'amore/Non sono che un bronzo risonante/Se anche avessi il dono della profezia/La scienza di tutti i misteri/E tutta la conoscenza/Se anche avessi tutta la fede/Sì da muovere le montagne/Se non ho l'amore/Non sono nulla/L'amore è paziente/È pieno di bontà/Tutto sopporta/Tutto spera/L'amore non muore mai/Poiché le profezie termineranno/Le lingue si taceranno/La conoscenza svanirà/Poiché le profezie termineranno/Le lingue si taceranno/La conoscenza svanirà/Ora perdurano/Fede, speranza e amore/Ma dei tre il più grande è l'amore* [8].

Pur essendo molto critico, per motivi ideologici, sull'idea del Concerto celebrativo per la nascita dell'Unione europea, Slavoj Žižek coglie perfettamente il ruolo della musica come sottofondo costante del film:

Il punto debole di Film blu, l'indizio di ciò che ha di falso, è la colonna sonora: al marito defunto era stata commissionata la composizione di un Concerto per l'Europa per celebrare l'unificazione del continente, e questo è il pezzo che Julie completa alla fine del film. L'inno, privo di qualsiasi distacco ironico, che fa da sottofondo alla visione sincronica finale dell'amore paolino, è composto nello stile New Age della terza sinfonia di Górecki, comprensivo di buffo riferimento al mai esistito compositore olandese del Diciassettesimo secolo Budenmeyer. E se questo scadimento di qualità segnalasse un vizio strutturale nel fondamento stesso dell'universo artistico di Kieślowski? Questo sfondo politico ridicolo e piatto di un'Europa unificata non si spiega sbrigativamente come compromesso superficiale, di nessuna importanza a paragone del processo intimo di trauma e recupero graduale della protagonista: il concetto post-politico di un'Europa unita definisce le sole coordinate sociali entro le quali si può svolgere il dramma «privato» della protagonista, creando e sostenendo lo spazio di un'esperienza così «intima». Si è dunque tentati di affermare che il pubblico ideale di Film blu è la nomenclatura dell'Unione europea di Bruxelles – è il film ideale per soddisfare i bisogni del burocrate di Bruxelles che torna a casa la sera dopo una giornata di complesse trattative sui regolamenti tariffari [9].

3. La crisi dell'idea di Europa

A seguito della crisi dei *subprimes* nel 2007 negli USA, anche l'Europa vive da un decennio una crisi economica e finanziaria senza precedenti e ciò ha inevitabilmente creato una certa disaffezione nei confronti dell'euro, cavalcata soprattutto da partiti e movimenti populistici di destra (dal *Front National* di Marine Le Pen alla *Lega* di Salvini), che ha avuto un primo risultato politico nel referendum britannico sulla *Brexit* del 2016 (cioè l'uscita del Regno Unito dall'Unione europea). I problemi di natura economica si ripercuotono inevitabilmente sulle reali condizioni di vita dei cittadini, in quanto hanno messo in discussione le tradizionali politiche del *Welfare*. Anche il cinema recentemente ha raccontato la crisi, e in particolare segnalano *European Disaster Movie* (Regno Unito, 2015) di Annalisa Piras e l'appena uscito *P.i.i.g.s.* (Italia, 2017) di Adriano Cutraro, Federico Greco e Mirko Melchiorre, un film-documentario il cui titolo si può leggere come lo spregiativo inglese *pigs* (porci), ma che è anche un acronimo dei cinque Paesi dell'UE considerati economicamente deboli, quindi non virtuosi: Portogallo, Irlanda, Italia, Grecia, Spagna [10].

A mio avviso, però, nell'immaginario collettivo europeo il problema sociale che attualmente mette in crisi maggiormente l'idea di un'Europa unita sul piano culturale e politico è quello degli immigrati, in cui si vede chiaramente la mancanza di una politica comune sulla base di valori sociali e culturali condivisibili non solo tra gli Stati, ma anche all'interno di ciascuno di essi. L'Europa, la cui unità politica sotto forma di un ritorno alle comuni radici storico-sociali e culturali è stata a lungo caldeggiata da un ampio settore di intellettuali, da Morin ad Habermas, da Bauman a Balibar, sembra sfaldarsi definitivamente [11].

Alla resistenza alla barbarie della globalizzazione e alla *de-democratizzazione* in nome di un'altra Europa invita il film-documentario *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi (premiato con l'Orso d'oro al Festival di Berlino del

2016) che chiude idealmente questo breve *excursus* sull'immaginario cinematografico dell'Europa negli ultimi trent'anni.

Fig. 3 – Una scena da “Fuocoammare”

Sull'isola di Lampedusa il regista alterna testimonianze di vita quotidiana al costante lavoro della Marina per recuperare i barconi che chiedono soccorso in mare.

Nel film si descrive la giornata di un ragazzino, Samuele, che gioca con l'amico Mattias o discute con un parente pescatore che gli racconta di quando faceva il marinaio sulle navi mercantili vivendo sempre a bordo per sei, sette mesi, tra cielo e mare. A casa, durante un temporale, Samuele studia e poi ascolta la nonna Maria che gli racconta di quando, in tempo di guerra, di notte passavano le navi militari lanciando i razzi luminosi in aria e il mare diventava rosso, come se ci fosse il fuoco a mare. Il film racconta anche di un sub che si immerge a pesca di ricci nonostante il mare mosso, oppure della casalinga Maria che, mentre prepara il pranzo, ascolta la radio locale condotta da Pippo Fragapane che manda in onda musica e canzoni a richiesta e dà notizie su avvistamenti e salvataggi in mare. La donna chiama la radio per dedicare al figlio pescatore *Fuocoammare*, un allegro swing, con l'augurio che il brutto tempo finisca presto e si possa uscire in barca a lavorare.

Alle scene di vita quotidiana si alternano le richieste di soccorso via radio all'ufficio circondariale della Marina, con unità navali ed elicotteri della guardia costiera che vengono attivate immediatamente per le ricerche in mare. Profughi e migranti provenienti dal Nordafrica, dopo essere stati imbarcati sulle navi della Guardia costiera vengono condotti da Pietro Bartolo, il medico che dirige il poliambulatorio di Lampedusa che da anni effettua le prime visite ai migranti. Vengono quindi trasferiti in autobus al centro di accoglienza, perquisiti e fotografati.

In un'intervista il medico, mostrando la foto di un barcone con ottocentosessanta persone, racconta di quelli che non ce l'hanno fatta, soffermandosi in particolare su coloro che per giorni navigano sottocoperta, stanchi, affamati, disidratati, fradici e ustionati dal carburante. Il metodo dell'intervista risulta efficace per toccare con mano la tragedia dei migranti, compresi i cadaveri recuperati in mare, tra cui molte donne e bambini, e la fatica quotidiana ad abituarsi a ciò[12].

Il film-documentario è interessante dal punto di vista sociologico non solo per le metodologie qualitative usate (interviste, registrazioni dal vivo, testimonianze), ma soprattutto per la testimonianza *dall'interno* di questo dramma secondo il duplice punto di vista degli stessi migranti e degli isolani che hanno il compito e la responsabilità, morale prima ancora che politica, di accoglierli per non farli morire. In questo modo stimola a riflettere ad un livello più profondo di quanto non si faccia con gli slogan politici di facciata.

Per concludere con un messaggio di speranza per il futuro, possiamo dare con la *Rivista del cinematografo* una definizione corale dell'immaginario cinematografico dell'Europa attuale:

Secondo Vaclav Havel, drammaturgo e dissidente che divenne presidente a Praga, il termine “Europa” deriva dall'accado erebu, “calar del sole”, contrapposto al levarsi, asu, proprio dell'Asia. Nella mitologia greca Europa è una giovane orientale, una principessa rapita da Zeus sulla spiaggia di Sidone e condotta a Creta sui flutti del Mediterraneo in tempesta. Insomma l'Europa non arrivò mai sul continente e lì è rimasta, sospesa fra origini e destino. Lì, marina e celeste almeno quanto è tellurica. Europa mediana tra Ovest ed Est, tra Sud e Nord. Non a caso, nel cinema, le esperienze più interessanti degli ultimi lustri sono tutte di frontiera: la Finlandia di Kaurismäki e Pirjo Honkasalo, il Portogallo di De Oliveira, la Svezia di Roy Andersson, la Grecia di Angelopoulos, i Balcani di Paskalievic e Kusturica, la Danimarca di Von Trier, l'Italia “albanese” di Amelio, il grande silenzio alpino di Philip Groening, la Lituania di Sharunas Bartas che sta Lontano da Dio e dagli uomini[13].

[1] Su questi eventi si veda soprattutto G.Bocchi-M.Ceruti-E.Morin, *Turbare il futuro. Un nuovo inizio per la civiltà planetaria*, Moretti&Vitali, Bergamo 1990; Id., *L'Europa nell'era planetaria*, Sperling&Kupfer, Milano 1991.

[2] Su questi temi si veda E.Morin, *De la nature de l'U.R.S.S. Complexe totalitaire et nouvel empire*, Fayard, Paris 1983 (*La natura dell'URSS. Il complesso totalitario dell'ultimo Impero*, Armando, Roma 1989); *Pour sortir du XX^e siècle*, Nathan, Paris 1989 (*Per uscire dal ventesimo secolo*, Lubrina, Bergamo 1989, soprattutto il cap.I, pp.46-69); M.Gallegani-L.Leonelli, *L'impero perduto. Il crollo dell'URSS e la nascita della nuova Russia*, Mondadori Electa, Milano 2009.

[3] Su questi eventi si veda soprattutto E.Morin, *Les fraticides. Yugoslavie-Bosnie, 1991-1995*, Arléa, Paris 1996 (*I fraticidi. Jugoslavia-Bosnia 1991-1995*, Meltemi, Roma 1997, soprattutto la cronologia storica pp.109-114); P.Rumiz, *Maschere per un massacro. Quello che non abbiamo voluto sapere della guerra in Jugoslavia*, Feltrinelli, Milano 2012; J.Pirjevec, *Le guerre jugoslave. 1991-1999*, Einaudi, Torino 2014; A.Marzo Magno (a cura di), *La guerra dei dieci anni*, Il Saggiatore, Milano 2015.

[4] La trama del film è la seguente: Berlino, 1947: il tredicenne Edmund mantiene una famiglia composta dal padre afflitto da una malattia cardiaca, da un fratello che vive nascosto a causa dei suoi trascorsi nazisti e da una sorella che talvolta si prostituisce. Licenziato dal lavoro, Edmund compie qualche furtarello sotto la guida di un suo anziano insegnante pederasta. L'uomo, intriso di ideologia nazista, sostiene la necessità di eliminare i più deboli. Edmund gli dà ascolto e uccide il padre avvelenandogli il tè. Dopo essere stato scacciato dal vecchio maestro, vaga in solitudine tra le macerie cittadine, entra in una casa devastata e si getta nel vuoto, sotto lo sguardo della sorella (<http://www.treccani.it/enciclopedia/germania-anno-zero>).

[5] In *Europa '51* la ricca borghese Irene Girard, moglie di un diplomatico straniero, cambia completamente la sua vita in seguito alla morte (conseguenza di un tentativo di suicidio) del suo unico figlio di dodici anni. Sentendosi colpevole di quanto è successo, si apre al dolore altrui e inizia una nuova vita dedicata all'assistenza dei malati e dei sofferenti, senza essere compresa dal suo ambiente sociale di provenienza.

[6] La musica viene spiegata così dal co-sceneggiatore Krzysztof Piesiewicz: "All'inizio pensavamo di concludere il film con un grande concerto: un solo direttore per dirigere diverse orchestre distribuite nei luoghi più celebri della cultura e della civiltà europee. Sarebbe stato visibile da un grande schermo, posto davanti a ciascuna orchestra. La stessa musica sarebbe risuonata nello stesso momento in punti distantiissimi. Purtroppo non siamo riusciti a realizzare questo progetto, perché era difficile da organizzare e molto costoso. Abbiamo mantenuto però l'idea di una comunione tra persone lontane in tempi e luoghi differenti. Da qui la messa in scena così particolare nel finale, con l'Inno all'Europa unita che risuona (e si chiude con una Lacrimosa) e la macchina da presa che crea un circolo. (...). Era un segnale, un avvertimento: la libertà, quella vera, intera, si ottiene a caro prezzo, si paga con un dolore, perché il dolore è intrinseco alle relazioni tra persone. La scelta di far cantare in greco le parole della Lettera di San Paolo, l'Inno all'Amore, non è stata casuale: *in quel momento volevamo ricordare all'Europa, quell'Europa di fresco riunita dopo l'abbattimento della cortina di ferro, quali fossero le sue origini*", in I. Floreano, *Concerto per macchina da presa. Musica e suono nel cinema di Krzysztof Kieslowski*, Bietti, Milano 2011, pp.9-10, corsivo mio. Scrive Floreano su questo punto: "Si tratta di un progetto orientato all'unità tra culture, alla comunicazione, alla fusione tra migliaia di persone diverse in un momento di comunità vera, per superare le barriere della lingua (il linguaggio della musica è universale) e della diversità (chiunque può ascoltare musica, al di là delle sue caratteristiche culturali, economiche, religiose)" (p.217). Su questo film si veda soprattutto S.Murri, *Krzysztof Kieslowski*, Il Castoro Cinema, Milano 1996, pp.144-149; C.Simonigh, *Krzysztof Kieslowski. Tre colori. Film blu*, Lindau, Torino 2001.

[7] K.Kieślowski-K.Piesiewicz, *Tre colori. Blu Bianco Rosso*, trad.e cura di M.Fabbri, Bompiani, Milano 1994, pp.25-26. La **marcia funebre** che viene suonata al funerale del marito e della figlia di Julie è la stessa che è stata eseguita al funerale di **Kieślowski**. Nel film *l'intentio* degli autori sul concerto viene definitivamente chiarita dalla protagonista Julie nella Scena 73, dopo un breve accenno da parte di Olivier, il collaboratore del musicista scomparso, nella Scena 66 (ivi, rispettivamente pp.92 e 82). Sulla costante presenza della musica nel film scrive Floreano: "Essa è presente all'interno della diegesi del film come professione (i personaggi sono musicisti), processo creativo (c'è un

Concerto incompiuto da portare a termine), oggetto (partiture e strumenti), ambiente (Conservatorio, casa dei musicisti e della copista), discorso (il discorso del Ministro, le domande della giornalista), mistero, personaggio che interviene (...), o che racconta, come farà nel corso del film, accompagnando il percorso della protagonista verso la rappacificazione con la vita" (*Concerto per macchina da presa*, cit., p.138). Nel film rimangono inspiegati il mistero della composizione della musica del *Concerto* (Patrice de Courcy è il suo vero e unico autore, oppure era aiutato dalla moglie Julie Vignon?) e quello relativo alla figura del flautista *clochard*, che suona la stessa musica del *Concerto*.

[8] Questo musicista immaginario viene citato per la prima volta in *Dekalog, 9 (Decalogo, 9, 1988)*, quando una paziente del medico protagonista, malata di cuore, appassionata della sua musica, gli suggerisce di ascoltarla. Poi riappare ne *La double vie de Véronique (La doppia vita di Veronica, 1991)*, in cui Preisner sceglie di musicare un canto (*lied*) del *Paradiso* dantesco, cantato da Weronica e insegnato da Véronique ai suoi allievi. Infine in *Trois couleurs: Rouge (Film Rosso, 1994)* in un negozio di dischi la protagonista ascolta un suo cd, mentre il giudice giovane lo acquista. Nella sceneggiatura di *Trois couleurs: Blue*, Van den Budenmayer viene citato nelle Scene 11 e 82, mentre il coro è nelle Scene 87-88 (K.Kieślowski-K.Piesiewicz, *Tre colori. Blu Bianco Rosso*, cit., rispettivamente pp.25, 103 e 109-110). Commenta Floreano: "La Lettera ai Corinzi parla infatti di *agape* col significato greco del termine: carità e compassione, appunto, intesi come "patire con". Tutti i personaggi riuniti nel movimento finale hanno in qualche modo patito con Julie" (*Concerto per macchina da presa*, cit., p.243). Sulla figura del musicista si veda anche E. Comuzio, *Van de Budelmayer, chi era costui?*, in M. Sesti (a cura di), *Krzysztof Kieślowski*, Prefazione di P. D'Agostini, Audino, Roma s.d., pp.62-63.

[9] S.Žižek, *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*, British Film Institute, London 2001 (*Paura delle lacrime vere. Krzysztof Kieślowski fra Teoria e Post-Teoria*, a cura e con un saggio introduttivo di F.Riva, Città Aperta, Troina (En) 2010, p.247, corsivo mio).

[10] In *European Disaster Movie* siamo in un futuro imprecisato: Jane Monetti, una bambina di otto anni, a bordo di un aereo diretto a Berlino inizia una conversazione con l'archeologo Charles Granda, in procinto di tenere una conferenza sull'Unione Europea, che le spiega la crescita dei nazionalismi e l'insoddisfazione dei cittadini dei vari Stati verso la struttura politica democratica. In *P.i.i.g.s. la cooperativa sociale Il Pungiglione di Monterotondo* (Roma) rischia di chiudere definitivamente, lasciando 100 dipendenti senza lavoro e 150 disabili senza assistenza. Narrato da Claudio Santamaria, attraverso le interviste a Noam Chomsky, Yanis Varoufakis ed Erri De Luca, il film si chiede se nell'Eurozona non sia possibile trovare un'alternativa all'austerità, al Fiscal Compact, al pareggio di bilancio, ai tagli alla spesa sociale.

[11] Sull'Europa come confederazione (o federazione) di Stati che ritrovano la loro identità comune sul piano politico (soprattutto delle politiche sociali) culturale e sociale in alternativa alla globalizzazione economico-finanziaria si veda E.Morin, *Penser l'Europe*, Gallimard, Paris 1987 (*Pensare l'Europa*, Feltrinelli, Milano 1988); E.Morin-M.Ceruti, *La nostra Europa*, Raffaello Cortina, Milano 2013; Z.Bauman, *Europe. An Unfinished Adventure*, Polity Press, Cambridge-Malden, Mass., 2004 (*L'Europa è un'avventura*, Laterza, Roma-Bari 2006); J.Habermas, *Zur Verfassung Europas. Ein Essay*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2011 (*Questa Europa è in crisi*, Laterza, Roma-Bari 2012); E.Balibar, *Europe: crise et fin?*, Le Bord de l'eau, Lormont 2016 (*Crisi e fine dell'Europa?*, Bollati Boringhieri, Torino 2016).

[12] Sul tema dei migranti sbarcati sulle coste italiane si veda soprattutto A.Dal Lago, *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Feltrinelli, Milano 2004; E.Balibar, *Europe Constitution Frontière*, Éditions du Passant, Bègles 2005 (*Europa paese di frontiera*, Pensa Multimedia, Lecce 2007). Sul fenomeno delle migrazioni su scala mondiale consiglio invece S.Sassen, *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2014 (*Espulsioni. Brutalità e complessità nell'economia globale*, Il Mulino, Bologna 2015, in particolare il cap.1).

[13] O.Iarussi, *Destinazione Europa*, in *Rivista del cinematografo*, n.9, settembre 2014, p.21. E conclude: "In questo recupero di nitore, in questo discernimento fra verità e finzione, in quest'abitare la sua *krisis*, si intravede una nuova idea di Europa, che assecondi un'altra ipotesi sul suo nome, dal greco *eurus*: ampio, dai grandi occhi, di larghe vedute. C'è Europa là dove si guarda fin oltre se stessi" (*ibidem*).

[More Posts](#)

Tags: [Cinema](#), [Europa](#), [Unione Europea](#)

Category: [Iconocrazia 11/2017 - "L'immagine di Europa"](#), [Saggi](#) | [RSS 2.0](#) Responses are currently closed, but you can [trackback](#) from your own site.

Iconocrazia

Rivista scientifica semestrale di scienze sociali e simbolica politica

ISSN 2240-760X | Aut. Trib. di Bari n. 3690//2011 - num Reg. Stampa 42

Bari © 2012 | designed by POOYA