Australia: il piacere della narrazione di Nullah

Inviato da Piervittorio Vitori

Dagli interni dominati dal décor kitsch della “trilogia del sipario rosso” (Ballroom – Gara di ballo, Romeo + Juliet, Moulin Rouge) agli sterminati spazi di Down Under; dalle esibizioni cantate e ballate dei precedenti film alla rude epica dell’outback... Non so se alla soglia del suo quarto lungometraggio, il kolossal Australia, l’aussie Baz Luhrmann fosse atteso dalla critica con i fucili puntati: certo almeno qualche perplessità, visto lo scarto rispetto allo standard dei prodotti cui ci aveva abituato, pareva in partenza legittima. Aggiungiamoci anche un budget a nove cifre stimato in 130 milioni di dollari (più del doppio di Moulin Rouge e quasi 10 volte quello di Romeo + Juliet); l’esigenza di coniugare lo spettacolo e il messaggio, il carattere di una nazione e la storia del cinema senza voler rinunciare a qualche luhrmannata; il diniego di Russell Crowe, prima scelta per il ruolo maschile (“Faccio beneficenza, ma non per le major”)… Aggiungiamoci tutto questo, insomma, e capiremo come le sfide da affrontare non mancassero. Se il regista le abbia vinte non è il punto fondamentale di questo discorso, soprattutto considerando che – la cosa non sorprenderà, parlando di Luhrmann – ancora una volta siamo di fronte ad un film talmente ricco di spunti che ognuno può trovarvi ragioni valide tanto per innamorarsene quanto per detestarlo. Piuttosto, ciò che interessa in questa sede è analizzare quale idea di mondo proponga Australia, tra punti di contatto e differenze rispetto al trittico succitato, e come il regista la renda sullo schermo.

Partendo dall’approccio più immediato (e più citato dalla critica) alla questione del cosa sia l’oggetto-Australia, non si può non notare come appaia l’ennesimo caso di bignami del cinema (ma sarebbe più corretto ampliare il discorso allo spettacolo tout-court) per studenti che non vogliono perdere tempo a guardare quei quattro/cinque classici consigliati dai loro professori. Classici che il film di Luhrmann omaggia in maniera esplicita, arrivando a sacrificarvi le ragioni dello sviluppo narrativo al punto che, in 2 ore e ¾ di pellicola, vediamo quelli che potrebbero benissimo essere due film autonomi: un western ambientato agli antipodi (cfr. Il fiume rosso) e un melò sentimentale sullo sfondo dell’imminente Seconda Guerra Mondiale (cfr. Pearl Harbor). Cappello comune alle due parti, i debiti con Via col vento, La regina d’Africa e Il gigante, solo per segnalare i titoli principali chiamati in causa. Lungo tutto il film scorre, è vero, l’idea di un risarcitorio inchino alla cultura degli aborigeni. Ma per quanto attiene alle ragioni della trama, quello che fa capo a Nullah e a suo nonno è un subplot piuttosto pretestuoso: nel peggiore dei casi si concretizza in stratagemmi utili a risolvere vicoli narrativi altrimenti ciechi (con l’anziano stregone che in posa da fenicottero agisce da deus ex machina); nei migliori serve ad integrare quello che è forse l’unico vero tema che attraversa con evidenza la pellicola dall’inizio alla fine. Si tratta del tentativo dei protagonisti di trovare una collocazione nel contesto in cui si trovano ad agire, nel superare il loro isolamento sociale ed affettivo, nel costruire una famiglia. Abituatici con la trilogia precedente ad assistere alle vicende di figli che rinnegano il sistema dei genitori, qui il regista ci offre un raro saggio di discontinuità con la sua produzione, ponendo per la prima volta l’accento su una coppia di protagonisti che devono invece inventarsi genitori. Ognuno parte da una situazione di privazione relazionale: Sarah si ritrova subito vedova, e presto scopriamo che non può avere figli; Drover è a sua volta vedovo e senza figli. Volendo aggiungere allo schema anche Nullah, di questi si evidenzia il fatto che non appartiene in toto né alla comunità bianca né a quella dei nativi.

Lo status quo iniziale ci suggerisce quindi l’Australia di Luhrmann come mondo ancora più frammentato, e dunque precario, di quelli messi in scena nelle pellicole precedenti. Un mondo in cui ognuno deve saper bastare (e badare) a se stesso, come ci viene dimostrato dall’evoluzione del personaggio di Sarah, che nella prima metà del film è soggetto di una progressiva dinamica di virilizzazione: da aristocratica snob che all’inizio si trova assolutamente a disagio a contatto con il selvaggio outback, a mandriana in grado di guadagnarsi il rispetto dei “veri uomini”. Questo suo cambiamento, e più in generale il gioco delle parti su cui si regge il film fino al ballo di Darwin, rende la prima parte del film sicuramente la più godibile, con il regista che si può permettere almeno un’azzeccata autocitazione. È quella che coincide con l’arrivo di Sarah al bar di Ivan e con una scena giocata sull’opposizione tra interno/campo (Sarah che ostenta le sue buone maniere assolutamente fuori luogo) ed esterno/fuori campo (Drover coinvolto in una rissa di cui lei non si accorge). Una scena dalla struttura teatrale, lettura confermata anche dal fatto che entrambi i protagonisti sono l’oggetto di una visione a distanza da parte dell’amministratore e di Carney (e questo potrebbe anche riportare a Moulin Rouge e alla scena del primo incontro tra Christian e Satine nell’elefante, spiata da Toulouse-Lautrec e dai suoi compari). Significative solo sul piano del differimento di una visione completa, invece, le scene del primo incontro tra Sarah e Nullah e quella dell’avvicinamento della donna a Drover quando questi si presenta al ballo: entrambe sono altrettante citazioni del primo incontro tra gli amanti in Romeo + Juliet, con il gioco di occhiate tra i protagonisti in cui la progressiva e reciproca “scoperta” dei due viene ritardata da ostacoli posti sulla traiettoria incrociata degli sguardi. Sempre nella citata sequenza del ballo, inoltre, il ribaltamento (o la confusione) dei ruoli maschile/femminile tra Sarah e Drover ha appena battuto un altro ironico colpo. È accaduto quando lui ha fatto il suo ingresso in scena, sbarbato e in abito da sera: un’epifania che richiama senz’altro quella di Via col vento, dove però era Rossella, con la sua apparizione, ad incantare la platea. È l’ultima licenza che la sceneggiatura si prende in questo senso, visto che comunque appena prima il dialogo tra la donna e Carney si era premurato di farla percepire nuovamente come personaggio caratterizzato da una “debolezza” e un’autoinsufficienza cui Drover è deputato a porre rimedio. Da qui in avanti, dunque, quel po’ di brio seminato nella prima ora e mezza di film pare esaurirsi ed abdicare di fronte alle ragioni della convenzione narrativa e di un registro maggiormente drammatico. La vicenda finirà allora con il risolversi nella lotta di Sarah e Drover per salvare la casa, sia in

senso concreto (Faraway Downs è minacciata da Fletcher) che metaforico (l'unione della famiglia è minacciata dall'attacco giapponese a Darwin). Questo perché, ovviamente, "there's no place like home", come ci ricorda Il mago di Oz.

In passato lo slancio citazionistico del regista non aveva rappresentato automaticamente un danno per l'economia dei film: in Ballroom gli antecedenti (i film anni Ottanta sul ballo, le storie di giovani in cui amore ed autoaffermazione sono la posta in palio, la favola di Cenerentola) erano estremamente compatibili tra loro. E nemmeno in Moulin Rouge la saldatura tra Bohéme e Traviata presentava crepe significative, probabilmente perché tanto era tutto comunque sovrastato dall'apparato musical-coreografico. Proprio ciò su cui, per Australia, Luhrmann non può contare. Né le citate strizzate d'occhio alle sue precedenti prove possono bastare ad un cineasta che, fin dal suo esordio, ha costruito i suoi mondi intorno al concetto di performance spettacolare, termine con cui ci si riferisce tanto all'azione di agenti diegetici (le funzioni del cantare e del ballare sviluppate dai personaggi) quanto a quella che, compiuta da agenti sovradiegetici, si riverbera con particolare importanza nell'economia delle scene (compositori, costumisti, scenografi non hanno meno importanza degli attori). Muovendo dal primo tipo di azione, si può iniziare con l'inquadrare il particolare utilizzo del ballo quale cartina di tornasole per decifrare i rapporti sociali. È sufficiente ricordare come sulla cadenza del paso doble si giochi la sfida tra tradizione conformista ed affermazione del singolo in Ballroom; come un ballo dia l'occasione a Romeo e Giulietta di incontrarsi per la prima volta, sancendo così la rottura dell'ordine rappresentato dalla totale inconciliabilità tra le rispettive famiglie; come, infine, le ballerine del Moulin Rouge, Satine in testa, siano l'emblema della libertà bohemienne e del rifiuto della società borghese.

C'è tuttavia un altro tipo di performance diegetica, ampiamente frequentata già dalla "trilogia del sipario rosso", che in Australia, con il ballo relegato ad una breve scena, viene in soccorso al regista, rivelandosi però al contempo la forza e il limite dell'operazione: il racconto. Impianto spettacolare a parte, il cinema di Luhrmann trova infatti una costante e una ragion d'essere nel presentarsi, prima che come azione, come narrazione. In questo senso, la frase di Nullah nel finale – quella secondo cui raccontare storie è la cosa più importante di tutte, perché è il modo attraverso il quale le persone rimangono dentro di noi – pare riassuntiva di una filosofia espressa dall'autore già nei suoi lavori precedenti. L'indizio più evidente è quello dato dalla ricorrente presenza di un narratore esplicito, meglio se diegetico. In Ballroom è per lo meno l'origine della tensione drammatica – il fatto che Scott voglia tradire l'ortodossia della danza e conseguentemente rompa il sodalizio con Liz – ad esserci presentata attraverso una narrazione che ha luogo prima che ci venga fatta vedere la scena in questione (l'intervista alla madre anticipa ciò che vedremo). Quindi, da Romeo + Juliet in avanti, la vicenda è perfettamente incorniciata dalle parole di un narratore che dimostra chiaramente di parlare a posteriori. È inoltre significativo segnalare come non solo negli ultimi due film il compito di narrare sia affidato ad un personaggio diegetico (uno dei protagonisti), ma come, in tutti e tre i casi, il narratore si trovi ad essere tale non per caso ma per mestiere (l'annunciatrice di Romeo + Juliet), vocazione (Christian in Moulin Rouge) o dna (il personaggio di Nullah vuole esprimere, tra le altre cose, l'importanza del racconto nella cultura aborigena).

A questo punto diventa quasi obbligatorio rilevare come il fatto che Nullah declini il narrare come un "cantare qualcuno a sé" stabilisca un ponte con le performance canore dei personaggi di Moulin Rouge. A spingerci verso questa considerazione sono le parole, di precisione quasi profetica, con cui, recensendo la pellicola del 2001, Flavio De Bernardinis descrive il rapporto tra il personaggio e la funzione del canto: "Non c'è niente da fare, il gioco di parole è facile facile, ma resta quello comunque: se prima i personaggi cantavano, adesso vengono cantati" (1). Da soggetto ad oggetto di performance, dunque, il che implica anche la perdita dello status di figura a tutto tondo e la riduzione ad archetipo. È ancora una volta Nullah, il narratore, a svelarcelo: se Drover è da tutti identificato in senso onomastico con il suo mestiere, è compito del ragazzino battezzare Sarah "Mrs. Boss", spogliandola di un carattere complesso per limitarla ad un ruolo. E aggiungendo che nella cultura aborigena è quello dei morti il nome che non si può pronunciare, ecco che si fa ancora più chiara la diminuita vitalità dei personaggi: tanto maggiore l'importanza dell'atto del narrare, tanto minori la complessità (quindi la vita) del suo oggetto. Naturalmente, nemmeno questa distinzione tra narrazione e narrato, con la prevalenza del primo sul secondo, è casuale o nuova, in Luhrmann. Era già particolarmente evidente almeno in Moulin Rouge, con il costante ricorso a topoi consolidati da un secolo di cinema e musica e da quello, che fa capolino qua e là, ad una dinamica per cui dietro ed intorno alla diegesi se ne può vedere la cornice. Come credere alla verità di personaggi come Christian e Satine, Sarah e Drover? Possiamo credere alla Parigi surreale, onirica e kitsch di Moulin Rouge? E cosa dire del vertiginoso zoom indietro all'inizio di Australia, quando da un totale aereo di Faraway Downs arriviamo alla mappa del continente, con il titolo del film che vi si sovrappone come fosse Casablanca? Tutto, insomma, concorre a fare breccia nella sospensione della nostra incredulità di spettatori, o per lo meno a farci capire che a Luhrmann non interessa tanto quello che ci racconta, quanto il fatto stesso che ce lo racconti: il regista è costantemente attento a ribadirci che ciò che ci mette davanti agli occhi non è la vita, ma la messa in scena – possibilmente ipertrofica – di un suo simulacro (e se la vicenda di Australia può essere letta come una creazione di Nullah, quella della pellicola precedente è interpretabile come un sogno di Christian).

"In altri termini: ci pare che il piacere di Luhrmann, il motivo e lo scopo del suo far cinema, non stiano nella storia in se stessa, ma nella magia della sua rappresentazione, nella signoria creatrice della sua sceneggiatura e della regia, della scelta e della cura delle musiche, dell'invenzione delle coreografie. Dentro queste magia e signoria accade poi che si intreccino e si scontrino l'amore e l'odio, la vita e la morte" (2). Così scriveva Roberto Escobar a proposito di Moulin Rouge, film che trovava il suo punto di forza in un felice paradosso: i personaggi e la storia – come sempre in Luhrmann – nascevano e morivano all'interno dello spazio e del tempo del film, senza mai dare la sensazione di essere frammenti di entità potenzialmente esistenti al di fuori di esso. Erano, in un certo senso, la negazione della teoria di Holden Caufield secondo cui un bel libro è quello che ti fa venire voglia, una volta terminata la lettura, di conoscere l'autore, per poterlo chiamare quando ti gira. Quand'anche un film di Luhrmann ci entusiasmasse, non sentiremmo mai lo stimolo a chiamarlo, almeno non per sapere che fine abbiano fatto Scott e Fran, Christian, Sarah e Drover... Da un punto di vista informativo, ogni pellicola di Luhrmann è un mondo compiuto, chiuso in sé. Al regista non interessa dirci altro da quello che possiamo dedurre dalla mera visione, né, conseguentemente, interessa a noi saperne di più. Ma il rovescio positivo della medaglia, nel paradosso di Moulin Rouge, risiedeva nella sua capacità di stimolarci altrimenti, con un patchwork visivo e sonoro talmente rutilante da spingerci inconsciamente a rielaborare l'opera collegandone le suggestioni a riferimenti esterni e personali. Michele Marangi, ad esempio, non si era vergognato (giustamente) di confessare che la visione del film gli aveva fatto tornare in mente le canzoni di Orietta Berti (3). Questo non accade in Australia, dove la libertà dell'associazione d'idee, motivi, immagini è frustrata da uno schema relazionale che offre una gamma di soluzioni decisamente meno ampia e per di più troppo specifica. Valga come esempio il personaggio di Drover: nelle intenzioni di Luhrmann sarebbe dovuto essere probabilmente un novello Rhett Butler, ma – complice il registro qua e là quasi cartoonistico della prima parte della pellicola ed un interprete il cui carisma non regge il confronto con quello di Clark Gable – finisce con l'assomigliare più ad una versione leggermente aggiornata di Mr. Crocodile Dundee.

A cosa può aggrapparsi, allora, lo spettatore? Non alla fotografia, bella ma raramente in grado di fondersi in maniera armonica e compiuta con l'azione (così come le scene girate in CGI, con la loro evidente artificialità, denunciano la loro estraneità rispetto al resto della pellicola). Non all'interpretazione della coppia Kidman/Jackman, alle prese con personaggi "svuotati". Quindi nemmeno alle emozioni, che, se pure ci sono, vengono suscitate con espedienti eccessivamente standardizzati e lontani dall'estro cui il regista ci aveva abituati (su tutti l'abuso del ralenti e la musica pompata). E neppure ad una trama incerta, figlia come Nullah di genitori troppo diversi per poter trovare un'identità precisa ed autonoma... Rimane, appunto, solo Nullah, il narratore. O meglio la narrazione e il suo potere di creare un mondo e quindi di ordinare elementi (come fa il piccolo aborigeno, che "cantando a sé" gli altri due protagonisti riunisce la famiglia). Il confortevole piacere di sentirci raccontare ancora un pastiche di storie che già conosciamo e alle quali, alla fin fine, siamo affezionati. A molti basterà.

Note

(1) Flavio De Bernardinis, Moulin Rouge, in "Segnocinema" n. 111, settembre-ottobre 2001, pp. 93-94.

(2) Roberto Escobar, Moulin Rouge, in "Il sole-24 Ore", 28 ottobre 2001.

(3) Michele Marangi, Con Orietta, nel vortice, in "Cineforum" n. 409, novembre 2001, p. 59.