

Presentato come sequel di *Happiness*, *Perdona e dimentica*, ultima regia di Todd Solondz (Premio Osella per la miglior sceneggiatura alla 66° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, e Mouse d'Oro, premio della critica online), è da leggersi anche come una sorta di variazione sul tema di quanto proposto nella pellicola cult del 1998. Il regista riprende temi e personaggi dell'opera precedente affidandone però l'interpretazione ad attori differenti, dimostrandosi così del tutto incurante dei rapporti di immediata continuità e riconoscibilità. Una soluzione non nuova per Solondz, affrontata con ancor più radicalità in *Palindromi* del 2004, dove la protagonista, Aviva, era interpretata da 8 attori di diversa età, razza e sesso, quasi una moderna Alice, oscillante "tra un corpo troppo grande e un corpo troppo piccolo nella speranza, prima o poi, di trovare una propria dimensione, definitiva" (1). Scelta comunque coraggiosa quella riproposta da Solondz, soprattutto per il fatto che i protagonisti di *Happiness* si imponevano allo sguardo spettatoriale principalmente come corpi, desideranti e desiderati, origine o bersaglio di devianti appetiti erotici: lo psichiatra Bill Maplewood, sposato con Trish Jordan, era un pedofilo represso, morbosamente attratto dai compagni di scuola del figlio undicenne Billy, a sua volta, preda dei primi pruriti e dubbi sessuali. La sorella di Trish, Helen, era un'inappagata ninfomane, oggetto dei desideri dell'inibito vicino d'appartamento Allen, solito sfogare le proprie frustrazioni sessuali esercitando molestie telefoniche. Tra le vittime di quest'ultimo anche Joy, la più giovane delle sorelle Jordan, allora impegnata ad elaborare il lutto di Andy Kornbluth, suicidatosi dopo che lei aveva deciso di mettere fine alla loro relazione.

Tutti i protagonisti del sesto lungometraggio del regista del New Jersey hanno qualcosa da perdonare e dimenticare perché su ognuno grava l'ingombrante e incombente presenza del passato. I personaggi devono reggere il peso di colpe commesse o subite, dalle quali provano a sbarazzarsi, cambiando città, quando non addirittura vita. Tuttavia, tali sforzi sono puntualmente vanificati dal riemergere del rimosso che obbliga ciascuno ad assumersi le proprie responsabilità. Il passato si mescola col presente in maniera così insistita da rendersi indistinguibile, da essere, allo stesso modo, ovunque e da nessuna parte. A riaffiorare però non è soltanto il passato individuale, ma anche quello collettivo. Le paure innescatesi conseguentemente all'11 settembre 2001 sono ancora ben radicate nella coscienza di ognuno, soprattutto nella sensibilità dei più piccoli, per i quali la figura del terrorista ha sostituito quella del babau. Dal loro punto di vista chiunque commetta qualcosa di spaventevole è riconducibile a quell'appellativo. Vittima di questa confusione semantica è Timmy, il figlio di Trish, il quale, dopo aver scoperto che il padre, Bill Maplewood, non è morto, come gli era stato fatto credere, ma in carcere per abuso di minori, esigendo dalla madre chiarimenti, domanda anche se i pedofili siano come i terroristi, perché è in questi termini che la questione viene discussa dai suoi compagni di scuola.

Generata: 14 April, 2020, 23:17

concludere che heimlich è “una parola che si sviluppa in modo ambivalente, sino a coincidere con il suo opposto unheimlich”. Dunque, questi due termini, che in apparenza sembrerebbero ricondurre ad opposte realtà, effettivamente propongono un unico orizzonte di significati, quello in cui ciò che è quotidiano e familiare è di per sé inquietante in quanto nasconde, dietro l'apparenza tranquillizzante del conosciuto, qualcosa di perturbante perché profondamente ignoto. Una sensazione, quella qui descritta, rintracciabile sia nei testi di Schnitzler che nei film di Solondz, dove “dietro [...] l'apparente normalità covano pulsioni malsane ed emozioni represses” (2). Quanto espresso da Freud nei riguardi del collega e letterato può essere riutilizzato anche per parlare dell'autore di *Perdona e dimentica*: “Il Suo determinismo come il Suo scetticismo, che la gente chiama pessimismo, la Sua penetrazione nelle verità dell'inconscio, nella natura pulsionale dell'uomo, la Sua demolizione delle certezze convenzionali della civiltà, l'adesione dei Suoi pensieri alla polarità di amore e morte, tutto ciò mi ha colpito con inquietante familiarità”.

Altro elemento di continuità è il relativismo che emerge soprattutto nel momento in cui i due autori si confrontano con la sfera erotica. Entrambi danno centralità alla tematica sessuale. Sia per i personaggi dello scrittore che per quelli del regista la sessualità diviene emblema del loro modo di rapportarsi col mondo, in ambedue i casi l'erotismo, ormai disarticolato e svincolato dall'affettuosità, “è l'altra modalità di una inconsolabile tristezza di vita, che è l'incapacità di vivere l'amore” (3). Dice di sé Schnitzler: “È possibile che io sia relativista, anzi lo sono. Sono uno che ha cognizione di molti, troppi valori e li pone forse troppo volutamente, troppo dialetticamente a confronto”. Un *modus operandi*, quello qui riportato, in linea con quello solondziano. Il regista assume sempre uno sguardo neutro, distaccato nei confronti delle vicende narrate, non c'è mai accusa o raccapriccio, pietà o disprezzo verso i propri personaggi, anche quando questi sarebbero facilmente condannabili. “L'ambiguità di cui è stato accusato in passato il regista per la sua mancata presa di posizione nei confronti della pedofilia è stata erroneamente scambiata per assoluzione del fenomeno. Niente di più semplicistico, visto che la sospensione di giudizio è interpretabile piuttosto come coraggioso atto di civiltà” (4). In un'epoca dove si dà precedenza alle opinioni sui fatti, Solondz molto onestamente cerca di ristabilire il giusto ordine d'importanza. Come da lui stesso dichiarato: “È molto facile demonizzare gli altri, è facile considerarli dei mostri, ma è invece molto più difficile riconoscere e ammettere che dietro a questi mostri ci sono delle persone”. Nel concreto questo sguardo etico si traduce in uno stile registico dove non compare mai un'inquadratura giudicante, mai un eccesso didascalico, mai una forzatura patetica. Non è mostrata alcuna empatia nei confronti dei personaggi, questi sono presentati con distacco anche nella loro mediocrità o nella loro sofferenza: vittime consapevoli, e non, delle proprie perversioni. Il regista predilige poi il racconto corale, per mezzo del quale riesce ad impedire l'immedesimazione dello spettatore, che è piuttosto condotto ad assumere un atteggiamento di egualitario fastidio nei confronti di ciò che viene mostrato. La sua opera non fa nulla per rendere più guardabile il mondo rappresentato, avanza con toni da commedia acida e pervertisce in vergogna il nostro ridere.

Se dal punto di vista dell'organizzazione strutturale dell'opera di Solondz è sembrato legittimo indicare il palindromo come termine di riferimento, per quanto concerne l'aspetto stilistico la figura che predomina è l'ossimoro (dal greco $\alpha\upsilon\tau\acute{o}\nu\alpha\mu\acute{o}\nu\alpha\tau\omicron\varsigma$, composto da $\alpha\upsilon\tau\acute{o}\nu$ “acuto” e $\alpha\mu\acute{o}\nu\alpha\tau\omicron\varsigma$ “sciocco”), cioè il definire le cose per opposizione. Alla discrezione di ellissi che celano gli eventi e i misfatti più scabrosi, corrisponde, al contrario, il gusto di dettagli provocatori portati alla luce dalla macchina da presa che zoomma con impassibilità su ambienti e figure. Questo amore per il contrasto emerge soprattutto nella direzione dei dialoghi dove la sostanziale piattezza dei toni stride con la brutalità delle questioni affrontate (dai bambini soprattutto, sono loro a interrogarsi sulle questioni più controverse), che oltrepassano spesso la soglia del dicibile. Altrettanto efficace è la voluta discordanza che si stabilisce tra l'ordine e la compostezza degli ambienti che, invece di essere riflesso di stabilità domestica, sono teatro di rapporti familiari tormentati, difficili, delusi e, nell'insieme, condannati all'infelicità. Questo risalta in particolare in *Perdona e dimentica*, dove Solondz, coadiuvato dal direttore della fotografia Ed Lachman (Lontano dal paradiso, lo non sono qui), riesce a rivolgere un'attenzione ai dettagli in funzione di una significazione come mai prima gli era riuscito di fare. Il regista orchestra una battaglia dei rapporti tra immagine e significato degna del miglior melodramma classico, con la differenza che tutto quello che lì rimaneva studiamente inespresso, qui viene enunciato alla lettera. Interessante, in questi termini, la scelta della Florida (ricreata per esigenze di budget tra Puerto Rico e Toronto) come sfondo per raccontarci le storie intrecciate di tutti questi esseri umani devastati dalla vita. Come dichiarato dallo stesso Solondz: “la Florida con i suoi colori, il mare e il sole, è in realtà uno Stato dove regna la dittatura del centro commerciale. Gli abitanti sarebbero capaci di rinunciare alla democrazia piuttosto che all'aria condizionata o a un parcheggio sicuro. Quindi mi è sembrato il luogo perfetto nel quale inserire i miei amati e deturpati soggetti”.

Alla luce di quanto detto si può convenire che *Perdona e dimentica*, ma più in generale tutto il cinema di Todd Solondz, alla fine altro non è che una favola gotica a tinte vivaci ineluttabilmente priva di lieto fine, perché, come canta Davide Toffolo dei Tre Allegri Ragazzi Morti: “La vita è cattiva ma non l'ho inventata io”.

Note:

- (1) Diego Mondella, Sgradevole è bello. Il mondo nel cinema di Todd Solondz, Edizioni Pendragon, Bologna 2010, p. 87
- (2) Ivi, p. 19
- (3) Marino Freschi, La Vienna di fine secolo, Editori Riuniti, Roma 2000, p. 81
- (4) Diego Mondella, Sgradevole è bello. Il mondo nel cinema di Todd Solondz, op.cit., p. 43