

IMMAGINI COME FOSSILI. IL CINEMA DI NURI BILGE CEYLAN.

di Marco Dalla Gassa

Quando il critico o il saggista cinematografico deve condensare in poche righe l'opera di un regista «emergente» a favore di un pubblico che probabilmente non conosce i suoi film, solitamente si adopera nella più comune e per certi versi inevitabile delle pratiche retoriche: il paragone con i «grandi» del passato. L'esercizio consente di inquadrare il nuovo arrivato in perimetri culturali familiari assegnandogli una sorta di «certificato di garanzia», che lo colloca in un canone o in uno standard (di qualità), che (r)assicura lo spettatore sull'esperienza filmica che l'aspetta. Nel caso di Nuri Bilge Ceylan – che «emergente» in senso stretto non è, poiché ha vinto diversi premi al Festival di Cannes (tra cui due Gran Premi della Giuria, un Premio per la Miglior Regia e la Palma d'oro nell'ultima edizione), ma che ha goduto di una scarsissima distribuzione in Italia ed è legittimo dunque che molti ne ignorino persino il nome – nel caso di Ceylan, dicevo, il gioco è persino facile, vista la mole di riferimenti diretti e indiretti che si possono reperire nei suoi lavori. Ed eccoli qui i «maestri» del regista turco, elencati senza soluzione di continuità, sia per comodità di lettura, sia soprattutto per esorcizzare un ingombrante convitato di pietra con cui giocoforza il nostro finirà per essere confrontato: i neorealisti italiani, Kiarostami, Ozu, Antonioni, Bresson, Dreyer, Leone, Tarkovskij e poi, tra i grandi classici del teatro e della letteratura, Shakespeare, Cechov, Dostoevskij.

Da parte mia, ho deciso di non corroborare tale pratica retorica – lascio allo spettatore il gusto di scovare legami, suggestioni, tracciati, comunanze tra le sue pellicole e quelle degli autori poc'anzi citati – perché credo sia più corretto, nel poco spazio qui a disposizione, condividere alcune considerazioni che possano favorire l'accostamento alla sua opera senza scomodare influenze, discendenze, genealogie di sorta. Inizio con il dire che probabilmente esiste un 'prima' e un 'dopo' Uzak nella carriera di Ceylan. Uzak (Distante, 2002) è il suo terzo lungometraggio, ultimo capitolo di una trilogia – formata da Kasaba (La cittadina, 1997) e Mayıs Sıkıntısı (Nuvole di maggio, 1999) – che mette in scena e finzionalizza le esperienze di vita del regista e della sua famiglia. I primi



CircuitoCinema

SPAZIO CRITICO

due film sono ambientati a Yenice, paese natale del padre, dove egli ha trascorso l'infanzia e l'adolescenza, il terzo, *Uzak*, è girato invece a Istanbul. In questi lavori – realizzati tutti con budget irrisori, con uno stile semi-documentaristico e intrecci abbastanza lineari – emerge una particolare dedizione per le storie domestiche, il piacere nel cesellare, spesso per sottrazione, la complessità dei rapporti intergenerazionali, una certa placida nostalgia per il mondo rurale che alimenta un'attrazione visiva per i paesaggi, gli spazi aperti, gli ambienti naturali. Dopo il Gran Premio della Giuria di Cannes assegnato a *Uzak* nel 2003, Ceylan inizia a misurarsi invece con storie e soprattutto con generi più compositi, dal dramma sentimentale con *İklimler* (Il piacere e l'amore, 2006), a quello a sfondo politico con *Üç Maymun* (Le tre scimmie, 2008), dal poliziesco *Bir Zamanlar Anadolu'da* (C'era una volta in Anatolia, 2011), al *Kammerspiel Kış Uykusu* (Winter Sleep, 2014), in uscita a ottobre nelle nostre sale. Qui, con stanziamenti più consistenti a disposizione e attori professionisti cui affidare la densità delle proprie sceneggiature, gli intrecci iniziano a ramificarsi, i tempi del racconto si allungano, le indagini sulle psicologie e sui milieu sociali si fanno più accurate, esplode, soprattutto nell'ultimo lavoro, una certa teatralità della rappresentazione. Considerando il cinema di Ceylan nel suo complesso, quel che spiazza è lo sguardo sempre più crudele, glaciale, quasi nichilista, che egli posa sulle realtà messe in scena, specie da *Uzak* in avanti. Esso si fonda su una ricercatezza formale e visiva, accompagnata da architetture narrative complesse, che ha il non secondario merito di allontanare la sua produzione da alcuni cliché che ancora oggi investono il cinema mediorientale (turco, arabo, maghrebino, persiano). In un universo filmico sempre più rarefatto e fossilizzato, non c'è (più) spazio per storie ambientate in mondi bucolici e premoderni, per parabole che inneggiano al dialogo e alla convivenza tra le culture e le religioni, per viaggi gioiosi che ci catapultano in atmosfere sensuali e piaceri carnali (gli harem, la cucina, la danza del ventre), o per crude documentazioni live sulle battaglie civili scoppiate in quasi tutte le aree della regione negli ultimi mesi e anni. Il nostro si allontana programmaticamente dai luoghi comuni sul suo paese, dai fatti di cronaca, dalla polemica politica, preferendo rintanarsi in luoghi isolati (le steppe dell'Anatolia, le rupi della Cappadocia, gli interni degli appartamenti urbani), ripararsi all'interno di micro-comunità, spesso di estrazione borghese quando non propriamente colta e intellettuale, affidarsi alla forza significativa di inquadrature complesse e stratificate.

In verità il regista turco potrebbe essere legittimamente paragonato ai maestri del cinema sopra citati per un'altra ragione, ovvero perché sembra voler aderire a una regola (uso l'accezione religiosa del termine) rigida e disciplinata che prevede una costante riproposizione di elementi figurativi, morfologie, scelte espressive, strategie retoriche tra loro prossime. Penso alla ricchezza prospettica delle inquadrature, spesso sviluppate su linee orizzontali, con diversi fuochi che stabiliscono più spazi e più profondità di campo all'interno dello stesso piano; penso ai frequenti giochi tra luci e ombre, tra superfici assorbenti e altre respingenti (si veda il ruolo che assumono nei suoi film candele, porte, finestre, specchi); penso alla densità di alcuni primi piani (specie femminili) e all'importanza che assumono – ripresi in campi lunghi e lunghissimi – gli elementi naturali nelle loro irriducibili manifestazioni (vento, neve, terra, nuvole, steppe); penso ancora ai rumori di sottofondo che avvolgono i silenzi dei personaggi, a un montaggio chirurgico e nitido, senza scompensi, squilibri, improvvisi interventi dell'istanza narrante. Un cinema di «ricerca», insomma, ma nel vero senso della parola, dove quel sentimento di suspense, inquietudine e turbamento che spesso vi aleggia, lungi dal produrre sensazioni sgradevoli, testimonia in verità l'attivarsi di un'indagine costante, paziente, incisiva, ma non pre-determinata, su una realtà che si vorrebbe conoscere, ma che per una ragione o per l'altra sfugge continuamente. Da qui l'impressione (la certezza?) di essere alle prese con immagini che si presentano come fossili da esaminare, con microcosmi familiari che appaiono torbidi fondali da scandagliare, con racconti così

CircuitoCinema

SPAZIO CRITICO

forieri di reperti e vestigia da assomigliare a scavi archeologici ancora tutti da condurre.

Marco Dalla Gassa