

## L'ossimorica lava della vita. "The Master", di Paul Thomas Anderson.

"When you're in love you experience pleasure, and extreme pain"

Lancaster Dodd, *The Master*

*The Master* di Paul Thomas Anderson è un film densissimo, a tratti inestricabile. È il film della maturità di un talento folgorante, che sta al cinema di una generazione come David Foster Wallace alla sua letteratura. Ondeggiando tra virtuosismo e superamento di ogni "porta stretta" stilistica, tra umiltà della coscienza narrativa e sfida ai limiti di un linguaggio abbruttito dalla mercificazione, Anderson mette in gioco (come Wallace) l'ossimorica lava della vita, dove sublime e vile formano una sola, inscindibile e spuria materia incandescente, la cui emersione è sempre, allo stesso tempo, liberazione e distruzione, palingenesi e morte. Lo sfondo del film, come di tutta la sua opera, è una hobbesiana quanto incolpevole necessità di dominio dell'uomo sull'uomo. Il plagio come liquame d'amore, che avvelena le smottanti falde di una tormentata relazionalità tra monadi, gabbia di dipendenza dai contorni dolenti, tenuta in vita da infamie e sensi di colpa, tra prevaricazione e tradimento. Un amore (di coppia, genitoriale, filiale, amicale) strozzato nell'orizzonte frustrato di una prossimità che allontana: una sofferenza dove il presente si liquefa, arso dalle stigmate del passato e da un futuro già vecchio. Persino nel romanticismo lunatico di *Ubbriaco d'amore*, è l'alienazione il solo humus su cui può esplodere nella passione lo scomposto geiser dell'anima. L'amore come esaltazione che germina stillicidio, accensione di speranze che covano la perdita nell'idealità. Così, in *The Master* (la cui similitudine con la genesi di Scientology è, diciamo subito, paccottiglia da tabloid, se paragonata alla profondità dei temi attraversati dal film), il rapporto tra i due titanici protagonisti, l'intellettuale fondatore di una setta filosofico-religiosa Lancaster Dodd (Philip Seymour Hoffman), e il randagio Freddie Quell, marinaio tormentato e alcolista, sconvolto reduce dalla Seconda Guerra Mondiale (uno stupefacente Joaquin Phoenix in un personaggio ispirato alle memorie di John Steinbeck) è un turbinante, continuo invertirsi di ruoli, un duello tra carismatiche inquietudini uguali e contrarie, che la musica di Johnny Greenwood dei Radiohead, sincronicamente empatica alle immagini, snoda sul versante dell'ossessività, in crescendo d'orchestra che occhieggia alla dodecafonia di un Alban Berg striato di Pop. Il caos interiore di Freddie è attratto dalla ricerca di ordine di Dodd, e le ragioni su cui quest'ultimo costruisce la sua chiesa morale non possono che nutrirsi del caos eretico del suo peggior seguace, di cui subisce perversamente il fascino: una dialettica in cui ognuno dei due opposti può esistere solo in funzione della negazione della verità dell'altro, come se l'altro non fosse che un aspetto deviato del proprio stesso principio, a cui *deve* essere convertito. Anderson, dunque, affronta l'umano

come necessità di trascendere nella fagocitazione del proprio opposto. L'inquietudine selvaggia di Freddie e l'estrema raffinatezza di Dodd lottano per affermarsi come principio unico che governa una verità totalizzante. L'impotenza sessuale del Maestro ha come correlato la famelicità carnale del marinaio, in una catena di opposti inconciliabili, destinati a confluire nel solo elemento che li accomuna: la rabbia di una virulenta volontà di rivalsa.

Ma non è la grandiosità del linguaggio verbale, nelle cui *nuances* Anderson si muove con angelica levità, a definire le dimensioni del film. L'ambito diegetico scaturisce per bagliori improvvisi da una regia concepita come composizione, che fonda l'etica radicale di un discorso narrativo anti-mimetico, di pura soggettivazione della visione. Il movimento di macchina in Anderson è la molecola base del sangue narrativo, che pulsa penetrando l'immaginazione con la fluttuante morbidezza di un sogno, le cui tonalità, come quelle musicali, alludono, evocandoli, agli umori della vita, senza mai letteralizzarli. *The Master* è forse il film più intimo e fisiognomico del regista, dove il lento denudamento del volto e delle sue espressioni provoca imbarazzo voyeuristico, sprigionando quella sensazione di "profanazione" del sacer dell'interiorità che è il basso costante della storia. Come nella scena che torna della donna scolpita dal marinaio nella sabbia, sintomo enigmatico e cristallino della ricerca di un'ideale sensazione di quiete e ritorno a un calore perduto, della cui evanescente bellezza sognata l'incontro con i corpi reali e imperfetti delle donne non può restituire che frustrazione e mancanza.

Se profondità di campo e messa a fuoco in *Magnolia* erano il contrappunto di una macchina che attraverso il piano-sequenza "dolce" della *steadycam* accompagnava per mano verso il cuore nascosto e imprevedibile delle cose uno spettatore disorientato come un bambino di fronte all'accanirsi del caso nella coincidenza che non è mai coincidenza, il *punctum* espressivo di *The Master*, che rivela l'impasto tra fragilità e forza isterica di una guerra tra immaginari, è multidimensionale come lo spazio di un sogno. È il *falso movimento* del "carrello immobile" generato dalla nave da guerra che solca il Pacifico in movimento costante, con il mare che scivola via sotto l'inquadratura fissa di Freddie inerme, adagiato e immobile: solo sulla torre della nave mentre sul ponte, circondati dalla scia dell'acqua, i marinai brulicano come formiche nei loro gesti consueti; vestito di bianco e sospeso nel vuoto dalla rete della scialuppa, mentre in un'estasi inquieta di pensieri legge una lettera da casa; vestito di nero, a scandagliare l'azzurro di un cielo sottosopra con il cannocchiale immaginario delle mani. I piani sequenza, siano rapidi e dilatati come i *camera-car* delle frastornanti corse in moto nel deserto dei protagonisti, o lenti e sussurrati come nella scena-chiave in cui Freddie distrugge con le mani legate la cella confinante con quella di Dodd in cui è rinchiuso dopo l'arresto, sono movimenti di una sinfonia di eterni ritorni spiraliformi sul bisbiglio dell'interiorità denudata dalla vicinanza promiscua della macchina da presa ai protagonisti.

Il cinema di Anderson è incessante movimento di passaggio, visitazione anti-mimetica e transitoria del Tempo da parte dell'Idea, estrapolazione di luoghi mentali dal reale: puro spazio compositivo, (per usare i parametri di Alan Badiou sul falso movimento cinematografico). Al punto che ogni evento, come la pioggia di rane di Magnolia, non è mai elemento fantastico, ma naturale conseguenza dell'Idea disseminata nel non-luogo emotivo della soggettivazione: dove, come in un sogno carrolliano, la logica della realtà (e del realismo) cessa il suo banalizzante dominio.

**Serafino Murri**