

ELLE

(*Elle*)

di Paul Verhoeven

con: Isabelle Huppert, Laurent Lafitte, Anne Consigny

France 2016, 128 min.

recensione di Giuseppe Russo



Da sempre esploratore del morboso e del torbido, con una inclinazione evidente per forme particolarmente ricercate di comportamenti ritenuti socialmente inaccettabili, Paul Verhoeven torna dietro la mdp dopo un lungo decennio di pausa (fatta eccezione per il mediometraggio *Steekspel*), e ci ritorna con una freddezza e una determinazione che non si vedevano dai tempi di quel teatro di perfidia femminile che è stato *Showgirls* (1995). Questo ritorno si avvale di un cast in parte prelevato dalla Comédie Française, fatto gravitare intorno al centro di massa di una Isabelle Huppert mostruosamente

brava, e usando come base di partenza un romanzo dello scrittore “maledetto” Philippe Djian, collezionista di lungo corso di perversioni e di tipologie criminali. La confezione è quella maggiormente cara al regista: la black comedy nella quale poco o nulla si salva e che ha in preventivo la scandalizzazione di una percentuale a due cifre di pubblico. In un’intervista al *Guardian* rilasciata durante il festival di Cannes 2016, Verhoeven ha detto di aver

pensato inizialmente a spostare la trama in America, a Chicago oppure a Seattle, aggiungendo di esserne talmente convinto, in quel periodo, da contattare alcuni autori statunitensi per la sceneggiatura e da pensare a Jennifer Jason Leigh come protagonista perfetta¹. Ma l'ipotesi è risultata impraticabile e quindi è stata scartata: dopo tutto, Verhoeven conosce bene sia le dinamiche produttive dei blockbuster che quelle del cinema d'autore, e fa le sue scelte in base ai possibili risultati.

La trama stessa è poco compatibile con il mercato cinematografico americano. Michèle, amministratrice delegata di un'azienda di videogiochi piuttosto splatter abituata a governare persone e cose con pugno di ferro, subisce uno stupro in casa propria, dove vive da sola, a parte la compagnia di un gatto rigorosamente nero. Aniché denunciare il fatto alla polizia, prosegue con la sua quotidianità e intanto cerca di capire chi possa essere il violentatore e se esista la possibilità che torni ad agire. Per come procede la narrazione, lo spettatore è indotto abbastanza presto ad intuire che il violentatore è un rispettabile uomo sposato che abita con la moglie nella casa di fronte a quella di lei, uno che nasconde una natura brutale dietro la maschera del bancario borghese, con la mimetizzazione ulteriore di una religiosità tanto ostentata quanto ipocrita e che ha sposato una cattolica in odore di fanatismo. A Michèle capita di dover sostenere anche saltuari rapporti con la madre erotomane e rimbecillita, il figlio incapace e la memoria pubblica del padre, da molti anni in carcere ma ancora in grado di tornare agli onori della cronaca per una tremenda strage di bambini da lui perpetrata molti anni prima, nella placida provincia francese. Quando il violentatore ritorna, e intanto è diventato un personaggio a lei familiare nonché oggetto dei suoi desideri, Michèle inizia con lui un gioco del gatto e del topo, che prosegue finché l'uomo eccede in un nuovo tentativo di stupro e viene ucciso dal figlio di Michèle, che per qualche istante emerge dalla propria dimensione puerile. Poiché nel frattempo sia la madre che il padre sono usciti di scena, lui suicida in carcere per non dover reincontrare la figlia, la donna può proseguire con la propria vita più o meno come prima: nessuna ragione di modificare la propria *routine*, essendo stato solo eliminato qualche occasionale fattore di disturbo.

Quella di Michèle è una struttura psichica decisamente complessa, che il regista ha deciso di porre al centro degli avvenimenti per il dialogo che crea con lo spettatore nella ricerca di significati. Isabelle Huppert, che per questo ruolo ha vinto un César, un Golden Globe e un European Film Award, ha già avuto modo di interpretare personaggi dalla psiche apparentemente fredda ma profondamente incandescente; basti pensare alla Erika de *La pianista* (2001) di Haneke oppure

¹ Paul Verhoeven on "Elle": it's not a rape comedy, consultabile in rete al seguente link: <https://www.theguardian.com/film/2016/may/27/paul-verhoeven-elle-isabelle-huppert-rape-comedy>.

alla protagonista di *Gabrielle* (2005) di Chéreau, per limitarci ad esempi recenti. Qualche cecchino lacaniano² ha anche cercato di colpire la complessità di questa costruzione con le munizioni in dotazione, scorgendo nel comportamento della protagonista una ricerca e una impossibilità del godimento finché vive il suo padre reale – il quale però, in quanto criminale e per di più assente, costituisce una improbabile incarnazione della Legge che interdice il godimento.



In realtà, da molti punti di vista, la struttura psichica di Michèle è caratterizzata soprattutto da una volontà di dominio tirannicamente fallica ma al tempo stesso crudelmente femminile (e come tale, cioè come sembante, perfettamente insediata in un significante padrone che *elude* la Legge), indirizzata sia alle persone che la circondano che agli ambienti frequentati, una volontà che non subisce alcun mutamento di rilievo dopo la morte del padre. Non a caso, la figura di costui si riduce a qualche immagine sfocata e remota circoscritta alla lontana fanciullezza di Michèle, riproposta di tanto in tanto dai media a causa della mostruosa efferatezza del crimine da lui commesso, ed è una presenza/assenza del tutto irrilevante nella serie delle scelte di vita e professionali della donna. Dal canto suo, Verhoeven è stato molto chiaro nel precisare che, per decisioni prese in fase di adattamento del romanzo, allo spettatore «non è dato sapere se Michèle agisce in un determinato modo per sua natura o per risposta a ciò che le è accaduto in passato»³. In effetti la donna, che mostra verso la rievocazione mediatica della strage paterna un atteggiamento per lo meno ironico, non guida certo un'azienda produttrice di videogames violenti e che declinano in forme

² <http://www.doppiozero.com/materiali/la-versione-del-padre>.

³ Altra intervista rilasciata a Cannes, online qui: <http://www.filmtv.it/film/75450/elle/>.

adolescenziali l'estetica dell'aggressione sessuale perché ciò le permette di continuare a rinviare all'infinito la resa dei conti con la figura paterna, ma semplicemente perché quello è un settore sul quale può esercitare con scientifica precisione un controllo pressoché totale nei confronti di un pubblico dai comportamenti perfettamente prevedibili, come dimostrano i divertenti dialoghi fra lei e i giovani sviluppatori del software. Ed è un'autentica mostruosità narratologica, oltre che psicologica, affermare che Michèle si ostini nel proprio rapporto deliziosamente sadomasochistico col suo stupratore e vicino di casa «affinché l'inettissimo figlio diventi uomo e assuma fino in fondo la funzione paterna»⁴, uccidendo lo stupratore: una donna del genere potrebbe tranquillamente danzare nel sangue del proprio figlio, del quale è evidente che ha un'opinione bassissima e che lo considera solo la classica palla al piede. Proprio come a molti serial killer più o meno noti, a Michèle interessa il controllo: è il controllo a darle piacere e appagamento, e per ottenerlo moltiplica le strategie di dominazione sulle persone e sugli ambienti, oltre che su se stessa. Perciò i due falsi flashback del primo stupro, sistemati in segmenti diversi e opportunamente distanziati del montato, insistono su un aspetto, e si tratta di una fantasia molto comune: quando ad una persona capita di essere colta del tutto alla sprovvista e quindi di non riuscire a reagire come vorrebbe, a maggior ragione se si è subita una forma di violenza o di umiliazione, la mente ritorna sull'episodio e immagina il modo "giusto" in cui questo avrebbe dovuto verificarsi, il modo più conforme ai propri equilibri psichici, rielaborandolo finché risulta accettabile. I falsi flashback ci mostrano chiaramente *come* lei avrebbe voluto che l'episodio si svolgesse e si concludesse: con il rovesciamento del rapporto di forza, al punto che il violentatore avrebbe dovuto perdere il controllo sull'atto ed essere sovrastato da lei che, nonostante l'enorme differenza in termini di fisicità, sarebbe riuscita a sopperire alla sua evidente inferiorità fisica grazie all'incontenibilità della propria rabbia. Tale rabbia – che costituisce il lato oscuro del controllo e



⁴ <http://www.doppiozero.com/materiali/la-versione-del-padre>.

quindi del godimento di Michèle – non è causata solo dalla violenza subita, ma è anzitutto provocata dall'essersi improvvisamente trovata in una condizione di passività totale: gettata in un abisso senz'averlo scelto. Per una donna così, una situazione del genere è peggio della morte. E infatti il secondo pseudo-flashback – quello che si conclude con Michèle che fracassa la testa dello stupratore usando un soprammobile – termina con un sorriso di soddisfazione della donna per aver ripreso il controllo e punito l'aggressore, almeno nella cornice della propria fantasia.

È dunque la fredda superiorità a provocare in lei soddisfazione, e ciò accade in ogni momento del film, anche se non in ogni momento con la medesima intensità e gli stessi effetti. Il che comunque non ci dà la certezza di aver capito fino in fondo la psicologia di ciascuno dei personaggi coinvolti nella black comedy⁵, certezza che *non deve* esserci, dato che è una specialità di Verhoven indurre lo spettatore a relazionarsi «con personaggi, atti e forme estetiche problematiche»⁶, come giustamente ha scritto Ben Walters nel suo articolo sul *Guardian*, aggiungendo che questo è un tipo di cinema del quale c'è un gran bisogno nell'epoca della presunta post-verità⁷. D'altra parte, il regista si è già distinto in passato per operazioni non meno problematiche e *politically incorrect*, che hanno segnato anche la sua fortuna al botteghino: il nichilismo giovanile (*Spetters*, 1980), la ricerca del poliziotto perfetto per l'affermazione della giustizia perfetta (*Robocop*, 1987), la manipolabilità delle memoria (*Total Recall*, 1990), il possibile ritorno della Hitlerjugend nel futuro (*Starship Troopers*, 1997), l'erosione dell'alone di perfezione morale intorno alla resistenza antinazista nel proprio paese (*Black Book*, 2006).

Meno comprensibile è invece la scelta di insistere nell'uso della macchina a mano in tutti i tipi di ripresa, in interni e in esterni, in qualsiasi condizione di luce e per qualsiasi movimento di macchina utile. Almeno in quei momenti nei quali non c'è una particolare tensione drammatica in ascesa, come la cena natalizia in casa oppure la sequenza finale al cimitero, l'uso della macchina a mano appare

⁵ In effetti, un comportamento poco comprensibile di Michèle è quello che riguarda le scarse contromisure adottate per evitare nuove irruzioni di estranei in casa propria dopo lo stupro iniziale. Siamo ancora nella prima parte del film, quando lei non ha idea dell'identità del violentatore e sembra desiderosa di impedire il ripetersi del fatto. Ebbene, la donna si limita a far sostituire le serrature delle tante porte-finestre del piano terra senza intervenire sulle strutture stesse, che pertanto continuano a rappresentare un fattore di palese vulnerabilità dell'abitazione. Una mente con le sue caratteristiche non può seriamente pensare di aver migliorato la sicurezza della propria abitazione con così poco: forse vuole sfidare il violentatore a fare irruzione anche con serrature nuove e fargliela pagare, ma neanche questo è certo né deve esserlo.

⁶ *Paul Verhoeven: Cinema's mischievous Satirist is more vital than ever*, online al seguente link: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2017/feb/03/paul-verhoeven-mischievous-satire-elle>.

⁷ E nella misura in cui la 'verità', in senso nietzscheano ma anche arendtiano, è costituita da un insopportabile incontro con la menzogna e con la banalità del male (più che col reale lacanianamente inteso), cose che lo spettatore medio difficilmente regge nel buio della sala.

piuttosto gratuito e improduttivo: il campo vibra continuamente e in maniera eccessiva, senza che ciò abbia un senso nella composizione dell'immagine e allontanandosi dall'eredità buñueliana della rappresentazione fredda che, sotto sotto, Verhoeven sembra da sempre voler raccogliere – e a maggior ragione quando firma film di questo tipo. Queste macchine digitali sono molto leggere: la Red Epic Dragon in fibra di carbonio da 8K con sensore da 35 Mpixel che è stata usata nella maggior parte delle riprese pesa, a vuoto, meno di due chili. Con lenti, filtri o zoom difficilmente supera i 4,5 chilogrammi. È pressoché impossibile usarla per riprese in movimento senza farla tremare in continuazione, anche con un aiuto operatore che cerca di tenerla ferma dal retro, sicché la scelta tecnica fatta dal regista deve necessariamente corrispondere ad un suo desiderio, che però non gratifica per nulla lo spettatore e non arricchisce la natura dell'immagine. Ma forse anche questo è un elemento che appartiene alle strategie di Paul Verhoeven in qualità di disturbatore delle coscienze, un uomo che ha saputo costruirsi una zona di propria pertinenza nel *mainstream* come nel cinema più marginale, e che a quasi 80 anni può permettersi di presentare un personaggio estremo come Michèle, precisando che non rappresenta e non deve rappresentare un modello per nessuno: «è difficile capirla, il che non vuol dire che tutte le donne debbano agire nello stesso modo. Mi è sempre piaciuto moltiplicare le ipotesi, non sappiamo mai che cosa realmente si nasconda dietro un volto sorridente»⁸. E questo, per chi guarda il viso enigmatico di Isabelle Huppert, è profondamente vero, oltre che terribilmente ironico.



⁸ F. Caprara, *Tutti gli istinti di Paul Verhoeven*, su "La Stampa" del 11.03.2017.

Dopo essere stato in concorso a Cannes 2016 con prevedibile contorno di reazioni scandalizzate, il film ha conquistato il Golden Globe come migliore opera in lingua straniera e il César come miglior film in assoluto, ma è arrivato nelle sale italiane solo alla fine di marzo 2017, con un ritardo clamoroso ma ormai caratteristico della distribuzione nel nostro Paese.