

Il meccanismo potenziale. *Match Point* di Woody Allen

Luigi Porto

*Che cos'è la libertà umana,
se per mezzo suo il nulla viene al mondo?*

J.-P. Sartre

Match Point (2005) è un thriller psicologico dalle tinte altmaniane, ambientato nella Londra delle classi abbienti e delle scalate sociali. Chris (Jonathan Rhys-Meyers) è un ex professionista della racchetta che lavora presso un esclusivo club tennistico, dove viene in contatto con la potente famiglia Hewett e sposa l'ingenua Chloe, che finirà per tradire segretamente con l'ex cognata Nora (Scarlett Johansson), una sensualissima outsider come lui proveniente da un cetto inferiore. Quando Nora rimane incinta e non vuole abortire, Chris matura la decisione di ucciderla per non perdere in un sol colpo tutto ciò che ha. Un omicidio pianificato inevitabilmente a partire dall'assunto morale (o ultra-morale) del Raskòl'nikov di *Delitto e castigo*, che a dirla tutta era già parzialmente esplorato in una sottotrama di *Crimini e Misfatti* (1989).

Potenza, etimologicamente da *Pòtere*, *Posse* – a sua volta da *Pot-se*, contrazione di *Potis-esse*. Sta ad indicare una situazione di probabilità inespresa, l'“avere facoltà”: ma è un atto che rimane *in pectore*, che si può solo figurare, teorizzare per astrazione. Una situazione che si *conosce* possibile, che poi è, per dirla con Sartre, uno dei fondamenti della coscienza umana. L'*idea* di un corpo dall'alto potenziale, di cui si prefigura un futuro – fisico, dialettico, giuridico – ne fa decidere il necessario omicidio, con un ragionamento “super-umano”. La donna incinta è una bomba a orologeria per la vita di Chris, e soppesati gli eventi probabili sul piatto della bilancia si decide l'esito dell'impasse: il delitto, unico possibile sbocco – certo, non privo di rischi e conseguenze – nella prospettiva di mantenere lo *status quo*. Appunto, la giustificazione dostoevskijana.

Dopo solo quattro minuti di film vediamo il protagonista leggere *Delitto e castigo*, ma spazientirsi subito – il volume è appena alle prime pagine – per aprire un manuale in stile “bignami” sull’autore, della serie *The Cambridge Companion to Literature*¹. Non si addentra nell’opera, la acquisisce superficialmente, e tanto gli basta: forse spaventato dalla complessità preferisce la vulgata critica, più adatta ad alimentare un bisogno di nozionismo da citazione, indispensabile nei tempi e nella società che si appresta a vivere. Di lì a poco diventerà il rampollo di un capitalista ed otterrà da questi un incarico di rilievo nella sua azienda, sarà cullato in una nuova vita in cui tutto appare semplice, un’esistenza dorata ed imbottita che gli dà solo l’illusione di avere delle responsabilità, ma che di fatto ne ammortizza ogni movimento. Questo il regista lo sottolinea più volte, mostrando il bonario padre di Chloe sempre bendisposto ad aiutare economicamente la coppia, mettendo magari una pezza su ogni errore finanziario del genero. Ogni soccorso arriva tempestivamente, ogni problema viene risolto prima che possa manifestarsi: ogni cosa avviene solo in potenza. Nora, all’interno, è al contempo una illusoria fuga e un gioco perfettamente incastrato nell’infanzia senza fine del protagonista.

Qui entra in gioco l’interpretazione di un regista dichiaratamente ateo. Quello all’autore russo non è per nulla un tributo: Dostoevskij è in Allen una vera e propria tesi da smontare pezzo per pezzo, un terreno da indagare nei suoi più bui anfratti, nelle sue derivazioni meno battute. Mentre Raskol’nikov compie un crimine nei confronti di un personaggio negativo (l’usuraia) e coinvolge casualmente un innocente, Chris uccide una persona che è stata folle amore e immensa ossessione, pianificando l’uccisione di un innocente (la vicina) per procurarsi un alibi. L’antitesi è gettata: l’operazione è del tutto turpe e negativa, non presenta reali giustificazioni se non quelle puramente egoistiche. In un universo centrifugo non c’è un Dio al cui sguardo non si può sfuggire, è tutta questione di fortuna, e il castigo – *pena*, sarebbe la traduzione esatta dal russo – è solo interiore.

C’è invece l’uomo che progetta la sua esistenza, lavora per essere Dio, o per non tornare ad essere *nulla*: è un’indeterminatezza sartriana² più che il non-arbitrio dostoevskijano, la coscienza di un fantoccio che improvvi-

¹ Per la precisione si tratta di *The Cambridge Companion to Dostoevskij*, a cura di J.W. Leatherbarrow, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

² «Il futuro costituisce il senso del mio per-sé presente come proiezione della sua possibilità, ma non predetermina affatto il mio per-sé futuro, perché il per-sé è sempre in balia della necessità nullificante di essere il fondamento del suo nulla», J.P. Sartre, *L’essere e il nulla*, tr. it., il Saggiatore, Milano 2002, p. 170.

samente si trova a prendere una decisione, a diventare (troppo) uomo, per poter conservare intatto il suo sogno presente. Non ha mai fatto parte di quel mondo, Chris, così come Nora, entrambi provengono da una casta fatta di sogni e disillusioni. Lui però ha i numeri per la scalata, lei no e si perde, diventa il giocattolo di un irresponsabile edonista. Finché non mette in atto il suo personale potenziale, quello della maternità, come arma di ossessione e ricatto - e lui, con un'intuizione notturna, decide qual è la responsabilità che conviene prendersi, svelandoci a sua volta il potenziale omicida del presunto pusillanime senza spina dorsale. Qui c'è ancora Sartre, come del resto il Montaigne degli *Essais* quando parla del camaleontico animo umano, così debole e rammollito in tempo di pace quanto probabile predatore nelle necessità. «Non sai mai chi siano i tuoi vicini finché non c'è una crisi» dice un Chris, metà Amleto e metà superuomo, in un colloquio notturno con i fantasmi di Nora e dell'anziana vicina, e cita Sofocle in sua difesa: «Non venire alla luce, può essere il più grande dei doni». Sembra intellettualmente preparato a convivere col proprio tormento, da miserabile che ha agito al di là del bene e del male, ricreando una scala di valori (in un atto di *potenza*, stavolta in senso emersoniano).

L'azione, quella del duplice omicidio, si è iscritta perfettamente in un panorama di stasi, di non-azioni, e Chris vive situazioni quotidiane portando a tracolla il borsone da tennis che contiene l'ingombrante arma del delitto: arriva addirittura a depositarlo al guardaroba del teatro d'opera prima di rimmetterlo al suo posto, con calma, il giorno successivo. Ciò contribuisce da una parte ad esorcizzare l'atto, dall'altra inserisce un elemento perturbante, estraneo, in un contesto di convenzionale familiarità. Poco ci vorrebbe a scoprirlo assassino, ma nessuno apre il borsone: come nella *Lettera rubata* di Poe, il miglior nascondiglio del corpo del reato è sotto gli occhi di tutti.

Esaurito a sua volta, in un nulla di fatto, il potenziale dell'anello rimbalzato sulla ringhiera (la metafora tennistica del titolo, dall'incastro perfetto) e con esso le ambizioni investigative dell'ispettore, siamo di nuovo sommersi dalle alienane scene corali nel finale: nulla è accaduto.

La musica. Quando Allen arriva in Europa, il jazz dixieland a cui ci aveva abituato lascia il posto alla classica: la colonna musicale di *Match Point* è affidata un po' kubrickianamente ad un solo leitmotiv, l'aria *Una furtiva lagrima* tratta da *L'elisir d'amore* di Gaetano Donizetti nell'interpretazione di Enrico Caruso. Ci troviamo di fronte ad un caso abbastanza particolare. il brano è una registrazione d'epoca (del 1904) che suona già di per sé "antica" a causa della ridottissima estensione in frequenza, certo ha un appeal differente dal cliché della musica di commento. Verrebbe da pensare che si tratti di musica diegetica, e infatti in ogni scena dove sentiamo risuonare la voce di Caruso siamo portati istintivamente a cercare il

dettaglio del grammofono. A volte le aspettative vengono soddisfatte, altre volte no: si tratta spesso effettivamente di un commento “over”, in parole povere, il protagonista (forse) non sente quello che noi sentiamo. La poca estensione in frequenza però permette alla musica di non coprire del tutto i fondi sonori, e possiamo effettivamente avvertire il “silenzio” degli interni, pur in presenza della colonna musicale. Una situazione di questo tipo genera sempre una tensione drammatica di grande fascino acustico, poiché lo spettatore, abituato all’utilizzo classico della musica, avverte distintamente un senso di vuoto, un ammanco che di primo acchito non sa localizzare. L’interiorità di Chris, guidata da una passione sconveniente, parla per bocca di Caruso «I miei sospir confondere / Per poco a’ suoi sospir / Cielo! Si può morir» mentre noi lo vediamo agire in silenzio. Il leitmotiv di *Match Point* è la chiave che ogni volta aziona il meccanismo della passione, via via bruciante, ossessivo, perverso, e il suono dell’ingranaggio è perfettamente rappresentato dal pizzicato in arpeggio che introduce il brano, meccanico e circolare. Ogni qual volta sentiamo la musica, la ruota che macina la *fabula* si mette in moto, e trasforma la sua energia potenziale in energia cinetica.

Subito dopo *Match Point* Allen continuerà ad indagare *Delitto e castigo* con i due film successivi. Prima gira *Scoop* (2006), una commedia che mantiene sullo sfondo il tema dell’omicidio di classe “necessario” e porta, in un parziale lieto fine, alla scoperta dell’assassino seppur dopo mille tentennamenti. C’è anche qui un potenziale, uno scoop giornalistico sul quale i protagonisti impegnano tutto e a causa del quale cambiano le proprie vite – o le proprie morti. *Fabula* ed equivoci sono innescati da un continuo cambiamento di valutazione dell’esistente. In *Scoop*, il meccanismo che innescava il film precedente subisce un cambio di tonalità, trasladando ogni elemento dal registro della tragedia a quello della commedia: come del resto in *Sogni e delitti* (2007), il terzo capitolo di quella che a questo punto è una trilogia esistenzialista, basterebbe qualche leggero scivolone per scatenare il grottesco, che però rimane sempre latente, non “esplode” mai. Sotto questo aspetto i tre film indagano le chiavi linguistiche: il dramma esistenziale, la successiva indagine del suo potenziale comico e in ultimo la sommatoria dei due, ovvero l’opera in bilico, il conclusivo canto del *misérable*, attonito e spiazzante come la musica di Philip Glass che l’accompagna. Se i personaggi di *Match Point* sono drammatici e quelli di *Scoop* comici, i protagonisti di *Sogni e delitti* potrebbero appartenere ad entrambi i mondi, data la natura grottesca dell’esistenza.

Stessa cosa per quanto riguarda la musica: dopo l’aria d’opera di *Match Point*, in *Scoop* Woody Allen utilizza Tchaikovsky, per finire al Glass di *Sogni e delitti*. Il lirismo melodrammatico nel primo, la reiterazione giocosa nel secondo: la conclusione è una reiterazione lirica, il perfetto accompagnamento per l’indeterminatezza delle umane azioni.