FEARLESS - Senza paura

di Peter Weir

Dati tecnici: Regia: Peter Weir, Soggetto e sceneggiatura: Rafael Yglesias dall'omonimo romanzo, Fotografia: Allen Daviau, Musica Maurice Jarre, Montaggio: William Anderson, Produzione: Spring Creek prod., Origine: USA, 1993, Distribuzione: Warner Bros, Durata: 121'
Jeff Bridge (Klein), Isabella Rosellini (Laura Klein), Rosie Perez (Carla Rodrigo), John Turturro (psicologo)

L'autore: il cinema dell'australiano Peter Weir (da *Picnic a Hanging Rock* e *Un anno vissuto pericolosamente* a *Mosquito coast* e *Witness*, fino agli ultimi film *L'attimo fuggente* e *Green Card*) si è sempre caratterizzato come cinema alla ricerca di "visioni di confine". Visioni anomale, immagini-limite, punti di fusione visiva, Weir è sempre stato attratto da quella zona d'ombra in cui la razionalità dello sguardo, sia dello spettatore che della macchina da presa (mdp), lascia il posto all'istintiva razionalità a situazioni e sensazioni sospese. Peter Weir è uno dei pochi cineasti contemporanei che fanno del cinema uno strumento di analisi delle modalità del vedere. Nelle sue mani ogni film diventa mezzo di (psico)analisi, specchio deformante e al tempo stesso fedele dei sentimenti e della fragilità dell'essere umano. *Fearless* non cerca gli applausi del pubblico, anzi in molti momenti è volutamente sgradevole, ma picchia forte e nel profondo. Ed è infatti innegabile, sia che lo si accetti che lo rifiuti, resta un film che va lasciato sedimentare perché ci scuote dal torpore in cui viviamo e camminiamo, senza riguardi per la nostra pigrizia. Nella filmografia del regista questa è sicuramente l'opera più europea; è lo stesso regista a dichiarare, in una splendida intervista rilasciata al mensile americano "Movieline" (settembre 1993), il proprio debito di ispirazione nei confronti di Kieslowski e della cultura europea, dalla quale ha peraltro mutuato la colonna sonora (Sinfonia n. 3 di H. Gorecki).

Lettura tematica e cinematografica: il racconto di *Fearless* è insidiato da un pericolo: la banalità del nostro sguardo di spettatori. Basta scambiare il film per quello che superficialmente sembra essere: l'analisi di un trauma psichico legato ad un fatto drammatico ed eccezionale, l'analisi della condizione di onnipotenza che si impossessa dell'architetto Max Klein sopravvissuto allo schianto dell'Intercity 202 in volo tra San Francisco e Houston. Che il regista pensi a tutt'altro ci dovrebbe essere chiaro fin dalle immagini iniziali. Nella stupenda sequenza di apertura (tutto è già successo) vediamo il protagonista camminare in un campo di granoturco tenendo tra le braccia un neonato. Dietro di lui, si muovono donne e uomini con i vestiti laceri e i volti tumefatti. L'inquadratura si allarga, mostrando la scena del disastro: pezzi di carlinga, valigie, scarpe, corpi bruciati, vigili del fuoco



al lavoro. Infine la mdp si alza sopra di esso mostrandone la totalità, somma di particolari che insieme raccontano la condizione umana. E' un film nel film e da sola questa sequenza, che sicuramente è una delle grandi invenzioni visive del cinema degli ultimi anni, può dirci già tutto sul film.
L'incidente aereo resta solo uno spunto narrativo per arrivare al fondo doloroso di una scoperta nella cui insidia tutti noi siamo caduti almeno una volta, almeno per un attimo. Rispetto alla morte , noi siamo città senza mura. La morte annulla tutte le nostre difese, scoprendoci in un deserto emotivo, in un mondo in cui la solitudine è la vita e in cui nessuno cerca la condivisione, la comunione con gli altri. E il protagonista vive radicalmente queste sensazioni, sbalzato dal caso al di là di quelle mura inesistenti. Vede se stesso con occhi estraniati, come se una parte di lui fosse rimasta nella città e un'altra ne fosse ormai fuori. La visione di Max è la stessa della macchina da presa di Weir: la condizione umana gli appare nella sua totalità, esterna ed estranea, in una condizione tragica senza vie di fuga. Gli uomini, tutti, si dirigono soli verso la fine ineluttabile come quella dei passeggeri del volo Intercity 202. Max smarrisce la paura della morte e la sostituisce con una compassione infinita, una paralizzante sensibilità per il dolore di tutti loro, di tutti noi.
Ed è questa la vera malattia del protagonista; la morte è per lui non più la negazione della vita, ma proprio il superamento della paura di morire. Perché allora, si chiede, tornare indietro ? Perché soffrire di nuovo in una città senza mura, senza difese. Molto meglio - così pensa - dirigersi verso un miraggio di luce, verso la quiete che sta oltre la fine. Il suo modello - oltre che l'immagine da cui il film sembra essere nato - è in un dipinto di Bosch (citato e mostrato nel film): L'ascesa all'empireo, quarto episodio delle "Visioni dell'Aldilà". In quel piccolo quadro le anime si incamminano verso un cilindro di luce, che porta oltre il confine d'ogni passione, verso la libertà da ogni paura. La paura della morte viene superata con la fuga nella morte.
Una fuga, questa, che il finale del film rifiuta attraverso una traumatica quanto catartica ripetizione dell'incidente aereo. Il nostro essere, la nostra libertà, la gioia di noi che siamo nella città senza mura, consistono nel restarci, restando fedeli anche alle nostre paure come ci suggerisce in maniera tragica eppure splendida il flashback finale sui titoli di coda.

Mario Testolin