Babel OnLine 2 23-10-2006 18:46 Pagina 267

Massimo Nardin

DOGVILLE E MANDERLAY
La giustizia messa-in-scena

1. Dogville *di Lars von Trier. La trama*

Una cittadina e i suoi abitanti: quindici adulti, sette bambini e un cane. Dogville è sperduta tra le Montagne Rocciose, e la vicenda è ambientata negli anni Trenta. La ristretta comunità, guidata spiritualmente da un giovane aspirante scrittore, riceve l'inaspettata visita di una bellissima donna in fuga. Costei segue il consiglio del ragazzo e si nasconde proprio in quella cittadina. Viene però messa alla prova: per farsi accettare dagli altri abitanti, deve rendersi utile. Comincia con il dedicarsi a lavori manuali, ma le richieste si fanno via via più umilianti e mortificanti: il prezzo da pagare sale in proporzione al pericolo che Dogville sente di correre tenendo con sé quella fuggitiva. La polizia, infatti, sta ricercando la ragazza ed arriva a descriverla come complice di rapine in banca. Quando il ragazzo e l'intera comunità capiscono che la posta in gioco è troppo alta, scatta la denuncia: non alla polizia, ma ai gangster da cui la ragazza sta scappando. Costoro giungono nella cittadina: la ragazza viene accettata nuovamente dal padre, capo dei gangster, mentre questi ultimi sterminano gli abitanti e danno alle fiamme Dogville.

1.2 *Tra teatro e letteratura*

Questa la trama. Gli elementi sono tra i più consoni ad una narrazione cinematografica tradizionale. Tuttavia, ciò che sbalordisce sin dall'inizio (sin dalla mirabolante plongée d'apertura) è… la quasi completa assenza di scenografia, ciò che fa di *Dogville* un film "d'impianto teatrale" che mette in crisi le stesse convenzioni teatrali. Sembra che un'immensa gomma per cancellare sia passata sopra le cose, lasciando in loro ricordo tracce di gesso e suoni. I confini delle abitazioni, le strade, persino gli arbusti e il cane sono disegnati sul pavimento. Ciò che rimane sono…la punta del campanile (sospeso, inquietante, a mezz'aria), la sagoma di un albero e di uno spuntone di roccia, qualche oggetto, mobile e suppellettile, alcuni automezzi e… le persone, in carne ed ossa (e vestiti). L'autore – letteralmente – ci fa entrare dentro lo scheletro di una rappresentazione: *depura* al massimo la storia, cancellando tutto ciò che non è necessario all'espressione dell'idea che muove la vicenda.

Abbiamo l'impressione – tangibile, quasi – che il "progetto-*Dogville*" abbia attraversato un lungo periodo di gestazione, in cui le situazioni, gli ambienti, gli elementi e lo sviluppo sono stati calibrati fin quasi alla perfezione. I dialoghi, innanzitutto: *Dogville* è, tra le altre cose, un film parlato, *narrato* da una voce, da un Narratore (nella versione italiana magnificamente in-

Babel OnLine 2 23-10-2006 18:46 Pagina 268

terpretato da Giorgio Albertazzi) che anticipa, sottolinea, riprende, sconfessa i pensieri dei personaggi, riempie la storia d'immagini (mentali) e guida lo spettatore all'interno del labirinto semiotico. Dove il suono riveste la sua primigenia importanza (*fa essere* le cose che non si vedono, la porta che si chiude, il vento che soffia, il battipalo lontano…il cane che abbaia e che nel finale si materializza…) e noi ci scopriamo un po' ciechi come McKay. Che è cieco ma sembra vederci (e aver visto) meglio di tutti gli altri.

Film multiforme, quindi: se la base su cui *Dogville* poggia è – a tutti gli effetti – un teatro (da cui non si esce e i cui confini sfumano nella luce, nell'oscurità o in echi lontani), soltanto il mezzo cinematografico può aiutare ad esasperare la natura teatrale stessa fornendo alla vicenda *un* punto di vista e tracciando (per mezzo della camera a spalla del regista) linee di senso dentro quello spazio, evidenziando o obliando particolari e modulando il flusso temporale. E cinema quantomai "letterario", in cui la sceneggiatura sembra acquisire *direttamente* una consistenza fisica, sorretta dal Narratore (dall'alto) e dispiegata da dialoghi e parole sempre *necessari*.

Un impianto siffatto (e un progetto così ponderato, calcolato in ogni sua componente, *dogmatico* persino) apre le porte (verrebbe da dire *pericolosamente*) ad una miriade di interpretazioni. Meglio: di punti di vista. Ad esempio – ed è quanto abbiamo appena cercato di spiegare – lo si può vedere come cinema "rarefatto", metacinema o "ipercinema", "cinema teatrale" o "teatro filmato", letteratura "messa-in-immagini" o "cinema-di-parola" (o di suoni)… Ma si può altresì interpretarlo dal punto di vista dell'ermeneutica, di un'identità che si (s)forma di fronte all'altro-fatto-testo; o, pure, secondo la coppia di termini (opposti o coincidenti) "paura" e "potere", e di qui abbozzare una problematica concezione del "giusto", dibattuto tra *ar-roganza* e necessità della delega ad un *terzo esterno*. Come si capisce, in questa sede saremo animati da un unico intento: *tradire il testo*, prendere (saccheggiare) da esso quanti più spunti possibili per condurre *al di là* la nostra riflessione. La nostra analisi non sarà né del film in sé né della produzione vontrieriana, ma da questi prenderà le mosse per dare adito ad altri mondi di discorso, ovvero per connettere un'opera cinematografica particolare a considerazioni che coinvolgono quotidianamente (momento per momento) ognuno di noi. Considerazioni costitutive del nostro stesso essere-nel-mondo.

1.3 *Nel mondo di* Dogville

Una tale ambizione ha trovato subito appoggio nella solidità costitutiva di *Dogville*: abbiamo di fronte una di quelle (rare) realizzazioni pressoché perfette di un progetto lungamente pensato e affinato. Un'opera quasi matematica – siamo tentati di dire – composta di «nove capitoli e un prologo», in cui ogni tassello conduce *inevitabilmente* al successivo, ed ogni passo era in nuce sin dalla prima inquadratura:

Prologo (che ci presenta la cittadina e i suoi residenti)
Capitolo uno. In cui Tom sente degli spari e incontra Grace
Capitolo due. In cui Grace segue il piano di Tom e si imbarca nel lavoro manuale
Capitolo tre. In cui Grace si abbandona a un ambiguo atteggiamento provocatorio
Capitolo quattro. "Tempi felici a Dogville"
Capitolo cinque. "Il quattro di luglio dopo tutto"
Capitolo sei. In cui Dogville mostra i denti

Babel OnLine 2 23-10-2006 18:46 Pagina 269

Capitolo sette. In cui Grace finalmente ne ha abbastanza di Dogville, lascia la cittadina e vede di nuovo la luce del giorno

Capitolo otto. In cui c'è un incontro dove viene detta la verità e Tom se ne va (solo per tornare dopo)

Capitolo nove. In cui Dogville riceve la visita tanto attesa

Opera "chiusa" che, in quanto tale (in quanto compatta, densa), permette un'infinità di giochi: opera-gioco essa stessa, d'altronde (e *Dogville* potrebbe benissimo essere il documentario – la camera a spalla – su un gioco: «Lo fai sembrare come se facessimo un gioco», osserva Grace, e Tom le risponde «È così, è un gioco»). Innanzitutto, è Dogville ad essere un mondo *chiuso*: è una cittadina minuscola, ma i suoi confini sfumano nel vuoto, e da essa non si esce (Grace, nascosta nel cassone del camioncino, *sente* soltanto il vociare di un'altra città – che forse non esiste nemmeno –, e a Dogville fanno la propria comparsa alcuni sconosciuti provenienti da chissà dove): avviene tutto là, non esiste un "fuori". Dogville è un carcere (e il battipalo lontano – lontanissimo – costruisce «il nuovo penitenziario»), potrebbe coincidere con il mondo (o con uno dei mondi possibili). La comunità che lo abita è a sua volta chiusa: «per loro non c'era motivo di cambiare nulla».

Quella realtà autosussistente e autoreferenziale riceve tuttavia un *dono*. Quasi materializzata dalle «argomentazioni» di Tom (che voleva per la sua gente «qualcosa di tangibile da accettare, come un dono»), compare, una notte, Grace (la grazia…). Costei (non a caso, una bellissima, inarrivabile e indecifrabile donna) è l'elemento esterno, l'estraneo, il non-necessario. E il pericolo. La ragazza incontra nel tempo diversi atteggiamenti: iniziale indifferenza (non c'è bisogno di lei), successiva curiosità (*«pro-vocatoria»*, "apre le finestre" a nuove esigenze), poi diffidenza («Missing!») e paura («Wanted»), abuso (subisce violenze incatenata come un cane), e infine indifferenza (è denunciata ed espulsa). A ben guardare, quelle che Grace sembra far emergere sono *esigenze fittizie* come le scritte sul pavimento, anzi meno reali di queste: dalla finestra di McKay entra (per poco) una luce *stonante*, insopportabile tanto è differente (tanto ricorda il tempo che passa e le bellezze lontane), e i bisogni fisici della «storpia» June, i bicchieri della famiglia Henson, le mele di Chuck… sono tutte costruzioni mentali che valgono soltanto dentro il "cervello-Dogville" e che Grace non contribuisce certo a *realizzare* (dando cioè loro un punto di vista esterno, che non ha ragion d'essere). Allora una provocazione: rifacendoci alla lezione di Jurij M. Lotman[1], immaginiamo Dogville un sistema chiuso nel quale pentera un elemento estraneo. Pensiamo per esempio ad una lingua (e, più estesamente, ad una qualsiasi comunità sociale), e alle sorti che incontra un "vocabolo-altro" (un "alieno"): ci accorgeremo che sono esattamente quelle di Grace-dentro-Dogville. Quell'estraneo viene osservato, «argomentato», raccontato (in parte, interiorizzato). Scritto e fotografato sui manifesti, (ri)diventa altro, lontano. Paura, e violenza; ma non ancora denuncia: sotto questa minaccia (chiamare in causa l'esterno – la polizia, i gangster) Grace accetta ogni genere di angheria. Ma, come spiega il finale, non denunciare lo straniero conviene a Dogville, non a Grace. La denuncia è, precisamente, *la fine del gioco*, il rifiuto delle regole. Il gioco na-

1 Cfr. J. M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985.

Babel OnLine 2 23-10-2006 18:46 Pagina 270

sce da un'apertura, comporta una chiusura, e finisce con una seconda apertura del cerchio, ciò che comporta – è il gioco stesso che lo vuole – la morte immediata dei personaggi di quell'avventura. Si ritorna nel mondo: «È meglio che ti portiamo via, ho paura che tu abbia già imparato troppo», dice il padre a Grace. Che, da figura cristica, si trasforma in carnefice. Esattamente come il bambino viziato che s'è stancato dei propri pupazzi (le stauine come i figli degli Henson) e se ne vuole liberare; o, anche, come il Demiurgo che ha perso la pazienza e cessa di essere «clemente». Anzi: Demiurgo che *non può più* continuare ad esercitare la propria magnanimità perché (vanamente) estromesso dalle sue stesse creature. Il "cerchio" di Tom spazzato via dal "metacerchio" di Grace: «La tua argomentazione batte di gran lunga la mia. È terrificante. Ma così chiara», dice il ragazzo a colei che lo sta per uccidere.

Grace l'«arrogante»: ponendosi super partes, attribuisce a sé il diritto di aprire e chiudere gioco e giudizio («Se c'è una città senza la quale il mondo starebbe meglio, è questa qui»). «Tu hai questo preconcetto assurdo che nessuno possa assolutamente avere lo stesso alto livello etico che hai tu. Così esoneri tutti. Io non riesco a pensare a un'altra cosa più arrogante di questa», le dice il padre. Che la invita a relazionarsi, ad esercitare il giudizio-in-situazione: «Dovresti essere clemente quando è il momento di essere clemente». Ma a Dogville non c'è posto per «il terzo»[2], per il giudice: la violenza regola il corso delle cose, nessuno accetta «la medicina». Quando Grace racconta «la verità riguardo ognuno di loro» (e l'autore copre le sue parole: si tratta di cose "fuori-gioco", vengono svelati i trucchi), i cittadini rispondono con l'espulsione. Quando poi "la verità su di lei" arriva da un estraneo (per Dogville) che è sangue del suo sangue, Grace risponde con lo sterminio.

Due interessanti "flussi di relazione" sembrano allora delinearsi dentro *Dogville*, entrambi, a loro modo, *coerenti*: quello di Tom e compagni, che, messi-di-fronte all'estraneo, seguono (*come cani*) l'«istinto» e reagiscono "per il bene e la sopravvivenza della comunità"; e quello di Grace, che provoca, sposta il limite (il prezzo) della propria accettabilità sempre più in là, tutto perdonando e a tutto acconsentendo per evitare l'apertura del cerchio. Per evitare, in ultimo, l'emersione della sua seconda identità: da vittima a carnefice, da un'esagerazione (da una radicale alterità) a quella opposta. Ad accomunare Dogville a Grace un unico, fondamentale aspetto, necessario ma non sufficiente alla costruzione di un'identità: *la difesa di sé* («Vi ho chiesto di venire ad ascoltare, siete qui solo per difendere voi stessi», rimprovera Tom ai suoi concittadini). L'altro aspetto, speculare e complementare, è l'apertura, la fiducia, l'abbandono all'altro e all'ignoto: soltanto nell'*incessante andirivieni* dal noto all'ignoto può consolidarsi una identità. Un sé *attraverso* l'altro. Un sé capace di *amare*. Ma Dogville non è luogo per amare, e ogni rapporto è fondato su (scaturisce da) la violenza: «Dovevamo incontrarci in libertà», dice Grace a Tom, e consumare carnalmente il loro rapporto «dal punto di vista del nostro amore è completamente sbagliato».

Dogville-matrioska: il cane, Tom, Grace, il Narratore… Plongée. *Dentro* il gioco, Grace è la grazia. «Io mi fido di te, ma forse tu non ti fidi di te stesso»: con queste parole Tom (al pari degli altri, e per ultimo) è messo davanti alla propria ipocrisia («Le accuse erano vere»), il trucco che tiene in piedi ogni cosa è stato scoperto. Quindi, delle due una: o rivede-

2 Cfr. P. Rcœur, *Il Giusto*, tr. it. di D. Iannotta, Effatà Editrice, Cantalupa (To) 2005.

Babel OnLine 2 23-10-2006 18:46 Pagina 271

re se stessi, o espellere lo specchio. *Finito* il gioco, Grace è la morte: «Se qualcuno aveva il potere di rimettere a posto le cose era suo dovere farlo. Per il bene delle altre città, per il bene dell'umanità, e non da ultimo per il bene dell'essere umano che era Grace stessa». La posta in gioco ora non è più una ristretta comunità sperduta tra le montagne, ma il mondo intero, il fuori irrappresentabile. Ma se ancora una volta – da ultimo – la posta in gioco non fosse altro che la coerenza interna del sistema? Se il problema si riducesse alle dimensioni, a quel «grande e piccolo?» unica cosa prodotta dalla "scrittore Tom"? Se il mondo cui si riferisce Grace non fosse altro che *un'altra Dogville*, più «grande», magari, o più «piccola»: un individuo? L'individuo, infatti: (re)introdotto dall'«arrabbiato» Tom («Quasi cominciò a tremare quando la minaccia alla sua carriera di scrittore si fece strada in lui […]. Grace era un pericolo per la cittadina e lo era anche per lui») e portato da Grace alle conseguenze estreme del suo (consustanziale) sentirsi minacciato. Conseguenze nefaste o salvifiche? E per chi? «Se Grace lasciò Dogville, o se al contrario Dogville aveva lasciato lei e il mondo in generale, è una domanda di natura così astuta che pochi ne beneficerebbero ponendola e pochissimi fornendo una risposta. Di certo non verrà fornita qui».

2. *Manderlay* (2005), regia di Lars von Trier. *La trama*

Il film *Manderlay* è raccontato in otto capitoli
Capitolo primo. L'arrivo a Manderlay e la conoscenza della gente del luogo.
Capitolo secondo. La libera iniziativa a Manderlay.
Capitolo terzo. Il giardino della vecchia signora.
Capitolo quarto. Grace fa sul serio
Capitolo quinto. "Fianco a fianco"
Capitolo sesto. "Tempi duri a Manderlay"
Capitolo settimo. "Il raccolto"
Capitolo ottavo. Alla fine Grace fa i conti con Manderlay e il film ha termine.

Proveniente da Dogville, la limousine di Grace e di suo padre, scortata dalle automobili dei gangster, fa una breve sosta nei pressi di un luogo chiamato Manderlay: al momento di ripartire, viene raggiunta da una donna che chiede aiuto proprio a Grace. Si tratta di una schiava nera, e quello che l'ha fatta uscire oltre i cancelli di Manderlay è l'ingiustizia di cui è vittima un altro schiavo, accusato di un furto che non ha commesso e in procinto di essere frustato. È la «Legge di Mam», che divide la comunità in padroni (bianchi) e schiavi (neri), e che assegna a questi ultimi posti sociali differenti a seconda della loro inclinazione. Mam è la vecchia padrona bianca, che, poco dopo l'arrivo di Grace, muore. Grace non può accettare che in quel luogo viga ancora la schiavitù, che l'America ha abolito da settant'anni: per il padre è soltanto una «questione locale», per Grace, invece, «un obbligo morale» nel quale vuole impegnarsi.

Tramite l'appoggio armato di alcuni dei suoi gangster, impone un nuovo corso democratico a Manderlay, rendendo bianchi e neri comproprietari della piantagione di cotone, unica fonte di sostentamento. Menti da sempre comandate faticano ad accogliere nuove direttive. Ma i cancelli ormai sono aperti, e Grace riesce a poco a poco a far comprendere a tut-

Babel OnLine 2 23-10-2006 18:46 Pagina 272

ti la necessità del cambiamento, fino a farli collaborare uno al fianco dell'altro: le case vengono riparate con gli alberi da sempre ritenuti intoccabili, la libera espressione viene promossa, la democrazia insegnata attraverso il sistema della votazione, i bianchi costretti a riconsiderare il sistema che li ha voluti dominatori fino ad allora. Il venir meno della barriera degli alberi permette però all'annuale tempesta di sabbia di avere effetti disastrosi: la bambina più piccola della comunità muore, e la responsabilità finale viene attribuita alla donna più anziana, colpevole per avere sottratto il cibo alla piccola ammalata. Dopo una votazione, la vecchia viene giustiziata da Grace.

Dalla disperazione si passa all'apice della collaborazione: Grace, i neri e i bianchi si trovano uniti nel salvare il raccolto. Che anzi risulta migliore degli anni passati: minore in quantità ma di qualità mai così elevata. È allora il momento di abbandonare le armi: i gangster se ne vanno, e Grace resta da sola a supervisionare gli sviluppi. È Manderlay, ora, a comandare: Grace si concede a Timothy, il nero che, con il proprio atteggiamento antagonistico e il fisico statuario, l'ha turbata sin dal principio (sin da quando ella lo ha visto legato alle sbarre); contemporaneamente, scoppia il disordine: il furto dei soldi del raccolto – attribuito ai gangster – porta ad altre morti nella comunità. Grace scopre la verità: Timothy è un cialtrone, ed è stato lui a rubare il danaro. Non solo: la Legge di Mam è stata scritta da un nero per proteggere gli stessi neri da un mondo esterno che non era (e non è ancora) ritenuto pronto per riceverli. Per Grace è il momento di andarsene: nonostante Manderlay, all'unanimità, abbia ristabilito l'antica legge e votato Grace quale "nuova Mam", la donna riesce a fuggire, dopo aver punito Timothy come all'inizio voleva fare la vecchia signora.

2.1 *Laboratorio di giustizia*

Manderlay, come Dogville, è un microcosmo: le linee di forza, i personaggi, le situazioni, lo sviluppo della trama hanno la chiarezza dell'esemplarità. Chiarezza *sterile* se vista all'interno del *chiuso* di una tesi da dimostrare[3], ovvero se quello che ci anima è l'intento di smascherare le intenzioni dell'autore; chiarezza *feconda* se siamo invece interessati alle *aperture* dell'opera, a farle attraversare il lungo questionamento dell'analisi, al limite – e sarà questo limite il nostro orizzonte – anche attraverso il contributo di discipline in apparenza lontane dal linguaggio cinematografico, quali la filosofia e la giurisprudenza. Proprio come una matrioska, o come lo scheletro di una (qualsiasi) rappresentazione, Manderlay offre infatti l'opportunità unica di allacciare numerosi collegamenti di riflessione. Si può partire da un pezzo di questa immaginaria matrioska, cioè da un livello "episodico", individuando alcune situazioni *tragiche* che pongono alla nostra coscienza interrogativi difficili da sciogliere; e ci si può in seguito spingere sino a considerare la struttura filmica nella sua

3 «Sicuramente il film richiama la guerra in Iraq. È un parallelismo molto chiaro. Grace vuole portare la democrazia a Manderlay. Proprio come vogliono fare gli americani: portare la loro "democrazia" in giro per il mondo. […] La gente dovrebbe essere libera di credere in ciò che vuole. È fondamentale. Ogni cambiamento non dovrebbe essere imposto. Dovrebbero capirlo da soli»: è quanto afferma Lars von Trier nell'intervista contenuta nel DVD del film (2006 – O1 Distribution S.r.l.).

Babel OnLine 2 23-10-2006 18:46 Pagina 273

interezza. È su questo doppio percorso che tenteremo di incamminarci: vedremo infine affiancarsi due concezioni della giustizia. Di più: due concezioni opposte della stima e del rispetto di sé. Proprio a questo ultimo (o primo) stadio ci ricongiungeremo all'altro film.

2.2 *Hard cases a Manderlay: Il caso Wilma*

Cominciamo il nostro viaggio dentro Manderlay enucleando due situazioni in cui il nostro «senso dell'ingiustizia»[4] riceve una sollecitazione forte. Ci riferiamo a due punizioni, quelle inflitte rispettivamente a Wilma e Timothy. Cerchiamo di esporre lo stato delle cose quanto più obiettivamente possibile, cominciando dal "caso Wilma".

L'abbattimento della barriera d'alberi permette alla tempesta annuale di essere disastrosa; la sabbia fa ammalare la piccola Claire. Era già successo: «Anche l'anno scorso con la sabbia ha avuto problemi ai polmoni, ma quest'anno è venuta molta più sabbia», rivela Rose, la madre. Claire necessita del cibo migliore: c'è carestia, e si decide di macellare il mulo, destinando la carne soltanto alla piccola. Questa sembra mangiare di notte, non vista, ma è in realtà Wilma a ripulire il piatto poggiato sulla finestra della stanzetta. Claire muore, e il padre smaschera a colpo sicuro colei che da sempre è stata vicina alla piccola: Wilma, che inizialmente nega («Ma mangiava…») ma ben presto confessa. Segue uno *strano processo*: tramite la votazione della comunità, il padre ottiene che la vecchia sia giustiziata, e ringrazia. Nel dibattimento, Grace (ovvero colei che si può chiamare "il giudice di Manderlay") espone una visione dei fatti priva del rigido concatenamento causale di quella supportata dal padre: Claire «era malata. […] Wilma ha solo visto un piatto che nessuno toccava e aveva tanta fame. […] Dopotutto non sappiamo se il destino di Claire sarebbe cambiato se avesse potuto nutrirsi»; e propone una soluzione diversa dalla pena di morte: applicando quest'ultima, «non riavrai Claire. […] Propongo che [Wilma] sia bandita da Manderlay per aver rubato del cibo durante un'emergenza». L'effetto di tale espulsione potrebbe essere lo stesso: «È probabile che non sopravviva, vecchia com'è». Il padre di Claire insiste invece sul rapporto causa/effetto, non dando peso alle *intenzioni*: «Wilma poteva anche non sapere che così l'avrebbe uccisa, ma *di fatto*, con quel gesto, pensando solo a se stessa, ha messo in pericolo la vita della nostra bambina». La votazione premia questa interpretazione dei fatti.

Questo particolare dibattimento fa emergere molte questioni legate al momento di «dire il diritto»: cerchiamo di svilupparne almeno alcune, supportando la nostra anlisi con uno degli ultimi capolavori del più grande filosofo del Novecento, Paul Ricoeur: *Il Giusto*. Innanzitutto: il processo. «Strano», lo abbiamo definito. «Il processo – scrive Ricoeur – non è che la forma codificata di un fenomeno più ampio, vale a dire il conflitto»[5]. Se nel processo di Manderlay si può individuare in Grace un «terzo, che non è parte del dibattimento e che è quali-

4 «Il nostro primo ingresso nella regione del diritto non è stato, forse, segnato dal grido: 'È ingiusto!'? È il grido dell'*indignazione*, la cui perspicacia è talvolta stupefacente, se misurata all'ampiezza delle nostre esitazioni di adulti quando ci viene intimato di pronunciarci sul giusto in termini positivi» (P. Ricœur, *Il Giusto*, cit., p. 24). E con il «Non è vero!» di Flora comincia l'avventura di Grace dentro Manderlay.

5 Paul Rcœur, *Il Giusto*, cit., p. 192.

Babel OnLine 2 23-10-2006 18:46 Pagina 274

ficato per aprire uno spazio di discussione»[6] e se «il dibattimento [è] orale e contraddittorio [,] uno scontro di parole», la «procedura nota che si impone a tutti i protagonisti del dibattimento»[7] è ridotta ai minimi termini di una votazione seguente l'esposizione delle tesi di accusa (il padre della vittima) e difesa (Grace), e ben ulteriori sono gli elementi essenziali di un giusto dibattimento che fanno difetto al caso esaminato. Grace, in qualità di terzo, raggruppa infatti in sé le «tre distinte istanze» ricordate da Ricoeur: «l'istituzione di uno Stato, distinto dalla società civile e, per ciò stesso, detentore della violenza legittima [;] l'istituzione giudiziaria in quanto distinta dagli altri poteri dello Stato [;] la figura umana del giudice». «Il terzo – aggiunge Ricoeur – si trova, come richiesto, in una posizione non di parte soltanto perché è a ridosso di un *sistema giuridico*, che qualifica il terzo statale come Stato di diritto»: tramite le «leggi scritte […] la potenza statale e la potenza giuridica vengono instaurate in maniera congiunta. Spetta alle leggi, da una parte, definire i delitti, dall'altra, stabilire una proporzione fra il crimine e il castigo»[8]. Tali leggi scritte, però, sono custodite nei (lontani) tribunali a cui rimanda Grace all'inizio del film, e nessuna di esse viene nominata durante il dibattimento, che si risolve, al pari della decisione sulla proprietà di un rastrello o sull'orario da adottare, con una votazione per alzata di mano. Per «condurre la causa pendente da uno stato di incertezza a uno stato di certezza», inoltre, «è importante che il dibattimento metta in scena una pluralità di protagonisti, i quali tutti insieme – giudice, pubblico ministero, collegio delle parti – contribuiscano ad instaurare [la] giusta distanza […] tra l'accusa e la difesa. La considerazione della pluralità dei protagonisti del dibattimento apporta un importante correttivo alla semplice idea del terzo giudicante. Lo scarto instaurato da questa *cellula di dibattimento* trasforma la vittima in carne e ossa, così come il presunto colpevole in 'parti del processo', in accusa e difesa»[9]: è difficile pensare *giusta* una deliberazione che veda come protagonisti gli stessi attori coinvolti, persino i genitori della vittima. Quella che manca a Manderlay è la *giusta distanza*. Che deve valere anche nelle fasi che seguono il dibattimento: la sentenza, che «riconosce come attori quelli stessi che hanno commesso l'offesa», comporta una sanzione: quest'ultima – si badi bene – «è dovuta alla vittima *perché dovuta alla legge*»[10]. «Dire il diritto» significa ristabilire l'ordine che il crimine ha turbato, restaurare *la stima di sé* tanto della vittima quanto del colpevole, attraverso il loro *riconoscimento*: proprio in questo *lavoro sulla (e attraverso la) distanza* la sanzione si distingue dalla vendetta.

A tutto ciò si aggiunga che il processo a Wilma non dà una risposta fondata al grado di responsabilità della vecchia riguardo alla morte della piccola Claire. Abbiamo visto le due differenti interpretazioni di accusa e difesa. Se quest'ultima esonera Wilma da qualsiasi responsabilità, l'accusa precisa i termini: «*poteva non sapere ma di fatto…*». Una cosa sembra certa: Wilma ha pensato «solo a se stessa». È dunque responsabile della morte di Claire? Di che cosa siamo responsabili? Ricœur propone uno spostamento: se, «sul piano giuridico, l'autore viene dichiarato responsabile degli effetti della sua azione e, tra questi, dei

6 *Ivi*, p. 198.
7 *Ivi*, p. 199.
8 *Ivi*, pp. 198-199.
9 *Ivi*, p. 199.
10 *Ivi*, p. 200.

Babel OnLine 2 23-10-2006 18:46 Pagina 275

danni provocati [,] sul piano morale, si è ritenuti responsabili dell'*altro uomo*, di altri. […] Diventando fonte di moralità, l'altro è promosso al rango di oggetto della cura, a misura della fragilità e della vulnerabilità della fonte stessa dell'ingiunzione. Lo spostamento diventa, allora, rovesciamento: si diventa responsabili del danno poiché, innanzitutto, si è responsabili di altri»[11]. L'altro assume i connotati del *fragile*, e l'estensione della nostra responsabilità si volge al *futuro*. Ma *fino a dove* arriva la nostra responsabilità? Il nostro più piccolo gesto estende *di fatto* le sue conseguenze sull'intera dinamica universale… *Di fatto* – si potrebbe arrivare a sostenere – la comunità tutta è responsabile della morte di Claire, per avere abbattuto gli alberi. Al limite, la responsabile pricipale potrebbe essere individuata in Grace, che ha avuto quell'idea… «Da una parte – nota Ricœur –, si vorrebbero imputare all'agente soltanto le conseguenze dell'intenzione che porta la forma del fine, che ne è l'anima. […] D'altra parte, gli effetti *miei* non esauriscono la consequenzialità dell'azione: grazie alla connessione degli effetti voluti con la necessità esterna, l'azione viene ad avere conseguenze, di cui si può dire che sfuggono alla circoscrizione dell'intenzione. […] La completa negligenza degli effetti collaterali dell'azione renderebbe questa disonesta, ma una responsabilità illimitata la renderebbe impossibile. È un vero e proprio segno della finitudine umana il fatto che lo scarto tra gli effetti voluti e la totalità innumerevole delle conseguenze dell'azione sia esso stesso incontrollabile e dipenda dalla saggezza pratica, istruita dall'intera storia dei precedenti arbitraggi»[12]. Emerge così in ultimo la virtù della «*prudentia*, erede della virtù greca della *phronesis*» ovvero il «senso del giudizio morale circostanziato. A questa prudenza, nel senso forte del termine, […] viene rimesso il compito di riconoscere, tra le innumerevoli conseguenze dell'azione, quelle di cui possiamo legittimamente essere ritenuti responsabili, in nome di una morale della misura»[13]. Il giudizio detto a Manderlay sembra molto più vicino alla vendetta che alla prudentia cui si richiama Ricœur.

Il caso Timothy

Ad un risultato più curioso (sorprendente) si arriva al termine di un altro (ancor più lapidario) dibattimento. È il "caso Timothy", che probabilmente ha un precedente nell'evento che ha dato origine all'intera vicenda. Grace interviene a Manderlay per impedire la punizione di un presunto innocente. Costui è lo stesso che alla fine rivelerà la propria natura di opportunista e ladro, e l'accusa è la stessa: furto. In entrambi i casi le prove sono state inquinate, anzi addirittura *costruite*: se nel primo ciò è soltanto *detto*, denunciato dalla schiava («Non è vero! Lui non ha rubato niente. Il vino […] l'hanno messo nella sua baracca solo per avere una scusa per frustarlo»), nel secondo è detto e *visto*. Grace, infatti, non trovando una norma sotto la quale collocare il caso di «furto di denaro» [nella (reintrodotta) Legge di Mam il denaro non è nemmeno contemplato], si inventa – con la complicità della comunità – una prova per punire comunque quello che lei ritiene – avendo sentito la ver-

11 *Ivi*, pp. 71-72.
12 *Ivi*, pp. 77-78.
13 *Ivi*, p. 79.

Babel OnLine 2 23-10-2006 18:46 Pagina 276

sione di un baro… – essere colpevole. Se Timothy non può essere condannato per avere sottratto dei soldi, lo può essere per avere rubato una bottiglia di vino: ad un'arbitrarietà interpretativa della legge si aggiunge una manipolazione delle prove.

Se quest'ultima soluzione è palesemente contraria a qualsiasi concezione di giustizia (e semmai avvicinabile alla strategia del capro espiatorio), la deliberazione del miniprocesso finale offre comunque (forse proprio in forza della sua carica immaginifica, che *materializza una interpretazione*) l'opportunità di richiamare la critica rivolta da Ronald Dworkin alla teoria positivistica del diritto. Spiega Ricoeur: «Secondo questa teoria, ridotta alla sua ossatura, si reputa che le leggi vengano emanate da qualcuno, in posizione di comando, esse dunque vengono identificate attraverso il loro *pedigree*, laddove l'intenzione del legislatore costituisce un corollario di questo primo assioma. Inoltre, si reputa che esse regolino disposizioni non equivoche […]. Terzo assioma: se nel diritto vigente non sembra contenuta risposta alcuna alla questione posta, allora il giudizio sul caso è rimesso al potere discrezionale del giudice»[14]. Ci rendiamo conto che la Legge di Mam rispecchia a pieno titolo questa teoria, e Grace ne è la perfetta esecutrice. Ma l'alternativa non lascia campo a incertezze in merito al diritto: «Se la '*discrezione*' del giudice è la sola replica al silenzio della legge, allora l'alternativa è fatale a qualsiasi caratterizzazione giuridica della decisione: o essa è arbitraria, nel senso che è fuori dalla legge, oppure essa rientra nel diritto unicamente grazie alla pretesa legislativa che riveste. Soltanto la capacità di fungere da precedente preserva la qualificazione giuridica della decisione, che dipende dal potere discrezionale»[15]. L'immediatezza della decisione di Grace non lascia spazio alla lenta deviazione dell'interpretazione sorretta dalla «trama logica» dell'argomentazione attraverso il corpus legislativo, deviazione che sfocia nella *convinzione* di un giudizio in situazione[16]; prim'ancora: quella decisione non può ambire a una qualsivoglia giustezza argomentativa, giacché si basa in toto non su una *interpretazione* dei fatti ma su un deliberato *travisamento* degli stessi.

3. *La pluralità delle istanze di giustizia*

Nello stesso modo in cui dovremo gestire una situazione complessa,
basata sul groviglio di molteplici istanze di giuridicità
a livello statale e sovra-statale,
sempre più spesso dovremo gestire una situazione simmetrica,
basata sul groviglio di molteplici fonti di giuridicità a
livello infra-statale;
questa situazione deriva dalla figura che il paradosso politico riveste.

Paul Ricœur, Il Giusto

Più sopra abbiamo delineato la trama di *Manderlay* nel dettaglio proprio nella speranza di mettere in luce le tappe di un processo che si potrebbe chiamare propriamente *istituzio-*

14 *Ivi*, p. 171.
15 *Ivi*, p. 172.
16 Cfr. *ivi*, pp. 220-222.

Babel OnLine 2 23-10-2006 18:46 Pagina 277

nale: mentre in *Dogville* è la paura a fare da comune denominatore (paura di Grace di essere denunciata, paura della comunità di tenere con sé chi la polizia sta ricercando), in *Manderlay* è lo scontro di opposte concezioni della giustizia a dominare il racconto. Insomma, nel secondo film la giustizia viene *tematizzata*, vista nel suo costruirsi (o disfarsi). Questa manifesta articolazione ci permetterà di ritornare – terminato il nostro attraversamento – alle «argomentazioni» di *Dogville*: se ci si concede una formula forse troppo audacemente semplicistica, il *sé* si sarà arricchito della *mediazione istituzionale*.

La contrapposizione è netta, e la scelta dolorosa e carica di conseguenze: da un lato c'è "la costituzione" cui si rifà Grace e che «si può trovare in qualsiasi tribunale»: tanto trasparente quanto lontana – fisicamente e nello spirito – dalla mentalità degli indigeni; dall'altro la «Legge di Mam», sistema di suddivisione in classi, che molti conoscono e che tutti accettano: tanto invisibile (nascosta nel posto meno accessibile, il letto della vecchia signora) quanto interiorizzata. Le polarizzazioni potrebbero continuare, in quel gioco di estremizzazioni che ci ha appassionato anche in *Dogville*: con l'antica legge le barriere sono tanto scandalose quanto – per chi mai volesse privarsene – facilmente superabili: una bassa cancellata periodicamente aperta (per frustare uno schiavo), un «fucile arrugginito» e una «vecchia pistola giocattolo»; la "democrazia" di Grace è invece imposta con la forza dei gangster e delle armi, comporta la definitiva apertura del luogo e il conseguente avvento dell'*esterno*, ovvero del disordine (nella natura e nella comunità).

«Nessuno Stato può intromettersi con la violenza nella costituzione e nel governo di un altro Stato»[17], ammonisce Kant. Una costituzione è il punto di approdo di una lenta maturazione in comune: coloro che sono delegati dal popolo elaborano un testo pubblico e universale. La Legge di Mam rispetta in parte queste caratteristiche fondamentali: è scritta, conosciuta ma non consultabile direttamente; i delegati – staccati dalle contingenze, e per questo super partes – si sono autoeletti: Mam e Wilhelm. Nella sua promozione del «minore di due mali», inoltre, la Legge assume i connotati di un giudizio in situazione. La situazione è precisamente il conflitto tra due istanze: l'emersione di una nuova costituzione destinata ad abolire il sistema della schiavitù. In due occasioni (al momento dell'abolizione della schiavitù da parte dei «legislatori» americani e quando la democrazia applicata da Grace va in cortocircuito), il "legislatore Wilhelm" si trova a mettere in discussione leggi opposte: una volta decide d'accordo con la padrona bianca, la seconda attraverso la votazione con gli altri (ex) schiavi. In entrambe le occasioni la decisione avviene «per il bene di tutti»: in ciò Wilhelm si comporta come il moralista ricordato da Ricoeur al termine de *Il Giusto*, che, «di fronte al tragico dell'azione, dice il meglio o il male minore, tal quale appare al termine di un dibattimento in cui le norme non hanno avuto minor peso delle persone»[18]. Ed è precisamente ciò che non accade con il "metodo-Grace". «Le persone» in questo caso non hanno alcun valore, ad imporsi sono «le norme»: l'«idealista» Grace – osserva Wilhelm – considera la Legge di Mam «da una prospettiva sbagliata». Come un rullo compressore, abbatte le differenze in nome di una concezione del giusto ritenuta assoluta: Manderlay per il

17 I. Kant, *Per la pace perpetua* (1795), tr. it. di R. Bordiga, pref. di S. Veca, con un saggio di A. Burgio, Feltrinelli, Milano 1991, p. 26.
18 P. Ricœur, *Il Giusto*, cit., p. 222.

Babel OnLine 2 23-10-2006 18:46 Pagina 278

padre «è una questione locale, non è affar nostro metterci il naso dentro. […] Non è certo una nostra responsabilità», mentre per Grace è «un obbligo morale» a causa dell'«irreparabile crimine» commesso da «noi bianchi» «contro un intero popolo». La donna, però, non distingue le differenze *reali* tra una persona e l'altra: «Sono tutti e due di colore – nota provocatoriamente Timothy quando Grace confonde Jim con Jack – e hanno tutti e due i capelli crespi: perché guardare più a fondo di così?». E nemmeno dimostra rispetto nei confronti dei neri: come interpretare altrimenti la cena servita dai bianchi col viso dipinto? Grace non gestisce quell'altro-da-sé: quando ha dalla sua il potere, cerca di piegarlo alla propria immagine; rimasta *nuda*, si abbandona ad esso come ad una forza superiore, misteriosa e incontrollabile. Dogville e Grace: "chi ha lasciato chi?", ci domandava la chiusa del primo film, che poteva essere tradotto: "chi aveva bisogno di chi?". Lo stesso si può fare nel caso della coppia Manderlay-Grace: «Vi abbiamo creati noi», afferma "la donna con la pistola"; «Ci avete creati voi», non riesce ad accettare di sentirsi dire "la donna senza più pistola": allora Grace riprende in mano la frusta e si accanisce contro Timothy.

4. *Irriducibile, salvifica alterità*

Manderlay, in ultima istanza, può essere vista come una costruzione mentale di Grace, esattamente come lo era Dogville. Di più: quei villaggi sono una *riserva di realtà* al modo dei mondi totalmente altri individuati da Jean Baudrillard nel suo *Il delitto perfetto*: per il nostro universo incellofanato dal senso e dalla scrittura, le malattie incurabili, le miserie disumane, le catastrofi, il sangue, le diseguaglianze inspiegabili… sono tutte riserve naturali che la nostra logica uniformante ancora deve colonizzare (o che si guarda bene dal farlo, pena il collassamento del nostro sistema). Scrive Baudrillard parlando del rapporto dell'Occidente con il caso-Sarajevo: «Bisogna andare a rifarsi una realtà là dove c'è sangue. Tutti questi "corridoi" che apriamo per spedire loro i nostri viveri e la nostra "cultura" sono in realtà corridoi di miseria, attraverso cui importiamo le loro forze vive e l'energia della loro sventura»[19]. E in merito alla *alterità* (si noti, *non* "differenza") del malato incurabile aggiunge: «L'ossessione dell'aids deriva probabilmente dal fatto che il destino eccezionale dei malati dà loro ciò di cui gli altri oggi mancano dolorosamente: un'identità forte, imprendibile, un'identirtà sacrificale»[20].

È questa incommensurabile alterità (incarnata pienamente da Timothy, camaleonte al pari della realtà «cagna»[21] di cui parla Baudrillard) che strega Grace in *Manderlay*: la disarmante constatazione della loro radicale (radicata) non-adesione ai suoi principi e metodi "democratici" la porta a definirli – inevitabilmente – dei «traditori» che disprezzano se stessi. Il disprezzo, appunto: forse quella comunità – seguendo la suggestione di Baudrillard – così-com'è-vista da Grace – altro non è che uno specchio che rimanda, attraverso la propria durezza e impenetrabilità, l'immagine di un idealismo scarnificato e impotente. Manderlay dimostra compatta una solidità e un'autosussistenza che Dogville non poteva vantare. Se

19 J. Baudrillard, *Il delitto perfetto* (1995), tr. it. di G. Piana, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p. 138.
20 *Ivi*, p. 144.
21 *Ivi*, p. 7.

Babel OnLine 2 23-10-2006 18:46 Pagina 279

per un attimo immaginiamo le due comunità come due differenti individui, capiremo come il primo (che può essere impersonato da Tom) non ha saputo credere in se stesso fino in fondo (smascherato, è ricorso all'aiuto esterno ed è stato annientato), al contrario del secondo (Wilhelm: lo sguardo fiero pensando alla sua "creatura", la Legge di Mam).

Se consideriamo l'intervento finale dei gangster in *Dogville* come qualcosa di esterno alla storia narrata, quasi questa fosse *contenuta* all'interno di esso, diremo che il potere, là, era detenuto dalla comunità e Grace era una semplice vittima da sacrificare alla sicurezza della prima. Ma se comprendiamo il finale come sistema linfatico (logica) per tutta la narrazione, ci renderemo conto che l'interazione fragilità-potere segue in Dogville e Manderlay un andamento simile. Immaginiamo infatti la "prima Grace" come l'individuo forte, orientato, capace di affrontare l'incontro con l'altro e disposta ad accettarne i tentennamenti sin quando l'involuzione non rompe il patto: essa ci apparirà in tal modo simile alla comunità di Manderlay. Se ci facciamo caso, infatti, in entrambi i film avviene un ribaltamento finale: ciò che in origine sembrava forte (la comunità di Dogville, la "seconda Grace") alla fine è schiacciato dalla compattezza e coerenza (dall'«arroganza», se vogliamo) dell'altro (la "prima Grace", la comunità di Manderlay). «Coerenza», abbiamo detto, e aggiungiamo «convinzione»: esattamente ciò che fa difetto a Tom e alla "seconda Grace"

5. *Uomo capace, cittadino reale*

Vogliamo allora concludere questo nostro breve saggio ancorando la perlustrazione del testo ricoeuriano ad uno dei concetti fondanti l'intero pensiero del Maestro francese: il soggetto capace.

La Grace di *Dogville*, prima di diventare *potente*, subisce senz'alcuna protesta una escalation di abusi: la comunità dimostra così di non averla mai considerata una *persona*, ovvero un *fine*, ma soltanto un mezzo (per arginare la crescente paura da quello stesso mezzo originata); è per certi versi la medesima operazione che impone la "seconda Grace" a Manderlay, considerando la comunità territorio di applicazione delle sue concezioni. Il problema è il *riconoscimento*: soltanto quando riconosciuto da un terzo, da una istituzione, il soggetto diventa pienamente degno di stima e di rispetto. Perché? Vediamo come Ricœur affronta la questione. Egli parte dalla domanda fondamentale «chi è il soggetto del diritto?». La risposta è che è un soggetto *capace*, capace innanzitutto di autodesignarsi come autore delle proprie enunciazioni e delle proprie azioni, e altresì capace di mantenersi attraverso lo scorrere del tempo (identità narrativa) e di valutare eticamente e moralmente le proprie azioni. Questo soggetto è allora degno di stima e di rispetto. Ma non basta: «Gli mancano le condizioni di attualizzazione delle sue attitudini. Queste, infatti, hanno bisogno della continua mediazione di forme interpersonali di alterità e di forme istituzionali di associazione. […] Questo punto è della massima importanza, se si vuole render conto del passaggio dalla nozione di uomo capace a quella di soggetto reale del diritto. Infatti, soltanto la relazione al terzo, situata sullo sfondo della relazione al tu, offre una base alla mediazione istituzionale richiesta dalla costituzione di un soggetto reale di diritto, in altri termini di un cittadino»[22].

22 Paul Ricœur, *Il Giusto*, cit., pp. 44-45.

Babel OnLine 2 23-10-2006 18:46 Pagina 280

È questo *terzo* che manca a Dogville. Precisamente, è l'assenza del politico, «l'ambito per eccellenza di compimento delle potenzialità umane»[23], a irradiare retroattivamente la propria nefasta influenza su tutti gli altri ordini di capacità. Una comunità che fonda il proprio vivere-insieme solo sui rapporti interpersonali è disarmata e senza futuro. «La nozione di *spazio pubblico* esprime, innanzitutto, la condizione di pluralità che risulta dall'estensione dei rapporti interumani a tutti coloro che il faccia a faccia fra l'*io* e il *tu* lascia fuori a titolo di terzi. A sua volta, tale condizione di pluralità caratterizza il voler vivere insieme di una comunità storica […] che è, esso stesso, irriducibile alle relazioni interpersonali». Il potere si configura allora come «la forza comune che risulta da questo voler vivere insieme e che esiste soltanto per tutto il tempo che esso è effettivo. […] Il potere politico, attraverso tutti i livelli di potere […], è in continuità con il potere attraverso il quale abbiamo caratterizzato l'uomo capace. Di contro, esso conferisce all'edificio dei poteri una prospettiva di durata e di stabilità e, più fondamentalmente, progetta l'orizzonte della pace pubblica, compresa la tranquillità dell'ordine»[24]. Il valore etico specifico che scaturisce dal livello politico dell'istituzione è, precisamente, la giustizia. «Senza la mediazione istituzionale – conclude Ricœur – l'individuo non è che un abbozzo di uomo, la sua appartenenza a un corpo politico è necessaria al suo sviluppo umano e, in questo senso, essa non merita di essere revocata. Al contrario. Il cittadino originato da questa mediazione istituzionale può soltanto auspicare che tutti gli esseri umani possano godere come lui di tale mediazione politica che, aggiungendosi alle condizioni *necessarie* facenti capo all'antropologia filosofica, diventa una condizione *sufficiente* per la transizione dall'uomo capace al cittadino reale»[25]. Grace in *Dogville* legge negli occhi, apre squarci di senso nel rapporto faccia a faccia; ma nessuna istituzione politica sorregge il suo operato. Grace in *Manderlay* fa parte di un'istituzione politica ma non legge sotto le apparenze. E le rispettive comunità che la ospitano vivono deficit simili: a Dogville non esiste istituzione che picchi (leggi: *riconosca* colpevole) Giasone, e a Manderlay le persone sono numeri e nessuno scorge dietro la donna bianca altro che «una signora della buona società che passa il tempo a salvare i poveri negri». *L'uomo capace*, a Dogville come a Manderlay, non riesce a diventare *cittadino reale*: dove la giustizia non ha modo di maturare, si spalancano le porte alla violenza e alla vendetta.

23 *Ivi*, p. 47.
24 *Ivi*, p. 48.
25 *Ivi*, p. 50.