DOPPIOZERO

Nel gelido inferno di “Tenet”

Simone Spoladori
10 Settembre 2020

Attenzione: questo articolo contiene spoiler.

C’è una scena che costituisce un punto di ingresso perfetto per la comprensione di *Tenet*, undicesimo lungometraggio di Christopher Nolan: Kat (Elizabeth Debicki), infelice moglie del trafficante d’armi russo Andrei Sator, il *villain* del film ottimamente interpretato da Kenneth Branagh, si trova su un motoscafo e sta rientrando insieme al figlio sullo *yacht* del marito. Da lontano vede una donna tuffarsi dalla barca e allontanarsi in fretta e prova immediatamente invidia per lei: le appare libera, decisa, risoluta, esattamente quello che lei vorrebbe essere. Il complesso meccanismo narrativo del film fa sì che la stessa scena ci venga riproposta verso la fine, dal punto di vista, però, della donna che si tuffa: scopriamo che è la stessa Kat, o meglio *un’altra versione* di lei che è tornata indietro nel tempo per uccidere il marito e ha acquisito audacia e consapevolezza. È lei, ora, a rivolgere uno sguardo al motoscafo, in cui vede, di fatto, il suo passato, ciò che era e da cui ha preso, finalmente, le distanze, come se stesse osservando un ricordo.

Tenet, ma anche la visione del mondo e del cinema di Nolan sono soprattutto qui.

Christopher Nolan (a destra) con John David Washington sul set.

Tenet condivide molti aspetti con *Interstellar*, a partire dalla premessa narrativa, che in questo caso, però, non è davvero “pre-messa” ma è svelata solo strada facendo, a volte attraverso dialoghi eccessivamente didascalici che spiegano le regole del gioco a cui stiamo per giocare: in un futuro imprecisato ma non troppo distante, la Terra è giunta alla catastrofe ambientale. Mentre in *Interstellar* questo assunto spingeva l’umanità a cercare altri mondi nello spazio, in *Tenet* gli uomini cercano mondi alternativi nel tempo. Il pianeta, infatti, è stato reso inabitabile per colpa dell’umanità del (nostro) presente: la futura popolazione del mondo, sull’orlo del collasso ambientale, spera che tornare indietro ai giorni nostri e annientarci possa rendere di nuovo la *loro* Terra un posto dove prosperare. Una scienziata ha trovato il modo di invertire la freccia del tempo, anche se già *Ritorno al futuro* ci aveva messo in guardia sui rischi del “paradosso del nonno”: siamo sicuri che distruggere i propri antenati nel passato sia una buona idea? L’inventrice sospetta di no, pensa di averla combinata grossa e per questo divide in nove parti l’algoritmo, lo infila in altrettante “scatole nere” e lo nasconde nel passato, per poi togliersi la vita. Altri uomini del futuro, anche loro in grado di andare a ritroso nel tempo ma non di invertire l’entropia del mondo, ingaggiano Sator quando è ancora un ragazzino per recuperare le nove scatole, mentre la misteriosa organizzazione segreta chiamata *Tenet* assolda il Protagonista senza nome (interpretato da John David Washington), per sventare la minaccia.

Tenet, ma anche Sator, Rotas, Arepo e Opera: oltre al titolo, Nolan dissemina nel film le parole del “quadrato del Sator”, il padre di tutti i palindromi, uno dei rompicapi più famosi e misteriosi di tutti i tempi. Cinque parole di cinque lettere ciascuna, trovate su alcune rovine romane in Inghilterra, in Italia e in Spagna, una specie di indovinello dal passato che ancora oggi impressiona e lascia perplessi. Usato come amuleto e talismano di protezione, è stato tradotto in modi assai diversi tra loro: “*Dio domina e regge le opere del creato e ciò che la terra produce*”, oppure “*Il seminatore sul suo carro dirige le ruote*”, oppure ancora “*Il seminatore che giudica dirige con cura le ruote*” o infine “*Dio dirige e giudica l'intero universo*”. Sulla parola Arepo nessuno è mai riuscito a fare chiarezza fino in fondo. Tutte le traduzioni riportano di fatto una narrazione assai lineare, che però permette ulteriori piani di lettura *al di là* del senso, semplicemente per come sono disposte le lettere: le due parole “Tenet”, ad esempio, disegnano al centro del quadrato una croce perfetta, che ha il centro sulla N. Il pastore evangelista Felix Grossner, negli anni '20 del XX secolo, scopre che le 25 lettere del quadrato possono essere disposte in modo da formare le parole *PATERNOSTER* incrociate e poste tra le lettere A ed O, corrispondenti, in questa interpretazione, alle lettere Alfa ed Omega

dell'alfabeto greco, il principio e la fine di tutte le cose.

Tenet propone una rappresentazione del tempo che ricorda proprio la forma del quadrato magico, un tempo che si può percorrere in entrambe le direzioni, che non ha inizio e non ha fine e dentro a cui si svelano significati nascosti a seconda del punto di osservazione scelto. Questa visione del tempo non può che richiamare una riflessione di Bergson, presente in *Matière et Mémoire*: «*La nostra esistenza attuale, man mano che si svolge nel tempo, è così anche un'esistenza virtuale, un'immagine allo specchio. Ogni movimento della nostra vita presenta dunque questi due aspetti: è attuale e virtuale, percezione da un lato e ricordo dall'altro [...] Colui che avrà coscienza del continuo sdoppiamento del suo presente in percezione e ricordo [...] si paragonerà all'attore che recita automaticamente la propria parte, ascoltandosi e guardandosi recitare*».

Ogni storia vissuta, in fin dei conti, è sempre costruita su due linee temporali, ciò che percepiamo tende al futuro, mentre la linea della memoria e della coscienza tende verso il passato. La nostra esperienza del tempo è minata, spezzata in due traiettorie che si specchiano e si uniscono, si legano irrimediabilmente, si ripetono all'infinito, come un cappio o come un palindromo. Nolan, già dall'inizio della sua filmografia e in *Tenet* più che mai, sembra interessato non tanto a *raccontare* una storia, quanto a *mostrare* la nostra esperienza del tempo, che non può quindi essere un percorso lineare all'interno del quale confluiscono gli eventi secondo

una logica di causa ed effetto. La mostrazione del tempo in se stesso non può che passare attraverso la perdita della linearità, attraverso i movimenti in avanti e all'indietro, le pause e le ellissi. Se il tempo *meccanico* altro non è che messa in fila delle vicende stesse all'interno del plot, il tempo *interno* a cui Nolan è interessato è la durata dell'esperienza emotiva dei suoi personaggi ed è *altro* dalla sequenzialità dei fatti narrati. Estremizzando, perché non proviamo definitivamente a smetterla di accostare Nolan a Kubrick e se proprio dobbiamo tentare un accostamento non lo avviciniamo, *mutatis mutandis*, ad Alain Robbe-Grillet e ad Alain Resnais? Può sembrare assurdo, forse provocatorio, ma in fin dei conti, *Tenet* ha molto più in comune con un film come *L'anno scorso a Marienbad*, in cui l'ordine cronologico viene totalmente sostituito con il tempo della coscienza. Secondo Bergson, del resto, la "paramnesia" (l'illusione del *déjà-vu*) non fa che rendere sensibile proprio questa evidenza: vi è un ricordo del presente, contemporaneo al presente stesso. Due linee temporali che si sovrappongono, e Nolan ci invita proprio a fare questo, a immergerci in un tempo cosmologico, quarta dimensione dell'universo, immutabile e non cronologico. In un certo senso, un tempo puro in cui non ci sono più futuro, presente e passato successivo, ma dove tutto si duplica all'infinito.

In *Interstellar* la teoria della relatività e la fisica quantistica servivano a costruire un meccanismo che rendesse possibile la scena finale: una donna in punto di morte si trova davanti il padre giovane, così com'era anni prima quando l'aveva abbandonata. Si trova cioè a fare i conti con il fantasma che l'ha tormentata per tutta la vita, che non può che avere proprio l'aspetto di quando il trauma era avvenuto. Un'immagine interiore che trascende il tempo cronologico. Qui, invece, Nolan fa ricorso alla termodinamica per spingersi a immaginare l'applicazione pratica del principio teorico dell'inversione del tempo, che rende possibile ai suoi personaggi il movimento avanti e indietro nel tempo, con un elemento di grande originalità e importanza rispetto ai viaggi nel tempo precedentemente rappresentati al cinema: qui si ri-vivono letteralmente pezzi di vita già vissuti, però al contrario, quindi da punti di vista diversi e con la consapevolezza di ciò che accadrà dopo. Non si torna indietro per interferire nel corso degli eventi ma per osservare e capire meglio il passato per poi comprendere meglio presente e futuro. «*Il passato appartiene al passato*», ripete Neil (Robert Pattinson). Non può quindi essere cambiato, come ci ricorda il paradosso del nonno. Alla fine, il Protagonista lo comprende e sceglie di accettare il futuro nonostante la consapevolezza di una catastrofe che l'umanità del futuro avrà tentato, invano, di cancellare.

Quindi, il primo aspetto che è possibile cogliere con grande precisione in *Tenet* è che a Nolan interessa usare il cinema per mostrare la percezione del tempo, come se questo fosse effettivamente una dimensione fisica, e che storie e generi sono funzionali a questa operazione.

Poi succede che nei film di Nolan, tra le due dimensioni temporali del tempo meccanico e del tempo interiore si apra tragicamente una faglia. Prendiamo ad esempio *Memento*: mentre il tempo meccanico scorre indifferente al dramma di Leonard, il suo "tempo interiore" è avvitato sull'istante traumatico della morte della moglie. La frattura tra queste due dimensioni viene "riempita", almeno parzialmente, dal racconto, che permette a Leonard, formulando ogni giorno una storia diversa, di manipolare il tempo, torcerlo e sigillare la crepa.

Anche il mondo di *Tenet* appare un inferno in cui c'è quel "troppo" di reale con cui poi è necessario fare i conti. Così, nell'ultima scena del film, viene ribadito in modo molto netto l'altro grande tema su cui sembra insistere Nolan fin dall'inizio della sua filmografia, fin dal corto *Doodlebug* (1997) e da *Following* (1998). Se per "sostenere" il tempo, l'unico modo è simbolizzarlo in strutture che diano l'illusione di poterlo controllare, l'unica via per accettare le ferite che lasciano gli incubi del reale è mentire. «*Mentire è la procedura standard*», dicono il Protagonista e Neil più volte nel film. Il cinema di Nolan è fatto di persone che mentono, o meglio, che ri-narrano i fatti per render(ce)li accettabili. Da Leonard, che in *Memento* mente a se stesso per continuare a "stare" un passo prima dell'elaborazione del lutto, a Cooper, che in *Interstellar* non dice a sua figlia che sa di non fare ritorno a casa, passando per Batman e Gordon, che nascondono a Gotham la caduta intollerabile di Harvey Dent: «a volte la verità non basta. A volte la gente merita di più», dice il Cavaliere oscuro. In *Dunkirk* mente il giovane Peter al soldato interpretato da Cillian Murphy, quando gli nasconde la morte del ragazzino George, che lui stesso ha provocato per uno stupido incidente. Anche in *Tenet*, i personaggi che vengono dal futuro nascondono informazioni e previsioni agli altri e più che menzogne, sono ri-narrazioni, una modalità che il cinema di Nolan usa anche per assumere un punto di vista assai pessimista sulla società degli uomini: affinché questa regga – e affinché il reale sia in qualche modo sostenibile – alcuni fatti vanno celati, nascosti e ri-raccontati, solo così possono essere accettati e l'ordine

simbolico preservato. Nel deserto, dopo la battaglia, il Protagonista chiede a Neal se questo avvenga perché dobbiamo sopportare il “destino”: «tu lo chiami destino, io la chiamo realtà», gli risponde Neil, prima di compiere l’ultimo atto del suo ruolo nella storia.

In altre parole, per rendere tollerabile la sproporzione tra soggettivo e oggettivo, Nolan (si) costruisce l’illusione di poter controllare il tempo attraverso il racconto. Ora, se pensiamo che, in fin dei conti, anche un semplice orologio ci dà la sensazione illusoria di esercitare un dominio, è interessante notare che ancora una volta, anche in *Tenet* – che racconta una pura, semplice, continua lotta contro il tempo – c’è un rapporto molto particolare tra Nolan e il “genere”. Anche senza scomodare paragoni con Kubrick o altri nomi inviolabili – cosa che aveva fatto un paio d’anni fa anche David Bordwell e con ottime argomentazioni – può essere rintracciato un *modus operandi* ricorrente nell’uso che il regista di *Memento* fa dei luoghi comuni dei generi cinematografici. Nolan si serve del genere per raccontare in forma simbolica e metaforica questioni emotive spesso traumatiche e complessi processi psichici. Il massimo delle risorse del *mainstream*, insomma, per il massimo dell’intimità, per andare a sezionare il profondo delle emozioni, intrecciando cerebralità e visceralità.

Così come si dovrebbe guardare *Inception* più correttamente come un *mélo* che racconta, in forma iperbolica, la difficoltà straziante dell’andare oltre una separazione, o *Interstellar* come un racconto grandioso sull’abbandono e sul perdono, così *Tenet*, ben lungi dall’essere un esercizio freddo e gelido, è un’altra grande rappresentazione dei meccanismi del tempo interiore e dello scontro che è al centro della visione del cinema di Nolan e del mondo: la lotta dell’uomo contro il tempo.

Per arrivare a questo, *Tenet*, come già *Dunkirk*, viene sottoposto a un processo di astrazione estremo, da cui l’impressione di freddezza che trasmette. Nessun personaggio possiede infatti una caratterizzazione degna di nota, nella battaglia finale il nemico è perennemente fuori campo, quasi invisibile, assente. Non c’è sangue, non c’è sesso, non ci sono eroi, la retorica è perennemente asciugata dall’assenza di un benché minimo

respiro epico e soffocata da un ritmo incessante e dalla musica perfetta e martellante di Ludwig Göransson.

La difficoltà più grande che si affronta in fondo tentando un'analisi di *Tenet* è quella del suo posizionamento: dove collocarlo? Qualcuno l'ha definito un blockbuster freddo, cerebrale e senz'anima; altri un gelido e compiaciuto esercizio di stile; altri ancora semplicemente un *Bond Movie* senza Bond; c'è infine chi parla di una sorta di cinema d'autore con gli steroidi. Tralasciando giudizi di valore, a Nolan va riconosciuto il merito di aver contribuito in modo importante a questa difficoltà di posizionamento, di essere stato uno dei primi cineasti degli ultimi vent'anni – non certo l'unico – a cambiare le regole del cinema *mainstream*, ora terreno tutt'altro che ovvio e semplice da percorrere, denso di film che hanno dimensioni e spettacolarità da *blockbuster*, ma ambizioni tematiche e complessità da cinema d'autore.

Piccola notazione: in prima linea in questa nuova tendenza non ci sono più soltanto registi americani. Nolan e Sam Mendes, Villenueve e Cuaron, Inarritu e Del Toro hanno portato dentro al sistema sensibilità diverse e contaminazioni differenti. Intorno, sotto il peso della pandemia, ci sono distinzioni che si dissolvono e categorie che cambiano e si trasformano, coinvolgendo anche altre forme di fruizione, dalla serialità alla rete, spesso simultaneamente su piani diversi, proprio come nella trama *Tenet*, cui è stato dato il compito di "salvare il cinema", e che invece ha forse celebrato la fine di un'era: troppo presto per comprendere ora i contorni di quanto sta accadendo, sarà più semplice invertire, tra un po', la freccia del tempo e tornare a guardare questo periodo di trasformazioni e cambiamenti.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO