USCENDO DAL CINEMA

Il calvario e l'invocazione

Let Us Through, Dear Ancestors di Lav Diaz.

di *Bruno Roberti* — 14 Settembre 2026

L'immagine di una fitta selva inquadrata dal basso verso l'alto, il cartello "Islas Filipinas 1617", poi tra l'intrico degli alberi si fa strada un vecchio appoggiandosi a un bastone sciamanico. Invoca più volte un nome misterioso "Bari-Bari!": l'appellativo dei grandi spiriti ancestrali che presiedono al territorio dei nativi e si nascondono nel folto della foresta. È l'avvio tutto immerso nell'arcano boschivo di *Let Us Through, Dear Ancestors* (*Makikiraan Po*) di Lav Diaz. La data iniziale ci rimanda al periodo coloniale spagnolo delle Filippine. La dominazione spagnola procura delle ferite profonde ai nativi, sottoposti a sfruttamento della manodopera, vessazioni, conversioni religiose forzate, violenze sessuali sistematiche perpetrate dai colonizzatori. È il sistema dell'*encomienda*, cioè l'affidamento a un colono spagnolo dei nativi da convertire, che di fatto erano sottoposti a un regime di schiavitù. E come sempre in Diaz il potere *corruttore*, spesso sotto forma di maleficio, e la volontà di potenza, sono incarnati da un personaggio catalizzatore, qui è Padre Enciso, prete ed *encomendero*, perfido e spietato, ambiguo, infido e enigmatico che porta racchiuso nel suo stesso corpo il tradimento della sua propria origine indigena.

Diaz aveva già girato il secondo dei suoi film a colori, *Magalhães* (2025, primo

frammento di un film destinato a durare 9 ore) che rifletteva anch'esso sul colonialismo, in quel caso delle Molucche, da parte del navigatore portoghese Magellano, il quale partendo da una spinta umanista si ritrova perseguitato dai suoi fantasmi (a cominciare da quello della moglie). Ma se in quel film le *ombre della storia* si riversavano sulla singolarità di una figura contraddittoria come Ferdinando Magellano, e nel rapporto ambiguo con il suo schiavo malese Enrique, **in *Let Us Through, Dear Ancestors* è un coacervo collettivo, una coralità di personaggi che incarnano il destino di sottomissione da un lato e di resistenza e ribellione dall'altro, ammantando di ambiguità inquietante tutto ciò che si dispiega sotto il nostro sguardo, attratto e assorbito magneticamente dai piani fissi, perlopiù in campo lungo o lunghissimo, che a loro volta sono immersi da una tessitura ipnotica di rumori, stridii, soffi, versi animali, fruscii ventosi**, entro cui Diaz ritrova la granularità materica e insieme porosa, evanescente e insieme raggrumata, del suo inconfondibile bianco e nero. Padre Enciso ha un obiettivo spietato giustificato dal suo fanatismo religioso: la costruzione di una imponente chiesa cattolica, in particolare di un altare monumentale in marmo, che simboleggi visivamente il trionfo della colonizzazione e della conversione imposta. Per portare a termine la monumentale opera architettonica, migliaia di nativi filippini vengono costretti a lavori forzati logoranti, che costano la vita a moltissimi di loro, per trasportare nel labirinto della foresta le pietre calcaree destinate a quella costruzione, e affida al figliastro Dungwen, che lo odia ma si vede costretto ad accettare, il compito di capitanare la spedizione.

Comincia così un progressivo, implacabilmente faticoso, inoltrarsi nel folto sempre più inestricabile della giungla, del gruppo di nativi costretti e schiavizzati. Questo incedere senza sosta, immerso in una atmosfera di incombente e indecifrabile pericolo, ricorda tanto l'Herzog di *Fitzcarraldo* (1982), quanto il Kurosawa di *Rashomon* (1950), ma possiede dello sguardo di Diaz tutta l'ostinazione a interrogare il *venire a visione* del suo modo di girare.

C'è un'ostinazione appunto che trasfigura l'atto del guardare in un *corpo a corpo* con l'invisibile, un rigore che coniuga la contingenza per consegnarla a una sorta di liturgia della durata. **Il cinema di Lav Diaz si offre, ancora una volta, come una soglia spezzata: un varco teso tra la verticalità assoluta del martirio e la distesa orizzontale, ancestrale, di una terra che sembra gemere e palpitare.** *Let Us Through, Dear Ancestors*, è la formula di *invocazione* agli antenati, agli spiriti del luogo, mentre il titolo originale, *Makikiraan Po*, è una invocazione, un incantesimo di transito, un sussurro di riverenza rivolto agli spiriti prima di violare la selva. È qui, in questa dialettica del passaggio negato o implorato, che si consuma la frizione estetica del film: tra il *calvario* della carne, suscitato dalla spietatezza burocratica e sadica del frate encomendero

Padre Enciso (Bart Guingona) e *l'invocazione* metafisica che in Diaz risale dal sottobosco. Le origini del trauma coloniale, situandosi nel 1617, cent'anni quasi dopo la spedizione di Magellano alle Molucche, risiedono in un tempo sospeso, anche se è un Seicento coloniale gravido di fustigazioni e vessazioni, dove erigere la pietra della sottomissione, la prima chiesa cattolica imposta dalle lame e dai crocefissi spagnoli, coincide millimetricamente con lo scavo della fossa comune degli indigeni. M**a l'andamento di Diaz non è mai storicistico, bensì *geologico*, impregnato di un senso ineluttabile entro cui quei territori, con l'intrico animistico della sua natura selvaggia, sono destinati alla *rovina.***

Diaz ritrova il suo bianco e nero epifanico, una gamma sottratta al tempo che non è assenza di colore, ma condensazione luminosa di un incedere tragico. I quadri fissi, monumentali eppure porosi, intrappolano i corpi dei nativi costretti al trasporto della pietra calcarea che andrà a costruire l'altare **Quella pietra si fa sostanza cristologica e, al contempo, strumento di tortura. La macchina da presa osserva questa prolungata sosta nel dolore con la postura del testimone che abita il medesimo spazio d'ombra. L'itinerario percorso dai nativi è suddiviso in stazioni, come una Via Crucis rovesciata**. Diventa un *calvario* che si dilata, inquadratura dopo inquadratura, in cui la croce stessa, si contrappone ai tronchi d'albero istoriati di figure sciamaniche. E in cui lo stesso spirito ancestralee collettivo Bari Bari da un lato diventa il capo dei ribelli che si nasconde in agguato, dall'altro viene assorbito in un marchingegno di inganno regolato dal potere corruttore del denaro: la sua presenza nascosta si manifesta con l'odore (come avveniva con l'odore putrefatto che perseguitava Zabala in *Phantosmia*, 2024).

Di fronte al delirio teologico di Padre Enciso e alla riottosità di suo figlio Dungwen (Christian Bables), che scorta il calcare come fosse la carne stessa di un dio straniero e nemico, si leva la contromelodia *dell'invocazione*. È una preghiera muta che si deposita sui volti, in particolare su quello di Isabel Sandoval, la cui presenza si riverbera sullo schermo come un'incarnazione del lutto storico e della resistenza interiore, nella sua incarnazione ancestrale del potere di guarigione. I personaggi di Diaz non recitano: *incorporano* lo scorrere di una ferita epocale. **L'inquadratura diventa così una cella d'ascolto in cui il sonoro, il fruscio ossessivo del vento tra le fronde, il gemito della pietra trascinata, il silenzio gravido che precede la violenza, agisce come una partitura spettrale, un controcanto invisibile che sabota la pretesa di ordine imposta dal colonizzatore.**

La regia di Diaz, con tagli di montaggio che dilatano lo spazio-tempo dell'inquadratura, pratica un'ascesi dello sguardo. Ogni piano sequenza è un microcosmo fenomenologico in cui la foresta non fa da sfondo, ma si erge a personaggio senziente, che allena i sensi

a restare in allerta pure se immersi nel sogno e nell'incubo. **Se il potere coloniale cerca di perimetrare, recintare e battezzare lo spazio per esorcizzarlo, l'estetica di Diaz agisce per *decostruzione*: la fittezza della giungla, catturata da una profondità di campo che lambisce l'astrazione, inghiotte il nostro sguardo come un gorgo, e insieme lo proietta negli squarci di ciel**o, ed è verso quel cielo che, in una scena emblematica, i bambini si dirigono invocando gli spiriti e il passaggio. Chiedere il permesso agli antenati (*Makikiraan Po*) significa riconoscere che la terra calpestata è un palinsesto di spettri. Padre Enciso non chiede il permesso, squarcia, edifica e profana. Ma il tempio che sta costruendo è già una *rovina* della coscienza. La dialettica profonda del film abita questa sfasatura temporale: mentre la Storia ufficiale celebra l'avanzata della fede e della civiltà, l'inquadratura ne certifica il fallimento etico, mostrandone il nucleo pulsante di violenza sessuale, sfruttamento ed estinzione, con un sentimento insieme di riscatto e di pietà.

Nel finale di *Let Us Through, Dear Ancestors*, il gesto del prendere par mano il bambino da parte dell'anziano nativo sospende tutto come un'eco che abita le fessure della roccia e le ombre della foresta. Lav Diaz compie un atto di giustizia poetica e cinematografica: trasforma in un sudario luminoso le immagini che diventano veicolo di resurrezione. Il calvario del popolo filippino viene sottratto alla dimenticanza e consegnato a una temporalità assoluta, dove il passato del 1617 e il presente dello spettatore si fondono in un unico, doloroso atto di contemplazione e invocazione. Facendo rovinare per un pendio le pietre calcaree, la "guerra di spiriti" ha termine. "Andiamo!" dice il vecchio indigeno al bambino. Un cartello, che è la parola poetico-politica di Lav Diaz, appare sullo schermo: "Qui e ora le stagioni di offerta ai nostri cari antenati, una commemorazione di ciò che è stato bandito, questo ritorna, questo movimento di invocazione: bisogna riconquistare la visione di liberazione". Il calvario sfocia nell'invocazione e si ricongiunge nella visione *a venire*, atto di liberazione e dunque di resistenza.

> *Let Us Through, Dear Ancestors*. Regia: Lav Diaz; sceneggiatura: Lav Diaz; fotografia: Lav Diaz; montaggio: Lav Diaz; interpreti: Bart Guingona, Ronnie Lazaro, Isabel Sandoval, Yul Servo, Christian Bables, Bong Cabrera, Rafa Siguion-Reyna, Amado Arjay Babon; produzione: C'est Lovi Productions, Epicmedia Productions, Sine Olivia Pilipinas; origine: Filippine; durata: 151' ; anno: 2026.