

USCENDO DAL CINEMA

L'Amour Toujours

Diamanti grezzi di Josh e Benny Safdie.

di [Luigi Abiusi](#) – 24 Febbraio 2020



In varie occasioni ho scritto che se penso al cinema più congruente in circolazione, in termini di modernità, attualità del linguaggio, mi viene in mente un “piccolo” film portoghese passato qualche anno fa al festival di Locarno, [Verão Danado](#) (2017) di Pedro Cabeleira, in cui le scene sono viste, anzi visibili come in flagranza d’esistenza, nella loro presenza sorgiva, e alterate, poste in uno stato di deliquio, di ebbrezza dal controcanto musicale, una colonna sonora (elettronica, techno) che non è di contorno ma parte integrante dell’unità espressiva e fomenta in continuazione questo respiro, quest’esserci trepido dell’immagine. **Cinema tanto moderno quanto legato all’archetipo rosselliniano, a un’idea, una credenza del farsi dell’immagine nel momento stesso in cui l’occhio la coglie**, come avviene in [Martin Eden](#) (2019) di Marcello, peraltro innervato a tratti di elettronica, ad esempio mentre Martin conduce Elena attraverso le rovine dei vicoli napoletani, giù per scalinate fino a una vera e propria catabasi che spesso è l’essenza di Napoli, da Malaparte a questa parte, fino almeno a Montesano e Martone; per non dire del finale crepuscolare, la cui atmosfera, il sole oramai basso, fagocitato dall’orizzonte, il vento pungente prendono alla gola, e vive, pulsa della musica di Bach (probabilmente non scriverò mai abbastanza di questo miracolo del cinema non solo italiano).

Ma già nel 2014 *Heaven Knows What* dei fratelli Safdie, presentato in "Orizzonti" a Venezia **aveva percorso questa strada** (di pura, miracolosa evidenza del cronotopo cinematografico) **sulla base di un realismo psichedelico, elettronico che erompe pienamente già nel lungo inizio** (17 minuti) fatto di macchina a mano, primi piani spesso asfissianti e una casualità dell'inquadratura – vagando per le strade fumose e abbaglianti di folle, e di randagi, mendicanti di ogni tipo – che rimanda al deambulare senza meta dentro gli spazi di certo Neorealismo; e alimentato, anzi inquietato dall'elettronica di Paul Grimstad che a un tratto sovrasta le voci e i volti concitati nell'ospedale psichiatrico: una sequenza stupefacente, una totale apnea al di là di ogni grammatica cinematografica, che si ripeterà nel finale di *Good Time* (2017) – vertiginosa variazione sul *Fuori Orario* (Scorsese, 1985) –, ma in un maggiore equilibrio tra l'emersione dei dialoghi e la mareggiata elettronica di *Oneohtrix Point Never*.

C'è un tale trepidare, un fremere degli elementi che scandiscono il caos, una tale ansia di movimento inconsueto, come un moto browniano, proprio dell'aria, dell'ossigeno, o forse più delle anidridi carboniche, **nell'immagine dei Safdie, che in *Diamanti grezzi* sfocia nella fuga, nell'attraversamento ininterrotto da un luogo a un altro**, che è una commutabilità degli elementi che costituiscono il quadro e il mondo. Qualcosa di simile a quanto avviene in *Parsi* (2018) di Eduardo "Teddy" Williams, la camera gettata in mare da un molo che risale attraverso fondali e tubature fino a un bagno mucido, gocciante; o in *El auge del humano* (2016) dello stesso Williams, per i cunicoli di un formicaio sfociando alle dita, poi allo schermo di un telefono, o entrando nel monitor di un computer in Argentina, dallo spiraglio aperto dal browser, da una video-chat per ritrovarsi senza alcuno stacco in Mozambico. **Insomma un passaggio da un luogo all'altro, che è lo sgranarsi in forme diverse della stessa materia, quella cinematografica, quella immaginifica che presiede all'universo, congerie di stelle, di aurore interne a un opale, create nei loro screzi, riflessi, galleggiamenti**, da *Oneohtrix Point Never*, attraverso cui arrivare agli anfratti di un colon.

È l'ancestrale che Kevin Garnett scorge negli smerigli incastonati in un sasso strappato alle profondità dell'Etiopia, in cui si rivede bambino, in cui scova le ragioni del suo essere, del suo muoversi, fare la spola su un campo da basket, cioè del suo giocare nietzschiano. **Ed è** – entrando per un foro di proiettile nel corpo di Howie come prima la camera gli era entrata dal retto – **l'ancestrale firmamento alla fine** («e quindi uscimmo a riveder le stelle»), **fatto della stessa sostanza delle vetrine del capitale, del contemporaneo**; della sovraesposizione di luce artificiale nell'oreficeria, ninnoli grossolani, esposti, concrezioni luccicanti che arrivano a essere astri e note di Gigi D'Agostino, *L'Amour Toujours*.

In questo contesto massificato, di vistoso spettacolo (mentre l'atavico vi serpeggia costantemente ed esala da ogni luce) che diviene poi il vero testo del film, scandito da brillii vari e da schermi, quadri che luccicano in alta definizione (le partite di Garnett viste in televisione o i riquadri dei telefoni imperituri, ecc.) dentro lo schermo, il quadro cinematografico o televisivo (vista la distribuzione del film a opera di Netflix) si muove Howard Ratner, evoluzione, anzi esplosione – con tutto il suo corollario di bagliori pirotecnici – dei personaggi di Scorsese, carattere stratificato almeno quanto il dispositivo usato dai Safdie, questa concentricità degli schermi che sovrappone le visioni in una ridda di contraddizioni, di vettori, come un multischermo da cui emerge la babele newyorkese, congerie di voci, rumori, strepiti di ogni tipo che coprono, interrompono, si accavallano ad altre voci, ai dialoghi, allo straparlare proprio di questo cinema: **non più un quadro definito e coerente ma il soqquadro delle cose.**

Qui, nel fervere vitale e torbido della città, Howie mette in scena la sua recita continua, la sua attività di simulazione che è anche la sua più intima autenticità: un giocatore inveterato che così giocando (con i soldi, quindi col fuoco, quello che brucia nel fondo dei brillanti) si districa tra le pastoie dei creditori, della famiglia, dei clienti e lascia aperti spiragli per altre storie che si affollano fuoricampo. **I Safdie hanno la capacità straordinaria, implicita al loro realismo psichedelico che poi a ben guardare è un iperrealismo, di far affiorare in un lampo la profondità, la contraddizione, l'umanità più densa anche dai personaggi più transitori,** apparizioni spesso effimere che però si affermano sulla base del loro fulmineo, inspessito esserci: non solo Arno, il cognato di Howard apparentemente boss tetragono e poi invece succube di un gioco più grande di lui, da lui stesso innescato; o Julia che si rivela innamorata quando tutto lasciava pensare che fingesse e sfruttasse la situazione; ma anche strane, balzane comparse, come il creditore arruffato, inoffensivo a cui Howie propina un orologio falso, da cui si potrebbe diramare un'altra vicenda per quanto è segretamente, incisivamente presente in quel particolare momento, per quanto lascia supporre dal suo contegno, dalla postura, lo starsene lì inerme a subire le angherie del gioielliere, come si verifica in *Good Time* dove la narrazione prende tutta un'altra, surreale, piega grazie a uno scambio di persona, un degente prelevato da un ospedale che Connie pensava fosse suo fratello.

C'è tutta una consistenza, un'immanenza brulicante dietro gli oggetti, i personaggi, proprio il complesso, l'atmosfera dell'inquadratura dei Safdie: un'aria, una materia d'invenzione, profondamente icastica, nata per partenogenesi e alimentata costantemente dal sostrato audio, psichedelico, elettronico; un'immagine che immagina, s'infiamma, ora in *Diamanti grezzi* fermenta in baraonda. Ma non c'è distillazione di questa materia primigenia, autenticamente cinematografica (ché non c'è paradiso senza inferno e purgatorio, e allora lo scatologico, il vile vanno detti

dantesco, filmati in controcanto), così come non c'era in Eduardo Williams: opale e colon; vistosità delle vetrine e silente poesia del cosmo; l'elettronica più raffinata, onirica, psichedelica di Oneohtrix Point Never e la dance più volgare, popolare: sono le differenti, contrastanti forme dello stesso caos che freme e pulsa e suona in questo cinema (basti pensare a Julia, erotica, dis-armoniosa per eccesso alle natiche, opportunista e poi fedele fino all'estremo), nell'oscillazione di dialettica e ottusità che scandiscono il senso ultimo del film, cioè la sua intrinseca, sorgiva estetica, la grazia scintillante, musicale del fallimento prima di essere riassorbiti dall'oscurità del cielo stellato.

Sono il meraviglioso, così implicitamente significativo non-senso del Tutto, in cui brancola Howie, dispositivo a contraddizione costante, clown bieco e geniale in mano al Caso (cioè al farsi imperscrutabile del cinema stesso), che sfida in continuazione il caso contando su quell'ancestrale che muove, ispira Garnett sul campo; e per caso si ritrova tra le mani il vero amore («che move il sole e l'altre stelle», niente di meno), come quello di Harley per Ilya in *Heaven Knows What* fattosi stella cadente, anzi salente a partire dal lancio di un telefono nel cielo notturno, tanto più luminoso (**ogni luore, ogni passo e respiro del cinema dei Safdie è un atto d'amore verso il cinema, verso la straziante, meravigliosa bellezza del creato**), tanto più vivo in quanto sacrificato, oscurato dai titoli di coda, prima che ritorni in chissà quale forma, tratta fuori dall'immaginazione universale, in chissà quale calcificazione di questo magma che è il cosmo. *L'Amour Toujours*.

Diamanti grezzi (Uncut Gems). Regia: Josh e Benny Safdie; sceneggiatura: Ronald Bronstein, Josh e Benny Safdie; fotografia: Darius Khondji; montaggio: Ronald Bronstein, Benny Safdie; musiche: Oneohtrix Point Never; produzione: Sikelia Productions; distribuzione: A24, Netflix; origine: Stati Uniti; durata: 135' .