USCENDO DAL CINEMA

Voci che ci cancellano

E-I-E-I-O di Noemi Arfuso.

di *Bruno Alencar* — 17 Settembre 2026

E-I-E-I-O (2026), scritto e diretto da Noemi Arfuso, è il vincitore del Premio al Miglior Cortometraggio "Frame by Frame" della Settimana Internazionale della Critica, nell'ambito della 83ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Il film tiene insieme, in un duplice movimento, l'universo terrificante delle immagini securitarie delle società del controllo e l'arguzia memetica degli ambienti contemporanei dell'internet piattaformizzato.

L'opera si apre mostrandoci una sequenza di immagini provenienti da telecamere di sorveglianza che, per il posizionamento spaziale dell'istanza di registrazione, oltre che per le angolazioni e le consistenze delle loro superfici plastiche, ci instillano una sorta di credenza documentaria in ciò che vediamo. In sottofondo, mescolata a suoni tipici delle interfacce di sorveglianza, una voce ripete "clear, clear". Nel frattempo compaiono inquadrature fisse di quelle che sembrano regioni diverse del pianeta. Dapprima ci vengono mostrati spazi infrastrutturali, come porti e capannoni, che accrescono la portata geopolitica delle immagini: è la vasta scala dell'inquadratura a raggrupparli. Con il tempo, però, ci addentriamo in complessi residenziali, cortili di case, angoli di strada, parcheggi e spazi per i quali l'inquadratura non ci offre un punto di vista privilegiato.

Così, non solo la scala degli spazi diminuisce, ma si instaura una sorta di movimento di penetrazione negli ambienti privati. **Ciò che permane in questa transizione, tuttavia, è una sorta di anonimato dei luoghi, mentre, sul piano sonoro, i rumori elettronici si intensificano. Ci troviamo in un territorio prossimo a quello del regista tedesco Harun Farocki, che denaturalizza il presunto automatismo di queste immagini, additandone le forme di inquadramento biopolitico e di esercizio disciplinare.**

Finché non compare la prima figura umana nell'immagine. Il movimento di una di queste figure viene identificato e, alla voce che informava che l'immagine era "cleared", se ne aggiunge un'altra, dalla grana anch'essa robotica, ma con un'ironia nelle scelte lessicali. Sembrano discutere di una qualche azione da intraprendere nei confronti di una delle figure che ha attraversato lo spazio mostrato dalla telecamera. Quando compare un'altra figura umana, le voci sembrano decise a riprovare – quel qualcosa che, in quel momento, ancora non comprendiamo – ed è allora che la figura umana scompare dallo spazio. **Come avviene in un software di post-produzione, la sua presenza nello spazio viene rimossa, cancellata, annullata – forse persino estratta, esportata**. Nel celebrare la riuscita dell'estrazione, la voce che si è appena unita a quella che sembra dirigere tecnicamente l'operazione chiede che la musica (i rumori elettronici che sentivamo e che si intensificano) venga spenta e una sorta di silenzio si instaura nell'universo diegetico del film.

Il rumore, a sua volta, si sposta verso quel grado di "deterritorializzazione" che comincia a popolare il nostro rapporto con le immagini. **Si tratta di un'azione intra-mediale, di un intervento circoscritto allo spazio plastico dell'immagine, oppure di un intervento sulla presenza stessa del corpo in quello spazio fisico della realtà che il carattere documentario delle immagini ci lascia intuire?** Man mano che il film avanza e altre figure umane vengono cancellate, questo dubbio si dilata. È un espediente che prende forma attraverso un rispecchiamento capace di invertire la sequenza iniziale: questa volta ci spostiamo da inquadrature ravvicinate di spazi domestici verso inquadrature in campo lungo di aree pubbliche, in cui le persone vengono viste e poi cancellate collettivamente. È come se assistessimo al processo di costruzione di un mondo analogo a quello di *Homo Sapiens* (2016) di Nikolaus Geyrhalter: un universo privo della presenza dell'umano. **Sebbene la sinossi del film ci parli di "sterminio", non entriamo nella corporeità: restiamo, almeno qui, in una dimensione figurale mediata da un'istanza digitalmente codificata, che più che altro cancella (in senso eliminatorio) o esporta (in senso dislocativo) ciò che si vede**.

Le voci cominciano a suonare sempre più robotiche, e il modo in cui ricorrono a espressioni vernacolari in lingue diverse, senza preoccuparsi troppo del senso e del

contesto, sposta l'ironia per insinuare che in gioco c'è un'altra logica. Cominciamo a mettere in dubbio la consistenza psicologica stessa di ciò che dapprima intuiamo come voci umane sovrapposte alle immagini di controllo, e a chiederci se non abbiamo a che fare con vocalizzazioni macchiniche, con codificazioni binarie, intrinseche a un sistema cibernetico. Parallelamente, però, esse cominciano a parlare della necessità di concludere l'operazione e di prendersi una pausa, il che impone un qualche tipo di riflessività. E in questo frangente, riferendosi alle figure umane cancellate, si domandano: "Chissà se sapevano cosa sarebbe successo?". In questo momento, riconosciamo ciò che scompare nelle immagini come un'alterità, intensificando un effetto di distanza verso il genere umano stesso.

Se queste immagini sono vedute del mondo, emblemi della sua estensione, esiste uno sfondo che contenga queste voci, oppure sono il prodotto macchinico – eminentemente relazionale – di un sistema allocativo che le immagazzina e se ne appropria ricorsivamente? Qual è la cosmicità di questo universo in cui le voci dialogano? Qual è il medium acustico attraverso cui riescono a udirsi l'una con l'altra? Jacques Rancière (2006) ha scritto che il cinema di Dziga Vertov ne *L'uomo con la macchina da presa* (1929) sembrava restituire la percezione alle cose, far tornare ciò che un tempo avevano avuto, come se le rotaie del treno, gli strumenti industriali e ogni sorta di ingranaggio materiale del mondo potessero di nuovo "guardare". *E-I-E-I-O* sembra spostare quel gesto e restituire la percezione – e un cosmo – a ciò che è proprio del nostro tempo: le entità deliranti che si annidano nelle operazioni tecniche delle materialità computazionali.

Tutto ciò si intensifica quando, nel proseguire del processo di cancellazione delle figure umane dalle immagini, uno degli *input* mostra un gatto in un fienile. Il gatto guarda verso la telecamera, le voci provano un disagio, come se stesse per attaccare, e quando il gatto avanza esse perdono il controllo. **Paradossalmente, è come se, attraverso l'intervento fisico sulla telecamera, le voci – o l'aggregato relazionale attraverso cui interagiscono – potessero essere colpite, per quanto, fino a quel momento, fosse nella dimensione dell'*imaging tecnico*, in una sorta di cosmo non referenziale ma soltanto ricorsivo, tipico dei *desktop documentaries*, che esse sembravano agire.**

L'attacco del gatto provoca una sorta di avaria condivisa nel sistema. Le immagini delle telecamere di sorveglianza lasciano il posto a quelli che sembrano prodotti di errori nel sistema di *imaging* attraverso cui venivano visualizzate. I rumori si intensificano di nuovo, questa volta fuori dal controllo delle voci, insieme a inserzioni deliranti nella deriva lessicale dei loro discorsi, che assumono sempre più una sensibilità oscillante tra il comico e il terrificante.

Questo accade finché i segnali delle telecamere di sorveglianza non compaiono nuovamente. Fissando la telecamera nello stesso modo in cui aveva fatto il gatto, ecco un gallo, poi un coniglio, un caprone, un gregge di pecore, tra gli altri animali; la frontalità delle immagini evoca il modo in cui gli animali fissano i protagonisti più-che-umani di *Disclosure Day* (Spielberg, 2026). **Spesso, al cinema, emerge l'idea che gli animali fissino perché sanno qualcosa in più di ciò che è visibile. Ma le voci non capiscono perché gli animali le fissino. E noi restiamo con la domanda ambigua: le fissano davvero? Dove sono, le voci?** Nella telecamera, sottostanti all'allocazione delle loro immagini in un sistema di codifica digitale? Come possono essere attaccate? Le loro condizioni di esistenza sono le immagini stesse o i sistemi? L'istanza di allocazione invece?

"Sono coordinati", dice una delle voci a proposito degli animali. Quando questi, effettivamente, cominciano ad attaccarle, le voci tentano di contrattaccare e riescono ancora a "cancellare" un coniglio dall'immagine, ma non basta. L'attacco sembra totale. L'immagine si sgretola, e con essa il medium acustico attraverso cui le voci si trasmettono, e questo canale verso quel piano di esistenza clandestino che *E-I-E-I-O* ci presenta si chiude rapidamente.

Jacques Derrida (2021) ha scritto a lungo sull'atto di essere guardato dal proprio gatto e sull'abisso onto-epistemologico che ciò ha prodotto nella sua percezione dell'istante, segnando una cesura invalicabile tra l'umano e l'animale. Rievocando questa scena, è come se il film di Noemi Arfuso riconfigurasse l'equazione, inserendo la macchina al posto dell'umano. **Quale macchina, quale volto-macchinico fonda, qui, lo sguardo dell'animale? Quale concezione di cosmo, di spazio e di esistenza rende possibile il macchinico di E-I-E-I-O?**

Un tempo Serge Daney scrisse che «Bisogna essere leali di fronte al viso di chi, un giorno, ci ha folgorati. E ogni "forma" è un volto che ci guarda» (1995, p. 42). Quale forma è questa che ci guarda in *E-I-E-I-O*? Riformuliamo la domanda, restando fedeli alle voci che ascoltiamo nel film: quali sono queste voci che, a partire dalla loro opacità, letteralmente, ci cancellano?

Riferimenti bibliografici

S. Daney, *Il carrello di* Kapó, in *Lo sguardo ostinato. Riflessione di un cinefilo*, Il Castoro, Milano 1995.
J. Derrida, *L'animale che dunque sono.* Rusconi Libri, Milano 2021.
J. Rancière, *La favola cinematografica*, Edizioni ETS, Pisa 2006.

E-I-E-I-O. Regia: Noemi Arfuso; sceneggiatura: Noemi Arfuso con la consulenza di Rebecca Ricci; montaggio: Jan Devetak; musica: Neuf Voix; produzione: Panoramic Studio, Il Varco, Nouvelle Bug; origine: Italia; durata: 10'; anno: 2026.