

L'ORDINE DEI DISCORSI

Improbabile è l'accadere dell'incontro

La vita sghemba. Aki Kaurismäki alla fine del mondo di Gianluca Solla.

di [Angelica Rocca](#) – 27 Luglio 2025



Un uomo e una donna si incontrano, decidono di andare al cinema, ma dimenticano inspiegabilmente di presentarsi. La possibilità di ritrovarsi è allora affidata a qualcosa di talmente fragile come un numero di telefono scritto su un pezzo di carta che vola via, perduto *forse* per sempre nella corrente di un rigagnolo dell'immensa città di Helsinki. Sembra disporsi attorno a una perdita il destino di Ansa e Holappa, i due protagonisti di [Foglie al vento](#) (2023), ultimo film di Aki Kaurismäki.

Ma quale perdita potrà davvero subire chi ha *già* perso tutto? Quale altra catastrofe dovrà mai temere quella «strana umanità [...] di sopravvissuti, di rifugiati nelle pieghe di un mondo che non esiste fuori dalla sua fine e che, quindi, non smette di aver fine, un'umanità di falliti, sconfitti, decaduti, gente che si arrabatta per campare [...]»? (Solla 2025, p. 20). Quell'«umanità residuale, sottoproletaria e marginale» (*ibidem*), come definita giustamente da Gianluca Solla, nel suo nuovo [libro](#) edito di recente per Cronopio, dedicato al regista finlandese.

Prende le mosse da un'ipotesi suggestiva, insolita, direi potente, *La vita sghemba*. Aki Kaurismäki alla fine del mondo, ipotesi che situa il cinema di Kaurismäki nello spazio residuale di un sottinteso: una fine del mondo *già avvenuta* e tuttavia ancora in corso.

Fine del mondo di cui non si può fare esperienza (la fine del mondo altro non è, d'altronde, che la fine di ogni esperienza), fine nella quale «la vita vera lascia il posto a una vita sghemba», vita che nel suo essere «irriducibilmente storta, sbilenca, sgangherata» (ivi, p. 21) richiama alla mente quell'indefinibile personaggio di nome Odradek e l'intero corteo di bizzarre creature kafkiane.

Il percorso di Solla si apre inizialmente uno spazio entro l'ultimo film di Kaurismäki, ma poi si dirama attraverso tutta l'opera del regista finlandese toccando immagini, figure e temi chiave della sua opera, circumnavigando un centro che potremmo scorgere proprio nell'opera di Kafka. **Anche quello dei racconti kafkiani, infatti, è l'universo del "sempre già avvenuto", cosmo "acosmico" in cui si danno appuntamento i sempre in ritardo, quelli che giungono sulla scena quando tutto è stato già predisposto dall'eterno e la fine non ha modo di finire (la muraglia cinese da sempre in costruzione, la porta della legge da sempre aperta).** Sono i figli postumi dell'apocalisse i personaggi di Kafka (come figlia postuma, per eccellenza, è del resto la sua stessa opera): residui, resti che, in quanto tali, arrivano dopo non solo rispetto a una nascita, ma persistono e resistono anche ad una morte, perché nella sua opera così come in quella Kaurismäki fine e inizio coincidono e «nella prima scena è già presente l'ultima» (ivi, p. 137).

Che sia la catastrofe grottesca e assurda di un'ignota condanna o quella di un inaspettato licenziamento, la fine, anche nel caso in cui ci riguarda, è forse soltanto l'inizio di cui ci siamo dimenticati o di cui ci siamo addirittura persi lo spettacolo perché giunti sul posto fatalmente in ritardo.

Succedanea alla fine del mondo, quella di Kaurismäki, per dirla à la Bob Dylan, è un'umanità che non avendo più niente, non ha niente da perdere, o meglio, per dirla à la Benjamin, è un'umanità che deve imparare «a ricominciare da capo; a iniziare dal nuovo; a farcela col poco» (Benjamin 2012, p. 365). **Ma questo carattere superstite, residuale, è proprio anche dell'immagine cinematografica: anch'essa, nello sforzo esplicito di farcela col poco, accetta lo scontro inevitabile col vuoto, col silenzio, pervenendo ad una poetica essenziale, rarefatta, in cui persino l'inquadratura si «lascia abbandonare» dai personaggi e dal loro movimento** (Solla 2025, p. 40). È un'immagine che esita sino al punto di produrre un arresto, di stridere nell'attrito tra visibile e invisibile che opera nella direzione di una decostruzione della forma-cinema, che cospira contro il suo stesso principio: il movimento.

Chiamando in causa assieme l'origine del cinema e la sua distruzione, l'immagine di Kaurismäki chiama in causa la verità del cinema, persino lo «*inventa*» (*ivi*, p. 35), in quanto ogni invenzione, ancor di più quella del cinema, implica e presuppone necessariamente una fine. Tentativo di discorso intorno alla fine del mondo che è anche in un certo senso fine del cinema o meglio punto sorgivo in cui fine e origine ancora una volta coincidono, **l'arte di Kaurismäki è perciò cinema allo stato "puro", se davvero del cinema si può predicare qualcosa come la purezza, dal momento che è propriamente montaggio, sutura, arte che sorge dalle rovine della deflagrazione del mondo, da quella fine che ha già avuto luogo e di cui non siamo stati neppure testimoni.**

Del resto, come rappresentare la fine del mondo se è *già* avvenuta o addirittura ci siamo ancora *dentro*? Come rappresentare una fine che è ancora in corso, una fine che non smette propriamente di finire? **Non si dà rappresentazione di questa fine del mondo, men che meno spettacolo, ma tutt'al più un'immagine.** Ma un'immagine il cinema la può concepire soltanto a patto di «rinunciare alla pretesa di giungere a una visione panoramica [...] rinunciare al sorvolo, al quadro totale» (*ivi*, p. 31). Denunciando quindi immancabilmente la propria parzialità, attraverso quelle strategie che rappresentano la cifra dell'arte di Kaurismäki: la camera fissa, il dettaglio, il fuori campo.

Sottrarsi al racconto della fine come evento significherà perciò sottoscrivere anche una resa sincera alla fine dell'evento. Che sia un bacio (*Ombre nel paradiso*, 1986) o un colpo fatale (*Ariel*, 1988), evento non si può più dare nel cinema di Kaurismäki. «L'elementare si sottrae agli sguardi» (*ivi*, p. 37): l'amore e la morte sono sbalzati, quasi in un'eco baziniana, nell'invisibilità del fuori campo.

A fronte di quest'aperta dichiarazione di parzialità da parte dell'immagine, quale spazio di azione possibile si apre per questa strana, sghemba umanità superstita, se non lo spazio dischiuso nel carattere non concluso, non compiuto della fine stessa? **È lo spazio del gesto che destituisce la stessa idea di immagine-azione, che disinnesci la necessità della fine impedendone il compimento, operando in modo impercettibile, gentile, perché nella capacità di *sospensione* risiede la gentilezza, la grazia del gesto.**

La statura filosofica di questo cinema si condensa perciò in un gioco dialettico con la necessità, un costante tiro alla fune con l'inerzia, con la resistenza della materia e delle sue costrizioni. È un gioco che, affermando, al contempo nega la necessità del lavoro, sottolineandone assieme «la fatalità e fragilità» (*ivi*, p. 89), la sua presenza costante così come la sua precarietà; **un gioco che nega l'ineluttabilità dell'azione, esponendola alla contingenza, al ridicolo, alla muta e inaspettata resistenza degli oggetti nel loro non corrispondere a un utilizzo strumentale, nel loro fallire, mancare lo scopo per cui**

erano stati predisposti (esempio per eccellenza: la “simpatica” corda che cede al tentativo di Jean-Pierre Léaud di impiccarsi in *Ho affittato un killer*, 1990). È un gioco che incrina l’azione esponendola alla contaminazione del gesto che *fine* (nel doppio senso di **?????**) non ha, esponendola al rischio delle derive e dei ritardi del comico.

Inseguendo le molteplici traiettorie di queste derive, Solla sembra testare e insistere, in ogni breve capitolo dell’opera, sulle possibilità che ancora conserva un’umanità di questa tipo, nonostante l’ineluttabilità di una fine che la precede, di perdersi e di perdere qualcosa, di sprecarsi come nella «spesa improduttiva» per eccellenza (*ivi*, p. 80), quella sigaretta che molti di questi personaggi stringono tra le dita.

E nella loro deriva di *foglie al vento*, Ansa e Holappa su tutti, rappresentano il paradigma di quei personaggi, «che si sono cercati a lungo e a lungo non trovati» (*ivi*, p. 97). **È in gioco nella loro storia l’essenza dell’incontro che, in quanto tale, si accompagna sempre alla sua precarietà, alla possibilità di mancarlo o di arrivarvi in ritardo, possibilità di non ripetersi e persino di non avvenire mai.** Sempre incerto, «improbabile» è l’accadere dell’incontro (*ivi*, p. 37): in esso si nasconde, costantemente in agguato, la possibilità della sua impossibilità.

Ansa e Holappa si incontrano al di là del nome. Non dirsi nemmeno il nome può essere sintomo dell’idiozia infantile dei superstiti costretti a ridivenire inesperti di mondo, oppure un altro timido segno di un’«anarchismo gentile e insospettabile» (*ivi*, p. 91), che si sottrae alla condanna di essere inchiodati a *quel* nome, di essere inchiodati all’assicurazione della reperibilità in ogni tempo e luogo, anche *finisse il mondo*, assicurazione cui non rinunciano tutti quelli che la fine del mondo sembrano ignorarla.

La loro storia brilla della meraviglia dell’inattuale: è la capacità di scommettere per l’ignoto, di agganciare la propria attesa alla stella più provvisoria del firmamento, perché si direbbe che anche il cielo che si stende sopra i loro occhi, il cielo sopra Helsinki, una città, anch’essa che si situa sul margine pericolosamente esposto alla catastrofe dei conflitti globali, è l’immagine di una vita sghemba. Proprio come quell’insegna al neon di una delle prime sequenze di *Nuvole in viaggio* (1996), insegna che si spegne segnalando un’altra fine – la chiusura di un ristorante –, nell’universo di Kaurismäki anche la volta celeste è costellata di lucine intermittenti, di astri che zoppicano trascinandosi nell’agonia di una fine senza apocalisse, senza apoteosi, senza spettacolo.

Ma nella scommessa *desiderante* di cui si rivelano ancora inaspettatamente capaci soltanto quelli che hanno perduto tutto, sfuggire alla *certezza* dell’incontro è forse

l'unico modo che rimane a questa umanità superstite, residuale, alla nostra *sfinita* umanità, di salvare l'incontro stesso e la sua epifania. **Perché incontro è propriamente ciò che avviene *nonostante* l'elevata possibilità di non avvenire mai; ciò che può sempre non avvenire, *eppure* talvolta avviene.** Salvare un incontro significherà allora, in un senso quasi paradossale, salvare i "nonostante" e gli "eppure", i ritardi e le derive, anche grottesche, che rischiano di mandare all'aria l'incontro stesso. Significherà allora salvarne l'evento.

Riferimenti bibliografici

W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012.

Gianluca Solla, *La vita sghemba. Aki Kaurismäki alla fine del mondo*, Cronopio, Napoli 2025.