

USCENDO DAL CINEMA

A occhi chiusi oltre il deserto

Sirât di Óliver Laxe.

di *Denis Previtera* – 12 Gennaio 2026



Nella quiete di un luogo tra le montagne del Marocco meridionale, alcune persone stanno posizionando casse e amplificatori. Sono i preparativi per un *teknival*, una grande festa autogestita e non autorizzata. In un istante il silenzio si fa musica (techno) che risuona sulle pareti rocciose circostanti. Con uno stacco di montaggio lo spazio vuoto si anima di corpi che ballano. Girando tra camper e tende, Luis mostra ai partecipanti la fotografia di sua figlia, scomparsa mesi prima durante uno di questi eventi. Lo accompagna Esteban, il figlio più piccolo, che ha lasciato la Spagna insieme al padre per cercare la sorella. In seguito all'intervento di un plotone militare, i due scelgono di fuggire e unirsi con la loro macchina alla carovana di un gruppo di cinque raver europei, intenzionati ad attraversare il deserto per raggiungere un'altra festa.

Si apre così *Sirât* (2025) di Óliver Laxe, con l'incontro di due realtà diverse – culturali, generazionali, spirituali e persino attoriali: fatta eccezione per i due protagonisti, i personaggi sono interpretati da attori non professionisti frequentatori di rave – ma accomunati dal senso o dal bisogno della ricerca, del viaggio. **Il titolo fa riferimento al *sirât al-jahīm*, quel ponte sottilissimo che secondo l'escatologia musulmana è situato sopra l'inferno e che i defunti devono attraversare. Un ennesimo «mezzo per**

verificare, piuttosto che mettere alla prova, il merito relativo di un dato individuo» (Smith e Haddad 2002, p. 79) e da cui dipende il suo accesso al paradiso (*jannah*, dall'altra parte) o all'inferno (*jahannam*, al di sotto). Tanto più agevole per i fedeli quanto più ardua per i miscredenti, la riuscita dell'attraversamento si basa sulle azioni compiute dai singoli, che andranno incontro alla salvezza o alla dannazione.

Il percorso da compiere, nelle sue varie declinazioni – effettiva, simbolica, spirituale –, da sempre rappresenta un tema essenziale nella filmografia di Laxe. È riscontrabile nell'evoluzione narrativa di *Todos vós sodes capitáns* (2010), in cui affiora il lavoro sul confine labile tra cinema del reale e di finzione; nei viaggi che strutturano le varie linee temporali di *Mimosas* (2016), da cui *Sirât* riprende l'interesse per il simbolismo islamico e per il deserto marocchino; e infine nella parabola esistenziale di *O que arde* (2019), dove si rafforza il fascino per figure ai margini, che si rapportano in modo contraddittorio ai luoghi che abitano. Con i suoi dettagli e particolari, con i suoi scorci e orizzonti, fin dai primi cortometraggi l'ambientazione emerge come protagonista capace di dare senso ai testi audiovisivi. Sono luoghi che sembrano accogliere gli estranei e assicurare chi ha con essi familiarità, soltanto per poi respingerli con forza in un secondo momento.

***Sirât* mette in scena, o forse suggerisce appena, un mondo apocalittico prossimo al collasso. La guerra non è tematizzata in modo diretto, ma la sua presenza aleggia in ogni immagine, a partire dai tratti distintivi di alcuni personaggi: tra volti scavati e arti mutilati.** Come se al di là di montagne e deserto ci fosse un mondo in fiamme, lasciato sullo sfondo ma costantemente presente, da cui le persone cercano di fuggire rifugiandosi nella musica e nel senso di appartenenza a una comunità, a una famiglia. Tutto il film è d'altronde basato su discorsi che ruotano attorno all'aiuto reciproco. Dai dialoghi sulla condivisione delle provviste alla scena dell'attraversamento del fiume, oppure quando l'intera comitiva si raggruppa per aiutare il cane malato. Un senso comunitario che attrae Esteban e si contrappone alla ricerca individuale del padre, concentrato nel tentativo di risanare la propria famiglia.

L'intenzione dei personaggi di evadere, di eludere fisicamente o mentalmente la morte, la guerra, la sofferenza, non può tuttavia sottrarsi alla dura realtà. Non è un caso che questa inevitabilità inizi a palesarsi dal momento in cui la carovana decide di deviare dal percorso prefissato (vicino ai binari), per inoltrarsi in uno più tortuoso ma privo di sorveglianza. Scelta che ricorderà loro ora l'impossibilità di sfuggire dal mondo ora l'assenza di un vero obiettivo da perseguire o di una possibilità di salvezza. Al gruppo non resta che lasciar perdere e abbandonarsi all'impotenza, al fatto che nulla ha senso. Se nel cinema di Antonioni la ricerca spesso non solo assume i tratti di un girovagare senza meta, ma è un elemento di cui addirittura ci si dimentica – sia di cosa si cerca ma

anche della ricerca stessa –, in quello di Laxe invece i personaggi abbandonano i loro obiettivi perché non possono fare altrimenti, soltanto vivere e accettare la rassegnazione come scelta consapevole, razionale, seppur forzata.

Nel tempo l'approccio cinico trasforma *Sirât* in una sorta di "gioco al massacro", simile in parte a *Il salario della paura* (1977) di William Friedkin, in cui ogni passo verso il pericolo può essere l'ultimo e la sopravvivenza dipende dalla pura fortuna. Al punto che si potrebbe addirittura accusare il film di gratuità della morte, aspetto su cui occorre fare chiarezza. **Da un lato, la morte nel mondo proposto da Laxe è sì gratuita, in quanto insensata, immotivata dalla diegesi e opera del puro caso o della sfortuna. Dall'altra, però, nell'economia narrativa la morte risulta tutt'altro che fine a sé stessa.** La tragica e inaspettata caduta dell'unica figura ancora pura, senza peccato, dallo stretto sentiero di montagna rievoca proprio la sorte di un miscredente sul filo del *sirât al-jahīm*, che precipita nel *jahannam*. Evento che non rappresenta soltanto un'aggressione al pubblico – uno shock forse fin troppo calcolato –, ma il primo momento che intacca e corrompe la dimensione spirituale del gruppo, le loro convinzioni, tanto dei raver quanto di Luis. Un processo che trova compimento nel secondo (e terzo) decesso, là dove anche la musica, promessa di comunione e fuga, si rivela impotente, incapace di sottrarre i corpi alla violenza e alla sofferenza del reale.

Al contempo, il modo in cui queste scene sono costruite e mostrate non sembra lasciare davvero spazio a ipotesi di pornografia della morte o della sofferenza. Rivette, commentando l'ormai celebre "*carrello di Kapò*", sosteneva che l'utilizzo di un movimento di macchina virtuosistico e finalizzato ad abbellire o rendere "spettacolare" un momento di tale orrore – il suicidio di una prigioniera che si getta contro il filo spinato elettrificato di un campo di concentramento – fosse moralmente abietto, in quanto atto a trasformare la morte o la sofferenza in un mero esercizio di stile. Importante risulta essere quindi «il tono, l'accento, la sfumatura, o come lo si voglia chiamare: cioè il punto di vista di un uomo, l'autore [...] e l'atteggiamento che questo stesso uomo assume nei confronti di ciò che filma, e quindi nei confronti del mondo e di tutte le cose» (Rivette 1961, p. 54).

E in *Sirât* la macchina da presa non avanza sulle disgrazie, non insiste sui particolari della sofferenza – evitando inquadrature a *plongée* sul rottame della macchina o riprese ravvicinate dei corpi dilaniati dalle esplosioni. Anzi, mantiene una distanza accorta e misurata, rinunciando a ogni forma di appropriazione spettacolare (o estetizzante) dell'evento. **Non c'è pornografia dove lo sguardo sceglie di sottrarsi, dove invece di mostrare eccessivamente decide di lasciare che la sofferenza esista semplicemente, nel suo accadere. Ciò non significa che *Sirât* non articoli un meccanismo innanzitutto**

votato allo spettacolo, ma che non è la morte o la sofferenza ad essere spettacolarizzata, quanto la tensione che la precede o segue, in modo non dissimile da come accade in un certo cinema di genere o – con tutte le dovute differenze – nella scena del campo minato de *I figli della gloria* (1951) di Samuel Fuller. Le persone muoiono e soffrono non perché lo sguardo lo desideri, è così che il mondo sembra funzionare.

Il *sirāt* immaginato da Laxe è quindi un percorso che promuove la fiducia reciproca e il sentirsi parte di qualcosa come un mero palliativo. Nella lunga sequenza finale, celate sotto la sabbia le mine circondano l'area. Di fronte a quello scenario e a quanto vissuto, i raver hanno ormai smarrito la loro capacità di rifugiarsi al riparo dalla realtà, mentre Luis ha finalmente raggiunto una sorta di consapevolezza superiore, accettando il mondo intorno a lui e non rifiutandolo come hanno fatto gli altri. Dopo aver perso ogni cosa ed essersi rassegnato, decide di attraversare il campo minato andando incontro a ciò che lo aspetta. Quando Luis giunge incolume dall'altra parte, alle rocce, a *jannah*, tocca ai rimanenti membri del gruppo compiere il medesimo atto a occhi chiusi. Eppure, non tutti riusciranno a sopravvivere. Perché ancora una volta a separare la vita dalla morte, il paradiso dall'inferno, non è questione di fede o di fiducia, ma soltanto di fortuna.

Riferimenti bibliografici

J. Rivette, *De l'abjection (Kapò)*, in "Cahiers du cinéma", n. 120, giugno 1961.

J. I. Smith, Y. Y. Haddad, *The Islamic Understanding of Death and Resurrection*, Oxford University Press, New York 2002.

Sirāt. Regia: Óliver Laxe; sceneggiatura: Óliver Laxe, Santiago Fillol; fotografia: Mauro Herce; montaggio: Cristóbal Fernández; musiche: David Kangding Ray; interpreti: Sergi López, Bruno Núñez, Stefania Gadda, Joshua Liam Henderson, Richard Bellamy, Tonin Janvier, Jade Oukid, Ahmed Abbou, Abdellilah Madrari, Mohamed Madrari; produzione: Movistar+, Los Desertores Films, Telefónica Audiovisual Digital, Filmes de Ermida, El Deseo, Uri Films, 4 A 4 Productions; distribuzione: MUBI; origine: Spagna, Francia; durata: 115'; anno: 2025.