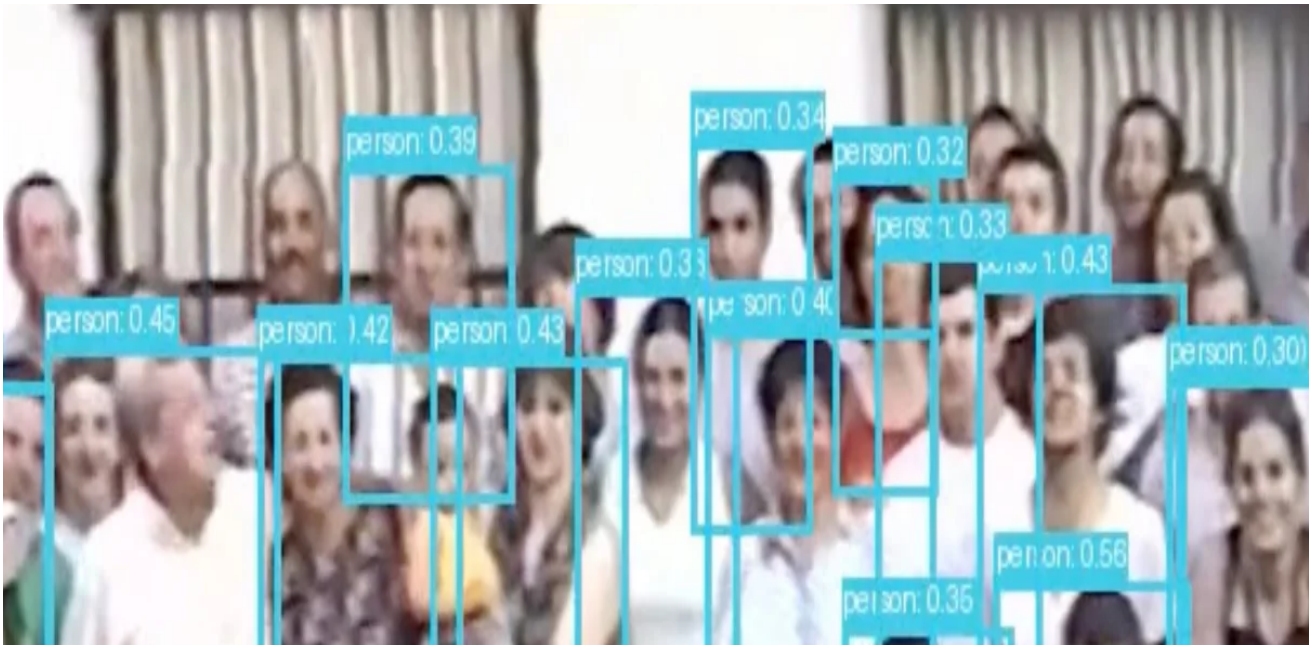
USCENDO DAL CINEMA

Apocalittico, il documentario e il multiverso

The End of Times di Bibiana Rojas Gómez e Juan David Cárdenas.

di *Martina Tassone* — 10 Settembre 2026



Un vecchio filmato in VHS ritrae una festa in costume la notte di Capodanno del 1999 in Colombia: si attende l'inizio del nuovo millennio o, meglio, la fine del mondo. Le immagini scorrono mentre gli invitati si rivolgono alla telecamera come se stessero "parlando al futuro", dirà poco dopo la *voce over* che le accompagna. Siamo di fronte a un cinema autobiografico, qualcuno sta riattraversando la propria storia di vita: ma chi parla? Chi manipola le immagini che rallentano, accelerano, sono reinquadrate o ricondotte alla loro fissità fotografica?

È la vita di Salomé González Cárdenas che, ripescando le immagini del proprio passato, decide di scandagliarle alla ricerca di una verità nascosta sulla sua famiglia (la madre, il padre, lo zio Hernán ecc.). Ma la voce che narra non è la sua, né quella dei due registi, Bibiana Rojas Gómez e Juan David Cárdenas: a raccontare minuziosamente le vicende familiari è un'intelligenza artificiale, una voce scelta con cura dai realizzatori, come si vede nel *desktop documentary* che conclude il film.

La manipolazione sul passato che percorre *The End of Times* permette a Salomé, come ai registi, e a noi spettatori, di muoverci nel tempo, su una linea temporale che solo il formato analogico costituisce e mantiene: la ricerca archeologica si tesse nel tempo collettivo e orizzontale dell'analogico e si perde invece nel formato verticale dello smartphone. Se l'orizzontalità della telecamera analogica conferisce alle immagini un maggiore senso di collettività, al contrario, nel tempo disarticolato e traumatico delle fotocamere dello smartphone, il tempo salta mozzato da tagli netti e freddi.

Ma cosa cambia davvero? Che immagini sono quelle degli ultimi anni novanta rispetto a quelle degli anni venti del Duemila? Grazie a un esperimento mentale condotto all'interno del film comprendiamo come il dispositivo di ripresa possa ingannare la temporalità: filmando la casa dei nonni di Salomé nel 2020 con una macchina analogica, le immagini sembrano quelle del 1999, dissociando la temporalità percepita dal momento effettivo della registrazione. In questo senso, il dispositivo di ripresa è una macchina del tempo, questa volta non perché conserva e archivia, ma perché capace a suo modo di deformare l'immagine. **A differenza di quella analogica, l'immagine digitale è disconnessa in un movimento accumulante ed eccessivo, in cui tutti i fotogrammi sono allineati e sovrapposti come nella galleria fotografica di uno smartphone che si riavvolge su sé stessa in moti convulsivi**. Più versioni della stessa persona, più scampoli di tempo che si ritrovano nello stesso luogo, nel segno della simultaneità e del multiverso.

L'analisi in post-produzione perpetrata sulle immagini ha un unico obiettivo: comprendere perché queste ci facciano così male, quale algoritmo regoli il disagio che esse veicolano. Ed ecco che Salomé e i registi – secondo le logiche di un documentario decentralizzato e partecipativo – le moltiplicano, le disperdono, le estraggono dalla linea del tempo, le frammentano in schemi puntiformi e diagrammatici per analizzare i corpi secondo modelli matematici e biometrici. Ma non esiste una relazione matematica che sostiene il dolore: la scientificità dell'immagine – la sua formazione, gli elementi chimici che la costituiscono – non dice nulla sul suo mistero. La ragione del dolore che esse suscitano giace oltre il visibile e, come risultato dell'indagine, restano pixel osceni che emettono rumori spaventosi. L'immagine risponde all'analisi *smostrandosi*: essa diventa un mostro nel momento in cui ci si impegna nella sua mostrazione più profonda.

È in questo modo che il film si sviluppa in un clima festivo e al tempo stesso apocalittico che ha a che fare con una fissazione traumatica dell'immagine. Rivediamo infatti più volte la stessa sequenza della festa di carnevale del 1999 e ascoltiamo sempre lo stesso commento con minime variazioni, in inglese o in spagnolo e con delle

differenti proposizioni conclusive: "My mother told me that towards the end of 1999 there was an apocalyptic climate. Many people were expecting the end of the world". La frase dà il ritmo all'andamento interferente e infastidente delle immagini analogiche manipolate digitalmente e, soprattutto, costituisce il nucleo traumatico da cui si diramano le storie della famiglia e del mondo – il film è individuale quanto collettivo quando si interessa ad esempio alla storia della dittatura colombiana.

Ma di che tipo è la minaccia di morte che *The End of Times* palesa? È una minaccia interna: il tempo scorre, si invecchia, si muore, e l'energia che caratterizzava i ritrovi familiari si affievolisce. Ed è al contempo una minaccia esterna: la fine del cinema forse, la fine della documentarietà dell'immagine intesa come riproduzione mimetica e autentica della realtà, ammesso che questa lo sia mai stata. Alla fine, il primo gennaio del 2000 il mondo non finisce. Il mondo non finisce come non finisce il cinema: la sua fine, più volte diagnosticata nelle sue crisi – fino a ora sempre fortunatamente rigenerative –, non genera nessuna apocalisse. Come argomentano Gaudreault e Marion in *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age* (2015), furono proprio quegli anni Duemila ripercorsi nel documentario, a testimoniare una rinascita intermediale del cinema che riportò in primo piano «la porosità, il miscuglio, l'ibridazione e la fecondazione incrociata» (*ivi*, p. 123) che avevano segnato la primigenia nascita del dispositivo.

E allora quali saranno le immagini ibride del futuro? ***The End of Times* ci invita a riflettere sul rapporto tra intelligenza artificiale e cinema documentario: sulla tensione documentaria verso la realtà che, con la proliferazione di immagini "inumane" (operative, computazionali e algoritmiche), si fa sempre meno verosimile e più ontologica**. Nell'ultima parte del film, la realtà si innesta alla possibilità dell'immaginario e Salomé comincia a generare immagini totalmente fuori dal mondo. I *prompt* non comandano solo delle oasi di felicità condivisa ("Genera un mondo possibile dove mia madre e io saremo felici"), ma creazioni più impensabili, come l'amicizia della madre con Margaret Thatcher, Kurt Cobain invitato alle feste familiari, o assurde come un mondo in cui il numero dieci è soppresso, dove i pixel riposano in pace.

In conclusione, *The End of Times* è un film radicalmente politico. E se su questo avessimo qualche dubbio, esso sarebbe fugato dall'apparizione di innumerevoli Frantz Fanon e dalla speranza che lo psichiatra martinicano – decolonizzatore ostinato di qualunque colonialismo del pensiero – possa riprodursi infinitamente. Ultima prova ne è la sentenza conclusiva, indiscutibile nella sua schiettezza: "È più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo".

Se anche l'assurdità assoluta può diventare immagine integrando il "reale" all'assurdo, se anche questo è possibile, cosa sono quindi le "nostre" immagini del passato? Beh, forse, non sono che altra assurdità: semplicemente l'assurdità della fine di un tempo che dentro di noi conserva ancora una viva presenza; la tensione tra l'eternità del nostro animo e *la fine di un tempo* che dobbiamo filmare per ricordare.

Riferimenti bibliografici

A. Gaudreault, P. Marion, *The End of Cinema?*: *A Medium in Crisis in the Digital Age*, Columbia University Press, New York 2015.

The End of Times. Regia: Bibiana Rojas Gómez, Juan David Cárdenas; sceneggiatura: Juan David Cárdenas; fotografia: Bibiana Rojas Gómez, Juan David Cárdenas; montaggio: Bibiana Rojas Gómez; musica: Nicolás Eckardt, Camilo Tostón; interpreti: María Inés Toro, Gerardo Cárdenas, Gustavo Hernán Idárraga; produzione: Bruma Cine, A Fuego Lento, Allegro Films; origine: Colombia; durata: 80'; anno: 2026.