

FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



Venezia 79

21

FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web

Venezia 79

ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Dario Cecchi, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Marco Pedroni, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan, Francesco Zucconi

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Angela Maiello, Nausica Tucci

Redazione: Alma Mileto e Giacomo Tagliani (coordinamento), Samuel Antichi, Luca Bandirali, Simona Busni, Alessandro Calefati, Rosa Alba De Meo, Andrea Inzerillo, Stefano Oliva, Francesca Pellegrino, Pietro Renda, Gioia Sili, Chiara Scarlato, Antonio Tricomi

Segreteria di redazione: Roberta D'Elia (coordinamento), Alessia Cistaro, Gianfranco Donadio, Pierluca Gallo, Mariapia Greco, Martina Imbrogno, Sara Marando, Carmen Morello, Deborah Naccarato, Nadine Passarello, Mara Scarcella

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Social media manager: Loredana Ciliberto

Page layout: Mara Scarcella

Fascicoli di *Fata Morgana Web* a cura di Nausica Tucci

Responsabile intellettuale: Roberto De Gaetano
Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali
Università della Calabria
Ponte P. Bucci, cubo 17B, V piano
87036 Campus di Arcavacata, Rende (CS)

INDICE

STARE TROPPO DALLA PARTE GIUSTA

(*LA 79^ MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA*)

Roberto De Gaetano

PER UN'ETICA ARTISTICA

(*ALL THE BEAUTY AND THE BLOODSHED* DI LAURA POITRAS)

Chiara Scarlato

NUNCA MÁS

(*ARGENTINA, 1985* DI SANTIAGO MITRE)

Roberto De Gaetano

IL SENTIMENTO CAOTICO DEL PRESENTE

(*BARDO, FALSE CHRONICLE OF A HANDFUL OF TRUTHS* DI ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU)

Roberto De Gaetano

ANIME PRIGIONIERE

(*BEYOND THE WALL* DI VAHID JALILVAND)

Samuel Antichi

COME UN FIOCCO DI CENERE

(*BLONDE* DI ANDREW DOMINIK)

Alma Mileto

AMAMI E MANGIAMI

(*BONES AND ALL* DI LUCA GUADAGNINO)

Damiano Garofalo

ESPLOSIONE DI DONNA

(*CHIARA* DI SUSANNA NICCHIARELLI)

Alma Mileto

OLTRE L'ANTITESI
(*L'IMMENSITÀ* DI EMANUELE CRIALESE)
Angela Maiello

CAMBIEREMO UNIFORME
(*INNOCENCE* DI GUY DAVIDI)
Samuel Antichi

L'IMMAGINE PRESENTE
(*IN VIAGGIO* DI FRANCESCO ROSI)
Carmelo Marabello

L'AMORE IN UNA PASSEGGIATA
(*LOVE LIFE* DI KÔJI FUKADA)
Roberto De Gaetano

LE IMMAGINI, IL VERO, IL FALSO
(*MARCIA SU ROMA* DI MARK COUSINS)
Chiara Scarlato

IL GIARDINO DELLA REDENZIONE
(*MASTER GARDENER* DI PAUL SCHRADER)
Bruno Roberti

IL SENSO DELLA FINE
(*LA NATURE* DI ARTAVAZD PELEŠJAN)
Francesco Zucconi

FERMI SULLA SOGLIA
(*GLI ORSI NON ESISTONO* DI JAFAR PANAHI)
Samuel Antichi

IMMAGINI ARDENTI
(*PADRE PIO* DI ABEL FERRARA)
Bruno Roberti

L'ENIGMA DEL MATERNO
(*SAINT OMER* DI ALICE DIOP)
Roberto De Gaetano

STRATEGIA DELLA FORMICA
(*IL SIGNORE DELLE FORMICHE* DI GIANNI AMELIO)
Francesco Ceraolo

IL POTERE, UNA QUESTIONE DI GENERAZIONI
(*TÁR* DI TODD FIELD)
Angela Maiello

IMMAGINI DAL DESERTO
(*TEOREMA* DI PIER PAOLO PASOLINI, VERSIONE RESTAURATA - VENEZIA CLASSICI)
Rosa Alba De Meo

L'INSOSTENIBILE GENTILEZZA DELL'ESSERE
(*THE BANSHEES OF INISHERIN - GLI SPIRITI DELL'ISOLA* DI MARTIN MCDONAGH)
Alessandra Azzali

L'IMMAGINE DENTRO IL PROCESSO
(*THE KIEV TRIAL* DI SERGEI LOZNITSA)
Francesco Zucconi

DIETRO LE QUINTE
(*THE SON* DI FLORIAN ZELLER)
Alma Mileto

LA SINCERITÀ IN PRIMO PIANO
(*THE WHALE* DI DARREN ARONOFSKY)
Pietro Masciullo

LO STATO NASCENTE DELLE IMMAGINI
(*GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ* DI ENRICO GHEZZI E ALESSANDRO GAGLIARDO)
Bruno Roberti

L'INTENSITÀ DELLA PASSIONE, L'ARMONIA DELLA NATURA
(*UN COUPLE* DI FREDERICK WISEMAN)
Roberto De Gaetano

LA SABBIA DI ROMA

(*VERA DI TIZZA COVI E RAINER FRIMMEL*)

Chiara Scarlato

LA RISACCA DEL TEMPO

(*WHEN THE WAVES ARE GONE DI LAV DIAZ*)

Bruno Roberti

KILLERS AND DIERS

(*WHITE NOISE DI NOAH BAUMBACH*)

Roberto De Gaetano

Stare troppo dalla parte giusta

Roberto De Gaetano

La 79[^] Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.



Un festival è ciò che passa *attraverso* i film, *tra* un film e l'altro, da un film all'altro. Che riguarda immagini e discorsi, sentimenti e idee, molto spesso ideologie, che circolano e ci restituiscono attraverso i film il legame indissolubile tra cinema e mondo, tra il cinema e gli stati del mondo.

E ciò che emerge dai film visti alla 79[^] Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia sembra essere un mondo segnato dalla presenza di un tessuto relazionale familiare sentito come rifugio emotivo e non più come perimetro simbolico. Cioè non più come deposito di valori, che quando emerge, soprattutto nei film italiani ambientati tra anni sessanta e settanta (*Il signore delle formiche* di Amelio e *L'immensità* di Crialesse) diventa il mostruoso di chi condanna all'ospedale psichiatrico il non conforme.

Un familiare che si manifesta soprattutto sotto il segno del materno, della sua ricerca e della sua scomparsa: da *Monica* di Pallaoro a *Les enfants des autres* di Rebecca Zlotowski, da *The Eternal Daughter* di Joanna Hogga a *Saint Omer* di Alice Diop. I nodi complessi ed emotivamente inspiegabili della maternità che nel film più bello del festival, quello della Diop, necessitano addirittura di un dibattito processuale per poter essere compresi.

Ma c'è anche un familiare, allargato ed eccentricamente caotico, che si manifesta sotto il segno della morte e della sua paura, come in *White Noise* di Baumbach, in *Bardo, falsa cronica de unas cuantas verdades* di Iñárritu e in *The Whale* di Aronofsky.

C'è la famiglia restituita in una maniera più felice, nonostante le vicende drammatiche in cui è coinvolta, perché contaminata di commedia, di *Argentina, 1985* di Santiago Mitre, o quella che deve rispondere ad un trauma e lo fa nel modo più incerto ma allo stesso tempo aperto di *Love Life* di Fukada (che ha il più bel finale visto al festival); o ancora c'è il "due" matrimoniale, doloroso e gioioso allo stesso tempo, che ammiriamo nei monologhi di Sofia Tolstaja in *Un couple* di Wiseman; e c'è una declinazione tragicomica del familiare anche nell'amicizia simbiotica o in quella tra fratello e sorella di *The Banshees of Inisherin* di McDonagh.

In tutto questo, se l'isolamento dell'individuo sembra essere scomparso, questo familiare come *concrezione emotiva*, anche quando dolorosa, sembra emergere come mero tentativo di assicurazione. Che sposa molto spesso un *politically correct* poco coraggioso, nascondendo un *reale* inquietante sotto una forma che lavora su immaginari e modi prevedibili: anche quando racconta situazioni sociali più ampie, come in *Athena* di Gavras, o costruisce documentari di denuncia come *All the Beauty and the Bloodshed* di Poitras.

A questo c'è una sola eccezione, *Bones and All* di Guadagnino. Se non il più bello, sicuramente il film più estremo del festival. Che osa scalfire rappresentazioni e immaginari consolidati, facendo emergere un *reale cannibalico* che destruttura ogni scontato e tranquillizzante perimetro ideologico.

Ciò che sembra mancare ai film visti alla Mostra è la capacità di anticipare e immaginare con radicalità e coraggio il futuro della società e del cinema stesso, così come di scavare archeologicamente nel passato. Troppo preoccupati di stare dalla parte giusta, molti dei film visti (con significative eccezioni, come, fuori concorso, il *Master Gardener* di Schrader), sono sembrati soprattutto preoccupati di vincolare a sé lo spettatore lavorando sui suoi sensi di colpa rispetto ai temi proposti e sui suoi cliché rispetto alle forme rappresentative usate.

Per un'etica artistica

Chiara Scarlato

All the Beauty and the Bloodshed di Laura Poitras.



Può un'operazione artistica essere a fondamento di una rivoluzione etica? Guardando al caso di Nan Goldin e della fondazione P.A.I.N. (Prescription Addiction Intervention Now), nata per iniziativa dell'artista nel 2017, non si può che rispondere affermativamente. Come mostra il documentario *All the Beauty and the Bloodshed* di Laura Poitras, ci sono almeno due ordini di ragione distinti che spingono Nan, sin dalle prime opere, a coniugare la sua visione artistica (che, per inciso, collima totalmente con il suo esistere nel mondo) alla necessità di intervenire sui paradigmi attraverso i quali si è solitamente portati a comprendere e a codificare la realtà.

Procediamo con ordine: dietro prescrizione medica, Nan Goldin intraprende una terapia farmaceutica a base di ossicodone (principio attivo di un medicinale oppiaceo utilizzato nella terapia del dolore, immesso sul mercato alla fine degli anni ottanta), prodotto dalla casa Purdue Pharma LP, proprietà della famiglia Sackler. Effetto collaterale: le pillole, la cui assunzione è legata a una rigida posologia in funzione di un rilascio graduale della sostanza, causano dipendenza. Effetto collaterale letale: dalla sua produzione a oggi, 500.000 statunitensi muoiono a causa dell'assunzione di farmaci oppiacei dopo aver sviluppato una forma di dipendenza verso di essi che, nei casi più gravi, li ha condotti verso la ricerca di altre sostanze maggiormente compromettenti, tra queste, l'eroina.

A partire dall'esperienza di Nan Goldin, *All the Beauty and the Bloodshed* racconta di come la donna, dipendente dall'Oxycontin, sia riuscita "fortunatamente a tornare" - come lei stessa dice con la sua voce fuori campo - e a intraprendere un percorso di disintossicazione, dopo un episodio di overdose. Altre persone, come lei, sono tornate e lottano insieme a lei, ma altri, tantissimi, no, e sono i figli delle persone che si sono uniti alle incursioni che il gruppo ha condotto presso gli istituti culturali e di ricerca

finanziati dalla famiglia Sackler, tra questi: il Guggenheim e il Metropolitan di New York; la National Portrait Gallery di Londra; il Louvre di Parigi. Come viene riportato nel film attraverso fotografie e riprese (anche delle fasi preparatorie alle azioni), gli attivisti manifestano il loro dissenso urlando slogan politici ("Sacklers Lie, People Die"), si stendono per terra e restano lì, corpi inerti tra flaconcini vuoti, striscioni e banconote macchiate di rosso.

A differenza di quanto, ad esempio, Joseph Beuys aveva fatto con l'opera *Infiltration Homogen für Konzertflügel* (1966) denunciando pubblicamente la pericolosità del farmaco Talidomide ritirato dal commercio nel 1961, Nan Goldin agisce nel presente, così come era accaduto con il ciclo *The Ballad of Sexual Dependency* (1979-1986, raccolto nell'opera omonima del 1986) o con la mostra *Witnesses: Against Our Vanishing* (New York, 1989-1990), totalmente incentrata sull'AIDS con lo scopo di rendere conoscibile quanto le politiche sociali tendevano a rendere invisibile. L'impatto di queste azioni è concreto e potente al punto che, nel caso di P.A.I.N., ha provocato la dichiarazione di fallimento della Purdue, un processo alla famiglia Sackler e la decisione di alcuni consigli di amministrazione di importanti sedi culturali e istituzionali (tra cui il Louvre) di rimuovere il nome dei Sackler dalle sale oppure di non accettare più le loro sponsorizzazioni.

Donando un potere discorsivo e una corporeità alle sue opere, Goldin tenta di opporsi all'inafferrabilità della vita, e questo tentativo ha radici profonde sulle quali il documentario si sofferma, anzi, sulle quali è la stessa Goldin a fare chiarezza. Il pregio del lavoro di Poitras, infatti, è proprio nell'aver azzerato qualsiasi filtro tra i piani di rappresentazione e visione: utilizzando materiali video in cui Goldin parla con altri e alcune delle sue fotografie che vengono commentate direttamente da lei, *All the Beauty and the Bloodshed* crea una forte intimità che consente di apprezzare l'autenticità dei racconti e di partecipare del dolore degli altri, come accade nelle scene in cui vengono riportati alcuni stralci delle testimonianze nel corso del processo contro la famiglia Sackler oppure in quelle in cui appaiono i genitori di Nan che raccontano di Barbara, la sorella maggiore di Nan, morta suicida a diciotto anni, dopo aver trascorso diversi periodi in istituti che avrebbero dovuto "correggere" la sua attitudine alla vita.

Sebbene, come si è detto, nel caso di Nan Goldin sia impossibile sciogliere il vincolo tra vita e arte, il suicidio della sorella rappresenta, forse, il loro punto di congiunzione irreversibile. Mostrando i bollettini medici in cui veniva descritta la condizione di Barbara che era capace di vedere "il futuro e tutta la bellezza e lo spargimento di sangue", Nan ricostruisce la sua memoria: quando i genitori ricevono la notizia del suicidio decidono di non comunicarlo a lei e agli altri fratelli ma Nan, undicenne, aveva ascoltato tutto. Di fronte alla verità negata, Nan dubita di se stessa per il fatto di non avere prove. Per non trovarsi nella stessa situazione, Nan raccoglierà

continuamente documenti, appunto, *prove* che vengono esposte nel film a testimonianza della sua intera vita: fotografare per lei è un modo per dire a se stessa che qualcosa le è accaduto, che si tratti di sesso, feste, volti o, nel caso più estremo, dei suoi occhi illividiti a causa dei pugni ricevuti da Brian – suo compagno del tempo.

Tutto questo rendere traccia, testimoniare, documentare – di cui il film sembra quasi amplificare la portata – è una conseguenza di quello stallo dovuto alla difficoltà di Nan a *mostrare* la verità che viene fatalmente ricomposta nella scena in cui la madre legge il passo di *Cuore di tenebra* (1899), ritrovato su un biglietto accanto al cadavere della figlia: «Che cosa strana la vita – quel misterioso organizzarsi di una logica implacabile per un futile obiettivo. Il massimo che potete sperarne è una certa conoscenza di voi stessi – cui arrivate troppo tardi – una messe di rimpianti inestinguibili» (Conrad, 1987: 102). Nan ha scelto un'altra strada: cercare di conoscersi passando dall'esterno.

Riferimenti bibliografici

J. Conrad, *Cuore di tenebra*, Feltrinelli, Milano 1987.

All the Beauty and the Bloodshed. Regia: Laura Poitras; montaggio: Amy Foote, Joe Bini, Brian A. Kates, A.C.E.; musica: Soundwalk Collective; interpreti: Howard Gertler, John Lyons, Nan Goldin, Yoni Golijov; produzione: Laura Poitras; distribuzione: I Wonder Pictures; origine: USA; durata: 117'.

Nunca Más

Roberto De Gaetano

Argentina, 1985 di Santiago Mitre.



Siamo in un'aula di tribunale. Julio Strassera, uno dei procuratori del più grande processo della storia argentina, quello contro gli anni più cruenti della dittatura (gli anni dei desaparecidos, per intenderci), si tappa il naso e indirizza il gesto verso uno degli avvocati dei militari incriminati. Lo sta irridendo.

Una ironica irrisione è anche quella di inizio film – *Argentina, 1985* di Santiago Mitre – indirizzata questa volta dalla moglie di Strassera al marito stesso, quando questo sospetta perfino che il fidanzato della figlia sia uno dei servizi segreti, e lo fa pedinare dal fratellino. “Paranoico” gli dice la moglie. E il marito non esita a riconoscere che ha paura e “se la fa sotto”, perché sta per iniziare un processo epocale.

In un altro momento del film, Strassera riceve al telefono una serie di minacce. Riattacando comunica alla famiglia: “Da questo momento rispondiamo solo io e mamma al telefono”. Per sentirsi dire dalla moglie che tutto era già noto: “Chi era? È di nuovo quello delle minacce? Hanno già chiamato più volte!”.

È possibile trattare un tema come la dittatura con un registro anche commedico? Ridere delle paure, illusioni, comportamenti esagerati che una situazione del genere porta anche con sé. Ridere non solo senza perdere nulla della forza del tema sociale in gioco, ma forse aumentandone anche la portata.

La dittatura e i suoi orrori sono temi che richiamano direttamente un trattamento drammatico e tragico, perché comportano non solo spargimento di sangue e morte, scomparse ed umiliazioni, ma qualcosa che le guida, cioè la paura e il terrore come sentimenti fondamentali che orientano in maniera pressoché totalizzante il comportamento umano in certe epoche.

Abbiamo visto tanti film sui regimi militari argentini e sudamericani, sulle torture e sulle sofferenze, ma proprio per questo tale associazione tra dittatura e rappresentazione drammatica si è fatta spesso cliché, impedendo allo spettatore di percepire tutto l'orrore di un regime militare.

Associare strettamente una tragedia storico-politica ad una forma rappresentativa e ai codici che ne garantiscono verosimiglianza determina la costruzione di una macchina emotivo-cognitiva che al massimo può soddisfare il nostro piacere (di riconoscimento) durante la visione, ma ben presto scompare e si cancella dai nostri pensieri, dai nostri sentimenti e dalla nostra memoria. Perché è troppo vista. Esperienze recenti di immagini dai territori di guerra ce lo confermano.

Decidere di poter anche ridere di un tale tema tragico significa costruire le condizioni per prenderne le distanze. E cioè per percepirlo e farlo percepire meglio.

C'è un altro momento esemplificativo nel film. Strassera, che può contare solo su collaboratori giovani, perché adulti e vecchi hanno troppa paura, è scettico sulla possibilità di convincere chi è stato vicino al regime. Per esempio, la madre del giovane procuratore e collaboratore Louis Moreno Ocampo, che era vicina al regime e "andava a messa con Videla". Ma un giorno, dopo le prime udienze del processo, quando il figlio la chiama, la madre gli dice che dopo le prime confessioni dei testimoni ha cambiato idea: "Avete ragione, andate avanti" dice al figlio.

Noi sorridiamo quando vediamo Strassera percepire stupito questo ribaltamento di opinione di un'anziana donna. Ma allo stesso tempo vediamo e capiamo meglio in questa situazione comica che in altre forme la volubilità delle opinioni e dei sentimenti umani quando passano dalla propaganda di un regime alla verità di una testimonianza.

Ma come in tutti i trattamenti comici di temi tragici e storicamente veri (il cui modello insuperato rimane *Il grande dittatore*) non può mancare l'*accesso al discorso finale*, che deve sciogliere e dirimere ogni potenziale equivocità. In questo caso è l'arringa finale di Strassera, rivolta ai giudici e rivolta anche a noi spettatori.

Questa arringa è limata fin nei dettagli, fatta ascoltare al figlio adolescente, che accompagna da vicino il padre per tutto il processo, per valutarne chiarezza ed impatto emotivo. E lì abbiamo passaggi notevoli, la citazione di Dante e dei violenti contro il prossimo del settimo cerchio dell'Inferno, immersi nel Flegetonte, fiume di sangue bollente, e poi il sadismo come "perversione e non come ideologia politica" e infine l'abisso in cui la dittatura ha portato una intera nazione e la stessa natura umana. Questo abisso è una possibilità che appartiene all'umano e che solo con un agire politico "democratico" e "giusto" si può allontanare.

E allora l'ultima parola del giudice sarà la parola di tutti: "Signori giudici, vorrei rinunciare all'originalità nel chiudere quest'arringa. Perciò

vorrei usare una frase non mia, poiché già appartiene a tutto il popolo argentino: Nunca Más!”.

E su questo “mai più” c’è un finale un po’ retorico, una scena di gioia collettiva in un tribunale accompagnata da una musica trionfante. Scena che non mette in questione la forza e l’originalità di un film, dove il comico diventa la chiave di accesso e di espressione migliore anche della tragicità della storia.

Argentina, 1985. Regia: Santiago Mitre; sceneggiatura: Santiago Mitre, Mario Llinás; montaggio: Andrés P. Estrada; fotografia: Javier Julia; musiche: Pedro Osuna; interpreti: Ricardo Darín, Peter Lanzani, Carlos Portaluppi, Norman Briski, Alejo Garcia Pintos, Alejandra Flechner, Claudio Da Passano, Héctor Díaz; produzione: La Unión de los Ríos, Kenya Films, Infinity Hill; distribuzione: Amazon Prime Video; origine: Argentina, USA; durata: 140’.

Il sentimento caotico del presente

Roberto De Gaetano

Bardo, False Chronicle of a Handful of Truths di Alejandro González Iñárritu.



C'è una zona liminare tra la vita e la morte, l'inizio e la fine, che sospende lo spazio-tempo ordinario e favorisce il costituirsi di zone fluide e reversibili. È su queste zone che si apre e si chiude *Bardo, False Chronicle of a Handful of Truths* di Iñárritu: la nascita di un neonato che "si rifiuta di venire al mondo e vuol tornare nel ventre materno perché questo mondo è una merda" e il coma finale del famoso giornalista e documentarista messicano Silverio, da quindici anni residente con la famiglia a Los Angeles. Questa fluidità si proietta in apertura e chiusura su un deserto, attraverso un'ombra che corre (inizio) o che trasvola (fine).

È il deserto come spazio reale, che divide Messico e Stati Uniti, popolato da file di poveri migranti. Ma è anche il deserto come metafora di una condizione umana che, impossibilitata a ritrovare il senso della propria vita tessendone un filo continuo e lineare, ritrova solo nella potenza immaginativa la possibilità di un uso creativo della vita stessa.

Una vita come perdita: dell'infanzia, dei sogni, delle occasioni, del tempo, dove "i fallimenti coincidono con il successo stesso". Sono i tanti successi di Silverio che, tornando in Messico dopo aver ricevuto un prestigioso premio internazionale, scopre il caos che abita l'incompiutezza della sua vita, a partire dal fatto che quel successo ha comportato l'"aver trascurato i figli", come gli rimprovera la moglie. Ma il ritorno in Messico attiva una potenza onirica ed illusoria - che fa il verso al Fellini di *8 1/2* - che mette insieme proiezioni temporali ed imaginative sia personali che storiche.

Tra le prime ci sono la madre e il padre. Il dialogo con quest'ultimo, con Silverio adulto ma restituito nelle dimensioni di un bambino, è un momento tra i più intensi del film. Il padre gli riconsegna l'immagine di una vita che passa rapida senza che te ne accorgi, il cui significato è difficile da

reperire (“La vita è un insieme di situazioni senza senso”), segnata da rimpianti e sensi di colpa. Ma in fondo padre e figlio, in un abbraccio intenso, riconoscono il loro reciproco essersi voluti bene sempre.

Tra le proiezioni di carattere storico immaginativamente più potenti vediamo quella con i giovani soldati della guerra Stati Uniti-Messico, o il Cortes e il massacro degli Indios, con il primo seduto su una piramide di cadaveri che poi si scoprono essere comparse di un set. O ancora il crollare a terra improvviso, davanti al Silverio sconcertato, di persone che – come gli viene detto – non sono né vivi né morti, sono semplicemente “scomparsi” (*desaparecidos*).

Ma l’alterazione immaginativa del reale come risposta alla crisi concerne anche il presente. Il litigio con l’amico, conduttore di una trasmissione televisiva di successo che Silverio diserta all’ultimo per non piegarsi a quell’insieme di banalità e luoghi comuni che vengono detti. Il dialogo tra i due durante un party è notevole: l’uno rinfaccia all’altro di essersi venduto ai soldi dei *gringos*, l’altro lo accusa di essere restato al servizio dei potentati locali. Ma c’è anche l’intimità ludica con la moglie: giocano, si inseguono, discutono. Ma si comprendono. Ed ancora la scoperta – tutta felliniana – di un femminile d’infanzia, dove sotto a un telo appare una donna procace con sulle tette due uova al tegamino, che suscitano il desiderio di suzione del bambino-adulto.

E poi i figli. La ragazza che studia a Boston e che vuole tornare in Messico, e a cui il padre dice, a bordo piscina, di volere il meglio per lei. Per sentirsi rispondere che “il meglio per me può non essere quello che è per te”. E il figlio maschio che gli racconta di aver portato con sé nella valigia, in occasione del trasferimento negli Stati Uniti, tre pesciolini che aveva nell’acquario. Arriveranno morti.

È proprio nella metro di Los Angeles – per sconfessare i figli che lo deridevano per non aver mai preso i mezzi pubblici nella città americana – con i tre pesciolini da poco acquistati per regalarli al figlio, che Silverio ha un infarto. Resterà sospeso tra la vita e la morte, si vedrà da fuori, in un finale che raccoglierà personaggi (la famiglia), situazioni (migranti messicani) e paesaggi (deserti) che hanno attraversato tutto il film.

La potenza di questa “falsa cronaca di una manciata di verità” sta nell’espressione di un sentimento piuttosto che di un pensiero (come dice lo stesso Silverio). Il sentimento del passare inesorabile del tempo e dell’attraversamento continuo dello spazio alla ricerca di un “casa” danno forma al film. Intorno a ciò che è “casa” si svolge proprio, in arrivo all’aeroporto di Los Angeles, una delle scene più divertenti del film, con Silverio che rivendica – davanti al poliziotto statunitense di origine messicana che glielo nega – che quella (cioè gli Stati Uniti) è la sua casa.

Questa infinità tematica trova in una potenza immaginativa senza sintesi narrative, composta di ricordi, fantasie, sogni, allucinazioni e cinema, la sua forza espressiva. Il cinema di Iñárritu indebolisce qui il suo

tratto estetizzante, esprimendo proprio attraverso lo sguardo intercessore e post-mortem di Silverio la lettura di un presente inafferrabile se non attraverso il manifestarsi di un caos di sentimenti che toglie ogni confine alla realtà. Costituendo così l'antidoto più efficace a chi quei confini pretende di porli illudendosi così di arginare il caos. Il caos non si argina, si compone, si esprime, si capta. E Iñárritu qui ci riesce.

Bardo, False Chronicle of a Handful of Truths. Regia: Alejandro González Iñárritu; sceneggiatura: Alejandro G. Iñárritu, Nicolás Jacobone; interpreti: Daniel Giménez Cacho, Griselda Siciliani, Ximena Lamadrid, Iker Sanchez Solano, Andrés Almeida, Francisco Rubio; produzione: M Productions, Redrum; origine: Messico; durata: 174'.

Anime prigioniere

Samuel Antichi

Beyond the Wall di Vahid Jalilvand.



Un uomo cieco cerca di togliersi la vita. È nel bagno di casa, completamente vuoto, solo una doccia e un gabinetto. Bagna la propria maglia, se la mette attorno al volto, copre la testa con un sacchetto di plastica ma viene interrotto da dei colpi alla porta, qualcuno sta bussando con ripetuta veemenza. Una donna è scappata dall'arresto della polizia, non si sa ancora cosa abbia compiuto, e si nasconde all'interno del palazzo, gli comunica quello che sembrerebbe essere l'amministratore/portinaio. Ali è prigioniero della propria condizione, scopriamo che sta perdendo gradualmente la vista a seguito di un incidente. Attraverso la sua soggettiva vediamo flebili figure che si stagliano nella luce, nessun elemento è a fuoco. L'uomo si muove goffamente dentro casa, sembra non riconoscerne gli spazi seppur la casa sia completamente vuota, spoglia, inciampa più volte contro il letto provocandosi dei tagli. La fuggitiva è dentro l'appartamento. I poliziotti entrano in casa e scoprono delle tracce di terra sul pavimento, lasciate dalle scarpe. Ali non può essere stato perché non può uscire. La polizia vuole interrogarlo con insistenza, non per sapere della fuggitiva, ma per avere informazioni sulla misteriosa donna che continua a mandargli delle lettere, senza indirizzo del mittente. Lui cerca di leggere queste lettere avvicinandole il più possibile ai propri occhi ma a delinearsi sono solo dei contorni sfocati. Ali e Leila condividono la situazione di prigionieri nello stesso ambiente, lui impossibilitato a uscire per la propria condizione, lei perché la polizia ha circondato il palazzo ma nessuno è ancora venuto realmente a ispezionare l'appartamento. La donna è accusata di aver causato la morte di un poliziotto.

I rumori di fondo, i colpi sulla porta, le voci fuori campo, come l'intimidazione della polizia fanno da raccordo sonoro alla storia della

donna narrata attraverso diversi flashback. Recatasi nella fabbrica dove lavora per richiedere la paga che non le veniva versata da quattro mesi, Leila si ritrova coinvolta in scontri tra gli operai e la polizia, perde di vista il figlio nel momento in cui viene caricata sul blindato della polizia. Dopo aver chiesto disperatamente al poliziotto di fermare il furgone, hanno un incidente, uno scontro contro un camion, non si capisce la dinamica. Insieme a lei altri prigionieri rimangono feriti. A quel punto riesce a scappare e la vediamo rifugiarsi nella casa di Ali.

Se con *Il dubbio – Un caso di coscienza* (*Bedun-e tārīkh, bedun-e emzā*, 2017) e con *Un mercoledì di Maggio* (*Čahāršanbe, 19 ordibehešt*, 2015), presentati entrambi in Orizzonti alla Mostra del cinema di Venezia, Vahid Jalilvand si concentra sulla corruzione, la miseria e l'ineguaglianza sociale mettendo i personaggi di fronte fin da subito a divisive scelte morali, in *Beyond the Wall* (*Shab, Dakheli, Divar*) questo medesimo meccanismo è celato da un intricatissimo incastro di linee narrative. Se la forma allegorica è diventata uno strumento di critica sociale contro il regime iraniano, per svincolarsi dalle strette maglie della censura, è anche vero che ha portato ad una vera e propria ridefinizione del linguaggio stesso, come dimostra anche la struttura ad orologeria del cinema di Asghar Farhadi, ad esempio.

In *Beyond the Wall*, l'episodio traumatico scatenante viene rivelato solo nel finale. I segni della memoria traumatica, invece, emergono fin da subito, lasciando continuamente spiazzato lo spettatore. I flashback di Leila si intrecciano con quelli di Ali, alcuni piccoli frammenti si ripetono cambiando prospettiva ma iniziano a vacillare, a non coincidere, in atti di *disremembering*, che riflettono la natura traumatica dell'esperienza, immagini e suoni mentali relativi ad eventi passati ma alterati per certi aspetti. La casa diventa una prigione fisica e mentale, uno spazio coercitivo che sembra assomigliare sempre di più ad un luogo di detenzione, le persone del palazzo a dei carcerieri che sorvegliano Ali con una camera di sorveglianza.

Il particolare diventa universale e la condizione di prigionia attanaglia un paese intero, sia chi è rinchiuso dietro alle sbarre di un carcere sia chi è latitante dopo aver ritrovato il figlio ed è costretta alla vita da esule. Qualunque spazio sembra potersi trasformare in prigione, il cinema cerca quindi di portare ad un possibile scavalco di quel muro, di quella recinzione verso "l'aria fresca da respirare, la speranza di alzarsi", di cui parla il regista nel commento al film.

Beyond the Wall. Regia: Vahid Jalilvand; sceneggiatura: Vahid Jalilvand; interpreti: Navid Mohammadzadeh, Diana Habibi, Amir Aghaee, Saeed Dakh, Danial Kheirikhah, Alireza Kamali; fotografia: Adib Sobhani; montaggio: Vahid Jalilvand; produzione: Ali Jalilvand; distribuzione

internazionale: Michael Weber - The Match Factory; origine: Iran; durata: 126'.

Come un fiocco di cenere

Alma Mileto

Blonde di Andrew Dominik.



È notte fonda. Una madre entra nella stanza da letto di sua figlia e in modo trafelato le ingiunge di alzarsi, la prende in braccio e corre fuori dalla stanza, nel corridoio, in strada. Il volto spaventato della bambina si apre in un sorriso quando si accorge che nel buio piovono dal cielo lentamente fiocchi grigi, soffici. È la cenere di un enorme incendio che costringe tutta Hollywood a mettersi a riparo dalle fiamme. Andrew Dominik si abbandona al primo dei tanti *ralenti* del film, la scena si sospende nella dimensione eterea del tempo non tempo permesso dal cinema, tutto sembra levitare.

È precisamente questo senso di levitazione a guidare la forma che il regista sceglie di dare al racconto di Norma Jeane, alias Marilyn Monroe, qui interpretata da una sorprendente Ana De Armas - nelle prime scene bambina, figlia di una madre nevrotica e di un padre mai conosciuto, poi adolescente, alle prese con agenti che le aprono l'ingresso al mondo dello spettacolo a suon di violenze, e poi ancora avanti, nell'ascesa stellare del successo, i triangoli amorosi, i matrimoni, il crollo psicofisico. La storia della diva tutti la conoscono e Dominik la segue in modo filologico, dando spazio talvolta anche ad un'asciuttezza coraggiosa nel metterla in immagine (i tre aborti, la fellatio a Kennedy, i malesseri di un corpo martoriato).

Aspetto su cui è interessante riflettere è piuttosto il rapporto tra racconto filmico e icona. Perché se ci pensiamo un attimo, l'icona - e non c'è forse icona più grande nella storia del cinema di Marilyn Monroe - è per definizione un corpo che viene portato a rappresentazione eppure tende sempre ad un oltre da sé, un indicibile. Esiste un'immagine di quel corpo, ma è un corpo che sfugge alla comprensione aprendosi ad una trascendenza che, quella sì, è impossibile da mettere in immagine. Se c'è qualcosa di profondamente convincente nel film di Dominik, a prescindere dalle sue

sbavature e da qualche orpello di troppo, è precisamente il tentativo di dare corpo a quel perenne stato di evaporazione che rappresenta il corpo dell'attrice più famosa al mondo. Marilyn, da subito, da quando trasfigura il suo corpo reale rendendolo immagine – il finto biondo, il falso neo, le forme risaltate – si distacca dalla materia e diventa un'idea. Un'idea di donna, di cinema, soprattutto l'idea astratta di una storia, quella di Hollywood, che si costruisce da zero in pochi anni ambendo tuttavia a sedimentarsi nella coscienza occidentale con la forza di una memoria preistorica, primordiale.

In questo ossimoro si innesta la storia del cinema americano e al contempo quella di una città, Los Angeles, in cui, come dice la madre della piccola Norma ad inizio film, “non si capisce mai cosa è nelle nostre teste e cosa è reale”. Che vuol dire, in altre parole, cosa è reale e cosa invece è destinato a nascere in quanto immagine, scavalcando la natura corporea delle cose e mostrandosi direttamente parto dell'immaginazione. Ecco perché Marilyn è tanto affascinante quanto mostruosa – anche disgustosa, irritante, come Dominik ce la mostra. Il suo corpo deforma il reale e lo tramuta senza alcun passaggio intermedio in un'idealità intoccabile e al contempo incorporea, fragile, evanescente.

Cosa può l'immagine cinematografica su Marilyn? Questo è l'interrogativo alla base di *Blonde* – certo preceduto da film di un'altra categoria, il poema visivo che Pasolini le dedica ne *La rabbia*, tanto per dirne uno. La risposta che sembra darci Dominik è che per rimanere accanto al corpo della diva, per far sì che rimanga terreno in modo da diventare per un istante racconto, la macchina da presa deve braccarlo in modo morboso, come fosse lo sguardo di un adoratore. Deve, in altre parole, far diventare quell'icona un idolo – l'idolo delle folle fuori dalle sale di pietre miliari come *Quando la moglie è in vacanza* o *A qualcuno piace caldo*, ma anche quello che Marilyn stessa, in cerca di un'immagine corporea che fatica a trovare, guarda nello specchio dopo essersi truccata. La donna, di fronte alla raffigurazione riproducibile, dunque reale, che vede riflessa davanti a sé, ricomincia a respirare, perché così, “imbellettata” di materia, riesce anche solo per qualche secondo a darsi di nuovo una consistenza.

Però il cinema fallisce, anche quello di Dominik, e spesso la forma del film è costretta ad evaporare con l'attrice, a farsi luce bianca, dissolvenza, che certo è stucchevole, perché non dovrebbe essere raffigurata. Lì il cinema sta tentando di dare corpo ad un'immagine che sfugge, a un idolo che scalpita per diventare icona, alla soglia tra realtà e immaginario. Ma in quel limbo non sopravvive il cinema così come non sopravvive Norma. E alla fine la cinepresa si accascia letteralmente a terra, sulla moquette della stanza da letto in cui la diva si toglie la vita, come a significare che accetta di lasciarla andare, definitivamente, che la rincorsa è finita e quel corpo è sfuggito dalle “dita” dell'immagine cinematografica come sfugge un fiocco di cenere.

Blonde. Regia: Andrew Dominik; sceneggiatura: Andrew Dominik; interpreti: Ana de Armas, Adrien Brody, Bobby Cannavale, Xavier Samuel, Julianne Nicholson, Lily Fisher; produzione: Plan B Entertainment origine: USA; durata: 166'.

Amami e mangiami

Damiano Garofalo

Bones and All di Luca Guadagnino.



Dopo *Suspiria*, Luca Guadagnino torna a indagare il genere horror, qui ibridato da un racconto di formazione nel mondo cannibale. *Bones and all*, la cui traduzione letterale sarebbe «fino all'osso», è ciò che si potrebbe definire un road movie di transizione. C'è il racconto dell'improvvisa metamorfosi di Maren (Taylor Russell) da adolescente a donna, dell'incapacità di reprimere le proprie deviazioni-devianze dai binari della normatività. L'incontro con Lee (Timothée Chalamet, ormai incastonato nella sua stessa icona), con cui condivide la condizione di fluidità tra umano e cannibale, l'aiuta a riconoscere e accettare la propria alterità, a ritrovare sé stessa nello sguardo (e nell'amore) dell'altro. Insieme intraprendono un viaggio nei territori dell'America profonda, che è anche quella dei generi cinematografici, i cui stereotipi vengono continuamente interrogati e ribaltati.

C'è, anzitutto, il *cannibal movie* di Deodato e D'Amato, riadattato a un dispositivo autoriale e produttivo di alto livello, con l'aggiunta di un profondo ragionamento sul fuori campo. Guadagnino non abbandona alcuno spazio dentro l'inquadratura alla brutalità animalesca degli atti di antropofagia che non-rappresenta, lasciando più campo possibile all'umanità dei suoi personaggi, che ama visceralmente attraverso la macchina da presa. Come contraltare, lascia tantissimo spazio alle discussioni sull'odore, quasi suggerendo allo spettatore di dover sviluppare altri sensi (e dunque altri livelli interpretativi?), oltre la vista, per entrare davvero all'interno del film. C'è, come detto, il road movie libertario alla *Gangster Story / Badlands*, dove la fuga dei due giovani personaggi innamorati che lasciano dietro di loro una scia di violenza (qui necessaria al nutrimento) viene interrotta da un tentativo di provare a integrarsi nella società («Let's do people», si dicono prima di fermarsi e provare una vita

“normale”). Ci sono, infine, le declinazioni più autoriali dell'horror europeo contemporaneo, dove lo *Zombi Child* di Bertrand Bonello incontra la dialettica umano/non umano dei vampiri di *Lasciami entrare*. E c'è anche, letteralmente, David Gordon Green.

In questo gioco di referenze mai veramente kitsch e postmoderne, ma continuamente ribaltate, riadattate, rilanciate, Guadagnino trova con coraggio e autonomia autoriale la sua strada: i mutamenti interiori ed esteriori, nelle menti e nei corpi dei due ragazzi in fuga (da loro stessi, dalla propria condizione di marginalità, dalla necessità di sopravvivere), lo stesso *coming-of-age* di Maren che si conclude in una catarsi antropofaga («I want you to love me and eat me, bones and all»), diventano allegorie di una *queerness* che include e legittima ogni opzione possibile: perché dover scegliere tra umani o cannibali se si è, se ci si sente, entrambi? Perché dover accettare la condizione di marginalità e di eterno nomadismo che la società ha riservato per loro, rinunciando a essere sé stessi? Ma soprattutto, perché dover rinunciare a mangiare ciò di cui siamo fatti, la carne umana, per continuare a vivere e amare?

L'utilizzo della macchina da presa è, in questo senso, funzionale al medesimo obiettivo: movimenti fluidi, tanta macchina a mano, ma soprattutto inquadrature riempite da volti, corpi e carni dei personaggi lasciano, stavolta, poco spazio a qualsiasi orpello estetico, alla smania di controllare gli spazi che spesso caratterizza la cifra stilistica dell'autore palermitano. È un Guadagnino più contenuto del solito, che riparte più dalla sua stessa serie *We Are Who We Are* (dove, non a caso, con un dispositivo narrativo più articolato dimostra meno ansia di sovraccaricare le immagini) che al barocchismo bertolucciano, da molti giudicato eccessivo, dei suoi primi film. Le musiche originali di Trent Reznor, che richiamano le atmosfere rarefatte da America rurale, un po' folk e un po' Lynch (e viene subito in mente il lavoro straordinario di Badalamenti in *The Straight Story*), sono ibridate dalla colonna sonora non originale. Grazie all'utilizzo di spezzoni dei Joy Division e dei New Order, Guadagnino costruisce momenti di rara potenza visiva ed emotiva, in cui prende in prestito quei paesaggi infiniti di *Easy Rider* e li aggiorna, di qualche anno, alla scena post-punk e new wave degli anni ottanta.

Sono proprio le musiche non originali a suggerire una collocazione temporale al film, mai esplicitata fino in fondo (a parte un flebile riferimento alla campagna presidenziale Reagan-Bush del 1984). Potrebbero essere gli ottanta, insomma, ma questo non ha importanza. Ciò che conta è che Guadagnino, a oggi e senza Bertolucci, è forse il regista italiano che riesce a raccontare meglio di chiunque altro il desiderio, a rappresentare l'amore senza essere mai pornografico, amando sinceramente, con romanticismo e tanta passione, i suoi personaggi, e dunque il cinema che li costruisce, «fino all'osso».

Bones and All. Regia: Luca Guadagnino; sceneggiatura: David Kajganich; interpreti: Taylor Russell, Timothée Chalamet, Mark Rylance, André Holland, Chloë Sevigny, Jessica Harper, David Gordon Green, Michael Stuhlbarg, Jake Horowitz; produzione: Frenesy Film Company, Per Capita Productions, The Apartment Pictures, MeMo Films, 3MARYS, Dave Kajganich, Marco Morabito, Peter Spears, Timothée Chalamet; origine: USA; durata: 130'.

Esplosione di donna

Alma Mileto

Chiara di Susanna Nicchiarelli.



In un tempo in cui siamo costantemente esposti a slogan, immagini, film - compresi quelli del concorso - che mettono al centro la questione di genere, Susanna Nicchiarelli con il suo quinto lungometraggio conferma la sua capacità di andare alla radice del discorso senza doverlo troppo dichiarare. *Chiara* è una celebrazione gioiosa della donna, è il racconto consapevole della sua ineguagliabile forza, è, più semplicemente, il superamento di qualsiasi inutile argomentazione a vantaggio delle "quote rosa" in nome dell'esplosione pura e semplice dell'energia femminile. È anche senza dubbio il suo film più imperfetto e al contempo, proprio per questo, il più coraggioso e il più sicuro di sé.

Di Santa Chiara, interpretata da Margherita Mazzucco, viene raccontato un arco temporale che parte dalla notte in cui, ancora con i capelli lunghi e il vestito da nobile, decide insieme alla compagna Pacifica di iniziarsi all'ordine della povertà di San Francesco, e arriva al momento in cui il Papa, dopo molte resistenze, le concede di scrivere la sua Regola e di formare il primo ordine di "sorelle minori" della storia (italiana). Durante il percorso di crescita raccontato dal film - in cui la donna scopre progressivamente di essere prescelta dal Signore, la comunità femminile si fa sempre più numerosa e infine si distacca da quella di Francesco ottenendo un suo spazio autonomo di riconoscimento - la Santa è in primo luogo Chiara, come Nicchiarelli tiene a sottolineare sin dal titolo.

Questo non significa affatto che la protagonista venga dipinta come una ragazza ingenua sopraffatta dal suo destino. Chiara è da subito determinata a far prorompere ciò che scorre dentro di lei (non tanto l'aspetto miracoloso, quanto la vocazione a una vita di povertà e di aiuto nei confronti del prossimo) con il fine principale di condividere i suoi intenti con quante più persone possibili. Francesco (Andrea Carpenzano) è più

spaventato: accoglie Chiara e Pacifica ma, quando vede che la comunità delle donne aumenta di numero e inizia a sorgere la volontà di seguire i frati nei pellegrinaggi all'estero (in Marocco, a Gerusalemme), decide, con l'appoggio del potere ecclesiastico, di scrivere una Regola che escluda il contatto tra frati e monache e stabilisca che queste ultime cerchino una protezione in convento.

Certo, come è giusto, Nicchiarelli racconta di una donna giovane e quindi in cerca di sé, sorpresa, emozionata dalla vicinanza di un amore casto, Francesco, complice con sorelle che sono prima di tutto amiche. Per questa ragione la scelta di far parlare ai personaggi il volgare – scelta non scontata e impegnativa, per gli attori e in parte per lo spettatore – rientra nella volontà di costruire non solo un contesto realistico ma anche un ambiente che sia “sensuoso”, aperto ad accogliere tanto la naturalezza degli sguardi, dei sorrisi, dei corpi in movimento quanto quella di una lingua sporcata dal dialetto, sonora prima che significativa, non sempre comprensibile.

Le eroine scelte dalla cineasta – da Nico a Miss Marx – sono d'altronde sempre state raccontate nei loro aspetti più umani, spesso a partire da un lavoro sinestesico sui cinque sensi (i profumi, i colori, i suoni). Anche di Chiara il corpo viene avvicinato senza remore: le sue ferite, la sporczia tra le dita dei piedi, le lacrime. Chiara e Francesco *hanno fame*. Lui “sempre”, come dice la Santa, lei quando raggiunge definitivamente la coscienza di chi è e di cosa può – riempire un otre di olio di oliva ad esempio, in cui inzuppa il pane con ingordigia. Sono Santi tutt'altro che votati all'ascetismo, abbracciano la vita in tutte le sue forme, come del resto la preghiera in volgare scritta da Francesco prima di morire, *Laudato si mi Signore*, testimonia.

Questo vitalismo viene incarnato in modo inequivocabile nelle numerose scene del film in cui Nicchiarelli sceglie di far ballare e cantare le sue donne. I corpi, sulle note arcaiche di Anonima Frottolisti, fanno entrare le proprie membra in sintonia con quelle delle altre e con la natura tutta muovendosi a ritmo, vocalizzando il nome di Chiara, facendo giravolte nelle albe e nei tramonti della campagna senese. Quasi a suggerire che la vera armonia dell'insieme, vale a dire la capacità e il desiderio di seguire l'altro, addirittura di farsi altro per mantenere intatto l'equilibrio della comunità, sia raggiungibile in modo totale solo dalla figura femminile.

“Ho spento la luce, così sono cieca con te”, dice Chiara a Francesco la notte che il Santo perde la vista del tutto. Chiara guarisce i malati perché impara progressivamente ad essere altri corpi, a muovere l'energia di un insieme in cui, come in fisica, ogni particella è connessa con l'altra, senza gerarchie. Vorrebbe “non essere Santa”, come dice a Francesco. Ma l'opposto dell'essere Santa non è essere normale, è essere tutti, “stare con la gente”, unirsi per sconvolgere il corso delle cose.

Il collettivo desiderato da Chiara è simbolicamente quello delle donne di ogni tempo, e dunque anche di questo. La regista ce lo dice chiaramente attraverso i molteplici sguardi di Chiara in macchina. Tra tutti l'ultimo, in cui ci morde in faccia il pane che ha appena diviso con le compagne perché, come canta Cosmo nella scena finale (ripetendo la cifra ormai consona della regista), anche una Santa, se pur immortale, "non sa e non vuole morire". O, detto in altro modo, *sa vivere* e sa farlo senza limiti, inaugurando una storia in cui l'energia femminile non deve conoscere ostacoli.

Chiara. Regia: Susanna Nicchiarelli; sceneggiatura: Susanna Nicchiarelli; interpreti: Margherita Mazzucco, Andrea Carpenzano, Carlotta Natoli, Paola Tiziana Cruciani, Luigi Lo Cascio; produzione: Tarantula; origine: Italia, Belgio; durata: 106'.

Oltre l'antitesi

Angela Maiello

L'immensità di Emanuele Crialese.



Quanto può essere grande l'amore tra madre e figlio? Crialese sembra darci una risposta: grande come l'immensità. E questa immensità è piena di musica e silenzio, di risate e lacrime, di detto e non detto, di promesse mantenute e infrante, di comprensione e rifiuto, di fantasia e realtà, di gioia e infelicità. Il mondo intero si concentra in questo unico, profondo, legame, che Crialese torna di nuovo a raccontare. Come in *Respiro*, infatti, ci troviamo di fronte a una madre, Clara, fuori dagli schemi (bravissima Penelope Cruz), circondata dall'amore di tre figli, ma soffocata dall'ottusità della famiglia e dall'aridità di un rapporto coniugale segnato dall'incomunicabilità e dalla violenza. E anche in questo caso, come in *Respiro*, la madre ha un rapporto speciale con uno dei tre figli, Andrea, un rapporto di reciproca comprensione e protezione, di complicità, confronto, gioco. Ma qui Crialese aggiunge un ulteriore elemento, autobiografico, come lui stesso ha dichiarato: Andrea in realtà è Adriana, una ragazzina di dodici anni che sente di essere un maschio e che fa di tutto per affermare la propria identità dentro e fuori le mura domestiche.

Come con *Monica* di Palloaro, altro film italiano in concorso, anche con *L'immensità*, il cinema italiano affronta il tema della transizione visto nella cornice del microcosmo famiglia. I due film sono speculari: *Monica* racconta la storia di una donna transgender, ormai adulta, che si deve confrontare con l'incapacità della madre di accettarla e con il tentativo di colmare questa sorda distanza; ne *L'immensità*, invece, è proprio attraverso il rapporto con la madre che Adriana, ancora bambina, trova riconoscimento e accettazione, e ciò che è in gioco qui sembra essere piuttosto la necessità di saper andare oltre questo amore immenso, senza però perdere sé stessi, il bisogno di "dirsi addio", senza farlo davvero, "perché tu vivi in me", come

recita il testo della canzone che Patty Pravo e Johnny Dorelli cantano insieme a "Senza rete" e che torna due volte nella parte finale del film.

Proprio la televisione e il varietà musicale di fine anni '60 configurano lo spazio in cui questi due personaggi possono esprimersi liberamente, lo spazio in cui essi trovano rispecchiamento di quella immagine di sé che gli altri non vedono o non vogliono riconoscere. O meglio ancora: lo spazio in cui questa immagine prende forma nel suo essere variabile, instabile, vera e finta allo stesso tempo, autentica e inautentica, sempre in trasformazione.

Nelle prime sequenze vediamo Clara apparecchiare la tavola insieme ai figli sulle note di *Rumore*: i bambini e la madre cantano, ballano, interpretano la performance della Carrà, sono felici; ma l'energia vitale di quel momento si rompe quando arriva il padre e la tavola si trasforma nel luogo in cui precipita un'asfissiante e silenziosa tensione.

Da lì in avanti il film ci mostrerà questa singolare, ma anche universale, vita familiare in cui le tensioni tra moglie e marito vengono acuite dalle "stranezze" della figlia, che secondo il padre sono da attribuire alla cattiva educazione impartita dalla madre. Adriana/Andrea, nel frattempo, infrangendo un divieto materno, oltrepassa il canneto di fronte casa e incontra Sara, di cui si innamora. Quando la segretaria del marito va da Clara per chiederle aiuto, confessando di essere incinta, il precario equilibrio che le permette di resistere a quella infelicità salta e un incidente domestico la convincerà ad allontanarsi da casa per essere ricoverata in una clinica psichiatrica. Prima di partire Clara si fa promettere da Adriana di non andare oltre il canneto, perché pericoloso, ma quando Clara sarà di nuovo a casa Adriana sente di poter finalmente infrangere la promessa fatta, scoprirà che la colonia di operai che viveva lì non c'è più e che Sara è andata via.

Le immagini televisive puntellano questo racconto, escono dalla propria cornice e si contaminano con lo spazio della finzione, diventando lo strumento, il medium, attraverso cui il regista dà forma allo statuto ibrido delle due protagoniste. Ogni elemento della vita vera - dai pronomi utilizzati ai grembiuli scolastici, dai ruoli sociali a quelli familiari - ripropone opposizioni binarie che non riescono ad esaurire la complessità di vissuti e sentimenti: quella tra adulto e bambino (bella la scena in cui al pranzo di natale Clara si nasconde sotto al tavolo con i figli per giocare), tra madre e figlia, tra moglie e marito (con tutto ciò che questo poteva significare negli anni '60), quella tra uomo e donna. Le immagini televisive, corrotte dalla finzione, sono il luogo in cui è possibile il superamento di ogni opposizione binaria, di ogni antitesi.

Nell'ultima parte del film, quando Clara è in clinica, Adriana vede in televisione l'esibizione a "Senza rete" di Patty Pravo, che canta la versione italiana di *Love Story*: Patty Pravo si trasforma in Clara e canta per la figlia: *Grazie, amore mio, di aver sfidato tutto il mondo insieme a me, di aver cercato un'altra vita accanto a me di aver sbagliato e poi pagato anche di più. Insieme a me.*

Nel finale, sarà Andrea a sostituirsi a Johnny Dorelli, riproponendo la stessa canzone: si rivolge a Sara che gli ha fatto scoprire l'amore, ma è con la madre che sta duettando ed è da lei che si sta congedando.

L'immensità. Regia: Emanuele Crialese; sceneggiatura: Emanuele Crialese, Francesca Manieri, Vittorio Moroni; interpreti: Penélope Cruz, Luana Giuliani, Vincenzo Amato, Patrizio Francioni, Maria Chiara Goretti; produzione: Warner Bros. Entertainment Italia, Wildside, Chapter 2, Pathè, France 3 Cinema; origine: Italia; durata: 97'.

Cambieremo uniforme

Samuel Antichi

Innocence di Guy Davidi.



Undici anni dopo *Five Broken Cameras* (2011), Guy Davidi porta alla Mostra del cinema di Venezia il suo nuovo documentario, *Innocence*, presentato nella sezione Orizzonti. Se nel primo caso il regista co-firma il film insieme a Emad, un bracciante palestinese che vede nel cinema una forma di resistenza per denunciare i soprusi e i crimini compiuti dall'esercito israeliano nei territori occupati, nel suo nuovo lavoro Davidi concentra l'attenzione su come la militarizzazione abbia un ruolo chiave nella definizione dei caratteri identitari della nazione. Il servizio di leva in Israele è infatti obbligatorio e tutti, quindi, sia uomini che donne, vengono formati ai valori e principi della disciplina militare. Prima di arrivare al vero periodo di servizio, tre anni per gli uomini e due per le donne, con il raggiungimento della maggiore età, fin da giovanissimi gli israeliani si devono confrontare con una società fortemente militarizzata. Il sistema educativo, fin dalla primissima età, è impostato per fare in modo che i bambini vengano indottrinati allo spirito patriottico e militare attraverso l'esaltazione dei valori e delle imprese dell'esercito.

Il film si apre mostrando le lettere e i bigliettini che i bambini dell'asilo disegnano per i soldati. In seguito, ci vengono mostrate delle immagini di giovani ragazzi e ragazze delle scuole medie mentre vanno in gita al poligono di tiro, per sparare con i fucili. "Non siete obbligati a sparare", comunica una soldatessa, nonostante il bambino che si rifiuti di imbracciare il fucile venga chiamato a mettersi davanti a tutti gli altri per motivare la propria scelta. Oltre a concentrare l'attenzione sull'importanza dell'esercito nel proteggere i confini del territorio, gli insegnanti pongono l'accento su quanto bisogna essere onorati di prestare servizio militare, "Cosa c'è di meglio che morire per il proprio paese?" domanda l'insegnante ad una classe di bambini delle elementari. "Dipende", risponde una di queste.

Centrali all'interno del film sono però le storie e i racconti di alcuni soldati e soldatesse che dopo essersi arruolati hanno manifestato il proprio dissenso e disgusto verso il sistema militare e che, tuttavia, non essendo riusciti a sopportare il peso di aver fatto parte di questa macchina di morte e distruzione, si sono tolti la vita.

Attraverso le lettere e i diari che hanno scritto durante il servizio militare, *Innocence* restituisce voce a quei soldati, a quei giovanissimi uomini e donne. La lunga gestazione del film è stata dovuta non alla mancanza di casi simili ma alla reticenza di genitori che non volevano condividere la tragica fine dei loro figli, di riprendere in mano quelle pagine che avevano dato tanto dolore oppure leggerle addirittura per la prima volta dopo anni. Le esperienze e le storie dei soldati e delle soldatesse ci vengono mostrate inoltre attraverso i filmati di famiglia, ripresi durante l'infanzia e l'adolescenza fino all'arruolamento. C'è chi è fin da subito contrario al servizio militare ma spinto dai genitori e chi invece cerca nell'esercito una forma di riscatto, di indipendenza, di maturazione, "mi voglio arruolare per scappare dalla tua protezione", scrive una donna arruolatosi e poi suicidatosi in una lettera al padre ex-militare. L'educazione militare in uno stato in conflitto è comunque un'educazione alla violenza, all'odio. "Questo è il posto giusto in cui stare", dirà un soldato sdraiato sulla spiaggia di Gaza durante un raid aereo notturno, ammirando le bombe che colpiscono gli edifici. "Morte agli arabi", sono le grida al cielo dei manifestanti durante le proteste contro la mancata liberazione di un prigioniero israeliano in territorio palestinese.

Un altro aspetto centrale nella formazione dell'individuo e nel suo processo educativo è la continua (ri)elaborazione del trauma della Shoah, che fa del popolo ebraico così come delle future generazioni israeliane un popolo di sopravvissuti, di vittime dell'odio nazionalista e razzista. Nel film vediamo come praticamente tutti i bambini vengano portati, almeno una volta, a vedere i campi di concentramento nazisti. Questo naturalmente svolge un ruolo essenziale nella costruzione di una memoria culturale traumatica, consolidando una narrazione che fa del popolo israeliano un'eterna vittima da una parte, e dall'altra, attraverso questo racconto, sembra quasi mascherare o giustificare le operazioni di occupazione e pulizia etnica a danno dei palestinesi.

Una realtà paradossale, che confonde, spiazza, come confuso e spiazzato è il milite ignoto, inquadrato dall'alto, che vaga nel deserto in uno spazio senza barriere, senza confini. Figura persa nel paesaggio. "Cambieremo il mondo. Cambieremo uniforme", sono le sue parole di speranza.

Innocence. Regia: Guy Davidi; sceneggiatura: Guy Davidi; interpreti: Guy Davidi, Nikita Stewart, Arye Bar El, Ido Tako; montaggio: Guy Davidi; produzione: Sagafilms, Danish Documentary Production (Sigrid Dyekjaer), Medalia Productions (Hilla Medalia), Making Movies (Kaarle Aho), Real Lava; origine: Danimarca, Israele, Finlandia, Islanda; durata: 100'.

L'immagine presente

Carmelo Marabello

In viaggio di Gianfranco Rosi.



In che modo la storia presente si fa passato, intrattiene relazioni con l'oggi, schiude le sue domande sull'avvenire, sul futuro prossimo venturo? Subito all'inizio di *In viaggio* di Gianfranco Rosi, mentre le immagini di repertorio cominciano a trascorrere sullo schermo, alcune didascalie sembrano assicurarci e rassicurarci: ci informano di una intensa e copiosa attività di viaggi, i viaggi di Francesco, papa della chiesa apostolica romana, ci consegnano quantità, ci confortano di una cronologia, di una periodizzazione. Il tempo, il tempo storico, diverso dal tempo del film, assume quindi la misura degli anni del pontificato di Bergoglio: la rotta dei viaggi muove da Lampedusa, nel 2013, sino al Canada del 2022, sino a un vicino ieri, mentre la geografia prende la forma di corde lunghe, traiettorie intercontinentali, spostamenti brevi, distanze, alterità. Luoghi, e soprattutto corpi, volti, gesti di masse e individui, teorie e processioni di ultimi, dimenticati, carcerati, poveri.

C'è in questo film, perché di un film si tratta, un'istanza diretta, semplicemente rosselliniana: la volontà di sciogliere il trascorso recente di questi nove anni nella linea semplice della sequenza temporale, nella volontà di fare, col tempo, con la cronologia, una prima didascalia di lettura. Mettere in forma i viaggi nella geografia dei luoghi alla luce della storicità propria delle immagini via via prodotte come diretta televisiva, come testimonianza dagli operatori vaticani. Rosi incontra le immagini televisive e nel montaggio prova ad autenticarle, le autorizza nel senso in cui Geertz definiva il lavoro di scrittura dell'antropologia.

La struttura retorico visiva dell'incontro col repertorio si manifesta come racconto, realizza, e in certo senso reifica, la *testimonianza* alla luce del *racconto*, la produce come materia, inquadratura, sequenza, fotogramma, la fa accadere come cadenza, tempo sublimato e ritratto, estratto. Vigenza di

un'immagine, nucleo di una traccia possibile. Questione classica si direbbe, che si trascina dalle origini della riflessione su storia e narrazione del pensiero occidentale: dinanzi alle immagini filmate da altri Rosi lavora il *possibile narrativo* di quelle testimonianze, lo enuclea e avvalora nel montaggio, lo addensa e attraversa interrogando l'idea poetica stessa di *testimonianza* che inevitabilmente Francesco produce. Che le parole in viaggio di Bergoglio cifrano come una lingua volutamente e semplicemente *enciclica*, come una glossolalia rovesciata, segnata dal carisma della lingua quotidiana.

Alla Storia qui, nel film, il montaggio sovrappone le *storie*: l'editing esplora e reinventa il presente cristallizzato nelle immagini, nelle sequenze, il regime di storicità dell'immagine testimonianza, radicando in una nuova intensità e tensione il presente storico di esse. Il viaggio papale diviene messaggio, il viaggio, cristianamente, martirio, di luoghi e mondi, di reietti e potenti, di religiosi e laici, di volti senza nome come di attori della politica planetaria. Tra *qui e ora* e *lì e allora* il film e il repertorio si producono come forma, racconto, nell'insidia ulteriore di una scelta di regia che accompagna il materiale filmato contrappuntandolo non soltanto di repertorio ulteriore ma intercalando il girato recente, i viaggi papali a Malta e in Canada, filmati dallo stesso Rosi, con materiali provenienti da altri lavori del regista, *out takes* da *Il Sicario*, *Fuocammare*, *Notturmo*. Attivando qui il rischio di un cortocircuito, narrativo e politico-poetico. Attestando la necessità di autenticarsi in qualche modo nel processo stesso del montaggio, di materializzarsi in quanto contrappunto – repertorio di luoghi diversamente filmati e narrati, ineditati, insorgenti dalla sfera dei possibili che ogni film abbandona e conserva, materialmente e idealmente. *In viaggio* di Rosi ci interroga radicalmente sul senso e sulla relazione tra immagini e storia, sul montaggio come forma di interrogazione narrativa ma effettiva della storia, sulla dimensione di effettività e di affettività dell'immagine storica dei materiali filmati – dei materiali filmici *tout court*.

Il lavoro del film, infatti, sfida – pur confidando in essi – attraverso il montaggio, il precipitato di questi reperti, il loro essere memoria-reportage. Assume il farsi storico delle dirette televisive dei viaggi papali, dal 2013 in avanti, come traccia di una verità del mondo, come proiezione ancora potente di un'idea di verità, del quotidiano come profezia accaduta e registrata. E tuttavia, due inquadrature di Rosi ci ricordano il potere del film, il possibile di questo potere, il senso del filmare ancora. La prima è il silenzio di Bergoglio nelle immagini iniziali di *In viaggio*, il primo piano del Papa come *momento e tempo di prossimità*, lì ritratto nella flagranza di un viso che, come un paesaggio di rughe – tempo umano corrugato – segna e centra l'inquadratura, rimandando al cinema come gesto semplice di confronto e presa in carico del mondo. La protesi tecno-umana della camera segna la felicità indessicale di una mediazione in forma di immagini: ci ricorda di un'esser lì dinanzi a qualcosa non ancora immagine, perché l'immagine

materialmente sia. Testimonia una posizione nello spazio, lo spazio temporaneo di una relazione. *Body of evidence*, prova di due evidenze nell'*evenienza* dell'immagine.

La seconda è il flou del volto di Bergoglio nel viaggio doloroso in Canada. Una ripresa frontale che ci consegna un volto baconiano corrugato qui dall'obiettivo, allontanato e risolto nella potenza del flou, testimoniato dalla camera nell'espressività alterata nella ri-mediazione dell'informe, nell'estetica dell'indefinito, del documento visivo otticamente irrisolto. *Body of evidence*, nuovamente, nella misura di una distanza, giusto una distanza, rideclinando il Godard de le *Histoire(s) du cinéma*. Il viaggio di Bergoglio, nella trama di queste due inquadrature, nella geografia dei viaggi, nel sonoro dell'invito a sognare ripetuto come una nuova ecolalia, si fa semplicemente immagine movimento, per farsi quindi film. Nella potenza del provvisorio di una forma. Tra *routes* e *roots* Rosi non può che esitare e tuttavia editare, formare un primo piano e scegliere un flou per continuare a narrare. Parafrasando Marx le immagini fanno la storia ma non sanno di farla: il montaggio, allora, è il lavoro materiale sulle immagini e con le immagini, un lavoro antropologico necessario.

In viaggio. Regia: Gianfranco Rosi; fotografia: Cesare Cuppone, Walter Capriotti (riprese Archivio Vaticano), Gianfranco Rosi; montaggio: Fabrizio Federico; suono: Gianfranco Rosi; produzione: 21Uno Film (Gianfranco Rosi) Stemal Entertainment (Donatella Palermo) con Rai Cinema; origine: Italia; durata: 80'.

L'amore in una passeggiata

Roberto De Gaetano

Love Life di Kôji Fukada.



In un anonimo appartamento di un anonimo quartiere di una città giapponese si preparano i festeggiamenti per un bambino. Moglie e marito cucinano, il figlio gioca a Othello, di cui è campione. La festiciola inizia. Il bambino, di sei anni, va in bagno a giocare, cade nella vasca, stranamente piena d'acqua, sbattendo la testa. Non lo vediamo più apparire. La macchina da presa rimane fuori dalla porta del bagno. Le urla della madre Taeko chiudono la scena. Che si riaprirà nel luogo del funerale. È l'inizio di *Love Life* di Kôji Fukada.

Il tragico incidente è come un detonatore quieto di tutto ciò che ne scaturisce in termini di intreccio, e di tutto ciò che veniamo a comprendere sia dei personaggi che della situazione. La prima rivelazione ce l'abbiamo al funerale, con l'arrivo di Park, quello che scopriamo essere il padre biologico del bambino. Contrito e sofferente, Park darà un violento schiaffo alla sua ex compagna. Ma Park è un homeless sordomuto. Taeko, che già si sente in colpa per la morte del figlio, per non aver svuotato la vasca, si sente anche in colpa per aver trascurato Park. E dunque decide di prendersi ora cura del suo ex.

Il trauma della morte del bambino determina una frattura nella coppia. Frattura che non si esplicita, ma che avvia un movimento di allontanamento, anche regressivo. Taeko riprende a frequentare Park e lo aiuta. Gli dà temporaneamente la casa dei genitori del marito Jiro, dirimpettai. Ed è l'unica a poter parlare con lui, conoscendo il linguaggio dei segni. C'è un "due" che si isola dagli altri, e che in qualche modo gli altri esclude, anche e soprattutto attraverso il linguaggio.

Muovendosi nei micro ambienti domestici e negli spazi indifferenti e periferici della città, il film segue le relazioni tra i personaggi, lasciandosi guidare dalla loro inquietudine, in un misto di tristezza e apparente fiducia.

Il senso di colpa che muove Taeko sembra nascondere una ripresa di attrazione per l'infantilismo muto di Park. Li vediamo giocare in balcone come bambini. E li vede anche Jiro che accorre, geloso, e bacia intensamente Taeko sulla bocca davanti a Park. La sua comprensione per le cure di Taeko verso il suo ex sembra scemare. Ma anche Jiro rivede la sua ex ragazza, di cui non ha mai fatto cenno alla moglie, mostrando tutta la sua "codardia", come le dice la donna, quando si baciano teneramente.

Forse anche loro si amano ancora, o forse è qualcosa d'altro. È difficile deciderlo. La situazione di sofferenza in cui si trovano i personaggi rende indecidibili i sentimenti, i sensi di colpa si affollano, le paure e la solitudine sembrano insuperabili, così come le spinte regressive, i ritorni all'indietro, al punto in cui la tragedia non era ancora accaduta.

Ma una scelta sembra ad un certo punto definitiva. Taeko accompagna Park che deve tornare in Corea per accudire - così le dice l'ex - il padre che sta male. Quando sta per salutarlo, cambia però idea e comunica al marito che ora deve occuparsi di Park. Il suo gesto improvviso sembra corrispondere anche alla permanenza di un'attrazione. Seguendo il suo ex scopre però che non si trattava di nessuna malattia del padre ma del matrimonio di un figlio ventenne. Di quest'altro figlio Park non aveva mai parlato a Taeko.

Gli uomini sono codardi, nascondono le loro storie passate. Sono incapaci di portare alla luce anche i loro sensi di colpa. E dunque fuggono e sfuggono. Le donne da quei sensi di colpa sembrano farsi guidare, e la situazione non migliora di certo. I sentimenti si sfilacciano, si disperdono. E quando arriva una tragedia non sembrano più potersi ricomporre, perché ognuno accentua il suo isolamento. L'atto e la scelta danno forma al sentimento e lo rivelano, manifestandone anche la contraffazione, aprendo alla possibilità di ritorni.

È quello che accadrà nel bellissimo finale. Taeko tornerà da Jiro nell'appartamento dell'inizio, ora senza bambino e senza festa. "Bentornata", "bentornato", si dicono. Non sanno bene cosa fare. E decidono di fare insieme una passeggiata: una delle scelte più belle viste al cinema da parte di una coppia in crisi. Prima di uscire lei dice a lui "Guardami", cercando una corrispondenza in grado di superare la colpevolezza degli sguardi bassi. La macchina da presa resterà nell'appartamento, inquadrando il fuori: palazzi e cortile con un po' di prato. Siamo lì ad attendere tutto il tempo che la coppia ricompaia. Ci aspettiamo lo faccia ma non ne siamo certi. Ma è lì che apparirà. Passeggeranno insieme, ma un po' a distanza, perdonando loro stessi e l'altro.

Con grande forza, il film mette in immagine un'epopea minore del quotidiano, in una tradizione profonda del cinema giapponese (che risale ad Ozu). E rappresenta i sentimenti, nell'unico modo in cui è possibile farlo, cioè riconoscendone la loro volubilità, fragilità e indecidibilità. Solo

liberandosi dai sensi di colpa, e concedendo a se stessi il dono di una “passeggiata”, che attesta tutta la grazia dello stare al mondo, è possibile ricominciare sulle macerie di una tragedia. Un “rimatrimonio” che forse senza la morte del bambino non ci sarebbe mai stato. Dal tragico dell’inizio, e dalle elusioni che ne seguono, all’apertura di un finale senza parole, senza retorica, ma forse proprio per questo segnato dalla prospettiva di un riconoscimento più profondo.

Love life. Regia: Kôji Fukada; sceneggiatura: Kôji Fukada; interpreti: Fumino Kimura, Kento Nagayama, Tetta Shimada, Atom Sunada, Hirona Yamazaki, Misuzu Kanno, Tomorrow Taguchi; produzione: Nagoya Broadcasting Network (Yasuhiko Hattori), Comme Des Cinemas (Masa Sawada), Chipangu (Yoshito Oyama); origine: Giappone, Francia; durata: 123’.

Le immagini, il vero, il falso

Chiara Scarlato

Marcia su Roma di Mark Cousins.



Per comprendere gli eventi storici che hanno preceduto la nostra presenza nel mondo, non possiamo che affidarci a un patrimonio documentale che continua a narrare i fatti nel loro accadimento, conferendo a essi una materialità concreta basata su date, nomi e parole pronunciate. La fiducia nei confronti di tale corredo documentale è così potente che, soltanto raramente, si genera un dubbio nei confronti della verità di ciò che si legge, si ascolta e si vede. Eppure, la discrasia tra quanto è accaduto e il suo racconto è spesso incommensurabile e, in un certo senso, irreparabile. Su questo senso di irreparabilità si concentra *Marcia su Roma*, il film documentario di Mark Cousins che ha inaugurato la XIX edizione delle Giornate degli Autori alla 79. Mostra Internazionale del Cinema di Venezia.

A cento anni dai giorni che hanno direzionato il destino dell'Italia e forgiato l'attitudine degli italiani, Cousins opera una ri-narrazione della marcia su Roma, decostruendo il film *A noi* (1922) di Umberto Paradisi, una delle tracce storiche di riferimento per una comprensione a posteriori dell'evento storico. Primo strumento di propaganda del fascismo e, come viene acutamente evidenziato, primo esemplare di un genere che sarebbe stato perpetrato in seguito - e con esiti diversi - da Ejzenštejn con *La corazzata Potëmkin* (1925) e da Riefenstahl con *Il trionfo della volontà* (1935), *A noi* non è un'opera, bensì un'operazione. Selezionando una serie di scene emblematiche del film, *Marcia su Roma* mostra il potere falsificante delle immagini attraverso il disvelamento di basilari accorgimenti tecnici, quali: montaggio successivo di sequenze identiche, inquadrature a campo largo, riprese capovolte, e altre simili manomissioni.

Nei suoi "quarantaquattro ignobili minuti di cinema", Paradisi sconvolge il reale svolgimento degli eventi costruendo una narrazione votata a rinforzare un comune sentimento di entusiasmo nei confronti di

“Mussolini il Duce”, il cui volto appare soltanto diciassette minuti dopo la prima scena, lasciando così tutto il tempo di soppesare la sua assenza. Il fatto che le camicie nere fossero infiacchite dalla pioggia e dal fango, così come il fatto che Mussolini non fosse inizialmente presente, pronto a fuggire in caso di fallimento del colpo di Stato, diventano dettagli trascurabili, allo stesso modo in cui sono trascurabili i gruppi di oppositori presenti alla parata. Tuttavia, c’è anche qualcosa di più profondo che viene escluso da questo modo di trattare le immagini ed è quella forma di interrogazione che, per qualche impercettibile, misteriosa e vitale ragione, le immagini reali sono sempre in grado di innescare.

In fondo, la caratteristica di un qualsiasi filmato d’archivio è proprio quella di innescare una forma di curiosità viscerale verso esistenze irraggiungibili e piene: è il patrimonio umano di un volto, di un gesto, di una parola appena sussurrata, è tutto quello che un intervento sulle immagini tende a escludere. A tal riguardo, è notevole l’accostamento che Cousins propone nella prima parte del film instaurando un implicito confronto tra il film di Paradisi e il coevo *È piccerella* (1922) di Elvira Notari, ambientato a Napoli, la stessa città in cui inizia il raduno delle camicie nere. Riprendendo le scene di un pranzo di festa in occasione delle celebrazioni della Madonna del Carmine, attraverso il film di Notari, Cousins mostra che c’è un altro modo per non essere distanti rispetto alle immagini e lo fa scegliendo un film di finzione, quasi a suggerire che il racconto di una realtà verosimile è più efficace di una manomissione del reale.

Questa chiave di lettura emerge chiaramente quando vengono menzionati, ad esempio, *Il conformista* (Bertolucci, 1970) e *Una giornata particolare* (Scola, 1977), film che, insieme a *Il potere* (Tretti, 1972), offrono un’altra prospettiva attraverso cui leggere il fascismo e ribaltare così il motto propagandistico per il quale “la cinematografia è l’arma più forte” poiché la forza si misura con la resistenza. In questa prospettiva, lo stesso film di Cousins diventa uno strumento di lotta nei confronti delle dinamiche populiste e aleatorie che oggi guidano le politiche dell’estrema destra e che sopravvivono come derivazioni del fascismo. Oltre a costituire un importante contributo utile, come si è detto, a mostrare in senso retrospettivo il potere direzionale delle immagini, *Marcia su Roma* dialoga con il presente in due modi: da una parte, le tracce fasciste sopravvissute e trasformate negli edifici di Roma attraverso un esercizio di libertà e consapevolezza (come nel caso del Cinema Troisi e dei ragazzi del Cinema America); dall’altra, i dissestati scenari politici internazionali.

Il passaggio dell’intervista in cui Donald Trump chiarisce che il tweet con una frase di Mussolini era semplicemente qualcosa di interessante da lasciare in eredità ai suoi followers, le foto di Marine Le Pen e Giorgia Meloni, la testimonianza di organizzazioni militari che continuano a utilizzare i modelli dell’educazione fascista rappresentano il controcanto degli eventi che stanno sconvolgendo la nostra quotidianità. Dall’assalto a

Capitol Hill all'imponderabile della guerra dichiarata da Putin nei confronti dell'Ucraina, le immagini si susseguono le une alle altre, senza lasciare margini di riflessioni ponderate, sopravvivendo come moniti che dovrebbero aiutare a scegliere la direzione verso la quale andare senza svilire la propria umanità.

L'eredità di tutte queste immagini - vicine e lontane, familiari e respingenti - che costantemente riceviamo, ci ha fornito le nozioni necessarie a comprendere la realtà del mondo e, soprattutto, a capire quanto sia pericoloso il legame che impone un rapporto di sudditanza tra una folla e un singolo individuo. La volontà di guardare altrove, in maniera inconsapevole o compiacente, oggi non può che essere una colpa per la quale non si potrà chiedere alcuna remissione.

Marcia su Roma. Regia: Mark Cousins; sceneggiatura: Mark Cousins, Tony Saccucci; interpreti: Alba Rohrwacher; produzione: Palomar Doc, Luce Cinecittà; distribuzione: I Wonder Pictures; origine: Italia; durata: 97'.

Il giardino della redenzione

Bruno Roberti

Master Gardener di Paul Schrader.



Fiori che sbocciano si affiancano ai titoli di testa di *Master Gardener* di Paul Schrader. La prima inquadratura è su un uomo solo in una stanza buia, ricurvo alla scrivania, di fronte a uno specchio, intento a computare su un diario una tassonomia floreale, appunti sull'arte dei giardini: quelli romantici all'inglese che incorporano il lato selvatico della natura e quelli all'italiana che modellano piante e fiori secondo un ordine simbolico, che allude alla rivelazione del trascendente nell'immanenza della bellezza. Schrader assume la metafora del giardino per mettere in forma filmica ancora una volta il suo cinema gnostico che gioca il conflitto tra benedizione e maledizione, espiazione e redenzione.

Il film compie un trittico ideale sul travaglio della trasformazione interiore e sul riscatto redentivo delle colpe passate, con i precedenti *First Reformed* (2017) e *The Card Counter* (2021). Anche qui viene posta al centro la solitudine di un uomo "senza qualità" dalla cui interiorità tormentata affiora un flusso di coscienza che ascoltiamo in *voice over*, mentre le parole si depositano nella scrittura di un *journal intime* (la forma del *diario* che Schrader predilige spesso guardando alla lezione del prediletto Bresson). Se negli altri due film della trilogia, il pastore riformato Ernst Toller in crisi di fede e William Tell, l'ex carceriere di Abu Ghraib ossessionato dalle sue colpe di aguzzino, percorrevano un calvario personale lungo una traiettoria tragica, qui si tratta di figurare un ritiro dal mondo.

Narvel Roth (un Joel Edgerton assorto, introflesso, meditativo) si è rifugiato, in fuga dal proprio passato violento e oscuro, in una specie di Eden floreale, al servizio come "maestro giardiniere" di una ricca vedova, Norma Haverhill (una Sigourney Weaver dal volto segnato ma ancora magneticamente seducente), tirannica e vanesia ex-attrice, reclusa in una grande villa come una rediviva Norma Desmond, proprietaria del grande

parco botanico di Gracewood Gardens (un “bosco della grazia” dal nome pregno di echi simbolici). Roth viene da un passato di colpe rimosse, porta letteralmente inscritto sulla pelle tatuata, nascosta sotto la maglietta, nelle forme di svastiche e teschi, il suo trascorso, l'appartenenza a un *White Pride*, gruppo paramilitare di fanatici razzisti e neonazi.

Eppure da quell'apprendistato criminale proviene un destino che lo conduce al culto floreale, alla vocazione di floricultore, dal momento che è proprio il vecchio capo della gang fanatica a regalargli un libro sui giardini. Su quelle pagine Narvel riconosce una vocazione, che del resto è anche incisa nel suo nome, che è lo stesso di un botanico tedesco del Settecento Albrecht Wilhelm Roth. Vocazione che suscita un destino di *redenzione* attraverso la *coltivazione* dei giardini, la cui efflorescenza avviene solo se si sanno estirpare da sé le male erbe. Roth occulta le stimmate della colpa sotto le vesti, come se visse simultaneamente due corpi diversi, due identità compresenti: quella di una sorta di “angelo guardiano” di un Eden fuori dal mondo, vissuto come *hortus conclusus* e protettivo, e quella di una specie di “angelo caduto” con le ali sporche di fango, macchiate dal sangue delle violenze passate (la statua dell'angelo con le ali aperte che campeggia nel giardino è una allusione implicita a questa doppia natura).

Quando la vedova, come una dea imperiosa e perfidamente luciferina, gli conferisce un incarico delicato, quello di accettare come apprendista la giovanissima fragile, emotiva, riottosa pronipote Maya (altro nome simbolico che rimanda al carattere illusorio, al “velo della natura” di retaggio induista che Schopenhauer interpreta come *forma illusoria* del reale), nell'ordine “ben temperato” del giardino interiore ed esteriore abitato da Roth irrompe il disordine caotico del desiderio, dell'emotività. E viceversa per la capricciosa Maya, con un trascorso di tossicodipendenza, comincia un simmetrico iter redentivo, un viaggio di formazione che passa attraverso il sentimento di attrazione per Narvel, nel riconoscimento in lui del padre perduto, che corrisponde in Roth al lutto mai elaborato per la figlia morta.

C'è tutto un gioco di simmetrie e di costruzioni spaziali nella cura schraderiana della disposizione dei luoghi come allestimenti meticolosi del *riflesso* del set, del suo avvaloramento simbolico come specularità dei sentimenti, delle relazioni di amore o di odio (“I semi dell'odio germogliano proprio come i semi dell'amore” è una frase del flusso di pensieri con cui lo *stream of consciousness* di Roth scandisce i passaggi del film). Il conformarsi della metafora arborea, l'assunzione della figura floreale, la visione del giardino come forma simbolica, diventano analogia della “cura” e della “guarigione” di anime ferite e reciprocamente attratte da una alchimia erotica (come nelle goethiane *Affinità elettive*). Tale disegno di *mise en scène* è insito nella struttura stessa del film, fatta di sentieri filmici, di traiettorie figurali entro cui i paesaggi di Schrader come sempre si imbricano e si dipanano, secondo linee destinali.

Qui da un lato nei *travelling* all'interno del parco lungo i viottoli fioriti, dall'altro nella discesa agli inferni metropolitani lungo le strade americane punteggiate di motel e di non-luoghi che si snodano nella seconda parte del film, quando Roth e Maya escono dall'Eden di Gracewood, come in una cacciata dal paradiso, aprendo i varchi verso l'espiazione e la redenzione dalla colpa. Quando i due braccano gli spacciatori del racket con l'intento di eliminare la gang paranazista, ed estirpare così la "malerba" che infesta il loro giardino interiore, Schrader gira due delle scene più commoventi del film. Nella stanza di un motel le loro ombre sono inquadrare in silhouette nel fondo campo: lei dice che ha voglia di spogliarsi, e lui si mette nudo scoprendo i segni incisi dei tatuaggi come piaghe, promettendole di cancellarle, e si inginocchia davanti al ventre della ragazza accostando la bocca al sesso di lei, che è un atto erotico di devozione e di venerazione. L'altra sequenza è una liberatoria corsa in auto nella notte, percorrendo una strada orlata di fiori che brillano nel buio, entrando in una apparizione magica: quella di un giardino luminescente e rigoglioso, mentre gridano nel vento la loro gioia. È il compimento di un iter trasformativo di reciproca guarigione entro cui avviene il miracolo del dischiudersi di un innamoramento (così come si dischiudono i fiori all'inizio, sui titoli), un *riconoscimento* amoroso che suggella il film.

C'è una insolita eco eastwoodiana in *Master Gardener*: pensiamo alla tenerezza del rapporto tra l'anziano Frankie e la giovanissima Maggie di *Million Dollar Baby* (2004), dove si tratta appunto di apprendistato, di "allenamento" amoroso intrattenuto da un dolore che si converte in amore, o soprattutto al floricultore Earl Stone in un film come *The Mule* (2018), che si apre e si chiude con il *tocco* delicato delle mani di Clint sulla fragilità di un fiore. Eppure *Master Gardener* custodisce e sprigiona tutte le ossessioni schraderiane: l'avvento misterioso della "grazia", l'itinerario di espiazione dostoevskiana dei suoi personaggi, la liberazione dalle catene della colpa, l'incontro tra due solitudini, l'amaro sapore del dolore. Ma qui c'è una sorta di svolta romantica nel segno di riconciliazione e di riscatto in una nuova *credenza* nel mondo. La forma romanzesca dell'amore dissoda il terreno, per Schrader abituale, del tragico.

Tornato a Gracewood e "risanato" il parco dalla furia devastatrice della vendetta da parte del clan delinquenziale, Narvel annuncia a Norma, che a stento trattiene una sorda gelosia, la sua intenzione di tornare al suo "magistero" di giardiniere, a patto di sposare Maya e di vivere con lei nella tenuta. In campo lunghissimo vediamo la coppia tenersi per mano davanti alla porta della casetta che Roth è ritornato ad abitare, questa volta con Maya. Il carcere di *The Card Counter* è diventato il giardino. Risuonano alla fine del film le note di una canzone d'amore: "Non volevo lasciare questo mondo senza dirti ti amo". È un messaggio personale ma anche globale. Ha detto Schrader a questo proposito che forse è la canzone che canteremo quando il mondo finirà. Piuttosto che con uno schianto, piuttosto che con

un lamento (per dirla con T.S. Eliot), è con la dolcezza di una canzone che tutto scomparirà, per poi riapparire nella forma di un paradiso riconquistato, di un giardino di redenzione.

Master Gardener. Regia: Paul Schrader; sceneggiatura: Paul Schrader; interpreti: Joel Edgerton, Sigourney Weaver, Quintessa Swindell, Esai Morales; produzione: Northern Lights, KOJO Studios, Ottocento Films, Flickstar; origine: USA; durata: 111'.

Il senso della fine

Francesco Zucconi

La Nature di Artavazd Pelešjan.



D'improvviso, ecco Artavazd Pelešjan. Entra in Sala Laguna, il nuovo spazio cinematografico al Lido di Venezia gestito da Edipo Re/Isola Edipo in collaborazione con Giornate degli Autori. Le studentesse e gli studenti presenti in sala, così come gli altri spettatori, hanno da subito l'impressione di trovarsi di fronte a un'incarnazione della storia del cinema: l'artista armeno, studente del VGIK di Mosca negli anni sessanta, autore di una teoria del montaggio che entra in dialogo e propone un superamento di Ejzenštejn e Vertov, regista di straordinari film sperimentali per lo più a base d'archivio (*Pattuglia di montagna*, 1964; *La terra degli uomini*, 1966; *Noi*, 1969; *Gli abitanti*, 1970; *Quattro stagioni*, 1975; *Il nostro secolo*, 1982; *Fine*, 1992; *Vita*, 1993, etc.). Ecco la voce di Pelešjan. Nella sorpresa di tutti, rompe il proverbiale silenzio. Dice qualche parola sul suo cinema. Dialoga con i presenti in sala. Racconta alcuni aspetti artistici e produttivi riguardanti l'ultimo film, *La Nature*, commissionato nel 2005 da Fondation Cartier e dal ZKM Filminstitut, Karlsruhe. Poi le luci si spengono, il proiettore si scalda, si inizia.

Nell'ora che segue, lo sguardo viene spinto e sbattuto dalle vette montane agli oceani in tempesta, dal fuoco che eccede i coni vulcanici ai moti atmosferici. La superficie dello schermo diventa lo spazio di iscrizione di una natura intesa come forza al contempo *costruttrice* e *devastatrice*, dove il primo termine deve essere pensato al di là della prospettiva umana, mentre il secondo, il timore insito nell'idea di devastazione, corrisponde al punto di vista e alle esigenze specifiche dell'uomo. Il montaggio di immagini eterogenee - documenti televisivi di catastrofi naturali, immagini kitsch e pixelate, provenienti da archivi digitali - si caratterizza per un impianto ritmico variabile, con passaggi dinamici e momenti più statici nei quali si afferma (forse per la prima volta su tale scala) la durata della singola

inquadratura, il piano sequenza. Come in altri suoi film, il regista elabora dunque un montaggio audiovisivo che si appoggia al registro sinfonico e si lega alla tonalità del requiem.

Tutto il cinema di Pelešjan è una riflessione sul rapporto tra *caos* e *bellezza*. Un cinema paradossale, al contempo povero, elementare, barocco (le pieghe e i ripiegamenti del reale), spettacolare, cosmetico. Un cinema in cui l'idea di natura assume configurazioni diverse – ora includendo, ora escludendo l'uomo –, mai concilianti. Basti ricordare *Gli abitanti* (ripreso e rimontato da Enrico Ghezzi e Alessandro Gagliardo in *Gli ultimi giorni dell'umanità*, presentato proprio quest'anno a Venezia), dove Pelešjan articola un vertiginoso e spaventoso montaggio faunistico, formando e deformando l'immagine in una sorta di apocalisse animale. Oppure, sul versante opposto, si pensi a *Le stagioni*, dove la ciclicità del tempo e la costante, giocosa, interazione tra l'uomo, l'animale e il vegetale sembrano esprimere e affermare l'ipotesi di una coesistenza precaria e duratura, nel divenire.

Se alcuni dei suoi lavori dei decenni passati hanno indagato la possibile reciprocità tra le forze naturali e i gesti dell'uomo, dove al cinema spettava il compito di valorizzare tale corrispondenza, tutto ciò appare compromesso all'interno del nuovo film. In *La Nature* non c'è margine per mostrare la qualità tecnica ed estetica delle azioni e dei gesti. Laddove il naturale si afferma come pura potenza, l'unica forma d'azione sono i gesti goffi e disperati di chi cerca un rifugio in contingenze di eruzione, inondazione, tsunami. E, sorprendentemente, per chi conosce il suo cinema senza parole, Pelešjan lascia qui intendere la voce umana, nelle esclamazioni, imprecazioni e grida di chi è sorpreso e travolto dal circostante. Quasi come che questa vocalità ultima e, in un certo senso, già postuma facesse scarto rispetto al dominio del logos, divenendo rumore tra i rumori, suono tra i suoni.

Se non una rottura, *La Nature* marca uno scarto, assume una concezione geo-antropologica in linea con le cosiddette svolte del post-umano e non-umano che hanno caratterizzato la ricerca filosofica e artistica degli ultimi anni. Contro un ecologismo basato sulla centralità dell'uomo, quanto si rende necessario, sembra dirci il regista, è prendere atto del radicale squilibrio tra la *forza* creatrice e devastatrice degli elementi naturali e la capacità umana di *formalizzazione*. Certo, anche di fronte agli eventi più catastrofici, una macchina da presa o una videocamera possono ancora registrare quanto fronteggiano. Allo stesso modo, il montaggio e le altre tecniche di composizione del film possono in qualche modo riprodurre ed esaltare la spettacolarità insita nei fenomeni naturali. Ma registrare e riprodurre sono qualcosa di ben diverso dal comprendere ed elaborare soluzioni corrispondenti alla situazione in questione.

A dover essere ripensata con questo film è dunque l'idea stessa di una *non indifferenza della natura* rispetto ai processi compositivi che, quantomeno

a partire dalla lezione di Ejzenštejn, influenza la pratica cinematografica. Il montaggio cinematografico di *La Nature*, insieme alla tecnica del ralenti, entra in rapporto con il carattere esplosivo, estatico, della natura, ma senza che tutto ciò possa trovare un corrispettivo sul piano narrativo e diegetico. Quello che viene meno è insomma la presenza di una Marfa Lapkina (l'ovvio riferimento è alla protagonista della celebre "sequenza della centrifuga" in *Il vecchio e il nuovo*, 1929, di Ejzenštejn): la possibilità che un soggetto umano, presente all'interno del film, si faccia carico della sintesi tra uno stato di cose inevitabilmente critico e il sistema di tecniche e tecnologie che garantiscono la gestione e il superamento della crisi stessa.

Se la realizzazione e archiviazione dei video di catastrofi naturali sui quali si basa il film sono la prova di una disponibilità dell'ambiente a essere ripreso (e sorvegliato) dalla tecnologia, a venire meno è l'idea di una apertura della materia ai gesti formativi dell'uomo (del resto, nell'epoca della *machine vision*, anche l'elaborazione sembra ormai delegata alle macchine). Che cosa fare delle spettacolari immagini che documentano le devastazioni presenti e imminenti che si articolano su larghissima scala, resta, in altre parole, una questione aperta, alla quale il film non sembra dare risposta. Proprio come aperta è, del resto, la questione riguardante il nostro ruolo e le nostre effettive possibilità di trasformazione e adattamento - oltre il nichilismo - nello scenario ecologico contemporaneo.

Quella mostrata da Pelešjan non è tuttavia una natura indifferente o matrigna. Piuttosto, il film ci spinge a realizzare il fatto che la natura è prima di tutto *non indifferente a sé stessa*, in una dinamica creativa che coinvolge acqua, aria, fuoco, terra, e che può benissimo prescindere dai saperi e dai gesti dell'uomo, nonché da una concezione estetica antropomorfa. La forma filmica è come condizionata da tutto ciò. Di fronte a tale decentramento, le facoltà conoscitive e critiche insite nel montaggio subiscono un ridimensionamento o quantomeno un riorientamento. In *La Nature*, è come se il concetto e la pratica del "montaggio a distanza" teorizzata da Pelešjan - l'idea che riproporre una stessa immagine, uno stesso suono, o una stessa sequenza in momenti successivi del film assuma una efficacia conoscitiva e critica - non potesse più articolarsi appieno. Laddove è la forza elementale a dispiegare il suo potenziale estatico e creativo, allo sguardo cinematografico non resta che osservare e comporre le immagini in modo da suscitare una sorta di originario (estremo) stupore. Non c'è né spazio di esercizio per qualcosa come un occhio-coscienza, né possibilità di sintesi e comprensione di fronte al predominio dell'inondazione e dell'esplosione.

In un rapporto di continuità/discontinuità con la ricerca cinematografica di Pelešjan, *La Nature* è un tentativo di riflettere sul senso della fine, sui sentimenti che suscita e i paradossi che lo accompagnano: la non indifferenza della natura a sé stessa, ovvero l'apertura reciproca tra gli elementi, ciò che gli assegna una potenza di metamorfosi illimitata; la pretesa dell'uomo di immaginare - potremmo dire premediare - la sua

stessa estinzione, attraverso una sorta di cinema naturale dove viene meno l'opposizione tra lo sguardo e l'oggetto; la speranza, in fondo, che un profondo decentramento possa contribuire all'affermazione di qualcosa come una nuova coscienza. Del resto, alla fine, quantomeno il sole sorge ancora.

Riferimenti bibliografici

R. De Gaetano, *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma, le forze*, ETS, Pisa 2012.
S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1981.

A. Pelešjan, *Montaggio a distanza: il cinema di Artavazd Pelesjan*, 25. Mostra internazionale del nuovo cinema: Pesaro 2-11 giugno 1989, Fiori & Avanzini, Roma 1989.

La Nature. Regia: Artavazd Pelešjan; sceneggiatura: Artavazd Pelešjan; produzione: Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (ZKM) (Karlsruhe), Cartier Foundation (FR), Folk Art Hub Educational Cultural Foundation (AR); origine: Argentina, Francia, Germania; durata: 62'.

Fermi sulla soglia

Samuel Antichi

Gli orsi non esistono di Jafar Panahi.



Secondo una leggenda, le montagne dell'estremo nord ovest dell'Iran, al confine con la Turchia, sono popolate da orsi. Risulta dunque pericoloso avventurarsi lungo quei sentieri. Tuttavia, l'anziano signore che allerta Jafar Panahi, poco dopo gli confida che in realtà gli orsi non esistono, non ci sono su quelle montagne e addentrarsi è sicuro. Eppure, nonostante la mancanza di animali famelici, il confine risulta luogo ostile, battuto e controllato da un nemico invisibile. Nel suo ultimo film, presentato in concorso alla Mostra del cinema, Jafar Panahi mostra un paese fatto di spazi e orizzonti solo apparentemente sconfinati, in cui i personaggi sono intrappolati dalle maglie del regime e da un sistema di valori e regole che, mascherato da tradizione, cela all'interno dei meccanismi di potere un'esponentiale indole alla violenza e alla sopraffazione.

Non esistono gli orsi si apre con un piano sequenza: la macchina da presa, attraverso una panoramica, segue una donna, Zara, uscire da un bar in cui lavora e incontrarsi con un uomo, Bakhtiyar. Quello che scopriremo essere il suo compagno le dà un passaporto falsificato, necessario per scappare dal paese e andare a Parigi. L'uomo però non è riuscito a far preparare in tempo il proprio documento, quindi Zara dovrà andare da sola. Ne segue una breve discussione, la donna rientra nel locale. "Taglia", sentiamo fuori campo. Uno zoom all'indietro rivela uno schermo del computer, attraverso il quale lo spettatore stava vedendo la scena. Viene mostrato Panahi, davanti allo schermo, che parla in videochiamata con il proprio assistente, dandogli indicazioni sulle direttive da dare agli attori. Il regista, infatti, non è a Teheran con la propria troupe a girare il film, dal momento che il governo gli ha proibito di realizzare film e di lasciare il paese per i prossimi vent'anni. Panahi si trova in un villaggio di confine e segue la lavorazione a distanza. Parallelamente, alla storia di "fiction" che

il regista sta realizzando, nel villaggio in cui è ospitato si consuma una storia d'amore "proibita" tra due giovani ragazzi, che vorrebbero scappare oltre il confine lasciandosi alle spalle le restrizioni imposte dalle proprie famiglie e da tradizioni centenarie che limitano la libertà di scelta dell'individuo.

Panahi torna sulle montagne dove ha girato *Tre volti* (2018), film che partiva da una sorta di inchiesta condotta per scoprire il grado di verità e di manipolazione dell'immagine, un filmato in cui una ragazza inscena un suicidio come grido di aiuto, per riflettere ancora una volta sul labile confine che separa il grado di messa in scena della realtà e il grado di verosimiglianza della finzione. L'immagine fotografica che ritrae assieme i due giovani fidanzati, che forse Panahi ha scattato inconsapevole della gravità della situazione, può essere una prova incontrovertibile del loro amore e quindi della loro colpa? In mancanza di quella possono entrambi definirsi assolti? Se da una parte c'è un regime di finzione, dietro un grande spirito di cordialità e di ospitalità si cela una crescente diffidenza pronta a sfociare in intimidazione, dall'altra, la storia di "fiction" che vede i due innamorati in fuga per l'Europa vorrebbe essere un documentario sulla situazione dei due giovani, Zara e Bakhtiyar, "realmente" intenzionati a fuggire dall'Iran.

"Tu non sai filmare la realtà", urla Zara direttamente in camera, rivolgendosi quindi esplicitamente a Panahi, accusandolo di voler cercare un lieto fine. La narrazione prevede infatti che i due riescano ad ottenere i passaporti e a fuggire insieme. Nella realtà o finzione in cui sono immerse le due storie, l'unica cosa certa rimane la mancanza di un lieto fine. La costruzione del film rispecchia lo stato di "cattività" a cui il regista è costretto: gli è impossibile abbandonare il paese, nei limiti della realtà e nelle aperture consentite dalla fantasia, costretto a bloccarsi sempre sulla soglia.

Gli orsi non esistono. Regia: Jafar Panahi; sceneggiatura: Jafar Panahi; interpreti: Jafar Panahi, Naser Hashemi, Vahid Mobaseri, Bakhtiar Panjeji, Mina Kavani, Reza Heydari; produzione: JP Production (Jafar Panahi); origine: Iran; durata: 107'.

Immagini ardenti

Bruno Roberti

Padre Pio di Abel Ferrara.



Dietro un velo di nuvole traluce un sole pallido, malato, come l'annuncio di una apparizione. È la prima immagine di *Padre Pio* di Abel Ferrara. La camera scende sul paesaggio rugoso e aspro dell'entroterra contadino pugliese. In groppa a un asino un giovane frate si inerpica sulle pendici scoscese di Monte Sant'Angelo, lungo il pietrisco dei viottoli, diretto a un convento isolato nel borgo di San Giovanni Rotondo. È Padre Pio da Pietrelcina, destinato a diventare una figura centrale della devozione popolare del Novecento: il Santo delle stimmate, dei miracoli fulminanti, dei furori mistici. Siamo nel 1920, al culmine di quel "biennio rosso" che vide lo scatenarsi delle lotte operaie e contadine, all'indomani del primo conflitto mondiale, quando il "reducismo" degli "Arditi del Popolo" rivendicava le sue battaglie sociali. Ed è su questa coincidenza temporale che Ferrara costruisce la *tensione* del film, divaricata tra gli esterni assolati delle campagne e gli interni oscuri del convento trafitti da fiamme ardenti di ceri e candele.

C'è subito una doppia *entrata in scena* nel "teatro" del paese. Da un lato il frate che viene da fuori per mettersi alla prova, preda di una crisi spirituale che lo espone alle tentazioni del maligno. Dall'altro il ritorno dei reduci dal fronte, con le loro divise sdrucite, che salgono le scale di pietra, avanzano sulla piazza, mentre i familiari aspettano che venga pronunciato il nome di un militare sopravvissuto oppure disperso, caduto in battaglia. Ferrara filma questa scena corale lanciandosi subito in quella che è una cifra stilistica forte: il convulso aggirarsi di un occhio che sembra orbitare nella scena, pulsare di vita propria (spesso con la macchina a mano, o con l'uso di soggettive libere indirette molto pasoliniane). La camera genera un fibrillare ardente di immagini che non cessa di caricare l'azione e la visione con scudisciate visive violente. Quell'occhio si insinua tra la folla del paese

in un vorticare vertiginoso. Inquadra gli abbracci, i pianti, i volti, i gesti, con piani ravvicinatissimi, facendoci subito sentire il *respiro* della comunità e contrapponendo i contadini, la gente povera, alla rigidità dei carabinieri, alle facce truci dei proprietari terrieri. Da qui in poi il film racconta due conflitti: un conflitto sociale tra classi subalterne e sfruttate e i piccoli potentati del paese, e un conflitto interiore che ha come campo di battaglia il recesso animico di Padre Pio, la *psicomachia* del taumaturgo. Una comunità e una singolarità. Ferrara realizza uno dei suoi film più ispirati, pregno di una furia allucinatoria attanagliante. Dopo *Pasolini* (2014) iscrive ancora nel titolo un nome proprio *Padre Pio*. E nella figura del frate illumina la medesima pulsione del poeta, lo stesso *furor* che spingeva Pasolini a *corporizzare* il sacro fino al martirio, fino alla immolazione cristica.

Rinserrato nella notte oscura della sua cella Pio (che ha il volto duro e febbricitante di un attore americano come Shia LaBeouf) ingaggia una lotta corpo a corpo con il diavolo, suddivisa in tre apparizioni, quasi tre "tentazioni" (e qui il dialogo filmico ricorrente in Ferrara con Scorsese, cui l'accomuna il tema della colpa e della redenzione, sembra riverberarsi con un ricordo di *L'ultima tentazione di Cristo*, 1988). La prima apparizione è quella del demonio stesso, seduto nell'ombra di fronte al letto del frate, la cui voce nel buio lo accusa di vigliaccheria, di diserzione, di essere fuggito, di essersi sottratto al suo dovere di soldato, finché Pio si avventa contro il maligno in una lotta fisica violentissima. L'immagine allora quasi si frantuma, le fiamme delle candele diventano schegge di fuoco, mentre il rombo lento e ossessivo delle musiche di Joe Delia si mescola alle urla forsennate della lotta. La seconda apparizione ha il volto smunto e livido di un androgino (una raggelante Asia Argento) che chiede di confessarsi e parla del proprio odio verso la madre e del pensiero ossessivo di violentare la figlia. Il frate lo incalza e lo scaccia urlando in malo modo, rifiutando l'assoluzione. Infine il demonio si incarna nel corpo nudo di una ragazza posseduta. Padre Pio ogni volta scaglia la formula esorcistica intimando al demonio di pronunciarla: "Cristo è il mio Signore!".

Ferrara sembra enucleare ed estroflettare queste apparizioni dal corpo ardente delle immagini che empatizzano con una capacità unica di filmare il corpo del Santo assimilandolo alle immagini del crocefisso, facendo scorrere il tremolio della macchina da presa sulle forme statuarie della Vergine Maria, filmando la celebrazione dell'eucarestia quasi come un atto sciamanico. Ma a poco a poco si apre il risvolto esterno di questa lotta mistica, trasferendosi nella lotta politica e in altri martirii, quelli delle vittime della tracotanza spietata con cui i possidenti piegano i lavoratori delle loro terre a una fatica insostenibile. I giovani socialisti del paese spingono la popolazione alla ribellione. Anche qui si divaricano le due fedi: quella della redenzione attraverso l'intercessione sacra e quella della fede riposta nella volontà del riscatto politico. Il paese sarà teatro di una strage dimenticata dalla Storia. Il 14 ottobre 1920 i socialisti riportano la vittoria

alle elezioni comunali, ma i proprietari terrieri scatenano il fuoco dei carabinieri contro il corteo che va verso il palazzo comunale per insediarsi, provocando 13 morti.

Il contrappunto visionario tra questi due piani paralleli di racconto si intesse con gli intarsi di una scrittura filmica infuocata e forsennata che procede con accelerazioni improvvise, scomponendosi e ricomponendosi in un tessuto drammaturgico (frutto di una perfetta collaborazione con Maurizio Braucci) che assume una concretezza rosselliniana (viene da pensare al rapporto con la terra che c'è in *Francesco giullare di Dio*, 1950), ma anche una icasticità che, nella scena dell'eccidio, può rimandare al Rosi di *Salvatore Giuliano* (1962). Il *sentire* di Ferrara questa volta pare intriso del retaggio del cinema italiano, come se volesse andare alle radici *psichiche* del suo cinema, legate anzitutto alle ossessioni religiose e al senso demoniaco del peccato, così come alle sue origini familiari legate al paesaggio del Sud Italia (il nonno con cui il bambino Abel cresce proveniva dalle terre tra Campania e Puglia).

Non a caso Ferrara aveva girato una sorta di "sinopia" di questo film: *Searching for Padre Pio* (2015), tutto giocato su riflessi antropologici ma anche su una lettura politica e psichiatrica del fenomeno mistico-religioso. Ma con il film di finzione Ferrara ha modellato il suo Padre Pio dentro una epifania plastica in cui l'anima e la carne si accendono di una doppia fiammata: fisica e spirituale. A un certo punto, nel geniale tessuto sonoro del film, oltre a un martellante e distorto blues, si inserisce il brano anni '30 *Midnight, The Stars And You* di Al Bowly: canzone che Kubrick fa risuonare in *Shining* (1980). La *luccicanza* di quelle fiammelle, di quei ceri, di quei fuochi che ardono nel buio, su cui Ferrara tanto insiste, ci permettono di pensare allora che quel convento sperduto fra i monti del Gargano possa essere per il frate Santo un Overlook Hotel, dove incontrare i suoi demoni, per esorcizzarli come in un sacrario di immagini ardenti.

Padre Pio. Regia: Abel Ferrara; sceneggiatura: Maurizio Braucci, Abel Ferrara; interpreti: Shia LaBeouf, Marco Leonardi, Salvatore Ruocco, Luca Lionello, Francesco D'Angelo, produzione: Maurizio Antonini, Philipp Kreuzer, Diana Phillips; origine: Italia, Germania; durata: 104'.

L'enigma del materno

Roberto De Gaetano

Saint Omer di Alice Diop.



Tre forme di vita, tre antropologie, tre fasi della civiltà umana a rappresentare un inconcepibile: la maternità. Medea e la tragedia greca, la stregoneria e le società etnologiche, un processo e la modernità occidentale. A quest'ultimo è affidato il compito – in *Saint Omer* di Alice Diop – non tanto di giudicare quanto di provare a dire una verità su ciò che è accaduto. Cioè sul fatto che una giovane donna senegalese, Laurence Coly, ha ucciso sua figlia di quindici mesi abbandonandola sulla riva del mare, riconsegnandola alle acque che l'hanno generata. Una battuta di Laurence ad inizio processo chiarisce tutto questo. Rispondendo ad una domanda del giudice sul perché lo abbia fatto, Laurence dice che si aspetta che sia il processo a rivelarglielo. Il magma sommerso ed inquieto dell'animo di una giovane emigrata benestante e studentessa di filosofia necessita di essere portato alla luce da un dibattito. Che è il cuore del film, a cui assiste la giovane scrittrice Rama, che sta lavorando a una riscrittura contemporanea del mito di Medea. Partecipare alle sedute del processo segnerà, anche emotivamente, la sua esperienza di ragazza incinta.

Ciò che colpisce per forza espressiva è la messa in scena del processo. Il completo silenzio che circonda gli interventi dei partecipanti (giudici, pubblici ministeri, avvocati) insieme alla fissità delle posture (soprattutto di Laurence) fa di ogni atto di parola un enunciato in merito alla verità dell'orrore accaduto. Mai chi parla e chi ascolta sono nello stesso campo visivo. La potenza della parola che scolpisce ritualmente lo svolgersi del processo dà forma a un tentativo di comprensione che possa andare oltre la "stregoneria" ma anche oltre la pulsione di rivalità di Medea.

Si tratta dell'egoismo di una giovane madre che vuole tornare ad immaginare una sua vita indipendente? O della reazione ad una situazione di solitudine e difficoltà che aveva caratterizzato tutto l'ultimo periodo

della vita di Laurence, che dopo aver rotto con il padre era costretta a vivere con un uomo più anziano di lei che di fatto la trascurava e la nascondeva alla sua precedente famiglia? O abbiamo a che fare con un maleficio come atto di stregoneria con cui si giustifica Laurence? O invece è più semplicemente l'enigma della maternità che vincola il "due" in "uno" attraverso un travaso di cellule chimera - come dice l'avvocato - dalla madre alla figlia e viceversa? Ed è questo essere-chimera, cioè mostro (donna madre), ad iscrivere l'esperienza della maternità nella mitologia e a portare con sé la possibilità di precipitare nell'atto disperato di Medea.

E sono proprio alcune scene della *Medea* di Pasolini che Rama vede nel suo albergo, sempre più provata da ciò a cui sta assistendo al processo. Che riguarda intimamente lei come donna e non solo come scrittrice. Lei come ragazza incinta che si accarezza il ventre gravido e attiva processi di prossimità e identificazione con l'imputata ma anche con la madre. Vediamo alcuni filmini familiari di Rama bambina insieme a sua madre. E poi c'è una battuta di Rama che manifesta tutta la sua ambivalenza, determinando una sorta di indecidibilità del sentimento: "Ho paura di essere come lei". "Lei chi?" Le chiede il ragazzo. "Mia madre" gli risponde Rama.

In questa genealogia del femminile materno, nei processi identificativi multipli, nei legami simbiotici indissolubili, sembra esserci solo la definitezza rituale della parola pubblica del dibattito che prova a definirli, come emerge nell'arringa finale della difesa. Ma questa definizione non può toccare la vita nel suo profondo. La vita senza parola. La vita che si fa respiro. Quello di Rama che sentiamo nel finale, seduta sul divano con la madre, e che continua anche quando lo schermo si è fatto nero.

Saint Omer. Regia: Alice Diop; sceneggiatura: Alice Diop, Amrita David, Marie NDiaye; fotografia: Claire Mathon; montaggio: Faruk Yusuf Akayran, Amrita David; interpreti: Kayije Kagame, Guslagie Malanga, Fatih Sahin, Berkay Akinci, Salih Sigirci, Atillahan Karagedik, Ege Güner; produzione: Srab Films; origine: Francia; durata: 122'.

Strategia della formica

Francesco Ceraolo

Il signore delle formiche di Gianni Amelio.



Amelio secondo il cinema. Aldo Braibanti torna tra i portici di Fiorenzuola d'Arda per assistere al funerale della madre come Athos Magnani a Tara per scoprire la verità su suo padre. Subito dopo incontra l'allievo Giovanni nella campagna emiliana mentre si sta allestendo l'*Aida* di Verdi. Usufruisce di un permesso speciale dal carcere dopo esser stato condannato per "plagio" (ovvero resa di qualcuno in uno stato di soggezione, reato fascista poi estinto nel 1981) dello stesso Giovanni, di cui è stato amante e che a sua volta è stato rinchiuso in manicomio e sottoposto a elettroshock per "guarire" dalla sua omosessualità. Sembrano Francesco Barilli e Morando Morandini a Palazzo Ducale durante la Festa dell'Unità in *Prima della rivoluzione* (Bertolucci, 1964), o anche Jill Clayburgh e Tomas Milian nell'ultima scena de *La luna* (Bertolucci, 1969). E ancora i ragazzi del torrione Farnese di Castell'Arquato (dove Braibanti aveva fondato il suo laboratorio artistico prima di fuggire a Roma con Giovanni) vestiti come i contadini e i borghesi di *Novecento* (Bertolucci, 1976), o Aldo stesso che ha la prossemica e la mimica di Pasolini (rivisitato dal Defoe di Ferrara) nell'intensa interpretazione di Luigi Lo Cascio.

Sequenze da Bertolucci, Pasolini, ma anche Rosi, Petri, Bellocchio, Grifi. Il "caso Braibanti" è certamente un'*archè* decisivo del cinema (e della Storia) dei primi anni Sessanta in Italia, delle sue contaminazioni con i movimenti reali (sottolineate nel primo piano anacronico di Emma Bonino tra i manifestanti di Piazza Cavour), delle sue spinte iniziali neoavanguardistiche e contestatrici (come nell'intensa scena in cui Aldo chiede alla sua allieva attrice di "performare" invece che recitare). E non solo perché a difesa dell'intellettuale emiliano accusato e condannato per plagio e omosessualità si mossero i più importanti cineasti e intellettuali dell'epoca, quanto perché la figura di Braibanti rappresenta il modello

dell'intellettuale italiano di quella generazione nata nel dopoguerra che avrebbe poi percorso molti valori e istanze esplosi nel '68. Un intellettuale sconosciuto (molto più di Pasolini), eclettico (pittore, musicista, teatrante), lontano dalle élite marxiste e dalle correnti organiche del P.C.I. (che il film rappresenta nella dialettica tra il redattore interpretato da Elio Germano e l'allora direttore dell'*Unità* Maurizio Ferrara), punito dall'opinione pubblica e dalla giustizia unicamente in quanto "diverso", omosessuale e politicamente non inquadrato.

Ma al di là dei numerosi referenti metafilmici è lo sguardo empirico, quasi laboratoriale, di Amelio a trasformare la cronaca del "caso Braibanti" in una metafora della narrazione cinematografica stessa e della sua capacità di aderire allo sviluppo oggettivo della realtà di quegli anni, inesorabilmente annichilente per l'uomo che ne è stato vittima. Come in *Porte aperte* (1990) e ne *Il primo uomo* (2011), ogni evento (i primi anni in Emilia, l'arrivo a Roma, l'amore con Giovanni, le accuse, il processo e la condanna) si sussegue infatti in un rapporto di inesorabile causalità, senza scarti o soluzioni di continuità, quasi fosse tragicamente inevitabile. A partire dalla drammatica sequenza iniziale in cui Giovanni viene strappato a forza dal letto in cui giace con Aldo e condotto in manicomio per essere "curato". L'inizio di un lungo e progressivo abisso dell'umano che solo il finale verdiano (come in Bertolucci) è capace in qualche misura di rovesciare.

Ma rispetto ai film precedenti qui la forza del racconto lucido e spietato di Amelio risiede proprio nell'immagine delle formiche che sembra guidare il percorso di Braibanti (che tra le altre cose era anche un mirmecofilo dilettante). Emerge chiaramente in una sequenza decisiva del film in cui i due amanti sono soli nel torrione Farnese e osservano la vasca di vetro dove Aldo conserva le formiche della sua collezione. Gli insetti si aprono varchi attraverso il terreno deposto sulla parte inferiore, sono costantemente in movimento, operano per trovare un rifugio che possa proteggere il loro vivere comune. Hanno persino uno "stomaco sociale", come afferma a un certo punto Giovanni, che gli permette di conservare il cibo per se stesse e per le altre, alla continua ricerca di uno spazio sotterraneo in cui ripararsi. È ciò che il giornalista dell'*Unità* (Germano) ricorda a Aldo quando va a trovarlo in carcere dopo la condanna, dicendogli che in fondo il suo destino è stato lo stesso delle formiche, alla ricerca di una prigione in cui nascondersi.

Una vera e propria strategia di vita intellettuale, in cui la condanna politica e esistenziale al sottosuolo è la sola in grado di rendere visibile quell'autenticità che la società ha voluto tragicamente negare (intellettualmente e poi giuridicamente). Una condizione che oltre a Braibanti numerose donne e uomini di cultura in Italia, nel Novecento e non solo, hanno dovuto purtroppo sperimentare.

Il signore delle formiche. Regia: Gianni Amelio; sceneggiatura: Gianni Amelio, Edoardo Petti, Federico Fava; interpreti: Luigi Lo Cascio, Elio Germano, Leonardo Maltese, Sara Serraiocco; produzione: Kavac Film, IBC Movie, Tenderstories con Rai Cinema; origine: Italia; durata: 134'.

Il potere, una questione di generazioni

Angela Maiello

Tár di Todd Field.



Ci sono molti temi e idee che si intrecciano nel corso del (lungo) film di Todd Field, che è innanzitutto l'insuperabile prova di una magnifica Cate Blanchett. Narrativamente il film sceglie una strada non particolarmente originale: racconta la fase discendente della parabola di un personaggio geniale, la prima donna della storia a diventare direttrice di una delle più importanti orchestre al mondo. All'unicità dell'impresa - diventare direttrice d'orchestra in un ambiente culturale, quello della musica classica, fortemente dominato dalla tradizione maschilista - si associa la prevedibilità della dinamica di potere che quella impresa porta con sé: narcisismo, manipolazione e opaca sopraffazione sono alcune delle forme attraverso cui il potere si manifesta e si dispiega.

Alla vigilia di quella che per Lydia Tár è il coronamento di un sogno - l'incisione dal vivo della Quinta sinfonia di Mahler, l'unica che non aveva ancora inciso e la cui lavorazione era stata rimandata a causa della pandemia (che entra nel racconto come mero contesto), il mondo del Maestro - così lei si fa chiamare - comincia a sgretolarsi. Perderà gli affetti, la compagna (primo violino dell'orchestra) e la figlia, la fama e il prestigio, l'autorevolezza e la riconoscibilità, nonché l'opportunità di incidere la sinfonia di Mahler. Non si tratta di una frattura improvvisa, che irrompe nell'idillio di un mondo apparentemente senza zone d'ombra. Il merito del film è quello di mostrarci come nella prassi del potere stesso sia insito il suo epilogo, la sua perdita.

Quando infatti un gruppo di studenti monterà ad hoc il video di una lezione che Tár aveva tenuto, restituendo l'immagine di una donna senza scrupoli, omofoba e radicata essa stessa in quella cultura patriarcale e razzista che ha dominato la storia occidentale, quei lati oscuri noti ma taciuti emergeranno e non potranno essere più addomesticati nella narrativa della

genialità. L'immagine gloriosa del Maestro è ormai ribaltata: il suicidio di una sua ex allieva con cui aveva avuto una relazione, l'abbandono della sua assistente, anch'essa irretita con una insostenibile dinamica di continua attrazione e allontanamento, momenti di massima tenerezza e spietata freddezza, sono gli esiti più evidenti di una radicata prassi della sopraffazione che si gioca con le armi della seduzione, del ricatto, innanzitutto emotivo, e dell'isolamento.

Ora, l'evento che accelera questo processo di disfacimento del potere è l'arrivo di Olga, una giovanissima violoncellista russa, che non sembra subire il fascino né del potere né del genio del Maestro. Non ha soggezione verso quella figura venerata e temuta dagli altri, non ha paura di suggerire soluzioni per la composizione a cui la direttrice sta lavorando, non ha vergogna quando Tár le chiede quale versione del Concerto di Elgar preferisca e lei cita i video YouTube. Olga sembra arrivare da un altro mondo, che Tar insegue senza riuscire ad afferrarlo, ad irretirlo, mettendo a rischio la sua stessa incolumità, come nella scena in cui, nel tentativo di restituirle un peluche dimenticato in macchina, vaga nei corridoi bui di una casa apparentemente abbandonata di Neukölln e cade ferendosi al volto.

Allora, come dicevamo all'inizio, Tár tiene insieme tanti spunti. È un film sulle derive del potere declinate attraverso un discorso di genere; è la storia di una donna tormentata, che in fondo si è appropriata di un modello che non è riuscita a governare e che ha nella musica il suo unico spazio di verità; ed è sicuramente l'esercizio di messa in scena della musica come spazio dell'emozione pura, come le bellissime scene delle prove d'orchestra dimostrano. Ma oltre a tutto ciò, Tár sembra suggerire una riflessione sul potere attraverso le generazioni, che si definiscono e si riconoscono a partire da specifiche prassi dell'immagine e dei media.

Il film, infatti, può essere letto a partire da tre momenti mediali. Il primo è la scena con cui il racconto prende avvio: l'immagine dell'immagine di Tár, ovvero una ripresa fatta da mobile, apparentemente tramite un'app simile a Twitch, che coglie il Maestro in un momento di debolezza, in dormiveglia su un aereo, mentre sulla diretta video avviene il dialogo tra due persone (più avanti scopriremo che a riprendere e a scrivere è Olga). Tutt'altro che auratica, l'immagine del Maestro diventa pura materia mediale, tra le altre, merce di scambio, elemento di un'esperienza di cui è protagonista, ma senza alcun controllo.

Il secondo momento è quello della creazione e condivisione online del video che sembrerebbe smascherare Tár. Se è vero che in quella lezione il Maestro aveva attaccato duramente un allievo, che in nome della *cancel culture* non si era mai cimentato con Bach, è altrettanto vero che il video è ben lontano dal restituire la verità e la complessità di quel momento, in cui due generazioni si confrontavano su cosa è il talento, su quanto e come il sesso, la religione o la condotta morale di un artista possano o debbano

influenzare il giudizio sul suo lavoro (tema più che attuale). L'immagine è manipolazione.

E infine l'ultimo momento, decisivo, che tiene insieme tutti gli spunti di questa storia, quando Tàr torna nella casa della sua famiglia d'origine, dove ad attenderla c'è solo il fratello che è molto lontano da quel mondo alto-borghese in cui fino ad ora l'avevamo collocata, e rivede uno dei tanti VHS che contengono le registrazioni di importanti concerti per orchestra. Non soltanto l'educazione musicale, ma anche quella sentimentale di Tàr è avvenuta attraverso quel supporto mediale, ovvero quella esperienza che si traduce in una sorta di venerazione dell'immagine del direttore d'orchestra a cui si vuole somigliare. La lacrima che riga il volto di Cate Blanchett non scaturisce solo dal dover riconoscere che il proprio sogno si è frantumato, ma forse più radicalmente dal dover riconoscere la perdita di un mondo intero, che non esiste più. Qui l'immagine, pur nella sua analogica riproducibilità, è ancora un'immagine auratica e per questo è un'immagine del passato.

Tàr offre dunque una riflessione sulle contraddizioni del nostro presente, attraversato da spinte regressive e desiderio di rinnovamento, forze contraddittorie che a volte possono addirittura arrivare a toccarsi; ed è un'ulteriore riflessione su come oggi le immagini possano ridefinire gli spazi del potere: se le dinamiche sono simili quando si tratta di *genere*, sono invece profondamente diverse in termini di *generazioni*.

Tár. Regia: Todd Field; sceneggiatura: Todd Field; interpreti: Cate Blanchett, Noémie Merlant, Nina Hoss, Sophie Kauer, Julian Glover, Allan Corduner, Mark Strong; produzione: Todd Field, Alexandra Milchan, Scott Lambert; origine: Stati Uniti; durata: 158'.

Immagini dal deserto

Rosa Alba De Meo

Teorema di Pier Paolo Pasolini, versione restaurata - Venezia Classici



Cinquantaquattro anni fa, il film di Pier Paolo Pasolini *Teorema* veniva presentato in circostanze straordinarie alla ventinovesima edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. In quel Sessantotto di ribellione al potere pastorale dello Stato, della Chiesa, delle Istituzioni, gli autori in concorso si opponevano all'organizzazione centralistica della Mostra - ancora regolamentata dal codice fascista -, decisi ad impedirne lo svolgimento. Pier Paolo Pasolini prende parte al fermento della contestazione. Nonostante l'accordo con le esigenze di rinnovamento della Mostra sostenute dall'Associazione degli Autori Cinematografici, egli decide, inizialmente, di parteciparvi regolarmente. «Gettare il proprio corpo nella lotta» - scrive sulla rivista "Il Giorno" (*Perché vado a Venezia*, Pasolini 1999, pp. 163-169) - significa agire *tra* le maglie del potere, al di là di qualunque consolatoria e intimidatoria pretesa di estraneità ad esse. Di fronte all'impossibilità di operare fuori dalle strutture culturali, politiche, economiche esistenti, il poeta afferma l'urgenza di imparare a sfuggirgli attraverso, sfruttandone cinicamente i mezzi in un ostinato braccio di ferro.

Solo una settimana più tardi, Pasolini decide - apparentemente contraddicendosi - di unirsi al movimento, grazie alle rinnovate posizioni dell'ANAC (*Ho cambiato idea per farla cambiare, ivi*, pp. 170-174): durante l'"occupazione di lavoro" i film saranno proiettati e l'autogestione lavorerà alla stesura di un nuovo statuto, dentro e contro i dettami dell'industria culturale (emblema del nuovo potere) e in rotta con la vecchia istanza meritatoria incarnata dal Leone d'oro. Sedate le agitazioni, la Mostra si svolge, tuttavia, secondo il consueto ordinamento. *Teorema* viene così proiettato nonostante le resistenze del regista - denunciato per l'occupazione della Sala Volpi - e successivamente ritirato dagli schermi (ancora una volta) con l'accusa di oscenità.

Oggi che cento anni ci separano dalla nascita di Pasolini e che il Sessantotto può mostrare il suo volto bifronte – da un lato, il suo “fallimento storico” necessario alla riconversione del capitalismo in neo-capitalismo dei consumi, dall’altro la sua *spettralità rivolta* aleggiante su ogni stabilità governamentale –, *Teorema* torna a Venezia, inaugurando la sezione *Venezia Classici* della settantanovesima edizione della Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica, per porgerci nuove domande. Il film si impone – tra le luci sfavillanti del Lido – come un silenzio gravido e aridissimo che costringe a porre un freno alla parola, a sostare nella sua *vacanza*, sul crinale imparlabile di una fisicità brutale, inattuabile.

Opera ibrida e anfibia, *Teorema* nasce come un affresco che – dipinto «con la mano sinistra» – si sviluppa parallelamente all’omonimo romanzo, steso come un dipinto «su fondo oro» dall’autore (Pasolini 2016, p. V). Parola e immagine, tuttavia, non si corrispondono; quest’ultima spinge, infatti, la prima verso l’istante di sospensione *tra la morte e il significato* che precede e segue rappresentazioni e definizioni. Il teorema che il film si propone di dimostrare – *more geometrico* – a partire dal quesito «se una famiglia borghese venisse visitata da un giovane dio, fosse Dioniso o Jehova, che cosa succederebbe?» (Pasolini 1999, p. 1483), può, infatti, trovare una risposta *per absurdum* solo in un linguaggio di “sordo-muti”, nella lingua angelica ed erotica di un giovane dio, del suo sguardo e del suo sesso in cui corporeo e incorporeo si toccano fino a contaminarsi. Nel mondo atono e “post-atomico” della vita borghese – mostratici in color seppia nelle prime sequenze – l’immagine cinematografica fa erompere una *pulsione sacra*, un ritmo che precipita i suoi membri verso l’esperienza impossibile di un *deserto annientatore*, di fronte a cui la lingua vacilla e lo sguardo smarrisce ogni riferimento spaziale.

L’immagine delle dune attraversate e modellate dai venti apre il film. *Teorema* è, innanzitutto, un film sul deserto: sull’Unicità di un «luogo senza luogo» (Gentili 2010, p. 91) inabitabile, che trascina la storia – sulla soglia degli anni settanta identificabile con la storia borghese – verso il «tutto aperto» (Pasolini 2016, p. 87) in cui origine e fine si incontrano. Esso si imprime come una ferita che contagia, come *un fuori* che interPELLa, invade e distrugge, con la sua potenza naturalmente iconoclasta, le granitiche maschere dei «campioni dell’ordine di realtà» borghese (Lago 2020, p. 51), gravitante tolemaicamente intorno al padre.

Nell’immobile fissità bizantina dei volti – del padre Paolo, della moglie Lucia, del figlio Pietro, della figlia Odetta – il mondo fossile e cristallizzato della borghesia (in cui la parola è raggelata o sepolta) appare già gravido di un destino tragico: la perdizione di un ripiegamento irresistibile annunciato da una voce divina, *acusmatica* e *dis-locata* che, levandosi sul deserto, affonda il referto/parabola pasoliniano nello *spessore del tempo*, verso la *dispersione* veterotestamentaria del popolo eletto, all’origine della civiltà occidentale. L’arrivo atteso e imprevisto del *giovane*

dio, ospite nella villa della famiglia borghese, si configura così come l'irruzione di uno spazio *a-topico* che, con la violenza del proprio corpo sacro, disfa l'economia linguistica e simbolica dello scambio, nel dono di un *amore tautologico*, inclassificabile. Lo sguardo *disarmato* di Emilia, la serva della famiglia, è il primo a fissarsi sul *Sesso* dell'ospite, a spingersi sul limite di una *contemplazione insostenibile* sotto il giogo della quale l'intera famiglia sarà demolita pezzo per pezzo. In preda a un «dolore che non riconosce più nulla» (Pasolini 2016 p. 28), essi si lasceranno possedere dalla sua muta e ambigua dolcezza.

L'immagine del deserto traccia inesorabilmente il momento irreversibile in cui la seduzione divina – materna e paterna, angelica e luciferina ad un tempo – iscrive nelle vite borghesi lo *spazio non designabile* di un desiderio che annienta. Il linguaggio tracima in un silenzio monolitico e l'immagine iconica dei volti è logorata da quella di un'aridità omogenea e inospitale, infinitamente arcaica, in cui le immagini sprofondano ma da cui, insieme, si dipanano. Dallo sguardo di Pietro sull'ospite – dalla sua scoperta carnale della *diversità* – sembra sorgere la pittura di Francis Bacon, in cui la «miseria della carne» (*materia* dell'immagine) si contorce «sotto la spinta di forze interne» (Bazzocchi 2010, p. 121) che disgregano ogni individuazione. Lo sguardo di Lucia, che trasforma le vesti abbandonate del giovane in *reliquie* del suo passaggio, si acceca in una luce antica nel momento dell'unione. Lo sguardo *macchinico* della fotografia mostra a Odetta, dedita al culto familiare del Padre, la presenza miracolosa di un corpo che guarisce, «con la crudeltà di ogni atto conseguente» (Pasolini 2016, p. 98), dall'oscura “mostruosità” appena accennata nella bizzarra forma della bocca.

L'*Adorabile* – ciò per cui le qualificazioni *mancano* – non è incarnazione di un'alterità assoluta, ma l'*estimità* che abita l'identità e la sottrae a sé stessa; il corpo, borghese e desertico, dell'ospite destituisce il pensiero «di ogni interiorità per scavarvi un fuori, un rovescio irriducibile, che ne divora la sostanza» (Deleuze 1989, p. 196). L'immagine di Paolo che, provato da un dolore innominabile, poggia le proprie gambe sulle spalle forti del giovane (novello, intrattabile Geràsım) è la proiezione *parodica* del rovesciamento – dal ruolo di *possessore* a quello di *posseduto* – che, sullo sfondo del paesaggio livido del Po, condurrà il padre, *divenuto mortale*, a “cadere da cavallo”, dichiarando la propria resa.

L'annuncio dell'imminente partenza dell'ospite precipiterà i membri del mondo borghese, ancora una volta, ai limiti del linguaggio: non nell'afasia – tipica malattia di classe –, né nel silenzio sacro del linguaggio erotico, ma in una parola così come essa appare in certe forme di schizofrenia, nel soliloquio amoroso, nel monologo tragico. Essi confessano all'ospite la distruzione che egli ha operato, la coscienza, acquisita quasi per magia, della propria degradazione. Nulla potrebbe più reintegrare in un'identità soggettiva le macerie lasciate dal passaggio di un dio «venuto per distruggere» (Pasolini 2002, p. 1087). Il *vuoto* scavato dalla sua *assenza*

non permette alcuna compensazione immaginaria alla perdita ma, secondo la profezia iniziale, disperde il popolo trasformandone i "casi" in «sezioni di una *figura iper-spaziale*», «proiezioni di un fuori che li fa passare gli uni negli altri, come proiezioni coniche o metamorfosi» (Deleuze 1989, p. 195).

Come fa notare Gilles Deleuze, la struttura teorematologica del film non si caratterizza, dunque, come una deduzione astratta, estrinseca all'immagine - «data una famiglia borghese tradizionale, se un elemento estraneo vi entra portando con sé la forza scandalosa del sacro, essa si distrugge e ogni membro, in modo diverso, perde se stesso» (Bazzocchi 2010, p. 107) -, ma rinvia costantemente ad un problema che «risiede nel teorema e gli dà vita, pur destituendone la potenza» (Deleuze 1989, p. 195), e che nell'immagine - o meglio nelle immagini - del deserto trova forma. I recessi della città in cui Lucia si avventura nella sua disperata ricerca erotomane di un sostituto per il sacro perduto, *divengono deserto* in cui ogni punto di ancoraggio è irrimediabilmente sospeso; la via per Milano - centro della storia, del potere, dell'identità - è preclusa da uno smarrimento senza scampo.

Lo spazio ormai desolato e asignificante della propria fabbrica conduce Paolo ad una stazione ferroviaria, *non-luogo* in cui gli abiti borghesi potranno essere, infine, dismessi, in una spoliatura quasi francescana. Un'improvvisa, ingiustificabile, *metamorfosi dello spazio*, mostra i suoi piedi che, malcerti, percorrono il deserto su cui la voce del dio si era levata. Lì dove non esiste più alcun orizzonte - ogni orizzonte non rimandando, nel deserto, che all'assoluta ripetizione di se stesso - la vita è posta definitivamente *fuori di sé*, ai limiti dell'Umano; abbandonata «fuori dall'ordine e dal domani» (Pasolini 2016, p. 104), essa è esposta allo sguardo di ciò che non consola ma che, oltre ogni coscienza, chiama la *propria* irruzione.

Nell'epoca in cui la borghesia, conquistata l'intera umanità, diviene finalmente tragica in quanto costretta, al termine della vecchia lotta di classe, a distruggere se stessa attraverso i propri figli borghesi (ciò sarebbe avvenuto, secondo Pasolini, nel Sessantotto), l'immagine cinematografica "*fa deserto*" per una "nuova, positiva" distruzione, per uno «spazio liberato dal potere e dalla sua geometria» (Gentili 2010, p. 90). È forse Emilia, ultima figlia di una civiltà contadina ormai urbanizzata e quasi scomparsa, a suggerirne, con la propria morte, l'evento. La sua scandalosa santità - in grado di co-rispondere "senza parole" alla teofania - andrà a morire in un deserto contemporaneo, tra le macerie di una città in costruzione, embrione e rovina ad un tempo. Sotterrata nella fossa di un terrapieno solcato dalle scavatrici, dalle sue lacrime sgorgherà un'instinguibile fonte d'acqua.

Nell'immagine, dunque, i deserti che abitano e resistono nello spazio urbano fanno segno ad una *sorgività inesauribile* che, demolendo e moltiplicando senza sosta le rovine, fa sì che la storia non finisca ma, *continuando a finire*, possa essere re-clamata da un incontro inatteso e terribile, da nuove deviazioni. Persino l'ossessa ricerca pittorica di Pietro e

l'assurda catatonia in cui Odetta precipita – immagine dell'impossibilità borghese di cogliere l'appello del sacro – sono così ricapitolate nell'immagine *ottico-sonora* finale. L'urlo bestiale e dis-umano con cui «l'intero corpo» del padre – condotto al limite estremo della vita e del linguaggio – «fugge dalla bocca che grida» (Deleuze, 1995, p. 69), è il *punto d'intensità* in cui la *realtà* si strappa, ed interno ed esterno, origine e fine, rovesciandosi l'uno nell'altro, aprono l'abisso di una domanda destinata a interrogarci *oltre ogni possibile fine*: «Se, vivendo nei giorni della storia [...] non bisogna aver saputo rispondere a tutte le sue infinite e inutili domande per poter rispondere, ora, a questa del deserto, unica e assoluta» (Pasolini 2016, pp. 191-192).

Riferimenti bibliografici

- R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2001.
M. A. Bazzocchi, *I burattini filosofi*, Mondadori, Milano 2016.
G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995.
Id., *Immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989.
D. Gentili, *Distruzione. Demolizione, vetro, deserto, spazzatura: Walter Benjamin e l'architettura*, in AA.VV., *Le vie della distruzione. A partire da Il carattere distruttivo di Walter Benjamin*, Quodlibet, Macerata 2010.
P. Lago, *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini. Edipo re, Teorema, Porcile, Medea*, Mimesis, Milano-Udine 2020.
P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, I Meridiani, Mondadori, Milano 1999.
Id., *Teorema*, in *Per il cinema I*, I Meridiani, Mondadori, Milano 2002.
Id., *Teorema*, Garzanti, Milano 2016.
G. Solla, *Deserto. Lessico per un tempo a venire*, 2021.

Teorema. Regia: Pier Paolo Pasolini; sceneggiatura: Pier Paolo Pasolini; interpreti: Terence Stamp, Massimo Girotti, Silvana Mangano, Laura Betti, Anne Wiazemsky, Andrés José Cruz Soublette, Ninetto Davoli; origine: Italia; durata: 98'; anno: 1968.

L'insostenibile gentilezza dell'essere

Alessandra Azzali

The Banshees of Inisherin – Gli spiriti dell'isola di Martin McDonagh.



Il tempo è il 1923. Il luogo è Inisherin, una piccola isola immaginaria al largo della costa occidentale dell'Irlanda, dove una comunità di poche persone, che si conoscono da sempre, scandisce le giornate svolgendo le stesse occupazioni e compiendo le stesse azioni, con regolarità e immobile monotonia. Questo è il contesto in cui si sviluppa la storia di *The Banshees of Inisherin* di Martin McDonagh. Padraic (Colin Farrell) e Colm (Brendan Geeson) sono amici da sempre e da sempre vanno insieme al pub ogni pomeriggio. Un giorno, improvvisamente, Colm decide di non voler più frequentare Padraic, e quando gli viene chiesta una spiegazione dichiara con brusca fermezza che, semplicemente, non gli va più a genio l'amico perché è "noioso", dunque non vuole più parlare con lui. Consapevole dell'età che avanza e della vita che gli resta, preferisce piuttosto dedicare il tempo a suonare il violino e a comporre musica.

Di fronte all'insistenza di Padraic che non si rassegna a questa chiusura, Colm assume una posizione sempre più irremovibile, fino a lanciare un terribile ultimatum: ogni volta che Padraic rivolgerà la parola a Colm, quest'ultimo si taglierà un dito della mano. La rottura della loro amicizia prende una strada senza ritorno e ad ogni tentativo di riconciliazione seguono gesti sempre più violenti e inaspettati, sotto lo sguardo preoccupato dell'intera comunità. Una comunità composta da tipi umani semplici e limitati, come Dominic (il Barry Keoghan di *Dunkirk*), una sorta di "scemo del villaggio", e suo padre, poliziotto prepotente e violento. Questo villaggio sull'isola assume, a tratti, i connotati di un luogo archetipico e fiabesco, come evocato, nel titolo originale, dalle *Banshees*, spiriti femminili della mitologia irlandese. O come attestano le ripetute apparizioni di una inquietante vecchia signora che dispensa sentenze e presagi. Inisherin sembra un posto avulso dalla storia: si sentono le

esplosioni lontane della guerra, ma gli abitanti dell'isola non sembrano capire esattamente cosa succeda, come il poliziotto che dovrebbe andare in Irlanda per una fucilazione e ancora non sa chi combatte contro chi, e chi deve essere fucilato. Lo stesso nome del luogo che McDonagh mette nel titolo è immaginario, come già nel precedente film *Tre manifesti a Ebbing, Missouri*. Un modo per rendere reale un luogo astratto dove si svolgono vicende umane universali. Un luogo immobile, un'atmosfera sospesa, una sorta di limbo dove nulla sembra poter succedere. E allora quello che succede tra due amici diventa un fatto notevole, anche in quanto vicenda umana incomprensibile.

Quando l'ingenuo Padraic non riesce a capire e ad accettare l'improvvisa rottura col suo miglior amico, si confronta con la sorella Siobhan con cui vive e a cui è molto legato. Siobhan è una donna sensibile e intelligente, l'unica donna del villaggio che ama molto leggere e non a caso è l'unica che riuscirà ad abbandonare l'isola per andare a lavorare in una biblioteca. "Sono noioso?" chiede Padraic alla sorella. "Non sei noioso, sei gentile" risponde la sorella. Attorno alla contrapposizione tra questi due aggettivi si svolge una disputa tra i due (ex) amici che diventa un dialogo filosofico, poetico ed esilarante al tempo stesso, in uno dei momenti più alti del film. "Non sono noioso, sono gentile", rivendica Padraic affrontando Colm. Secondo Colm invece la gentilezza non serve a nulla, nessuno si ricorda di una persona dopo la sua morte, solo perché è stato un uomo gentile, invece tutti ricordano Mozart per la musica che ha lasciato. A Colm non interessa la gentilezza che riguarda i gesti e la quotidianità del presente, e vorrebbe cercare nella musica come arte, la possibilità di sfidare il tempo.

"I miei genitori erano persone gentili e io per questo li ricordo", risponde Padraic, con disarmante purezza. Per Padraic il senso della vita è nei semplici rapporti tra esseri umani, fatti di nulla, nel contatto con la natura e con gli animali che tratta con affetto come fossero persone care. Con una semplicità e innocenza a tratti esilarante, i due uomini maneggiano goffamente temi universali e riflessioni esistenziali, esprimendo visioni del mondo e idee sul senso della vita, mentre sbagliano a citare nomi ed epoche di Beethoven e Mozart. Tutti i dialoghi del film sono uno spartito calibrato di battute serrate, semplici, brevi, a volte ripetute, spesso sul nulla, su banalità quotidiane, in cui l'ironia si alterna alla tragicità e alla violenza di certi gesti, con sottile senso dell'assurdo, confermando il talento di McDonagh nella scrittura drammaturgica. Padraic e Colm sono personaggi beckettiani, semplici e infantili, improvvisamente incapaci di gestire la propria innocenza. Si tratta proprio della perdita dell'innocenza, come dichiara lo stesso Colin Farrell a proposito del suo personaggio. La perdita di quella ingenua inconsapevolezza che anima lo sguardo da "tonto" di Patrick. Colm perde l'innocenza nel momento in cui, infrangendo l'illusione infantile, viene assalito dalla necessità di dare un senso alla propria vita, un senso diverso da quella quotidianità monotona e ineludibile, in cui nulla si

muove (risuona angosciante l'eco del celebre finale di *Waiting for Godot*, "They do not move").

Calm sente, tutta insieme, la responsabilità del vivere e prova una profonda e segreta disperazione che riesce a confidare solamente al prete durante la confessione ("Come va la tua disperazione?" gli chiede più volte, a bruciapelo, il sacerdote). Una disperazione recondita che scorre sotterranea anche dentro le piccole vite del paese, come quella di Dominic, maltrattato dal padre e destinato a una tragica fine. Padric e Colm rappresentano ognuno la parte che manca all'altro. Per Colm allontanare Padraic significa rimuovere una parte di sé che non vuole più vedere, esattamente quello che fa materialmente infliggendosi le automutilazioni delle dita. Quando però le conseguenze della crudeltà di Colm giungono a causare la morte dell'amata asinella di Padraic, allora quest'ultimo si trasforma, perde la sua "gentilezza" e si vendica dando fuoco alla casa dell'amico, dopo averlo opportunamente avvertito. Anche Padraic perderà (forse) la sua innocenza.

Non semplicemente una storia di amicizia, ma una riflessione sull'esistenza, su cosa tiene insieme le relazioni tra gli esseri umani, sul sentimento del tempo nella sua dimensione individuale (la noia di una vita fatta di azioni elementari) e storica (la guerra che risuona in lontananza e la musica di Mozart). Con chiara metafora, il rombo remoto di una guerra incomprensibile diventa guerra personale tra due uomini che sono stati amici e che, tradendo forse, fino all'ultimo, un'insopprimibile "gentilezza", anche negli scontri più cruenti, non cessano di dirsi "grazie" e "prego".

Gli spiriti dell'isola (*The Banshees of Inisherin*). Regia: Martin McDonagh; sceneggiatura: Martin McDonagh; fotografia: Ben Davis; montaggio: Mikkel E.G. Nielsen; musiche: Carter Burwell; interpreti: Colin Farrell, Brendan Gleeson, Kerry Condon, Barry Keoghan; produzione: Blueprint Pictures (Graham Broadbent, Pete Czernin), Martin McDonagh; origine: Irlanda, Regno Unito, Usa; durata: 109'.

L'immagine dentro il processo

Francesco Zucconi

The Kiev Trial di Sergei Loznitsa.



Pochi registi contemporanei padroneggiano l'arte del *télescopage* – la capacità di afferrare in un'unica presa e osservare criticamente il passato e il presente – quanto Sergei Loznitsa. Il nuovo film presentato a Venezia e intitolato *The Kiev Trial* torna sulla memoria traumatica dell'Unione Sovietica, già trattata in altri film del regista, e in modo particolare sulle violenze perpetrate dalle truppe naziste in Ucraina durante la seconda guerra mondiale. Lo fa attraverso il rimontaggio di straordinari materiali d'archivio, rinvenuti fortuitamente durante le ricerche d'archivio per *Babij Jar. Kontekst* (2021).

Il rimontaggio dei filmati originali si srotola per un'ora e mezzo, forzando gli spettatori e le spettatrici a fare i conti tanto con gli eventi drammatici della seconda guerra mondiale quanto con la cosiddetta "Norimberga di Kiev" del gennaio del 1946 – uno dei primi processi postbellici a condannare i nazisti – e, infine, con le forme di mediatizzazione di tale processo. Il valore testimoniale di *The Kiev Trial* così come di buona parte della filmografia di Loznitsa (*The Trial*, 2018; *State Funeral*, 2019) si articola insomma su più livelli che possono essere separati con finalità analitiche e critiche ma che lavorano insieme.

Il primo livello è inerente ai fatti in questione. Sono le violenze sistematiche ed estemporanee che hanno caratterizzato l'invasione nazista di buona parte d'Europa, le forme di collaborazionismo, ma anche la resistenza militare e civile. Nell'alternarsi sul podio di imputati e testimoni che caratterizza tutto il film, emerge il ritratto di un'area geografica continuamente scossa, nel corso della storia, dall'esercizio della guerra e del terrore. Se il cinema di Loznitsa ha fatto più volte ricorso all'opera di Winfried Georg Sebald (il riferimento è in particolare ad *Austerlitz*, 2016 e *The Natural History of Destruction*, 2022), ascoltando le dichiarazioni di

quanti presero parte al processo di Kiev – mentre osserviamo il bianco e nero finemente restaurato delle immagini d'archivio –, il tentativo di immaginare l'orrore della guerra ci spinge a un accostamento con le pagine dell'ultimo capitolo di *2666* di Roberto Bolaño, dove “villaggi ucraini in fiamme e granai in fiamme e boschi [...] all'improvviso si mettevano a bruciare, come per effetto di una misteriosa combustione, boschi che sembravano isole scure in mezzo a sterminati campi di grano”.

A un secondo livello, il rimontaggio di *The Kiev Trial* indaga e testimonia le modalità di svolgimento del processo stesso: un evento di primaria importanza politica e istituzionale all'interno dell'Unione Sovietica uscita vincitrice e devastata dal conflitto mondiale. Ognuno degli interrogatori dei criminali nazisti e dei collaborazionisti così come ognuna delle testimonianze delle vittime sono intervallati da cartelli che specificano nomi, cognomi e qualità degli eventi in questione. Adeguandosi al meccanismo degli interrogatori, la narrazione cinematografica assume un carattere apparentemente ripetitivo e, in un certo senso, stancante. Ma è proprio nel rispetto del carattere ridondante del processo – tornando sugli stessi eventi o sulle stesse modalità di occupazione ed esercizio della violenza – che Loznitsa lascia la parola ai testimoni, li lascia affermare e confermare, uno dopo l'altro, la propria voce. D'altro canto, gli imputati confessano le responsabilità e i crimini dei quali si sono macchiati senza dare luogo a veri e propri tentativi di difesa o deresponsabilizzazione. Se, da più parti, si è descritto il film di Loznitsa attraverso l'idea di “banalità del male”, proposta da Hannah Arendt a partire dal processo Eichmann, quello di *The Kiev Trial* sembra al contrario un momento di piena condanna e assunzione, da parte dei criminali nazisti, delle loro responsabilità morali e giuridiche all'interno dello nuovo schema di potere post-bellico. Se Adolph Eichmann, nel processo di Gerusalemme del 1961, poté sostenere di essere stato un “esecutore” di ordini e disposizioni altrui, nonché di non aver violato leggi allora vigenti nel suo Stato, il processo testimoniato nel film di Loznitsa si basa sull'assunzione di responsabilità morale e legale da parte degli imputati, salvo rare eccezioni.

A un terzo livello, il rimontaggio di Loznitsa ci invita a fare i conti con le immagini d'archivio che abbiamo davanti agli occhi proprio mentre guardiamo il film e, dunque, con le forme di mediatizzazione del processo di Kiev. A suscitare attenzione è, fin dall'inizio, la qualità straordinaria del materiale visivo. La presenza di punti di vista stranianti – dall'alto verso il basso – sulla sala del processo e continue panoramiche tra i protagonisti: giudici, traduttori, imputati e testimoni. In alcuni casi, la macchina da presa esplora la sala del processo mediante carrelli laterali, che richiedono ampio spazio e che devono aver avuto un impatto sulle modalità di svolgimento del processo stesso. Talvolta, le inquadrature si soffermano sul pubblico, sui suoi tic e sulle reazioni alle dichiarazioni degli imputati e del giudice. In altre occasioni ancora, si ha come l'impressione di entrare dentro al

fotogramma, prendere posto anche noi spettatori nel salone del processo. Infine, con le sequenze conclusive, si esce in esterno, con una serie di campi lunghi e lunghissimi, in una Kiev devastata dalla guerra e nella quale ci si appresta a giustiziare i condannati. Considerando la qualità specifica di tali filmati, si ha talvolta l'impressione di trovarci di fronte a documenti ricostruiti ex post, a immagini finzionali che simulano il documento d'epoca, una pratica del resto ampiamente diffusa ed esplorata tanto nella tradizione del film storico quanto nel contesto delle sperimentazioni intermediali contemporanee. Ma è soltanto un'impressione. Si tratta effettivamente di immagini d'epoca, accuratamente restaurate e rimontate. Ancora di più o, quanto meno, in modo diverso da quanto accade in *Uno specialista - Ritratto di un criminale moderno* (1999), il film di Eyal Sivan basato sui materiali del processo Eichmann, il carattere spettacolare delle immagini processuali assume una funzione centrale in *The Kiev Trial*. Ci invita a riflettere e avanzare ipotesi sulle ragioni di tale "regia" e dunque sulle intenzioni di utilizzo politico dei materiali filmati, sul rapporto tra istanze ideologiche, produttive e registiche.

Senza cedere alla tentazione di stabilire connessioni allegoriche semplicistiche tra il passato e il presente dell'Ucraina, *The Kiev Trial* è dunque una riflessione sulla complessità degli eventi storici, sull'importanza di denunciare i crimini e le responsabilità, sulle modalità di inchiesta e sulle forme di condivisione mediatica o sfruttamento propagandistico dei risultati ottenuti.

Esiste forse qualcosa di più novecentesco e, allo stesso tempo, attuale di tale intreccio?

The Kiev Trial. Regia: Sergei Loznitsa; sceneggiatura: Sergei Loznitsa; montaggio: Sergei Loznitsa, Tomasz Wolski, Danielius Kokanauskis; produzione: Atoms & Void (Maria Choustova, Sergei Loznitsa) Babyn Yar Holocaust Memorial Center (Ilya Khrzhanovskiy, Max Yakover); origine: Paesi Bassi, Ucraina; durata: 106'.

Dietro le quinte

Alma Mileto

The Son di Florian Zeller.



Prima il padre, ora il figlio. *The Son*, secondo film (dopo *The Father*, 2020) della trilogia diretta da Florian Zeller e riadattata dalle sue pièces teatrali, si interroga di nuovo sul sentimento della genitorialità mettendo l'accento, questa volta, sulla cura di un padre nei confronti di un figlio depresso (e non, come nel film precedente, di una figlia nei confronti del padre malato di Alzheimer). Pensandoci bene, il primo film avrebbe potuto intitolarsi senza problemi "la figlia", così come quest'ultimo "il padre". Quando un genitore dà vita (una madre quanto un padre) a un nuovo essere umano il legame sanguigno – simbiotico, "cellulare", come molti film di questo concorso ci stanno raccontando (*Saint Omer* di Alice Diop, per citarne uno) – sconvolge qualsiasi attribuzione dei ruoli. Genitori e prole non possono essere scritti dal cinema (e dalla vita) se non come materia indivisibile di cui non è possibile raccontare una sola delle parti escludendo l'altra.

Il regista sin dai titoli si prende carico allora, consapevolmente, di un tentativo fallace, quello di scegliere una delle parti per poi, in realtà, raccontarcele sempre e inevitabilmente entrambe – aspettiamo il terzo, *The Mother*, per confermare una volta di più l'inestricabilità derivata dalla filiazione. In *The Son* la questione è tuttavia più complessa. Peter (Hugh Jackman) è il padre dell'adolescente Nicholas ma è anche il figlio del magnate Anthony Hopkins, uomo severo e da sempre assente nella sua vita di cui ha paura di ripetere gli errori. La catena biologica raccontata da Zeller ha quindi in questo caso più anelli intersecati, ed è precisamente sulla forza invisibile del legame tra un vecchio padre, un figlio che è anche padre, un ragazzo che è figlio e forse un giorno sarà padre, che costruisce la sua narrazione.

Peter, alla soglia di una svolta nella carriera che sembra finalmente condurlo a lavorare in politica, ha lasciato sua moglie e il piccolo (ora diciassettenne) Nicholas e vive a New York con la sua nuova compagna da cui ha avuto un secondo figlio, Theo. All'improvviso l'ex moglie si presenta alla sua porta e gli dice che Nicholas da un mese finge di andare a scuola, ha comportamenti strani, è infelice, addirittura arriva a confessargli che ne ha paura. Peter, dopo aver ricevuto un'esplicita richiesta d'aiuto dal figlio, decide di accogliere Nicholas in casa e provare ad occuparsi di lui al posto della madre, provocando non poca tensione con l'attuale compagna, che gli rimane al fianco ma è più preoccupata di lui della convivenza e delle attenzioni che Peter è costretto a togliere al nuovo arrivato per occuparsi del primogenito. Peter si illude che la situazione stia migliorando, ma è in primo luogo lo spettatore ad assistere alla degenerazione inesorabile della malattia psichica del ragazzo, fino alla sua terribile conclusione.

L'ossatura piuttosto essenziale della storia si incastona in una forma all'apparenza ordinaria e tuttavia meritevole di attenzione se ci ricordiamo che all'origine del film ci sono la scrittura e lo spazio scenico del teatro. In *The Father* Zeller aveva fatto la scelta di restare nella cornice circoscritta di un appartamento, ricreando la percezione teatrale della chiusura del set a un qualunque fuori campo che non fosse quello osservato dal protagonista fuori dalla sua finestra, sulla strada. Il cinema interveniva però in modo radicale, utilizzando il montaggio per rendere la sovrapposizione di tempi, ricordi, corpi (la figlia giovane, la figlia grande, la governante) nella coscienza malata del protagonista.

In *The Son*, al contrario, dello spazio teatrale non c'è nulla. L'azione si svolge in più luoghi, anche simultaneamente, ad un ritmo spesso più sostenuto. Lo testimonia anche solo il bel montaggio alternato in cui al pianto rabbioso di Nicholas in classe, costretto al suo banco, corrispondono i gesti dei genitori al lavoro, il padre in ufficio e la madre mentre lavora alle sue tavole (è una designer) e poi i loro sguardi ad un tratto sopraffatti, come se avvertissero il dolore del figlio. È invece il lavoro sul tempo della singola azione a subire progressivamente, con il trascorrere della pellicola, una più forte analogia con quello del teatro.

Due esempi particolarmente eloquenti: una delle scene più emozionanti, quella in cui Peter, la compagna e Nicholas vivono un raro momento di condivisione e serenità mentre emulano il famoso "fiancheggiamento" dell'uomo quando balla. La camera li riprende dapprima insieme e subito dopo, simulando lo sguardo dello spettatore teatrale che si muove sullo spazio del palcoscenico selezionando di questo di volta in volta una porzione, isola i due amanti per poi, lentamente, spostarsi sulla sinistra e mostrarci il corpo fermo di Nicholas, di nuovo destinato al suo sguardo perso e angosciato.

Ma, ancora di più, l'agghiacciante scena del suicidio del ragazzo. Peter e l'ex moglie prendono la decisione, nonostante i medici glielo sconsiglino

fortemente, di riportare a casa il figlio dopo le prime cure d'emergenza ricevute in un ospedale psichiatrico in seguito ad un già avvenuto tentativo di togliersi la vita. Nicholas prepara sorridente del tè e lo porta ai genitori, entrambi seduti sul sofa, in una calma ritrovata che lo spettatore sa perfettamente preludere ad un finale tragico. Nicholas dice di volersi fare una doccia e va nella sua stanza – immaginiamo che esca di scena dietro le quinte del teatro. La camera resta sull'uomo e sulla donna mentre, con i visi sempre più vicini, pensano che sarebbe bello portare il ragazzo al cinema e ricordano quando da giovani amanti si chiudevano in sala per amoreggiare. Prevediamo con esattezza cosa sta per accadere e, proprio per questo, Zeller non ce lo fa vedere. Decide invece di tornare, proprio alla fine, alla preclusione di un fuori campo che fino a quel momento ci aveva concesso. Dopo alcuni, interminabili, minuti di dialogo arriva il rumore dello sparo da un fuori scena di cui non sappiamo e non vediamo nulla, non sostanziato da una cinepresa in grado di muoversi e addentrarsi nelle smarginature della cornice filmica e anzi fattoci pesare secondo per secondo, aspettando un sussulto che lo spettatore sa di dover associare ad uno spazio unicamente immaginato.

Dunque sì, il sentimento genitoriale e filiale raccontato con un'asciuttezza e una profondità ammirevoli, ma anche, e forse soprattutto, la volontà di dar vita ad una trilogia che racconti come il mezzo teatrale possa incrociarsi fecondamente con quello cinematografico, dando vita a (per il momento) due opere che sappiano trarre dall'uno e dall'altro gli strumenti giusti al fine di trasformare l'«impurità» di un'arte nella sua forza narrativa.

The Son. Regia: Florian Zeller; sceneggiatura: Florian Zeller, Christopher Hampton; interpreti: Hugh Jackman, Laura Dern, Vanessa Kirby, Zen McGrath, Anthony Hopkins, Hugh Quarshie; produzione: See-Saw Films, Florian Zeller, Inthevoid Production; origine: Regno Unito; durata: 124'.

La sincerità in primo piano

Pietro Masciullo

The Whale di Darren Aronofsky.



“Siamo onesti!”. Con questa frase pronunciata *da remoto* il protagonista Charlie invoglia i suoi studenti a esercitare un pensiero critico all’interno delle rigide consuetudini retoriche della scrittura saggistica. Intanto, l’inquadratura fissa sul desktop viene lentamente inghiottita da uno zoom perdendosi negli abissi della sua webcam spenta. Il *black mirror* di un display fa iniziare *The Whale*... è già una fine (dell’immagine)?

Ecco, Darren Aronofsky non ha mai avuto timore di piegare la messa-in-scena alle percezioni alterate dei suoi personaggi e ai registri metaforici (spesso) ingombranti dei mondi che essi abitano. Pensiamo solo all’ossessione e alla dipendenza in π - *Il teorema del delirio* o *Requiem for a Dream*; alla tensione spirituale e religiosa in *L’albero della vita* o *Noha*; alla materializzazione dei fantasmi psichici in *Il cigno nero* o *Madre!*; infine ai pedinamenti iperrealisti in cerca di redenzione terrena in *The Wrestler* o *The Whale*. Due film evidentemente speculari questi ultimi, non fosse altro per la scelta di due corpi attoriali segnati indelebilmente dalla notorietà e dalle esperienze di vita come Mickey Rourke e Brendan Fraser.

Ma andiamo con ordine. Tratto dall’omonima pièce teatrale di Samuel D. Hunter (qui anche sceneggiatore) *The Whale* sembra una summa matura del percorso registico di Aronofsky. A partire proprio dalla scelta dello spazio ristretto della stanza come esternalizzazione delle prigioni emotive e sociali di Charlie; passando poi per il tempo del discorso che incrina in più punti il dispositivo narrativo di causa-effetto assecondando le sue altalene emotive; per arrivare infine al rapporto con il fuori campo delegato a una struggente finestra aperta sull’esterno che contempla solo la bellezza di due uccellini che mangiano. Ecco, le scelte formali appaiono funzionali al disegno complessivo e non risultano mai esagerate o involontariamente kitsch come alcune volte in passato. *The Whale*, pertanto, è un film di

straordinaria economia visiva - in più punti la stanza/set sembra riprodurre le dinamiche di una sitcom, con linee d'azione centripete e linee emotive centrifughe - aderendo totalmente all'enorme (in tutti i sensi) presenza scenica di Brendan Fraser.

Chi è Charlie? È un uomo affetto da disturbo di alimentazione incontrollata: mangia per disperazione e non riesce a smettere. Pesa più di 200 kg, si muove con enorme fatica e ha una pressione arteriosa talmente alta da suggerire un fatale arresto cardiaco da un momento all'altro. Eppure, si rifiuta categoricamente di rivolgersi a un medico. Perché Charlie è lacerato dai sensi di colpa: innanzitutto per aver abbandonato la moglie e la figlia anni prima, poi per non essere riuscito a salvare il compagno (l'uomo della sua vita) dal suicidio, infine per non essere riuscito ad essere un esempio positivo per le persone che ama. Insomma, attende la morte come inevitabile e accoglie i suoi fantasmi nella speranza di sublimare le paure in un singolo istante di redenzione: *"Dimmi che ho fatto almeno una cosa di cui essere fiero nella vita!"*.

Quattro personaggi (reali? Immaginati? Non importa) lo accompagneranno in quest'ultima settimana di vita dando corpo ai suoi affetti e voce alla sua eredità spirituale. Un'eredità che ha sempre bisogno di filtri per essere esternalizzata: il filtro del cibo nel caso del suo dolore lacerante; il filtro della creazione nel caso della solare ricerca della bellezza. Proprio come nel saggio su *Moby Dick* firmato dalla figlia diciottenne Ellie: una tesina provocatoria che fa diventare il capolavoro di Herman Melville una storia personalissima sul rapporto padre-figlia. L'ossessione di uccidere la balena da parte di Achab, infatti, è la stessa che Ellie ha sempre nutrito nei confronti del genitore, in un romanzo che secondo la ragazza nasconde solo il profondo senso di vuoto del narratore (Melville o Charlie?).

Eccoci al punto: Aronofsky ha ormai la maturità di evocare stili di messa in scena codificati (dal kammerspiel, alla sitcom tv, al cinema classico) e tematiche etiche relevantissime (che per estensione arrivano a lambire il fine vita) condensando ogni possibile significanza nel volto di un singolo attore. Sono gli occhi di Fraser, infatti, il cuore pulsante del film: occhi che smarginano dal "saggio scritto diligentemente" e trovano una propria commovente "voce nel buio". La fisicità massiccia di Fraser rafforzata dal trucco protesico e dalla computer grafica crea evidentemente un cortocircuito attore/personaggio (gli anni lontano da Hollywood le crisi esistenziali sono "in primo piano") in una strategia di astrazione formale che mira alla percezione di affetti universali. Nelle insistite inquadrature del volto intenso e intensivo di Fraser, infatti, sentimenti come il dolore, il rimorso, la compassione, la paura, la redenzione, ci commuovono ben al di là delle vicende del personaggio di Charlie. E la stessa scelta del 4:3 come formato dell'immagine si smarca da ogni sospetto di vezzo tecno-nostalgico per diventare funzionale a questa *voltificazione* del visibile (per dirla con Deleuze) che esalta le potenze originarie dell'immagine cinematografica.

Il punto è proprio la sincerità. “Dite qualcosa di sincero!”, continua a scrivere l’uomo ai suoi studenti. Una sincerità che Charlie avverte in Ellie al di là di ogni duro contrasto o parola sgradevole, perché Charlie è convinto di avere una figlia che ha l’audacia di guardare criticamente il mondo incidendo positivamente sulle persone (come lui non è mai riuscito a fare). Ecco che il perdono, il sorriso e la leggerezza spirituale balenano in quell’istante, ossia nella consapevolezza di aver contribuito a spronare una voce libera che sfida le regole asettiche delle scrittura e del mondo.

“Lei lo ha salvato!”. Una dissolvenza in bianco esalta finalmente il grande schermo liberandoci dal piccolo display nero in cui idealmente eravamo stati inghiottiti. *The Whale* è un film coraggioso e sincero perché ancora oggi ha l’ambizione di asservire ogni pesante mediazione tecnica o estetica alla ricerca di una singola verità custodita nel volto umano.

The Whale. Regia: Darren Aronofsky; sceneggiatura: Samuel D. Hunter; montaggio: Andrew Weisblum; produzione: Darren Aronofsky, Jeremy Dawson, Ari Handel; interpreti: Brendan Fraser, Sadie Sink, Hong Chau; origine: Stati Uniti; durata: 117’.

Lo stato nascente delle immagini

Bruno Roberti

Gli ultimi giorni dell'umanità di Enrico Ghezzi e Alessandro Gagliardo.



Su un fondo nero, come fosse un *grado zero* della visione, la voce sussurrata ma inconfondibile di Ghezzi enuncia il titolo del suo nuovo libro: *L'acquario di quello che manca* (La Nave di Teseo, 2021), che è una sorta di labirintico compendio di oltre cinquant'anni della sua scrittura eterodossa e geniale in forma di specchio pubblico-privato. L'evocazione di quel titolo non è casuale, perché di fluttuazioni, derive, naufragi, affioramenti, immersioni ed emersioni di immagini si tratta in *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Enrico Ghezzi e Alessandro Gagliardo. Tutto avviene come se l'occhio della cosa vista e di chi vede (del film stesso e degli spettatori) fosse una sonda "magica" capace di far affiorare quelle immagini potenzialmente infinite dall'oceano delle visioni. Infatti l'immagine che segue (e che *manca* rispetto al buio iniziale) è la distesa nebbiosa delle onde del mare su cui in lontananza naviga una barca.

Così si dischiude un'opera-mondo che è un viaggio ipnotico e allucinatorio, oltre che una "tela" dove si intessono secondo una "ars combinatoria" analogica le immagini enucleate, prelevate da un corpo *memoriale* depositato in più archivi di cui viene fatta saltare ogni tassonomia, per restituire quelle immagini a una vita che ogni volta sprigiona da sé il suo *stato nascente*. Anzitutto affondando nell'infinito archivio personale di Ghezzi, specchio della sua *pulsione* onnivora e incessante a filmare. Filmare squarci intimi di vita privata e familiare con uno sguardo *amoroso* spinto all'estremo (intimamente "alla Jonas Mekas"). Farsi *memoria incarnata* di film visti, rivisti, letteralmente rigirati dal suo sguardo *fuori dall'orbita*, come fosse un *riautore*, nel momento stesso in cui con il suo gruppo di lavoro li pone *fuori dall'orbita*, li pesca e li reimmette nelle *onde* del mare notturno di "Fuori Orario". Farsi incursione in forma di ripresa, ogni volta che si presenta l'occasione, negli incontri con i cineasti

amati. Insomma far confluire nel medesimo pulsare delle immagini ogni possibile *sconfinamento* vitale tra pubblico e privato, ogni trascinamento del "film della vita".

Questa attitudine ha accompagnato Ghezzi lungo il tempo, dagli anni '70 agli anni 2000, andando a formare come una *rifrazione* del suo attraversare *simultaneamente* il cinema e la vita, della onnivora sua passione del vedere tutto, del vedere *oltre*, cogliendone i nessi segreti, i contrappunti nascosti, il gioco analogico. Ed è proprio dal disporsi del gioco dei tarocchi in un incontro tra Ghezzi e Umberto Eco visto da Gagliardo a Fuori Orario che nasce l'idea del film, in una curvatura tra caso e destino che fa pensare alla poesia visiva di Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

È cominciato così un viaggio nel vortice delle immagini, facendosi risucchiare nel loro gorgo fertile (nel film viene citato *Una discesa nel Maelström* di Poe) durato quattro anni, costruendo passo dopo passo il difficile progetto produttivo. Hanno cominciato a cortocircuitare con l'archivio ghezziiano i materiali di altri archivi, a cominciare da quello di Malastrada Film, a cui si sono aggiunti l'archivio di news e dirette dell'agenzia di stampa russa Ruptly, quello dell'astronauta Jean-Francois Clervoy, quello del cineasta sperimentatore spagnolo José Val del Omar. E mano a mano, *suscitati* e messi in circuito, hanno trovato la loro eco, disponendosi nel film come *lampeggiamenti* improvvisi i lacerti filmici risemantizzati di Pelešjan, Sokurov, Bela Tarr, Syberberg, Wakamatsu, Carmelo Bene, Iosseliani, Tsukamoto, Emmer, Bertolucci, Kurosawa, Fellini, Abel Ferrara, Debord, Straub & Huillet... tutte magnifiche ossessioni ghezziiane.

Ma questi *prelievi* hanno miracolosamente assunto una vita propria, un senso altro: sono diventate cifre *subliminali*, disponendosi in un rilancio continuo, infiltrando i tempi contratti nella fulminea apparizione, oppure nel distendersi, nel dilatarsi, nel dare respiro a una sorta di ritmica *caosmica* (come direbbero Deleuze-Guattari). Con il procedere del montaggio, con l'intarsio immaginario, ha preso forma e cadenza quello che appare come un *poema in atto*, che si scompone e ricompone sotto in nostri occhi, avanzando a onde visivo-sonore, germogliando con la molteplicità eterogenea del rizoma, entro cui la puntualità di ciascuna immagine si trasmette e si protrae a distanza immergendosi e riemergendo in più punti. C'è ad esempio, in questo senso, il ricorrere contrappuntistico di sequenze da *L'uomo dagli occhi a raggi X* (1963) di Roger Corman: Ray Milland in quel film è uno scienziato che si inietta negli occhi un liquido che li rende penetranti come i raggi X, ma poi impazzisce e finisce per strapparsi gli occhi.

Ecco: la visione di *Gli ultimi giorni dell'umanità* è come se richiedesse empaticamente allo spettatore di cavarsi gli occhi ponendoli fuori orbita e conferendo alle immagini una deviazione continua nell'*oltrevista*. Questo motivo "orbitante" insiste nel film di Ghezzi e Gagliardo in altri punti dove

avviene una specie di dilatazione del tempo che si riversa nello spazio della visione: la lentissima discesa nel cielo di una capsula spaziale, il fluttuare ondulante fuori gravità di una goccia nel vuoto sottratto all'atmosfera. Così come si giustappongono a questi "vuoti d'aria" di immagini silenziose, le irruzioni convulse di un lato selvaggio e apocalittico connesso alla natura bruciante e infuocata, alla furia elementale: animali "in fuga", brulicare di folla, eruzioni vulcaniche e nebulose di fumo che si gonfiano, in una specie di ritorno alla conformazione *materica* delle origini del cinema.

In un folgorante momento sono Jean Marie Straub e Danielle Huillet a fornirci una chiave essenziale: quando ammoniscono, rivolgendosi a un pubblico di studenti, la necessità politica di *restituire* al film il suo sguardo proprio, per quello che è, senza proiettare e sovrapporre alle immagini una presupposizione. Emerge allora in vari punti un senso politico che si pone *dentro* l'immagine in sé, il suo presentarsi senza rappresentare. Un lungo piano fisso sul luogo in cui a Charlottesville, in Virginia, l'auto di un suprematista si lanciò sulla folla di un corteo antirazzista. La videocamera di Ghezzi che riprende gli attacchi della polizia al G8 di Genova. L'incendio del Cinema Statuto a Torino nel 1983. Il lungo monologo del "criticone" nella messinscena ronconiana del testo di Karl Kraus *Gli ultimi giorni dell'umanità*, riconducendo al titolo del film che stiamo vedendo, in una "trenodia" degli orrori della guerra del XX secolo che si riverbera su quelli del nostro XXI, con una fulminante incursione in stacco di montaggio dei fantasmatici soldati in marcia mentre escono dal tunnel di *Dreams* (1990) di Kurosawa.

Il corrispondersi e il mutarsi delle sequenze, l'incedere per stacchi netti o per sovrimpressioni, la stratificazione filmica che si protrae in dilatazioni e contrazioni, permettono alle immagini di nascere una dall'altra, di rilanciarsi e di ritornare su se stesse, di accedere a una epifania che ne rivela lo *stato nascente*. Per riprendere il lessico di Walter Benjamin, queste immagini "in fuga" assorbono e lasciano dolcemente depositarsi la loro *aura*. Ma c'è una Aura nel film che corrisponde a un volto e a un corpo, al risuonare limpido di una voce, al palpitare di un'anima, come uno spirito guida nella metempsicosi delle immagini, nel loro nascere e rinascere, nel loro *manifestarsi*. Aura è la secondogenita di Enrico Ghezzi. Insieme alla sorella maggiore Martina, la vediamo bambina nella dolce quotidianità delle riprese "di famiglia", ogni volta interpellata, come carezzata con tenerezza dalla videocamera del padre, nei suoi sonni e risvegli infantili. Ma è fin dall'inizio del film che il volto e la voce di Aura (che è diventata una giovane attrice) si pongono come *introibo* al viaggio delle immagini, e come intercessione alla loro nascita. E questo avviene quando, guardando in macchina con limpida compostezza Aura ci restituisce le parole di tre racconti di Franz Kafka. In uno di questi racconti, *Il villaggio vicino*, una frase sembra racchiudere in sé l'andamento del fluttuare magnetico del film: *il tempo di una vita potrà mai bastarci per una simile traversata?* Il viaggio verso

un vedere oltre, dove l'ultima visione che ci appare si rivela essere sempre la prima. Immagine estrema al suo stato nascente.

Gli ultimi giorni dell'umanità. Regia: Enrico Ghezzi, Alessandro Gagliardo; sceneggiatura: Enrico Ghezzi, Alessandro Gagliardo; montaggio: Enrico Ghezzi, Alessandro Gagliardo; fotografia: Renato Berta; interpreti: Aura Ghezzi, Adelchi Ghezzi, Enrico Ghezzi, Toni Servillo; produzione: Matango con Rai Cinema e Luce Cinecittà; origine: Italia; durata: 200'.

L'intensità della passione, l'armonia della natura

Roberto De Gaetano

Un couple di Frederick Wiseman.



“Di lotta avevo bisogno; avevo bisogno che il sentimento ci guidasse nella vita, e non che la vita guidasse il sentimento” (Tolstoj 2011, p. 970): è ciò che pensa la giovane Masa nei confronti della sua vita matrimoniale con il ben più maturo marito Sergej. Sono i protagonisti de *La felicità familiare*, romanzo giovanile di Tolstoj, che segna non solo la crucialità del tema per lo scrittore russo – che passando per *Anna Karenina* arriva a *La sonata a Kreutzer* –, ma anche le profonde analogie dell'intreccio con quella che sarà la vita coniugale di Lev con la moglie Sofia. Sposata diciottenne, lui più di trenta. Un lungo matrimonio, durato trentasei anni, con tredici figli (alcuni dei quali morti piccoli).

Questo lungo matrimonio, visto dalla prospettiva e dai diari di Sofia Tolstaja, è al centro di *Un couple* di Frederick Wiseman. Che compie una scelta espressiva radicale, mettendo al centro della scena, e del paesaggio, i monologhi di Sofia affidati all'intensità misurata della interpretazione della Boutefeu. Questi monologhi raccontano la forza di un rapporto in cui il legame coniugale non basta a garantire la tenuta dei sentimenti, e la necessità dell'espressione di tale tumulto emotivo. Perché la grande invenzione della modernità, dal Romanticismo in poi, è che il sentimento deve segnare ogni aspetto della sfera privata, e quindi sommergere ogni relazione, coniugale e non. Che deve essere sottratta al rischio maggiore, quello della noia. A cui va senz'altro preferita la passione bruciante, in assenza della quale nulla sembra aver senso.

La diretta conseguenza di questo è che tale passione, oltre ad esprimersi in gesti accesi e spesso convulsi, richiede espressione e scrittura. Da dove il proliferare di lettere e diari, che a partire dall'Ottocento, segnano il rapporto del soggetto amoroso tra sé e l'altro (lettera) o tra sé e sé (diario). Anche se molto spesso le lettere assumono la forma di monologhi e i diari

quello di dialoghi, in un gioco stretto tra l'io e l'altro. Questo gioco del due nell'uno, e il suo passare per la parola scritta (diari) ed enunciata (monologo), occupa totalmente il luogo del film.

In scena Sofia Tolstaja racconta il suo sentimento, la sua intensità altalenante, il suo elevarsi, che può essere sintetizzato dalle parole della Masa de *La felicità coniugale* nell'idea che "egli è più che un uomo; egli sa tutto! [...] come non amarlo" (ivi, p. 974) e il suo precipitare, che passa attraverso umiliazione ed offesa quando, spesso incomprensibilmente, viene trascurata e maltrattata dal marito. Tale precipitare disperato la porterà anche a tentati suicidi.

È sempre il sentimento, la sua volatilità, al centro della scena. L'amore "folle" di Lev per Sofia, che sposa dopo una settimana: "Sono innamorato, come non credevo si potesse esserlo. Sono pazzo, se vado avanti così, sarò costretto a spararmi". E la gelosia, presente in entrambi fin dall'inizio, quando Tolstoj prima del matrimonio legge a Sofia i suoi diari, che raccontano delle donne amate e del figlio avuto da una contadina, di cui Sofia è molto gelosa. Ed ogni volta che è baciata, pensa di non essere "la prima che bacia così". Ed ancora la passione e la voluttà inesauribile di Lev, presente fin nell'avanzata maturità, ma anche il senso di solitudine: "È stato per me un amante appassionato e sono stata sola tutta la vita".

I tormenti della passione sono continui, la fluttuazione dei sentimenti inspiegabile, i costumi sociali rigidi, l'istituzione familiare vacillante (i figli amati, ma trascurati da Lev), e i monologhi nel film li riportano tutti, fino alla fuga da casa di un Tolstoj più che ottantenne. Ma tutta questa inquietudine sentimentale il film la riconsegna con la potenza di una intuizione di fondo: il paesaggio che circonda Sofia diventa una modulazione di tale inquieto sentimento e in un certo senso vi si contrappone.

Il film è ambientato in un bellissimo giardino di Belle Ile, un'isola al largo delle coste della Bretagna. Il mare, la costa, le piante, gli animali, i suoni e il respiro della natura diventano modulazioni di un unico sentimento che dà volume alle inquietudini del "due" dell'amore e dell'"uno" della parola monologante, ma allo stesso tempo le placa, perché ci dice che quel sentimento entrato in scena con la modernità nel suo allargarsi alla bellezza della natura può placarsi e trovare composizione armonica. Che sarà sempre distante dagli uomini, a maggior ragione quando sensibilità e genialità creativa li caratterizzano.

Riferimenti bibliografici

L. N. Tolstoj, *Romanzi II*, Bur, Milano 2011.

Un couple. Regia: Frederick Wiseman; sceneggiatura: Frederick Wiseman, Nathalie Boutefeu; interpreti: Nathalie Boutefeu; produzione: Wat Films / Zipporah Films; origine: Francia, USA; durata: 64'.

La sabbia di Roma

Chiara Scarlato

Vera di Tizza Covi e Rainer Frimmel.



Nel cimitero acattolico di Roma, è sepolto uno dei cinque figli di Johann Wolfgang Goethe, ma sulla lapide della sua tomba non c'è alcun riferimento al suo nome (August) che è stato rimpiazzato dalla scritta "Goethe Filius". Questo luogo assume una profonda valenza per comprendere *Vera*, il film di Tizza Covi e Rainer Frimmel, la cui protagonista, Vera Gemma, interpreta il ruolo di se stessa insistendo, in modo marcato, sul tema che ha direzionato la sua vita: la difficile gestione dell'eredità del "nome" (o, forse, sarebbe meglio dire del cognome) lasciatale dal padre, Giuliano, il cui ritratto campeggia imponente sul letto della sua stanza. Ecco che quando Asia Argento (anche lei nel ruolo di se stessa) va insieme a Vera in visita presso la tomba del "figlio di Goethe", il problema viene espresso con immediata chiarezza: Vera sarà sempre la figlia di Giuliano Gemma, così come Asia sarà sempre la figlia di Dario Argento, nonostante i tentativi di entrambe di emanciparsi dalle rispettive figure paterne attraverso svariati tentativi di autoaffermazione personale e crescita professionale.

Tuttavia, il film non si limita a sviluppare questo tema ma elabora, in senso complesso, anche il meccanismo di sovrapposizione tra persona e personaggio che si risolve in una domanda di non facile risoluzione: quanto c'è di biografico in una narrazione cinematografica la cui protagonista offre un'interpretazione di se stessa? Vera vive, parla con sua sorella Giuliana, incontra le amiche, partecipa alle feste e ai provini, si confronta con il suo autista, insomma, espone il suo corpo alla macchina da presa, restando fedele alla sua esperienza quotidiana. A partire da questo disequilibrio tra rappresentazione e vita si concretizza un paradossale sistema in cui è la stessa Vera a entrare e a uscire dal personaggio, quasi giocando con il suo nome.

Vera è Vera quando partecipa a un provino per un film per il quale il suo volto viene ritenuto “troppo moderno” ma diventa Vera Gemma quando il regista scopre che è la figlia di Giuliano e le chiede di fare una foto con lei perché “chissà quando gli ricapita”; Vera è Vera quando, di ritorno da una festa di Federico Lauri, entra in un bar per uno shot di tequila e invita un tassista a passare la notte con lei ed è, ancora una volta, Vera Gemma quando il suo fidanzato le chiede il piccolo favore di scrivere a Monica Bellucci per proporle di essere la protagonista del film che sta girando e che Vera (da Vera) sta finanziando. Il cortocircuito tra persona e personaggio si ha nel momento in cui, di ritorno da un container in cui sono stipati gli oggetti del padre e presso il quale si era recata con il suo autista per recuperare dei filmini Super 8, la sua macchina si scontra con uno scooter sul quale viaggiano Daniel (Daniel De Palma) e suo figlio Manuel (Sebastian Dascalu).

Questo incontro viene accolto dalla donna come una occasione per entrare in contatto con una realtà periferica diversa da quella con la quale si è sempre confrontata e in cui spesso le persone hanno inteso ingannarla o sfruttarla per il suo nome e, talvolta, per il suo denaro. In particolare, il rapporto con Manuel, bambino orfano di otto anni, costituisce un’apertura unica e inedita nei confronti di una cura disinteressata dell’altro, sia in senso pratico poiché il bambino, a causa dell’incidente, ha riportato una frattura scomposta che necessita di operazione, sia in senso figurato, poiché il tempo di Vera inizia a legarsi ai tempi del bambino che, spesso, va a prendere a scuola per passare il pomeriggio insieme a fare i compiti, mangiare un gelato, guardare un film al cinema, organizzare una festa a sorpresa per la nonna. L’autenticità di un affetto che non chiede nulla in cambio affascina Vera che si lascia, tuttavia, irretire dal padre del bambino.

A differenza di quanto accade con Manuel, Vera mostra un’estrema accondiscendenza nei confronti di Daniel che viene continuamente giustificato, nonostante abbia inscenato l’incidente per ricevere il rimborso dell’assicurazione e, episodio ancor più grave, le abbia sferrato un pugno, lasciandola con metà volto tumefatto. La scelta di Vera di non denunciare l’uomo per l’aggressione è un momento inafferrabile del film che lascia interdetti. A rinforzare questo sentimento di spaesamento è la scena finale in cui Vera scopre che Daniel l’ha narcotizzata per scappare con i soldi con i quali lei avrebbe finanziato l’operazione di Manuel e, prima di andare via, è anche entrato nel suo appartamento derubandola. Ancora una volta, in maniera rassegnata, Vera decide di non formalizzare la denuncia e di ritornare alla sua vita.

A differenza di altri film che hanno inteso raccontare le vite dei padri attraverso gli occhi dei figli (tra i più recenti, *DeAndré#DeAndré. Storia di un impiegato*, Lena 2021), *Vera* rompe la dimensione umbratile di cui spesso patiscono i figli d’arte e si consacra alla parodia di questa condizione: come affermano i registi Tizza Covi e Rainer Frimmel, nel film “le persone vere

rimangono vere e allo stesso tempo si trasformano in personaggi immaginari. E al termine delle riprese persino noi non sappiamo più che cosa è vero e che cosa è stato inventato” (Catalogo 2022, p. 172). In questo miscuglio omogeneo di parti diseguali, le persone non fanno altro che cercare di costruirsi nell’esatto modo in cui hanno immaginato di essere: con un cappello a tesa larga, un gilet di pelliccia, pantaloni attillati e tacchi a spillo, Vera attraversa il mondo immaginando di essere avvolta da una nuvola di sabbia.

Riferimenti bibliografici

AA.VV., 79. *Mostra Internazionale del Cinema di Venezia*, catalogo, La Biennale di Venezia, Venezia 2022.

Vera. Regia: Tizza Covi, Rainer Frimmel; sceneggiatura: Tizza Covi; fotografia: Rainer Frimmel; montaggio: Tizza Covi; suono: Tizza Covi; interpreti: Vera Gemma, Daniel De Palma, Sebastian Dascalu, Annamaria Ciancamerla, Walter Saabel; produzione: Vento Film (Tizza Covi, Rainer Frimmel); origine: Austria; durata: 115’.

La risacca del tempo

Bruno Roberti

When the Waves Are Gone di Lav Diaz.



“La ricerca della verità va perseguita dall’interno non dall’esterno” (Hercule Poirot), questa frase di Agatha Christie campeggia sulla parete di un’aula, mentre un istruttore di polizia tiene una lezione ai suoi agenti. È la scena che apre *When the Waves Are Gone* di Lav Diaz. In quella frase c’è la chiave del procedimento che Diaz adotta nel suo cinema: scavare nel *tempo* delle immagini che si depositano lentamente per enuclearne una materia filmica che si fa verità *interna*, da cui scaturisce il suo sguardo etico-politico, la sua capacità di filmare eventi e personaggi che diventano metafora di una condizione umana.

Diaz parte sempre dalle sue Filippine, che si fanno paesaggio contingente di un orizzonte universale, assurgono a uno scenario mitico entro cui si intersecano elementi della natura e coacervi urbani. Qui siamo immersi nella spirale di violenza e repressione, oltre ogni regola, scatenata dal governo di Rodrigo Duterte contro i trafficanti di stupefacenti, che diventa pretesto di un “repulisti” brutale, una campagna omicida guidata da squadroni della morte, che lasciano per strada i cadaveri delle vittime con un cartello di ignominia appeso al collo. Il detective di polizia che vediamo all’inizio è il tenente Hermes Papauran che a suo tempo non si è sottratto alla catena di violenze, ma ha anche denunciato la corruzione all’interno dell’arma facendo arrestare un collega poliziotto, il sergente Primo Macabantay, detto “il Supremo”.

Hermes è ora ossessionato da un senso di colpa che sente letteralmente *sulla sua pelle* invasa da un devastante eritema. Oscuramente avverte su di sé l’ombra incombente della vendetta, dal momento che Macabantay è stato scarcerato e si aggira per Manila deciso a braccare Hermes per soddisfare la sua sete vendicativa. Primo è anche preda di un delirio psicotico-religioso: assassina giovani prostitute dopo averle battezzate nel nome di Geova. Il

disegno del film va allora componendosi su una *caccia* e una *fuga*, una *detection* e una *persecution*, configurandosi, nel suo bianconero denso e polveroso (un 16mm riversato in digitale), come un *noir*, convulsamente cupo (che fa pensare alle atmosfere contaminate dal male di *Touch of Evil*, 1958, di Orson Welles o alle atmosfere d'incubo di *Manhunter*, 1986, di Michael Mann).

Il sergente è la figura del persecutore e il tenente quello della vittima designata, ma *all'interno* di ognuno di loro avviene come una *reversione*: da un lato Macabantay nei suoi deliri, nelle sue danze propiziatorie di crimini, sembra perseguitato da un demone interiore, dall'altro Hermes appare vittima di se stesso, invaso da un male che lo corrode e in cui si specchia il simmetrico male della società che lo circonda. Diaz li filma lungo tracciati paralleli, come fossero l'uno il *doppio* dell'altro. Così il film si avvolge su se stesso divaricando il tempo che questa volta viene dal cineasta compresso e addensato per un verso e per l'altro si distende e si dilata, con un doppio movimento di *risacca*.

Allo stesso modo gli spazi si chiudono su se stessi nei conglomerati urbani oscuri, negli interni sudici, negli anfratti portuali e si aprono sulla distesa della spiaggia in riva all'oceano, nei fiotti di sabbia che dalla riva invadono le case affacciate sull'acqua. Ma il paesaggio fisico è il riflesso del paesaggio morale, la concrezione delle immagini divaricate tra oscurità fonde e luminosità opalescenti (si parla nel film di "città della morte" e "città della luce") assume un valore metafisico, diventa metafora di un'ombra maligna che invade le anime in cerca di luce, di riscatto dall'incipiente malattia del mondo. Espiazione, colpa morale, ansia di redenzione, implacabilità dello sguardo politico, sussulti di dolore e invocazione di grazia: i motivi tipici del cinema di Diaz, il suo affondare nella Storia sciogliendola nel lento procedere delle situazioni, dell'*aura* tra maledizione e anelito redentivo, immanenza e trascendenza, si traducono qui, come suggerisce il titolo, in moto ondulatorio tra apparizione e sparizione.

I tormenti dostoevskijani si raggruppano nell'isteria di alcune sequenze (come i rituali insensati di Macabantay "il Supremo", nei suoi balli compulsivi prima di affogare le prostitute e imbalsamarne i corpi), mentre le cadenze balzacchiane della "commedia umana" che Diaz va dipanando film per film, assumono qui una vertiginosa densità, traspaiono in una lancinante radiografia dell'intero corpo sociale, ma anche in un lavoro empatico da "scrutatore d'anime" tipico del cineasta filippino. Ne risulta un film che *somatizza* la verità interna ai personaggi (Hermes costretto a nascondere sotto una cappa la pelle del corpo corrosa) e la condizione di abiezione e corruzione dell'esterno, del sistema omicida governativo ("la cultura dell'omicidio sta diventando il tuo sistema, sta diventando incontrollabile. Voi siete il sistema, eseguite pur sapendo che i loro ordini

non sono umani” si dice in un dialogo tra Hermes e la sorella nella casa che si affaccia sulla spiaggia, invasa dalla sabbia nera simile a una melma).

Tutto nel film, a cominciare dall’indagine e dalla persecuzione, assurge a domanda metafisica, quasi a interrogativo biblico: “Come si fa a indagare su Dio?...Dov’è Dio?”, si chiede ancora Hermes, prima di bagnarsi nelle acque dell’oceano come in cerca di una impossibile purificazione. Un assolvimento che non può che avvenire nel *ricongiungimento* delle due figure, Hermes e Macabantay, come le due metà di un doppio, in un suicidio-omicidio sulla banchina del porto. Nella notte che si avvia verso l’alba, con un coltellino (arma che il Supremo ha fatto fabbricare e affilare), il sergente trafigge alle spalle il tenente, quindi, con uno scavalcamento di campo abbacinante, nella luce livida dell’albeggiare, con i medesimi gesti compiuti alle spalle, infila la lama nella propria stessa schiena. È il momento in cui le onde si ritirano e il destino si compie, nella risacca del tempo.

When the Waves Are Gone (*Kapag Wala Na Ang Mga Alon*). Regia: Lav Diaz; sceneggiatura: Lav Diaz; fotografia: Larry Manda; montaggio: Lav Diaz; produzione: Epicmedia Productions, Films Boutique, Rosa Filmes, Snowglobe Films; interpreti: John Lloyd Cruz, Ronnie Lazaro, Shamaine Buencamino, Don Melvin Boongaling; origine: Filippine, Francia, Portogallo, Danimarca; durata: 187’.

Killers and Diers

Roberto De Gaetano

White Noise di Noah Baumbach.



Rileggendo oggi il grande romanzo di Don De Lillo, *White Noise*, da cui è tratto il film di Noah Baumbach, emergono non solo gli elementi di una radiografia del presente americano di allora – anni ottanta – ma anche una profonda anticipazione di quello che segna il nostro presente. «We need an occasional catastrophe to break up the incessant bombardment of information [...] The flow is constant. Words, pictures, numbers, facts, graphics, statics, specks, waves, particles, motes. Only a catastrophe gets our attention. We want them, we need them, we depend on them» (De Lillo 1986, pp. 65-66).

Queste parole del libro – riprese letteralmente dal film – mostrano oggi un'attualità aggiornata e più inquietante. Non è più in gioco la catastrofe come interruzione di un flusso generalizzato di informazioni. Perché la catastrofe è il flusso, che diventa inarrestabile amplificatore quando è attivato da un trauma nella realtà stessa (dalle Torre Gemelli alla Pandemia). Tra flusso e trauma si crea una zona d'indeterminazione: diventano indiscernibili.

La realtà del trauma, dell'incidente, diventa una forma della simulazione stessa. Così accade quando durante la dispersione della nube tossica (che occupa la parte centrale del romanzo e del film), Jack Gladney, professore di studi hitleriani in un college americano, sposato e con quattro figli avuti da diverse mogli, obietta al ragazzo che gli sta di fronte, che sta gestendo la situazione d'emergenza: «But this evacuation isn't simulated. It's real», «We know that. But we thought we could use it as a model» (*ivi*, p. 134).

Il precipitato di tutto questo è nella *paura della morte* come unico vero modellatore della vita individuale, familiare e sociale. Questa paura diventa il grande collante di sentimenti, comportamenti e percezioni. Perché è una

paura plastica, assume diverse forme e dà vita a differenti risposte: catastrofe ambientale, dipendenza farmacologica, occultismo, sospettosità e complottismo infiniti. È quello che dice a Jack l'amico e collega Murray: «This is the nature of modern death. It has a life independent of us. It is growing in prestige and dimension. [...] We've never been so close to it, so familiar with its habits and attitudes. We know it intimately. But it continues to grow» (*ivi*, p. 144).

Ma soprattutto la paura della morte e il suo tentativo di esorcizzarla genera – come sottolinea ancora Murray – il desiderio di assegnarla la morte. Perché la morte altrui allontana la nostra. Il punto è: quale posizione si occupa, quella di colui che uccide o di colui che muore? Murray, a cui sono affidate le verità più importanti, dice a Jack: «There are two kinds of people in the world. Killers and diers. Most of us are diers. We don't have the disposition, the rage or whatever it takes to be a killer. [...] But think what it's like to be a killer. Think how exacting it is. If he dies, you cannot. To kill him is a to gain life-credit» (*ivi*, p. 277).

Il fatto stesso che Jack si occupi di nazismo, cioè dell'orrore più grande e del più profondo culto della morte, è per allontanare da sé la sua propria morte: «Hitler is larger than death – gli dice Murray – You thought he would protect you» (*ivi*, p. 272). E la famiglia, che dovrebbe costituire l'istituzione più immunizzante rispetto a tali paure, ne è all'opposto il custode migliore e l'alimentatore più potente. Nel film si dispiegano efficacemente paure e nevrosi che uniscono e dividono marito, moglie e i quattro figli. Ma se tali paure divenute coscienti – e la paura stessa è una forma della coscienza – le ansie dominano, alterano i soggetti, che cercano strade e percorsi di “sedazione” (il Dylar, psicofarmaco clandestino dietro cui la moglie Babette si smarrisce), o di “imbroglio” (Jack che nasconde ai medici la verità) per poterle sopportare.

Ma oggi? Che aspetto prendono tutte quelle paure, soprattutto quella della morte? Sono diventate inconse, rimosse, trasformate nel flusso del controllo e della sicurezza, sanitaria e non. Una corrente continua di check up senza interruzione, di dispositivi preventivi ed assicurativi, affinché né la morte né la sua paura possano emergere. Un processo infinito e totalitario di prevenzione ed immunizzazione che esorcizza la morte spegnendo la vita.

Di questo ne è consapevole Baumbach, che nel film trasforma (ma non in maniera felice) il ritmo lento e il tono sospeso tra il drammatico e il latentemente apocalittico del romanzo di De Lillo in una sorta di flusso continuo dove il dramma si declina sempre più con il commedico ed il grottesco, come emerge chiaramente nel finale del film.

In un mondo senza più fuori, calati in un flusso senza rilievi, dove le paure stesse vengono occultate dal dominio di dispositivi securitari, questo mondo si sottrae al registro stesso del drammatico e del catastrofico, per iscriversi in quello dell'ironico e del grottesco, come nella ritualità

celebrativa degli acquisti al supermercato che, in forma coreografica, chiude il film.

Riferimenti bibliografici

D. De Lillo, *White Noise*, Penguin, London 1986.

White Noise. Regia: Noah Baumbach; sceneggiatura: Noah Baumbach (dall'omonimo romanzo di Don De Lillo); interpreti: Adam Driver, Greta Gerwig, Raffey Cassidy, André Benjamin, Don Cheadle; produzione: Netflix; distribuzione: Netflix; origine: USA; durata: 136'; anno: 2022.