FATA MORGANA web

ISSN 2532-487X

31

FATA MORGANA web

Fata Morgana Web

Venezia 82

ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè, Massimiliano Coviello, Angela Maiello (coordinamento), Pierandrea Amato, Luca Bandirali, Simona Busni, Gianni Canova, Dario Cecchi, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Stefano Oliva, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Giacomo Tagliani, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan, Francesco Zucconi

Caporedattrici: Laura Ysabella Hernández García, Alma Mileto, Nausica Tucci

Redazione: Chiara Scarlato (coordinamento), Samuel Antichi, Alessandro Calefati, Rosa Alba De Meo, Gabriele Guerrieri, Andrea Inzerillo, Caterina Martino, Agnese Stefanelli, Martina Tassone

Segreteria di redazione: Greta Buccarello, Manuel Cundari, Roberta D'Elia, Alessia De Blasi, Thea Faro, Nicolò La Rosa, Ester Lo Manto, Sara Marando, Carmen Morello, Myriam Panebianco, Denis Previtera, Chiara Renna, Martina Ventura

Social media: Gabriele Guerrieri e Chiara Scarlato (coordinamento), Lucrezia Lauteri, Agnese Stefanelli

Podcast e video: Gabriele Guerrieri, Lucrezia Lauteri

Fascicolo di Fata Morgana Web n. 31, "Venezia 82", a cura di Gabriele Guerrieri e Laura Ysabella Hernández García

INDICE

CHE FINE HANNO FATTO I PAESAGGI? 11
Roberto De Gaetano

LA PROSSIMITÀ DISTANTE DEL QUOTIDIANO 14
(*FATHER MOTHER SISTER BROTHER* DI JIM JARMUSCH)
Roberto De Gaetano

ASCOLTARE LE IMMAGINI 17
(*THE VOICE OF HIND RAJAB* DI KAOUTHER BEN HANIA)
Angela Maiello

L'INGRANAGGIO INCEPPATO 20
(*THE SMASHING MACHINE* DI BENNY SAFDIE)
Lucrezia Lauteri

IL POTERE E L'AMORE 24
(*LA GRAZIA* DI PAOLO SORRENTINO)
Roberto De Gaetano

SOTTO L'IMMAGINE, UN BATTITO 26
(*THE SUN RISES ON US ALL* DI CAI SHANGJUN)
Laura Ysabella Hernández García

LA SCRITTURA E IL DESIDERIO DELLA VITA 29
(*À PIED D'ŒUVRE* DI VALERIE DONZELLI)
Chiara Scarlato

NAPULE SENZA 'E CULURE 32
(*SOTTO LE NUVOLE* DI GIANFRANCO ROSI)
Francesco Zucconi

COSCIENZE LANTERNA 35
(*SILENT FRIEND* DI ILDIKÓ ENYEDI)
Chiara Renna

DOVE SONO FINITI I FIORI? 38
(*BUGONIA* DI YORGOS LANTHIMOS)
Alessandra Azzali

DIVINA E COMPROMESSA 41
(*DUSE* DI PIETRO MARCELLO)
Alma Mileto

LIBERAMENTE OBBLIGATA 44
(*ELISA* DI LEONARDO DI COSTANZO)
Roberto De Gaetano

IN LOTTA PER LA FINE 47
(*L'ÉTRANGER* DI FRANÇOIS OZON)
Chiara Scarlato

TUTTO È BENE QUEL CHE FINISCE MALE 51
(*UN FILM FATTO PER BENE* DI FRANCO MARESCO)
Bruno Roberti

SYMPATHY FOR THE MONSTER 53
(*FRANKENSTEIN* DI GUILLERMO DEL TORO)
Laura Ysabella Hernández García

THIS IS REALITY 57
(*A HOUSE OF DYNAMITE* DI KATHRYN BIGELOW)
Angela Maiello

MEMORIE DI CINEMA, MEMORIE DI VITA 60
(*JAY KELLY* DI NOAH BAUMBACH)
Laura Ysabella Hernández García

IL POTERE E LO SGUARDO 63
(*IL MAGO DEL CREMLINO* DI OLIVIER ASSAYAS)
Pietro Masciullo

L'IO IN FRANTUMI 66
(*NO OTHER CHOICE* DI PARK CHAN-WOOK)
Matteo Berardini

REGIE DEL SÉ 69
(*GIRL* DI SHU QI)
Agnese Stefanelli

L'ESTASI DEL CORPO 71
(*THE TESTAMENT OF ANN LEE* DI MONA FASTVOLD)
Letizia Granata

L'ETICA DELLA COMPLESSITÀ 74
(*AFTER THE HUNT* DI LUCA GUADAGNINO)
Gabriele Guerrieri

IL FILO TESO DELLA NEW HOLLYWOOD 78
(*DEAD MAN'S WIRE* DI GUS VAN SANT)
Pietro Masciullo

LIBERACI DAL MALE 80
(*LA VALLE DEI SORRISI* DI PAOLO STRIPPOLI)
Alessia De Blasi

L'AVVENTURA DELLO SPIRITO 82
(*GHOST ELEPHANTS* DI WERNER HERZOG)
Roberto De Gaetano

IL PALINSESTO DEL TEMPO 85
(*DIRECTOR'S DIARY* DI ALEXANDR SOKUROV)
Bruno Roberti

SCOPRIRE E RESISTERE 89
(*COVER-UP* DI LAURA POITRAS E MARK OBENHAUS)
Chiara Scarlato

TU, M(IO) 92
(*REMAKE* DI ROSS MCELWEE)
Gabriele Guerrieri

IL GRANDE SOGNO AMERICANO 95
(*NEWPORT & THE GREAT FOLK DREAM* DI ROBERT GORDON)
Sandro Giorello

I CONFINI DEL POSSIBILE 98
(*UN ANNO DI SCUOLA* DI LAURA SAMANI)
Gabriele Guerrieri

DIVAGARE TRA LE ROVINE 101
(*ESTRANY RIU* DI JAUME CLARET MUXART)
Luigi Abiusi

L'ESTETICA DEL DEGRADO 103
(*BARRIO TRISTE* DI STILLZ)
Denis Previtera

LO STRANO CASO DI BRITNEY THE POOH 105
(*IL RAPIMENTO DI ARABELLA* DI CAROLINA CAVALLI)
Gabriele Guerrieri

AMORE E SOLITUDINE NELLA NOTTE DI BANGKOK 109
(*FUNERAL CASINO BLUES* DI RODERICK WARICH)
Denis Previtera

IL PERDONO E LA COLPA 112
(*FATHER* DI TEREZA NVOTOVÁ)
Chiara Scarlato

SE IL DIAVOLO TI PROMETTE L'OSCAR 115
(*DIVINE COMEDY* DI ALI ASGARI)
Alessia De Blasi

ASCOLTARE IL GENERE 118
(*MOTOR CITY* DI POTSY PONCIROLI)
Lucrezia Lauteri

VIDEOSORVEGLIANZA DI UN ESILIO 121
(*PAST FUTURE CONTINUOUS* DI FIROUZEH KHOSROVANI E MORTEZA AHMADVAND)
Livio Lepratto

IL LUTTO E L'ALLUCINAZIONE DEL REALE 123
(*LAGUNA* DI SHARUNAS BARTAS)
Daniele Dottorini

E FU SERA (E NON MATTINA) 126
(*WAKING HOURS* DI FEDERICO CAMMARATA E FILIPPO FOSCARINI)
Simona Arillotta

FARE STORIA DEL PRESENTE 129
(*ETTY* DI HAGAI LEVI)
Damiano Garofalo

LA SERIALITÀ DEL MALE 132
(*IL MOSTRO* DI STEFANO SOLLIMA)
Francesco Zucconi

LA STORIA IN CONTROLUCE 136
(*PORTOBELLO* DI MARCO BELLOCCHIO)
Angela Maiello

LASCIAR ANDARE 139
(*HOW TO SHOOT A GHOST* DI CHARLIE KAUFMAN)
Chiara Scarlato

LUNGA VITA ALLA NUOVA CARNE 142
(*THE PØRNØGRAPHƏR* DI HARIEL)
Denis Previtera

DENTRO LE STORIE PER VINCERE LA MORTE 145
(*THE CLOUDS ARE TWO THOUSANDS METERS UP* DI SINGING CHEN)
Mirco Roncoroni

LA MINACCIA DELL'IMMORTALITÀ 148
(*BLUR* DI CRAIG QUINTERO E PHOEBE GREENBERG)
Anja Boato

DANZARE NELL'IMMAGINE 151
(*ON THE OTHER EARTH* DI WAYNE MCGREGOR)
Adriano D'Aloia

Che fine hanno fatto i paesaggi?

Roberto De Gaetano

La 82ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.

L'intuizione di Serge Daney, che metteva a fuoco il rapporto di omologia tra ciò che si vede sullo schermo e gli spettatori in sala, rimane valida ancora oggi per comprendere molte cose. Nel cinema classico, le grandi masse che apparivano sullo schermo corrispondevano alle folle dei grandi cinema metropolitani. Con la modernità le cose sono cambiate, e sullo schermo vediamo storie che coinvolgono pochi personaggi, perché gli spettatori si sono individualizzati o sono presenti al massimo in piccoli nuclei.

E oggi? Cosa resta di questo rapporto? Dai film visti a *Venezia 82* possiamo senz'altro dire che il circuito sempre più stretto tra piattaforme streaming e spettatore domestico ha orientato decisamente – in molti dei film visti – tutta un'estetica e i temi ad essa connessi.

È intorno al mondo "chiuso", sia esso ambiente domestico o luogo di lavoro, che il soggetto sembra definirsi. E tale mondo chiuso, non facendosi mai commedia (se non grottesca), limita radicalmente le possibilità di esprimersi del soggetto e l'ordine dei problemi che lo investono. Il primo dei quali è la paura come sentimento pervasivo e totalizzante dell'oggi.

Dove sono andati a finire i paesaggi? Naturali e urbani? E con loro la percezione dell'esistenza di un mondo che sopravanza il soggetto, liberandolo dalla sua chiusura?

Che il "fuori" dell'uomo sembra essere esclusivamente il suo "dentro" emerge in molti film visti a Venezia (*La grazia* di Sorrentino, *After*

the Hunt di Guadagnino, *Elisa* di Di Costanzo), anche quando il "fuori" conta o dovrebbe contare (*Il mago del Cremlino* di Assayas).

Questo "dentro", sia psicologico che esistenziale, prende forma in una messa in scena che si sviluppa in spazi chiusi o in esterni talmente convenzionali da sembrare chiusi, quasi cartoline (la Toscana in *Jay Kelly* di Baumbach). E anche quando il "fuori" sembrerebbe dover essere centrale nella ideazione stessa del film, come in *Sotto le nuvole* di Rosi, il film dà il suo meglio negli interni, nelle situazioni da commedia, quando gli operatori dei vigili del fuoco rispondono alle telefonate della cittadinanza.

L'esclusione sostanziale dell'"aperto" ("Il grande cielo" sembra definitivamente scomparso dal cinema americano) e la dominanza dei micro-ambienti identificano un regime di visibilità che è anche un regime di senso. Questo regime fa sì che il mondo del soggetto inizi e finisca con se stesso, un se stesso esteso anche al nucleo familiare. E il se stesso si riduce di fatto a risentimenti e paure, con poche eccezioni, tra le quali il meraviglioso *Father Mother Sister Brother* di Jim Jarmusch, meritato Leone d'Oro.

Il "piccolo mondo" visto sembra iniziare e finire con il carattere psico-sociale dell'uomo, come quando è in gioco la questione del lavoro, come in *No Other Choice* di Park o in *À pied d'œuvre* di Donzelli.

Lo sguardo che prende corpo e si concentra sullo psico-sociale, dimenticandosi del "respiro del mondo", è uno sguardo colpevole. O meglio, è uno sguardo alimentato da un senso di colpa profondo, che si sviluppa in una messa in scena stretta sui volti, le espressioni, le ambivalenze (*After the Hunt* ed *Elisa*).

E quando lo psico-sociale lascia il posto agli orrori della storia o alle minacce apocalittiche del presente, abbiamo l'intreccio tra *colpe effettive* e *sensi di colpa* (distruzione e indignazione), che si aggrovigliano fino a costituire un amalgama indivisibile. Che può portare anche alla scomparsa dell'immagine stessa, che lascia alla traccia emotiva e patetica della voce il compito di raccontarci ciò che non può essere visto (*The Voice of Hind Rajab*); o può far sì che l'azione ritorni su se stessa, moltiplicando prospettive, mostrando le pressioni che gravano sui soggetti coinvolti, ed evitando di farci vedere la scelta compiuta (*A House of Dynamite* di Kathryn Bigelow).

A questo racconto di un presente di crisi senza via d'uscita, dove il perimetro psico-sociale dell'umano diventa catalizzatore di colpe e sensi di colpa, si contrappongono i racconti animati da una forma mitica, come l'apocalittico *Bugonia* di Lanthimos o il fantastico *Frankenstein* di Del Toro. Ma se nel primo, nettamente il migliore tra i due, l'umanità vista da fuori non ha più speranza ed è destinata alla fine, per il secondo, la redenzione passa per il perdono, che sembra l'unica via d'uscita al senso di colpa individuale e sociale. Nel film di Del Toro, il mito del veggente vecchio e cieco (una sorta di Edipo), che passa il testimone a Frankenstein e al mito cristiano della caduta, fanno emergere come l'uscita dal "chiuso" delle

nostre esistenze sia immaginabile solo attraverso il potere affabulatorio del Mito (che però non è l'"aperto").

Ma c'è vera alternativa alla polarità tra il "chiuso" dello psico-sociale (anche nella sua amplificazione storica) e quello dell'affabulazione mitica? Entrambi regolati da un immaginario generato dalle piattaforme streaming e conformato alla fruizione domestica?

Tra i film che abbiamo visto alla Mostra, quello in cui palpita ancora l'avventura dell'umano alle prese con l'apertura del mondo è *Ghost Elephants* di Werner Herzog. Qui il grande mondo (l'Africa, la natura, gli animali) e l'"aperto" non sono occasioni né di visione mistica né di colpevolizzazioni ideologiche. Diventano possibilità attraverso cui l'uomo può scoprire sulla terra il suo vero destino, quello di fare della vita un'avventura, animata da un sogno senza fine, che parte dall'Africa e giunge in Occidente, dove l'avventura degli altopiani africani continua nei laboratori di ricerca delle università. E il cinema di quest'avventura dell'umano è sia testimone che attivo operatore. Di questo sentimento avventuroso della vita e della sua espressione cinematografica i film visti a "Venezia 82" sembrano portare poche tracce.

La prossimità distante del quotidiano

Roberto De Gaetano

Father Mother Sister Brother di Jim Jarmush.

I film importanti sono tali per qualcosa di non immediatamente restituibile in termini logico-discorsivi, come il racconto di una storia o l'emergere di un tema. I film importanti restano perché sanno inventare – come pensava Deleuze – blocchi spazio-temporali inediti ed originali. Questo è sicuramente vero per il meraviglioso *Father Mother Sister Brother* di Jim Jarmusch, che dovendolo raccontare sembra non far emergere nulla di significativo. Ma forse proprio quel nulla di significativo è quello che assume più senso.

Il film si divide in tre capitoli: *Father*, ambientato nel New Jersey, *Mother* a Dublino e *Sister Brother* a Parigi. I tre capitoli sono occasioni di incontri familiari. In *Father*, un vecchio padre (Tom Waits), che non ha mai lavorato, vive isolato, tra la neve, in riva ad un magnifico piccolo lago, e riceve la visita dei due figli. Il figlio (Adam Driver) è quello che più si è curato negli ultimi anni del vecchio, strano ed originale, la figlia mostra più freddezza. L'incontro è breve, un brindisi con l'acqua (accompagnato dalla battuta, che poi ritornerà come una rima leggermente variata negli altri episodi, "ma si può fare un brindisi con l'acqua?"), qualche dono alimentare che il figlio porta al padre, e la comune espressione magnificata dei figli davanti alla vista di quel lago, che permette di "sospendersi dal mondo", quando se ne ha bisogno. L'immagine contemplativa del lago sembra raccogliere, senza mai farsi simbolica, il senso di ciò che il film mostrerà. Quando i figli se ne andranno, il padre toglierà la copertura dal divano (che risulta nuovo), così come dalla sua automobile (anch'essa nuova).

La povertà e lo smarrimento ostentati dal padre sembrano allora in parte messi in scena per favorire gli aiuti del figlio. Con quei soldi, lo vediamo, dopo la ripartenza dei figli, invitare per telefono a cena una donna. L'incontro tra padre e figli mostra un legame che comporta distanza ma non indifferenza, cura ma non soffocamento, verità ma anche finzione.

Quest'ultima se non genera sofferenza non è una colpa. La consanguineità, ribadita anche per ricordare la madre morta, non diventa mai condizione per sviluppare un rapporto viscerale. I ruoli familiari non sono nel film posizioni dalle quali esercitare potere, e dunque alimentare risentimento, ma condizioni per far sì che sentimenti e relazioni, instaurandosi, permettano di attraversare il *tempo della vita* in forma non solitaria. Nulla da recriminare dunque se solo uno dei figli aiuta il padre, nulla da indagare per sapere se il padre è veramente povero o meno. Accettare il tratto caduco della vita, rinunciare alla sua controllabilità, definisce la condizione per una felicità possibile. Riso e malinconia si associano.

Nel secondo capitolo, la madre (Charlotte Rampling) aspetta le sue due figlie (Cate Blanchett e Vicky Krieps) per un tè. Siamo in un appartamento di Dublino, di fronte ad una tavola imbandita con dolci. Le figlie arriveranno, una delle due fingerà di giungere con Uber, per non far vedere alla madre che ad accompagnarla è una donna, la sua ragazza. Anche qui, insieme ad una menzogna che non genera dolore, c'è una distanza che abita la prossimità. Le tre sembra che non abbiano molto da dirsi, anche se nessun sentimento negativo prende corpo. Anzi brindano con il tè ("ma si può fare un brindisi con il tè?), parlano del più e del meno, si aggiornano su ciò che è accaduto loro nell'ultimo anno, condividono, in definitiva, il piacere dell'occasione senza sovraccaricarla emotivamente. La consanguineità anche qui elude simbiosi, ma anche totale indifferenza: le relazioni familiari sono la forma in cui *un* individuo si determina in una vita in comune, prima e oltre la dimensione ampiamente sociale della stessa. E soprattutto tali relazioni attraversano il tempo: le foto, anche d'infanzia, che vediamo nel film, corrispondono a tale tempo lungo.

Il terzo capitolo vede due fratelli gemelli, un ragazzo e una ragazza, ritrovarsi nell'appartamento dove sono cresciuti, prima di abbandonarlo ai nuovi proprietari. I genitori sono morti in un incidente aereo alle Azzorre. Anche qui scopriamo che poco si conoscevano in famiglia, poco sapevano i figli dei genitori. Genitori hippie, un po' destrutturati, che però alla fine si trovano a morire in un incidente con un piccolo aereo. Avevano un aereo pur essendo il loro stile di vita apparentemente così distante? I figli non si interrogano più di tanto sulla cosa, riconoscono solo che la libertà in cui sono cresciuti se la portano felicemente appresso. Questa mancanza di conoscenza non è stata mai mancanza d'amore, tutt'altro. E anche qui tornano simulazioni e finzioni, come un falso certificato di matrimonio dei genitori che trovano i due fratelli.

Qui il tempo diventa cesura (la morte e le sue tracce), senza che questa cesura si faccia lutto insanabile. La sorella ringrazia il fratello per essersi curato di sgombrare tutto l'appartamento dei genitori (lei non ce la faceva a farsi carico della cosa). Andranno a vedere gli scatoloni stipati in un garage. Ci metteranno mano, prima o poi. Nel frattempo, cammineranno abbracciati.

In *Father Mother Sister Brother* l'amore non richiede conoscenza ma riconoscimento, così come la vita non necessita di sentimentalismo né di

empatia ma di prossimità distante, non di assegnazione di colpe ma di un gioco leggero che può includere anche la simulazione. Ma soprattutto le relazioni familiari indicano la vita nella sua forma ordinaria, quella tipica della commedia, quella dove il dialogo e il gesto esprimono il carattere continuo ed iterativo del tempo. Che proprio per questo è sottratto sia alla necessità del controllo che alla sua trasfigurazione ideale. La poesia anonima del quotidiano è quella che mette in gioco *Father Mother Sister Brother*, e che ricorda l'altrettanto bel film di Jarmusch *Paterson*, o anche Ozu e il suo *Viaggio a Tokyo* (1953).

E dunque l"anti-azione", di cui parla Jarmusch, riguarda sia i personaggi che la forma compositiva del film. L'anti-azione trova espressione nel modo quotidiano e commedico di modellare lo spazio-tempo delle scene (dove motivi tornano da un episodio all'altro, come il finto rolex che "passa" da un personaggio all'altro nei diversi episodi).

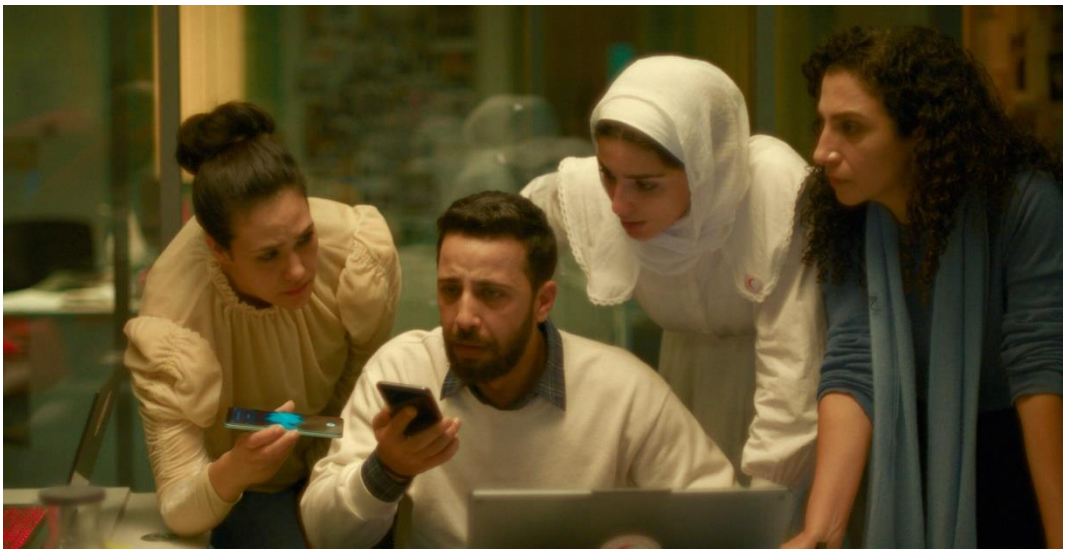
L'azione minima e quotidiana di *Father Mother Sister Brother* si oppone alla grande azione imputabile della tradizione americana maggioritaria (dell'epica), e trova da un lato un'immagine icastica nella contemplazione della natura (il lago del New Jersey), dall'altro si manifesta nei gesti quotidiani, quando non sono segnati da *una volontà troppo forte*, quella che esercitando forza sull'altro e sulla situazione si predispone comunque alla violenza. Attenuando il manifestarsi della volontà, il quotidiano si libera da colpevolizzazioni e risentimenti, predisponendosi così a fare commedia, cioè a mettere il soggetto in condizione di accordarsi con se stesso e con l'altro. E in definitiva, a compiere l'accordo più grande, quello con il tempo.

Father Mother Sister Brother. Regia: Jim Jarmusch; sceneggiatura: Jim Jarmusch; fotografia: Frederick Elmes (*Father*), Yorick Le Saux (*Mother* e *Sister Brother*); montaggio: Affonso Gonçalves; musiche: Jim Jarmusch, Anika; interpreti: Tom Waits, Adam Driver, Mayim Bialik, Charlotte Rampling, Cate Blanchett, Vicky Krieps, Sarah Greene, Indya Moore, Luka Sabbat; produzione: Badjetlag, CG Cinéma, Hail Mary Pictures; distribuzione: Lucky Red; origine: Stati Uniti d'America, Francia, Irlanda; durata: 110'; anno: 2025.

Ascoltare le immagini

Angela Maiello

The Voice of Hind Rajab di Kaouther Ben Hania.



Hind Rajab è il nome di una bambina di sei anni ammazzata il 29 gennaio 2024 dall'esercito israeliano, in un attacco all'automobile su cui viaggiava insieme ai suoi familiari. Circondata dai corpi esanimi senza vita dei cugini e degli zii, la bambina si mette in contatto con gli operatori della Mezzaluna rossa che tentano di salvarla. Verrà ammazzata dall'esercito israeliano insieme agli operatori che erano giunti sul posto per prestarle soccorso. Questo è il fatto realmente accaduto che il film della regista tunisina Kaouther Ben Hania racconta, attraverso le registrazioni di quelle lunghe, interminabili telefonate in cui la bambina supplicava di essere salvata, mentre insieme al buio incombeva la morte. Il film mostra i tentativi disperati di trovare un percorso sicuro per l'ambulanza che doveva salvarla, senza mettere a rischio l'ultima squadra presente a Gaza. Quando l'operazione sembra essere riuscita si odono gli spari e la voce di Hind e di chi era accorso ad aiutarla viene spenta per sempre. Hind Rajab è una dei 17.000 bambini morti a Gaza per mano dello Stato di Israele.

A che cosa servono le immagini se non riescono a fermare l'orrore di Gaza? Tra le tante domande che lo sterminio del popolo palestinese ci pone riguardo alla nostra umanità, c'è anche questa. Domanda che si inserisce nella nota tradizione della teoria dell'immagine che si è molto interrogata sul rapporto tra immagine e reale a partire dall'evento inimmaginabile paradigmatico del Novecento, la Shoah. Ma il problema oggi non è più quello della rappresentabilità o meno dell'orrore, questione superata nei fatti stessi dal diverso statuto di cui oggi gode l'immagine, sempre iperriproducibile e iperconnessa. Adesso piuttosto bisogna chiedersi cosa

fare di tutte le immagini che riempiono i nostri feed e le nostre bacheche se queste ci lasciano impotenti, molto spesso insensibili, di fronte all'orrore? Immagini che non toccano più il tempo della memoria ma quello del presente che diventa già subito passato. Come è possibile che tutto ciò possa accadere letteralmente sotto i nostri occhi, gli occhi del mondo intero?

Tali domande, che possono apparire molto astratte mentre le persone di Gaza muoiono sotto le bombe del governo israeliano, in realtà sono al centro di *The Voice of Hind Rajab*. Narrativamente il film si costruisce intorno al gruppo di operatori che tengono il contatto con la bambina nelle sue ultime ore di vita, e allo stesso tempo cercano di parlare con realtà internazionali per trovare un corridoio sicuro per salvarla. Serve un percorso approvato dall'esercito occupante, altrimenti sarà tutto inutile e vano. E sempre sul piano della costruzione della narrazione si scontrano posizioni e sensibilità diverse: Omar, il primo a raccogliere la telefonata, vorrebbe istintivamente mandare lì i primi operatori disponibili, mentre il capo della sede operativa richiama alla prudenza, e si fa carico del peso della scelta di far aspettare la bambina nell'attesa di trovare la soluzione migliore che non metta a repentaglio la vita di altre persone. Quando si ritrovano a discutere, tra la rabbia e la disperazione, su come sia possibile negoziare con chi spara addosso ai bambini, il capo squadra decide di coinvolgere chi si occupa della comunicazione e di diffondere sui social la voce di Hind. A cui Omar gli chiede se crede che qualcuno si farà commuovere da una voce quando tutti i giorni si vedono immagini di bambini morti a Gaza? In altri termini la domanda che il film si pone e ci pone è: cosa ci può muovere ad agire se tutto ormai ci lascia indifferenti?

Il film sceglie una strategia chiara che viene esplicitata sin dai primi cartelli che informano lo spettatore: mettere in scena, drammatizzare una vicenda realmente accaduta. C'è la finzione, da un lato, gli attori e l'interpretazione, e c'è la registrazione vera della lunga telefonata tra la bambina e gli operatori, dall'altro. Il film si colloca pienamente in un'estetica intermediale, che necessita però di due movimenti, uguali e contrari. Il primo movimento è quello di utilizzare la finzione per ridare vita al documento mediale: la voce di Hind, che ha fatto il giro del web, ha bisogno ora del tempo lento della narrazione cinematografica per riacquistare corpo e presenza. Il secondo movimento consiste invece nel lasciare traccia di questo lavoro di ibridazione tra documento mediale e finzione: in alcune sequenze viene mostrata l'interfaccia del software per la riproduzione dell'audio, che ci ricorda che quella che stiamo ascoltando è telefonata realmente accaduta; in altri momenti, invece, le voci dei veri operatori si sostituiscono a quelle degli interpreti, i quali per pochi istanti si trasformano in spettatori della storia che stanno interpretando, mettendosi essi stessi all' ascolto di quelle voci disperate; infine, nel momento in cui si cerca di mobilitare l'opinione pubblica attraverso i social media, gli operatori fanno dei video della sala operativa durante le chiamate con la bambina e nell'inquadratura del film rientra lo schermo del cellulare che sta riprendendo la chiamata mostrando le immagini dei video veri di quei

momenti. Il film, dunque, da un lato trasforma il contenuto mediale in una storia, con tutti i rischi che questa operazione può presentare; e dall'altro dissemina nel racconto di finzione tracce e indizi che ci ricordano che si sta raccontando una storia vera e che si tratta anche di una storia che, seppur in modo diverso, era anche già stata raccontata.

In questo caso e in questo momento storico non è possibile separare il valore del film da quello che racconta. E proprio per questo la strategia adottata può dirci qualcosa di importante anche su quelle domande che si pongono oggi dinanzi alle immagini di Gaza. Per esempio, può suggerire che un modo per far sì che le immagini non ci lascino indifferenti, è quello di ricostruirne le storie di cui sono testimonianza, ovvero di trasformare le tracce mediali in racconti, piccoli e grandi allo stesso tempo, singoli e universali. Ha ragione Emanuela Fanelli quando dice che il cinema ci mette di fronte alla versione migliore di noi stessi, perché soffriamo e partecipiamo alle vicende dei protagonisti sullo schermo, molto più di come non siamo capaci di fare dinanzi ad altre immagini. Però questa volta non basteranno i lunghi applausi che hanno sciolto la commozione delle prime proiezioni o eventualmente qualche premio; questa volta, dinanzi all'orrore di Gaza, dovremo riuscire a portare la versione migliore di noi stessi anche fuori dalla sala buia, perché quello che sta accadendo ci riguarda tutti.

The Voice of Hind Rajab. Regia: Kawthar ibn Haniyya; sceneggiatura: Kawthar ibn Haniyya; fotografia: Juan Sarmiento G.; montaggio: Qutayba Barhamji, Maxime Mathis, Kawthar ibn Haniyya; interpreti: Saja al-Kilani, Clara Khuri, Muʿtazz Milhis, ʿAmir Hulayhil; produzione: Mime Films, Tanit Films, RaeFilm Studios, JW Films Production; origine: Tunisia, Francia, Regno Unito, Stati Uniti d'America; durata: 89'; anno: 2025.

L'ingranaggio inceppato

Lucrezia Lauteri

The Smashing Machine di Benny Safdie.

Mark Kerr, 191 cm, 115 kg, di Toledo, Ohio. Mark Kerr, campione di wrestling e pioniere dell'MMA. Mark Kerr, il lottatore che non conosce la sconfitta, tanto da non saper neanche descrivere quello che si prova quando si perde. La sua strategia sul ring mostrata in apertura a *The Smashing Machine* di Benny Safdie, in concorso a Venezia 82, è semplice: lasciare fuori dal perimetro tutte le emozioni, nessuna distrazione, per poter fiutare al meglio la paura dell'avversario e così metterlo al tappeto.

Un uomo imbattile, una macchina perfetta votata alla distruzione del proprio sfidante, perfettamente oliata e splendente sotto le luci dei palazzetti, un corpo monumentale idolatrato dalla folla. Il protagonista è interpretato Dwayne Johnson, noto come The Rock, a sua volta ex-wrestler icona del cinema d'azione mainstream, qui nel suo primo ruolo drammatico. Lo sguardo di Safdie, raccontando la figura del combattente di MMA, decostruisce anche la maschera dell'attore, negli anni diventato icona nella cultura di massa ma da sempre ritenuto adatto unicamente a ruoli dalla ridotta espressività; una riflessione metacinematografica che passa attraverso il suo corpo, una riappropriazione del proprio io di The Rock mediante la storia di Kerr.

Nel momento della lotta, il pugile si trasforma quasi in "performer" – non attore che interpreta una parte, un ruolo, un personaggio, ma attore che, liberato dal vincolo della rappresentazione, cerca di raggiungere una specie di *transe* (Cappabianca 2004, p. 6). Gli ingranaggi del *corpo-macchina* funzionano alla perfezione nel loro anestetizzato isolamento emotivo, incoraggiato dall'assuefazione alla vittoria: Kerr non ha mai fallito, ma dietro la certezza del trionfo si nasconde la paura di un fallimento impossibile da affrontare.

Questa anestesia si espande oltre il perimetro agonistico. È infatti del tutto assente la comunicazione verso il mondo circostante: lo spettatore non vede mai Kerr rapportarsi con altro al di fuori delle palestre o della sua altrettanto claustrofobica relazione sentimentale. Il motore dell'azione non è più il sogno americano di un successo proiettato anche verso l'esterno, come in *Rocky*, ma c'è un completo ripiegamento verso l'interno, mostrato soprattutto attraverso il rapporto con la compagna Dawn. La loro storia d'amore, in apparenza dolce e basata sul reciproco supporto, nasconde in realtà fratture che emergono sin dal primo dialogo della coppia, in cui si discute sul corretto numero di banane di inserire nel frullato proteico della colazione del lottatore.

Le parole appaiono prive di significato, portano a errori e interpretazioni sbagliate. Ogni frase è pronunciata con lo stesso tono piatto e innaturale. I gesti, invece, hanno il potenziale di trasformarsi in espressioni tragiche, l'unico mezzo attraverso il quale esternare la propria travagliata interiorità.

Nel momento in cui il dolore continua ad aumentare e le discussioni si fanno sempre più intense, gli ingranaggi non possono continuare a incastrarsi tra di loro come prima. Kerr cerca negli oppiacei e negli antidolorifici una cura in grado di far tornare la macchina al suo isolamento, fino a quando gli eccessi non iniziano a condizionare anche le sue prestazioni. La parabola in continua ascesa è destinata a uno schianto rapido e doloroso, quando per la prima volta in Giappone, durante il Pride Fighting Championship, viene sconfitto. Il corpo non è più infallibile, ma torna ad essere profondamente umano e ferito, piegato a terra e incapace di rialzarsi. Il lottatore non sembra più in grado di agire, annientato dal violento ingresso del mondo esterno in sé.

La rassegnazione cresce, e anche la dimensione spettacolare dei combattimenti che sembrava centrale nella prima parte del film, diventa secondaria, immobile come Kerr/The Rock di fronte alla scoperta del fallimento. La dipendenza dalle sostanze del protagonista aumenta sempre di più, portandolo a un'*overdose* che, come la sconfitta sul ring, lo costringe a terra senza possibilità di movimento. Kerr cerca di disintossicarsi; è nel momento in cui i farmaci smettono di agire che il mondo esterno, con il suo scorrere impetuoso, non può più essere lasciato fuori dal perimetro del proprio agire. La macchina distruttrice non esiste più, nonostante cerchi ancora nel ring e negli allenamenti (accompagnati dal risuonare nella palestra di una simbolica *My Way* di Frank Sinatra, esplicito omaggio alla saga di *Rocky*) una nuova dimensione in cui trovare il modo di far coabitare l'ambizione spezzata e la delusione.

Il rapporto con Dawn, in contrapposizione al tentativo di trovare la forza di tornare in piedi, si complica sempre più. Le discussioni diventano costanti: la donna si mostra spaventata dalla ricerca della sobrietà da parte

del compagno. Ha paura che, non più anestetizzato ma alla scoperta del proprio mondo interiore, non abbia più bisogno di sostegno e amore. Il nucleo narrativo del film è definito dai dialoghi spezzati e mai portati a termine tra i due. Scene di apparente tranquillità come l'avventurarsi senza meta per un luna park, unica apertura effettiva verso un mondo esterno che rimane comunque irrealistico e impossibile da collocare con precisione con le sue giostre e i suoi anonimi neon, si alternano a un'oppressiva chiusura all'interno dell'abitazione, rimarcando l'isolamento e le difficoltà di apertura da parte della coppia.

Comunicare diventa impossibile se non attraverso urla e lacrime, in un crescendo di sofferenza che culmina nel climax finale. La radicalizzazione del gesto torna a essere l'unico modo per rendere possibile la comunicazione: Dawn, disperata e invitata da Kerr a lasciare casa, afferra una pistola minacciando di uccidersi. L'atto non è portato a termine, perché il corpo del combattente, ormai non più fredda macchina ma organismo totalmente umano, la abbraccia, fermandola.

Nel 2000 Kerr torna in Giappone per una nuova edizione del Pride, deciso a cercare una rivalsa sul ring: ora può finalmente *sentire* i fan che lo chiamano a gran voce, l'emozione della sfida, la tensione prima di combattere. Le ultime scene, dedicate agli incontri, anche in questo caso perdono la dimensione spettacolare tipica del genere, in cui le immagini di violenza sono manipolate ed estremizzate per ottenere una maggiore visibilità (*ivi*, p. 5); i combattimenti sono rapidi, commentati con poche frasi, la violenza non ha più un ruolo consolatorio. Anche quando Kerr perde l'incontro che avrebbe potuto portarlo alla finale (costretto a terra nella stessa posizione in cui aveva perso la prima volta), l'immagine è priva di tensione.

A vincere l'edizione sarà Mark Coleman, suo amico, uomo, non macchina, che ha imparato a fallire e a non essere spaventato dalle cadute, e per questo in grado di accogliere nuovamente in sé la vittoria. La parabola ascendente di Kerr sportivo si interrompe, per essere però sostituita da quella della sua trasformazione da dispositivo di distruzione a uomo fallibile. Non indossa più la cintura del campione, ma può lasciarsi andare a una risata autentica, la prima del film, liberatoria, sincera, spezzata, umana; quella di una macchina che è stata distrutta ma, davanti a quella che sembrava la sua fine, è riuscita a trovare una nuova strada.

Riferimenti bibliografici

A. Cappabianca, *Boxare con l'ombra. Cinema e pugilato*, Le Mani-Microart's, Recco 2004.

The Smashing Machine. Regia: Benny Safdie; sceneggiatura: Benny Safdie; fotografia: Maceo Bishop; montaggio: Benny Safdie; musiche: Nala Sinephro; interpreti: Dwayne Johnson, Emily Blunt; produzione: Out for the Count Productions, Seven Bucks Productions, Magnetic Fields Entertainment; origine: USA; durata: 123'; anno: 2025.

Il potere e l'amore

Roberto De Gaetano

La grazia di Paolo Sorrentino.

Ogni grande autore ha un mondo, come insieme di temi, di sentimenti e di stile. Così è per Sorrentino. Anzi per Sorrentino questa autorialità è ancora più marcata che per altri autori, perché tocca i grandi temi della condizione umana, il passare del tempo e le stagioni della vita, il potere e l'amore, la memoria e il desiderio.

Tali temi il regista napoletano li ha sviluppati secondo due direttrici principali, una più sociale e comico-grottesca, in cui viene a rappresentazione insieme al personaggio principale tutto un mondo sociale e urbano (dalla Roma de *La grande bellezza* alla Napoli di *È stata la mano di Dio* e *Parthenope*), un'altra più intimista e astratta, in cui il personaggio è chiuso con i suoi problemi nel suo mondo (*Le conseguenze dell'amore* e *Youth*). *La grazia* appartiene a questa seconda direttrice, che delle due è senz'altro la meno felice, quella in cui Sorrentino non trovando la mediazione di un mondo sociale e "oggettivo" (maschere, comportamenti, stili di vita) rischia di rinchiudersi autoreferenzialmente in un suo universo dove tutto si trasforma in retorica; anche un grande tema come l'eutanasia, presente nel film sia come proposta di legge da firmare che nella forma concreta di un cavallo agonizzante che deve decidere se continuare a far soffrire o meno.

Mariano De Santis (Toni Servillo) è un anziano Presidente della Repubblica il cui mandato è in scadenza, e si trova nella situazione di dover decidere, cioè di esercitare la sua autorità, rispetto alla firma della legge sul fine vita, e alla concessione della grazia a due condannati, un uomo e una donna, colpevoli di aver ucciso anni prima i rispettivi coniugi. De Santis è incalzato dalla figlia Dorotea (Anna Ferzetti), che lo accusa di mancare di coraggio, di aver sempre troppo tentennato e procrastinato le scelte importanti. Mettendolo alle strette, Dorotea gli dice che la domanda non è

tanto – come crede il padre – se diventare "assassino" o "torturatore", nel caso firmi o meno la legge sull'eutanasia, quanto: "Di chi sono i nostri giorni?". La domanda è notevole, perché sintetizza con grande efficacia drammaturgica la necessità di interrogarsi sulla propria vita e il proprio mondo, misurando il grado di autorevolezza che si ha rispetto alla propria esperienza. A maggior ragione quando tale autorevolezza investe la posizione esplicita di un'autorità. Il rilievo della domanda però ne *La grazia* si smarrisce quando viene ripetuta. Tale ripetizione indebolisce la potenza veritativa dell'interrogativo, trasformandolo in una frase di mera e compiaciuta retorica.

È stato sempre un tema centrale in Sorrentino lo sfaldamento del simbolico, che accompagna il destino delle figure istituzionali e di potere (pensiamo a *Loro*), e che ne *La grazia* passa, tra le altre cose, attraverso l'abbassamento dei comportamenti del Presidente, come quando inizia a cantare una canzone rap.

La solitudine, il coraggio, la paura, la fine del mandato, il tempo che passa: questi temi che occupano Mariano De Santis sono sovrastati dal tema dell'amore. De Santis ha perso la sua amata moglie Aurora sette anni prima e non fa che ricordarla. Ma insieme a lei, ricorda e riattiva la sua gelosia, perché la moglie quarant'anni prima lo ha tradito, ma Mariano non sa bene con chi sia stato. Continua a voler scoprire e a indagare, arrivando perfino ossessivamente a sospettare di amici di lunga data. Fino a quando l'amica d'infanzia e critica d'arte Coco Valori (Milvia Marigliano), che nel film svolge efficacemente un ruolo comico e irridente, non gli confessa di essere stata lei l'amante della moglie. Ma nonostante questa confessione, vediamo alla fine che De Santis resta dubbioso, tant'è che, oramai ex-Presidente, cenando a casa sua con Coco, riceve da quest'ultima un confidenziale "non mi rompere il cazzo", all'ennesimo accenno di interrogazione.

E dunque, quest'amore che dovrebbe dominare su tutto è roso dal tarlo della gelosia per De Santis, dalla violenza per i coniugi in galera, e sembra non essere mai fiorito per la figlia Dorotea che non ha relazioni, ma ha dedicato la sua vita alle cure del padre e allo studio della giurisprudenza. Allora capiamo che il tema dei temi non è l'amore, che resta una illusione, ma come vivere nel tempo, cioè come tener conto della condizione temporalmente limitata delle nostre vite, e dunque della morte. L'amore e il potere sono (fin dai Greci) le due grandi risposte a questo interrogativo, ma portano con sé il grande rischio di intrecciarsi in grovigli indissolubili: l'amore che perde la sua magia trasformandosi in potere e dominio, e il potere che perde autorevolezza facendosi totale oggetto d'amore.

La grazia. Regia: Paolo Sorrentino; sceneggiatura: Paolo Sorrentino; fotografia: Daria D'Antonio; montaggio: Cristiano Travaglioli; interpreti: Toni Servillo, Anna Ferzetti, Orlando Cinque, Massimo Venturiello, Milvia Marigliano, Giuseppe Gaiani, Linda Messerklinger, Vasco Mirandola; produzione: Fremantle, The Apartment, Numero10; origine: Italia; durata: 133'; anno: 2025.

Sotto l'immagine, un battito

Laura Ysabella Hernández García

Rì guà zhōng tiān (The Sun Rises on Us All) di Cai Shangjun.

Una macchina da presa instabile segue i movimenti di una donna – Xin Zhilei, vincitrice della Coppa Volpi come miglior attrice – all'interno di un ospedale. Lei sembra trovarsi lì per un'ecografia, ma i dialoghi sono ridotti al minimo: in assenza di parole esplicative, è necessario cercare indizi all'interno delle immagini per tentare di scoprire ciò che è accaduto. Subito dopo, la donna è costretta a piegarsi in due sulle scale per il forte dolore che l'affligge. L'inquadratura la mostra attraverso due linee diagonali che delimitano l'immagine: questa chiusura interna alla composizione segnala la prigione simbolica in cui Meiyun è rinchiusa.

La prima ora del film di Cai Shangjun, regista cinese della sesta generazione e già vincitore del Leone d'Argento per la miglior regia alla 68ª edizione della Mostra di Venezia, non rivela molto sulla vita della donna, ma si concentra invece sullo svelamento dei numerosi inganni che lei stessa ha messo in atto. Allo stesso tempo, Meiyun sembra avere una consapevolezza del quadro di realtà osservato dagli spettatori, e con questa cognizione si schermisce, proteggendosi dal loro sguardo. È ciò che accade nelle dirette sui social, in cui cerca di vendere abiti di scarsa qualità, scegliendo cosa mostrare e come farlo pur di raggiungere il suo scopo. Ma la macchina da presa continua a perseguitarla, e attraverso soggettive che inquadrano mani e braccia pronte a invadere il quadro per avvicinarsi a lei, lo spettatore è interpellato a fare altrettanto. In modo più radicale, la donna

chiude una porta davanti alla camera mentre assiste un malato in ospedale che non riesce ad andare in bagno da solo. Chiudendo la porta, esclude ogni tentativo di indugiare su ciò che è accaduto. Con questo gesto Cai Shangjun sembra affermare che questa è una storia che va inizialmente guardata con la coda dell'occhio, ma prestando attenzione, perché qualcosa pulsa dietro l'immagine.

C'è una difficoltà iniziale nel rinvenire la trama del film, che si insinua lentamente tra i silenzi dei personaggi. Meiyun insiste nel portare a casa il malato incontrato per caso in ospedale e nel prendersi cura di lui. Ma l'uomo, chiamato Baoshu (Zhang Songwen), con la stessa ostinazione la respinge. Entrambi vivono nella miseria, ma lui afferma di aver pagato un prezzo più alto, ricordando alla donna il debito che lei ha nei suoi confronti. Accolgono il loro incontro come il segno di un tragico destino. C'è un dolore che li lega e che non può essere pronunciato, e proprio per questo si manifesta fisicamente: i dolori della gravidanza di Meiyun, segno di vita, risuonano con quelli del cancro allo stomaco di Baoshu, che preannunciano la morte.

Meiyun nasconde la gravidanza: il padre del bambino è un uomo sposato che le ha chiesto di abortire per mantenere in segreto la relazione. Non può confidarlo neppure a Baoshu, perché significherebbe sottolineare ancora di più la distanza tra le loro fortune. Sette anni prima lei gli ha rovinato la vita, lasciandolo prendersi la colpa di un incidente stradale commesso da lei. Dopo aver perso tutto, lui vorrebbe ora abbandonarsi alla morte. Sarà dunque Meiyun a costringerlo a mangiare, quando l'uomo rinuncia. La violenza di lei (uno schiaffo) riceve una risposta ancor più crudele (lo stupro), ma in questa catena di dolore la vita resiste: ce lo ricorda Meiyun divorando un pasto con voracità.

Solo quando Baoshu, in un parco, le racconta della sofferenza che lo accompagna, Meiyun confessa di essere incinta. Lo schermo viene allora trafitto: tornati a casa, i due cercano di chiudere una finestra, e così escludere il mondo esterno, ma una ventata irrompe nei vetri, incrinando il potere schermante delle immagini, la prigione che confinava entrambi.

Attraverso questo dramma intimo, Cai Shangjun delinea con finezza l'immagine di un Paese che, proprio come i protagonisti del film, aspira a proiettarsi nel futuro ma resta prigioniero del passato. Nel finale i due personaggi sembrano arrendersi al proprio destino: perché lei possa vivere deve accettare la morte di lui, e perché lui possa morire deve affidarsi al tentativo di vita di lei. Ma la vita che germogliava nel corpo della donna si spegne, bloccando l'unica possibilità di redenzione. Privata di un futuro in grado di riscattare il passato, la donna uccide l'uomo: affondare il coltello nel suo ventre diventa l'unico gesto possibile per sciogliere la colpa delle scelte che, anni prima, li avevano già condannati. In filigrana, la vicenda lascia emergere le tensioni irrisolte di un intero Paese.

The Sun Rises on Us All. Regia: Cai Shangjun; sceneggiatura: Cai Shangjun, Nianjin Han; fotografia: Kim Hyun-seok; montaggio: Matthieu Laclau, Yann-Shan Tsai; interpreti: Xin Zhilei, Zhang Songwen, Feng Shaofeng; produzione: Guangzhou Mint Pictures, Guangzhou Zizai Media; origine: Cina; durata: 131′; anno: 2025.

La scrittura e il desiderio della vita

Chiara Scarlato

À pied d'œuvre di Valérie Donzelli.

Esiste un cinema semplice, fatto di storie semplici così come semplice può essere la vita. Questo cinema riesce talvolta a creare una piccola bolla che trattiene al suo interno chi guarda, come è il caso di *À pied d'œuvre* di Valérie Donzelli, tratto dal romanzo autobiografico di Franck Courtès (2023), di cui il film ricalca il titolo.

La trama è piuttosto lineare: Paul Marquet (Bastien Bouillon), un uomo di quarant'anni, fotografo di professione, decide di lasciare il suo mestiere per fare lo scrittore. Quest'uomo ha una moglie e due figli, una casa a Parigi. La moglie si trasferisce a Montreal e i figli decidono di seguirla, lui deve lasciare la casa in cui tutti insieme abitavano perché da solo non può più permettersela e trasloca in uno studio che si trova sotto il livello della strada ma che almeno gli permette di avere un posto in cui riposare, scongiurando così la possibilità di dormire per strada. Quest'uomo sa che scrivere non è una velleità momentanea ma la sola risposta che può colmare il suo desiderio.

Così segue la sua inclinazione, pubblica un paio di romanzi che vengono apprezzati dalla critica, ma vendono poco. Prova a pensare un terzo romanzo, chiede un anticipo, continua a scrivere. Il terzo romanzo è finito e non funziona. Il desiderio resta ma occorre lasciarlo sullo sfondo di una decisione che possa aiutarlo a fronteggiare una nuova emergenza: la povertà. Ma si può davvero parlare di povertà, anche se la "persona povera" ha una casa e riesce a provvedere ai suoi bisogni minimi? È questa una delle domande che con più insistenza appaiono nella resa cinematografica di Donzelli.

C'è una frase di Aldous Huxley – presente nel film come nel romanzo – che porta a riflettere su quanto "il contrario di una cosa non sia il suo contrario, bensì la medesima cosa colpita dall'aggettivo vero: il vero patriottismo, il vero cristianesimo, il vero socialismo". Questa logica tenderebbe a giustificare il fatto che non è vera quella povertà di una

persona che è meno povera di altre. Non è vera soprattutto perché Paul ha *scelto* di modificare la sua vita, come gli rimproverano il padre e la sorella che, nel corso di una cena, gli diranno di aver visto proprio quella "vera povertà" nei suoi viaggi all'estero.

Ci sono almeno due possibili ragioni che potrebbero dare un riscontro della mancata comprensione della decisione presa da Paul. La prima pertiene alla convinzione che una persona, se è una persona matura, ha l'obbligo di mantenere il controllo della propria vita, evitando i rischi e le incertezze. La seconda riguarda il *mestiere di scrivere* che, volendo superare la canonica formula, si fa fatica a riconoscere come tale. Nondimeno la regia di Donzelli non fa altro che mostrare le modalità attraverso cui chi pratica questo mestiere tende a osservare il mondo.

È in particolare una scena a mostrare in chiarezza cosa accade quando una pagina si riempie prima nella testa per poi diventare visibile sulla superficie bianca della pagina. Paul sta pensando al suo terzo romanzo e ricorda il momento in cui la sua ex moglie, prima di partire, gli ha chiesto la cortesia di attendere a casa l'arrivo di un pacco l'indomani. Nell'immaginazione dell'uomo, il volto della moglie resta lo stesso ma cambiano le sue parole e, soprattutto, cambiano le voci con le quali queste parole vengono pronunciate: non sono più solo le parole della donna a risuonare, ma anche quelle di monito proferite dal padre e dalla sorella, e tutte trovano dimora in quel volto.

Il lavoro di scrittura difatti è una sorta di montaggio in cui, in un momento di sospensione dal reale, si cerca di far parlare corpi altrimenti muti, esercitando così una libertà tutta personale di attribuire loro parole e pensieri che sono i propri. Si tratta di costruire scenari possibili per imbastire una storia che sia, per quanto possibile, perfetta nella sua forma finale: è un vero e proprio lavoro, per il quale è necessario prepararsi. Essere "à pied d'œuvre" significa infatti essere in grado di ri-mettersi all'opera, cioè letteralmente di comprendere che la scrittura non è un vezzo ma un lavoro. In questo senso appare politica la scelta di inserire estratti del romanzo di Courtès nella sceneggiatura del film, raddoppiando così lo statuto di un'opera che è di forma mutevole. È una storia semplice, appunto, in cui il riso e il pianto, il dolore e la gioia, la tensione e la distensione non arrivano mai a oltrepassare la soglia di un eccesso per limitarsi a mostrare che, nella vita, si può imparare a essere l'una e l'altra cosa e tante altre cose ancora.

Il film approfondisce, forse in maniera più evidente del romanzo, la trasformazione di Paul/Franck rispetto a questo punto: per quanto l'uomo sia capace di riconoscere il suo bisogno, egli non è da subito in grado di portarlo a compimento fino in fondo, se non dopo aver accettato che "completare un testo non vuol dire essere pubblicato, essere pubblicato non vuol dire essere letto, essere letto non vuol dire essere amato, essere amato non vuol dire avere successo, avere successo non è segno di alcuna fortuna". Come Paul viene redarguito dalla sua agente, la sensibilità e il talento nella scrittura non bastano (anche se non è chiaro quali siano i fattori

che permettano di raggiungere un livello di sufficiente efficacia in ambito editoriale).

Le prime scene del film hanno una particolare forza nel mostrare il modo in cui Paul comprende, con dolore, che la scrittura non può essere il suo solo lavoro. Imparando ad abitare questa consapevolezza che Paul compila una sorta di quaderno di privazioni in cui, in maniera metodica, appunta ciò di cui può fare a meno e ciò che può ridurre. La sua è una totale adesione alla decrescita, in questo caso non del tutto felice ma estremamente necessaria, per non perdere il contatto con il suo desiderio di scrivere. E, dato che questo desiderio definisce la sua persona, decide di aggiungere un nuovo lavoro al suo lavoro, cioè di giustapporre un'opera all'altra, cosa che continuerà a fare anche dopo aver raggiunto il successo.

Ricostruendo i passaggi, dopo alcuni tentativi fallimentari di contatto con agenzie, l'uomo si iscrive su un sito che raccoglie tuttofare disposti a un minimo compenso in cambio di lavori non specializzati come, ad esempio, ripulire una cantina, montare mobili o tagliare l'erba di un piccolo giardino. Nella proliferazione della scrittura abilitata dalla rete, le prestazioni di Paul vengono valutate, e così anche lui sente il bisogno di appuntare alcuni particolari relativi ai suoi saltuari datori di lavoro e, in un primo momento, non si accorge che, azzerando la distanza tra scrittura e vita, sta gradualmente raggiungendo quel livello di autenticità in cui la letteratura diventa campo di incontro per un'esperienza-in-comune. Il libro che ne risulterà, e che vincerà il Premio Goncourt (nel film e nella realtà), infatti non è altro che il racconto del modo in cui lui trascorre le giornate.

Per certi aspetti, si potrebbe dire che Paul/Franck non ha completamente smesso di fare il fotografo decidendo di iniziare a scrivere, poiché è proprio la sua peculiare capacità di vedere che lo ha portato a instaurare un legame diverso con il mondo e con le persone, superando così il circolo imposto da quei "desideri che ci affliggono e ci infliggono", cantati nella canzone *Foule sentimentale* di Alain Souchon che segna una scena del film. Una "folla sentimentale" di cui abbiamo un viscerale bisogno di appartenenza per non restare intrappolati in una vita che non si ha la forza di disconoscere.

Riferimenti bibliografici

F. Courtès, *À pied d'œuvre*, Gallimard, Paris 2023.

À pied d'œuvre. Regia: Valérie Donzelli; sceneggiatura: Valérie Donzelli, Gilles Marchand; fotografia: Irina Lubtchansky; montaggio: Pauline Gaillard; musiche: Jean-Michel Bernard; interpreti: Bastien Bouillon, André Marcon, Virginie Ledoyen; produzione: Pitchipoï Productions; origine: Francia; durata: 92'; anno: 2025.

Napule senza 'e culure

Francesco Zucconi

Sotto le nuvole di Gianfranco Rosi.

Quanti fili servono per fare una treccia? Sembra questa la domanda fondamentale nel cinema di Gianfranco Rosi. E il nuovo film, presentato in concorso all'82° Mostra del Cinema di Venezia, di fili ne intreccia molti, tutti tesi sullo stesso territorio. Siamo a Napoli e dintorni, lungo il suo arco vulcanico. Seguiamo due studiosi impegnati a ricostruire gli itinerari storici e i significati di statue e reperti del Museo Archeologico Nazionale; una squadra di archeologi giapponesi china sui resti della Villa Augustea; i devoti alla Madonna dell'Arco, tra offerte votive e penitenze; la Circumvesuviana che cuce insieme diverse stazioni; i cavalli da trotto che rigano la battigia e l'ippodromo di Agnano; le forze dell'ordine sulle tracce dei tombaroli; i Vigili del Fuoco che rispondono a grandi e piccole paure; il doposcuola del maestro di strada Titti; le navi siriane che scaricano grano ucraino nel porto di Torre Annunziata. Tra accumulo e montaggio, l'ordine possibile non può che emergere dal fluire stesso. Tutto questo in un bianco e nero che tenta di garantire una presa analitica alla visione, in un contesto geologico e antropico che continuamente ne mette in crisi la stabilità, tra scosse sismiche e fumarole che disperdono segni nel cielo.

Ma *Sotto le nuvole* non è semplicemente un film *su* Napoli, e nemmeno un film *sul* Vesuvio. È entrambi, e al tempo stesso qualcos'altro: una riflessione sul rapporto tra il sopra e il sotto, tra il vuoto e il pieno, tra le tracce di ciò che c'era e ciò che c'è. Un gioco tra manifesto e latente che trova rilancio in una serie di memorie cinematografiche, non soltanto partenopee. Dall'inizio alla fine, torniamo più volte in un cinema abbandonato, dove, tra gli altri, si proietta *Viaggio in Italia* di Roberto Rossellini (1954), con la memorabile sequenza dei calchi pompeiani. Ma, oltre a questo riferimento esplicito, il continuo muoversi tra crateri e ipogei, tra archeologie, furti e speculazioni, invita a parafrasare *Le mani sulla città* di

Francesco Rosi (1963) con un ipotetico "le mani sotto la città", come nelle riprese che mostrano l'impotenza delle forze dell'ordine nei sotterranei depredati dai tombaroli. Troviamo dunque possibili allusioni al *Satyricon* (1969) e a *Roma* di Federico Fellini (1972), nelle visite guidate al sottosuolo e nelle apparizioni e sparizioni di un passato che (non) ritorna.

Confrontandosi con un territorio corrugato, fatto di pieghe, come quello di Napoli, lo sguardo geometrico di Rosi assume forme che potremmo definire barocche, con tanto di scorci e grandangoli: un effetto che non si determina tuttavia per un'esuberanza decorativa o per l'introduzione di movimenti di macchina curvi, ma per un sovrapporsi di linee, angoli retti e raccordi tra piani diversi. Questo, come se la città, con i suoi sotterranei, le sue scale e le sue grotte, costringesse l'immagine a flettersi e moltiplicarsi. Grazie alla resistenza del bianco e nero (e al *soundscape* progettato da Daniel Blumberg), il barocco di Rosi non è mai ornamentale, ma procede per addensamenti e sovrapposizioni, generando un effetto piranesiano: coni, rampe e corridoi sembrano allargarsi e contrarsi nello spazio, mettendo in tensione prospettive e profondità diverse.

Se una divinità sovrintende al movimento di *Sotto le nuvole*, non è Efesto, signore del fuoco, né Prometeo, il titano della fiamma rubata, ma Hermes: dio delle soglie, dei messaggi, dei commerci e anche dei furti. L'hermeneutica partenopea del film si svolge infatti nei passaggi: corridoi, scale, gallerie, ponti radio, binari, canali di comunicazione. È lì che i Vigili del Fuoco tornano e ritornano, figure centrali non solo come corpi operativi sul territorio, ma come orecchio e voce della città, mediatori instancabili. Nel centro di raccolta delle chiamate – il 115 come plancia narrativa della città – convergono allarmi, segnalazioni, dubbi, ossessioni, paure: un tavolo di montaggio del reale, dove le molteplici serie che attraversano Napoli si intrecciano e cercano di prendere forma. È così che quanto il film lascia fuori campo – folklore e stereotipi sulla napoletanità – può riemergere nei dialoghi telefonici: una comicità che si genera nello scarto tra le aspettative e le possibilità di risposta istituzionale, tra chi chiede aiuto e chi interviene.

Come sempre nel suo cinema, Rosi non appare, non commenta. E questo aspetto può essere interpretato come una forma di distacco se non suscitare esplicite critiche, come talvolta è capitato con *Fuocoammare* e *Notturno*. Eppure, a ben vedere, il suo sguardo si manifesta proprio attraverso l'oggettivazione della visione e la configurazione della "treccia". Da un lato, la composizione delle inquadrature rivela il tentativo di eludere gli scorci pittoreschi, concependo il Vesuvio come un massiccio continentale. Dall'altro lato, il montaggio fa emergere connessioni tra piani diversi. Il cono del Vesuvio e la conca dei Campi Flegrei, concavità e convessità naturali, risuonano con coni e conche costruiti dall'uomo: imbuti, vasche, gallerie, cumuli. I dettagli della vita quotidiana, come un intervento dei Vigili del Fuoco o la pulizia della stiva di una nave colma di grano, entrano in risonanza con le grandi forme

urbanistiche e geologiche, mostrando un mondo in cui tecnica, abitudine e natura sono intrecciate e in tensione.

Proseguendo la traiettoria che da *Sacro GRA* a *Fuocoammare*, fino a *Notturno*, esplora avamposti, confini e camere di controllo, Rosi rimette al centro il rapporto tra infrastruttura e territorio: apparati, protocolli, mediazioni. L'intermedialità del suo cinema ha qualcosa di eminentemente ambientale, nella misura in cui si interessa alle modalità di funzionamento delle tecniche e tecnologie attraverso le quali proviamo a osservare, monitorare, disporre e prenderci cura del circostante, così come agli scarti che inevitabilmente si producono. Quali saperi e quali tecniche permettono di vigilare sul fuoco, raffreddarlo, domarlo, impedirne la propagazione incontrollata? Come si governa l'acqua nell'ampio bacino del Golfo? E, soprattutto: quali strumenti possono controllare l'asse verticale che collega la profondità della terra al cielo? Quali pratiche sono in grado di "cuocere" – per così dire, seguendo la pista culinaria ben presente nel film – un ambiente altrimenti crudo o devastante?

"Napul'è mille culure", canta Pino Daniele. Rosi sarà sicuramente d'accordo – e come dargli torto – ma in questo caso sceglie la scala dei grigi: prescinde dal colore per evitare la dispersione e l'abbaglio. Raffredda l'immagine. Se nel corso del film il medium fotografico è tematizzato più volte – nei dettagli del paesaggio urbano, nei reperti archeologici, nelle architetture sotterranee – il bianco e nero di *Sotto le nuvole*, non è mai un mero effetto visivo o un generico effetto cenere. È piuttosto un'occasione per riflettere sui limiti di linee e colori, ovvero sulle tecniche di descrizione, analisi e conoscenza del mondo. Un bianco e nero bellissimo capace di esprimere un'idea di cinema e, al tempo stesso, dare forza allo sguardo.

Sotto le nuvole. Regia: Gianfranco Rosi; sceneggiatura: Gianfranco Rosi; fotografia: Gianfranco Rosi; montaggio: Fabrizio Federico; musiche: Daniel Blumberg; produzione: 21Uno Film, Stemal Entertainment; origine: Italia; durata: 115'; anno: 2025.

Coscienze lanterna

Chiara Renna

Silent Friend di Ildikó Enyedi.

Come riavvicinarsi a una coscienza lanterna? È questo l'interrogativo essenziale da cui prendono forma le modalità di racconto del film *Silent Friend*, diretto da Ildikó Enyedi e presentato in concorso all'82° edizione della Mostra del Cinema di Venezia. Punto focale del racconto è la regressione a un'attitudine percettiva in grado di cogliere stimoli simultanei e disseminati, che incoraggia una visione non centrata ma globale del mondo, aperta alla scoperta.

È solo a partire da questa postura che si può soddisfare in modo autentico l'impulso vitale che anima la specie umana: la ricerca. Per conoscere ciò che ci circonda è necessario accordarsi all'ordine della natura, sottraendosi al regime temporale umano che prescrive la rigidità di un andamento lineare. La percezione del tempo deve assumere piuttosto i caratteri di un groviglio irregolare, in cui vicende del passato e del presente si condensano, ponendosi in un rapporto di simultaneità. A tal fine il film assume il punto di vista di una forma di vita non umana, un ginkgo biloba secolare, intersecando le vicende di tre figure che hanno percorso lo stesso orto botanico universitario a distanza di decenni, accomunate da un'istintiva vocazione alla conoscenza.

Tale vocazione è scaturita in parte dalla loro condizione di marginalità all'interno dei contesti in cui si trovano. Il primo personaggio è un neuroscienziato cinese (interpretato dalla star di Hong Kong Tony Leung) che si trasferisce in Germania poco prima dello scoppio della pandemia di COVID-19, trovandosi confinato in un campus di un Paese di

cui non parla la lingua. Seguiamo poi un'altra figura che agli inizi del Novecento è la prima donna ammessa nella stessa università, e diviene presto oggetto di sguardi indiscreti e molestie verbali costanti da parte di colleghi e docenti. Nella terza linea narrativa, ambientata negli anni settanta, protagonista è uno studente che fatica a trovare il suo posto nella vita universitaria.

La necessità di ciascuno di radicarsi nell'ambiente si traduce nell'incessante ricerca di punti di contatto con le forme di vita vegetale che osservano, che, seppur in modalità differenti, consiste sempre nell'individuazione di un linguaggio da decodificare, nella scoperta di reazioni a stimoli. Esercitando questo sguardo indagatorio su ciò che li circonda, i personaggi non aspirano unicamente a comprendere il mondo, ma svelano la determinazione a rivendicare il proprio ruolo al suo interno, emancipandosi dal confinamento soggettivo e assumendo anch'essi una coscienza lanterna. La comprensione dell'ambiente, infatti, può aver luogo solo percependosi come parte integrante di un sistema e non come entità avulsa da esso, dunque acquisendo consapevolezza di esistere in una relazione bidirezionale con tutte le parti in gioco.

Si tratta di un atteggiamento che trova espressione anche nelle strategie discorsive del film, che si svincola costantemente dalla subordinazione all'azione umana. Tra una scena e la successiva si interpongono spesso segmenti descrittivi che ritraggono ambienti naturali brulicanti di specie animali di ogni tipo; ma la manifestazione più intensa di tale atteggiamento risiede nei dettagli microscopici delle piante, che consentono di osservare sempre più da vicino ciò che è invisibile agli occhi. Quando invece è posta in relazione con l'umano, la natura trova sempre il modo di farsi strada all'interno dell'inquadratura, ritracciandone i confini e reinquadrando le figure, oppure proiettando ombre sui loro corpi e volti.

È in questa incessante dialettica tra uomo e natura che risiede il potenziale per l'attivazione di una percezione che dà accesso a una visione d'insieme dei fenomeni. La pratica della ricerca, in questo senso, non può configurarsi unicamente come scoperta dell'altro, ma implica necessariamente una scoperta di sé in quanto parte di un complesso intreccio di relazioni reciproche.

Attraverso la sua modalità di racconto non lineare, *Silent Friend* traccia un percorso costellato di intermittenze che si riflette nei processi della ricerca, nelle interruzioni e nella discontinuità che la contraddistinguono. L'opera si conclude infatti senza che i protagonisti abbiano portato a compimento le loro sperimentazioni: la scoperta è un processo in continuo divenire.

Silent Friend. Regia: Ildikó Enyedi; sceneggiatura: Ildikó Enyedi; fotografia: Gergely Pálos; montaggio: Károly Szalai; musica: Gábor Keresztes, Kristóf Kelemen; interpreti: Tony Leung Chiu-wai, Luna Wedler, Enzo Brumm, Sylvester Groth, Martin Wuttke, Johannes Hegemann, Rainer Bock, Léa Seydoux; produzione: Pandora, Inforg-M&M Film, Galatée Films, Rediance Films*);

distribuzione: Films Boutique, Movies Inspired; origine: Germania, Francia, Ungheria; durata: 145′; anno: 2025.

Dove sono finiti i fiori?

Alessandra Azzali

Bugonia di Yorgos Lanthimos.

Un mito di decomposizione e rinascita. Un processo di metamorfosi rigenerativa. Remake del coreano *Save the Green Planet!* (2003) di Jang Joonhwan, l'ultimo film di Yorgos Lanthimos ha per titolo *Bugonia*, riferimento al mito raccontato anche da Virgilio nelle *Georgiche*, che riguarda il processo di generazione delle api dalla putrefazione di corpi bovini. Infatti, le api sono un sottotesto metaforico che percorre tutto il film, con un ronzio sin dai titoli di testa e l'idilliaca immagine di un'ape su un fiore ancor prima dei titoli di coda.

Il protagonista Ted è interpretato da Jessy Plemons che, come già in *Breaking Bad* (2008-2013), nella serie *Fargo* (2014-), e in *Kinds of Kindness* (2024) dello stesso Lanthimos, sa perfettamente incarnare il volto dell'uomo medio, inetto e inoffensivo, altresì capace di contenere ambiguità e covare deviazioni insospettabili. Ted è un individuo socialmente isolato, con una madre vittima incurabile di sperimentazione farmaceutica, e vive in una perfetta "camera dell'eco", un suo spazio virtuale dove è esposto a contenuti e opinioni che alimentano le proprie certezze paranoiche, nello specifico, complotti che insistono in dimostrare la presenza di alieni intenzionati ad annientare l'umanità.

Ted convince suo cugino Don ad affiancarlo nell'impresa di salvare la Terra. Per compiere l'eroica missione, i due sono disposti ad immolarsi in ogni modo e anche a sottoporsi alla castrazione chimica per essere totalmente padroni di se stessi, liberi delle pulsioni e dall'"imperativo giogo della procreazione come trappola di sofferenza". Ted e Don organizzano insieme il rapimento di Michelle Fuller, potente Ceo di una grande azienda del settore chimico-farmaceutico, ritenuta essere un'aliena proveniente dal pianeta Andromeda.

Emma Stone, ormai presenza costante del cinema di Lanthimos, interpreta con efficacia la glaciale Michelle Fuller, manager ricca, influente, laureata in chimica e in psicologia ("le lauree aiutano a mascherare i privilegi"). Michelle sa utilizzare con disinvoltura le strategie

di manipolazione e le parole d'ordine di una società che sfoggia inclusività di facciata e slogan ipocriti come l'abbattimento delle barriere nella gestione aziendale: comunica ai dipendenti che per stare di più con le proprie famiglie possono tornare a casa alle 17:30, ma solo se hanno finito tutto il lavoro da fare, e naturalmente l'uscita anticipata è una "scelta", non un obbligo.

Come *Save the Green Planet!, Bugonia* è una stravagante ibridazione tra sci-fi, black comedy e horror, con una forte componente di cinismo (caratteristico, del resto, di molte narrazioni coreane contemporanee, da *Parasite* a *Squid Game*, fino al film presentato in concorso *No Other Choice*). Lanthimos ne offre però una declinazione in chiave più ampia, oltre la canonica dinamica sfruttati/sfruttatori, approfondendo, con la consueta freddezza disturbante, la dimensione mentale e le possibili declinazioni percettive dell'idea di verità.

Una satira grottesca e surreale, che invece di sconfessare semplicisticamente le derive di complottismi apocalittici e paranoie sociali, introduce il paradosso del dubbio e la possibilità di una sovversione destabilizzante (come in *Kind of Kindness*). Si ritrovano in *Bugonia* alcuni temi cardine del cinema di Lanthimos: la manipolazione sociale e l'arbitrarietà delle norme imposte e condivise (*Dogthooth*, *La Favorita*), la satira surreale delle classi privilegiate di buñueliana memoria, la sperimentazione sul corpo come strumento di potere o esplorazione dell'identità (*Poor Things*), la metamorfosi come processo punitivo, catartico o rigenerativo (*Il sacrificio del cervo sacro*, *The Lobster*).

La scrittura calibrata e tagliente dello sceneggiatore Will Tracy (*Succession, The Menu*), raggiunge nei dialoghi punte di grande acume sociopolitico, che arricchisce con sofisticata ironia il consueto tono gelido e surreale di Lanthimos. Le api, animali "fragili e complessi", sono metafora del genere umano, al cui destino è legata la salvezza del pianeta. Una comunità come esempio di dedizione al lavoro e senso di responsabilità, ma anche di schiavitù collettiva accettata senza necessità di imposizioni.

La SSA, sindrome di spopolamento degli alveari, è la spia di un pianeta al collasso, la cui causa è, secondo Ted, l'invasione aliena, e secondo Michelle l'incapacità umana. In questo dibattito paradossale, la crociata ambientalista rischia di rivelarsi in bilico tra impegno collettivo ed esibizionismo individuale, tra missione per salvare la terra e sete personale di riscossa e vendetta.

Bugonia racconta con intelligente ferocia il "gene suicida" di un'umanità votata alla costante autodistruzione, che si disintegra e si rigenera sempre allo stesso modo, in una reiterazione fallimentare di genocidi, guerre, epidemie. Gli esseri umani non possono dunque essere salvati, possono semplicemente essere abbandonati come un esperimento fallito che è inutile proseguire. Così nella memorabile e struggente sequenza finale, sulle note di *Where Have All The Flowers Gone?* cantata da Marlene Dietrich, riceviamo cartoline (in stile Martin Parr) di un'umanità ormai dismessa e disinnescata, in un pianeta dove sui fiori tornano a volare le api.

Bugonia. Regia: Yorgos Lanthimos; sceneggiatura: Will Tracy; fotografia: Robbie Ryan; montaggio: Yorgos Mavropsaridis; musiche: Jerskin Fendrix; interpreti: Emma Stone, Jesse Plemons, Aidan Delbis, Stavros Halkias, Alicia Silverstone; produzione: Yorgos Lanthimos, Element Pictures, Fruit Tree, Square Peg, CJENM; origine: Regno Unito; durata: 120′; anno: 2025.

Divina e compromessa

Alma Mileto

Duse di Pietro Marcello.

Il cinema di Pietro Marcello, almeno da *Martin Eden* (2019) in poi, costruisce la sua narrazione a cavallo tra il regime espressivo della fiction e l'utilizzo di immagini d'archivio. In modo più universale potremmo dire che Marcello non ha alcuna intenzione, mai, di svincolare la sua pratica artistica dalla Storia. Questo lo fa in tutta la sua filmografia, a partire da quella documentaria, ma è con l'adattamento di London che il regista inaugura una fase in cui il foundfootage fa da controcampo – spesso attraverso sorprendenti e fluidi raccordi di sguardo – alle azioni che si svolgono sul piano visivo animato dal racconto finzionale.

Eleonora Duse è una delle attrici più grandi di tutti i tempi, icona della sua epoca. Della riproduzione del suo corpo sulla scena restano solo testimonianze scritte – un unico nastro registrato andò perduto, per il resto si hanno fotografie, per lo più ritratti. Di questa Musa dello spettacolo Marcello sceglie di raccontare gli ultimi anni (l'artista scompare nel 1924), quelli che si intrecciano in modo indissolubile agli strascichi della Grande Guerra, la povertà e la sofferenza da essa procurate, lo sforzo di rinascita di un Paese.

Ecco che allora Duse, prima di rappresentare per il cineasta un corpo ispiratore, capace di suscitare un sentimento di meraviglia e devozione, diventa in questo film l'incarnazione di un incontro, quello tra arte e storia, che, come si diceva, guida dalle origini la sensibilità di Marcello. Le membra della "Divina" costituiscono in ogni piccola parte – la macchina da presa non fa che indagarle attraverso riprese sempre molto prossime, intime, dal primissimo piano al dettaglio – un nodo «di carne e sangue», direbbe Bachtin, di istinto creativo e ancoraggio di esso nel tempo (ormai caduco) in cui si colloca. Un coacervo di frammenti emotivi, centrifughi, onirici e assieme razionali, radicati in un qui ed ora, consapevoli di dover corrispondere ad un senso comune.

La Duse scelta da Marcello, l'attrice che dopo anni, se pur gravemente malata di tubercolosi, decide (andando incontro ad un cocente

fallimento) di tornare sulla scena per risollevare il popolo sconvolto dal Primo conflitto mondiale, è in altre parole il corrispettivo narrativo di una postura ontologica che da sempre il cinema di Marcello adotta: l'arte, per essere vera, non può smettere di confrontarsi, anche di confliggere, con il tempo storico. Non necessariamente il proprio tempo, più in generale un tempo di cui non ci si dimentichi di avvertire il peso specifico, nelle diverse stratificazioni delle epoche e nelle sedimentazioni accumulate sino a noi – basti pensare a *Martin Eden* e alla nebulosa di decenni che in modo tutt'altro che cronologico si susseguivano nei montaggi d'archivio.

Anche in *Duse* compaiono sequenze d'archivio che fungono da connettori tra un piano e l'altro della finzione. Sempre più rade, come già accadeva ne *Le vele scarlatte* (2022), tuttavia non è più tanto il loro apparire a ricordarci in questo film quale sia la posta in gioco – ed ecco perché non ha alcun senso pensare che il loro uso sia didascalico: semplicemente è un paradigma ormai noto, che non ha bisogno di grandi sperimentazioni per ricordarci che esiste. Perché, se anche la storia non apparisse ineluttabile negli sprazzi d'archivio, in questo caso è in primo luogo il corpo narrativo (e attoriale) scelto a segnare in modo progressivo la dialettica tra un tempo storico che si impone e un desiderio artistico che, per definizione più volatile, lavora a sublimare la realtà e al contempo sempre a dovervi tornare – per necessità, per dovere.

Detto ancora altrimenti: Duse – sin dal titolo un cognome slegato dal nome, quasi un concetto più che un'identità – è la spinta creativa consapevole di nascere da una Storia e di essere in modo imprescindibile tenuta a rendergli conto nelle sue naturali evoluzioni. Allo stesso modo un cinema di finzione disposto a slabbrarsi in modo costante nella grana di archivi indiscutibilmente più potenti, eticamente ed esteticamente, del racconto romanzesco è un cinema che, qualsiasi tempo decida di attraversare, non abbandona mai il contatto, a volte discontinuo e sofferto, con il passato e il presente da cui prende forma.

La scelta di una presenza scenica come quella di Valeria Bruni Tedeschi, a cui il regista pensa fin dalla scrittura del soggetto, è pienamente coerente con quanto detto. Non può che essere uno spirito folle, sopra le righe, a tratti delirante e sempre sull'orlo del disfacimento emotivo, quello in grado di tenere testa alla potenza senza volto – o meglio, con il volto della collettività – della storia. Se anche Luca Marinelli, un corpo attoriale già all'epoca molto connotato, riconoscibile, unico, era pensato per resistere agli sconvolgimenti che l'archivio attuava sul piano della messa in scena, l'attrice italo-francese è chiamata a fare lo stesso: in piccola parte con la reale comparsa della Storia attraverso i repertori ma soprattutto, e in modo più sottile, interpretando attraverso il suo stesso, singolo e singolare, corpo questo incontro/scontro.

Lei, come alcuni degli altri personaggi – D'Annunzio interpretato da Fausto Russo Alesi sopra tutti –, è in un certo senso costretta in alcuni momenti a creare un eccesso di interpretazione (grida, lacrime, qualsiasi tipo di eiaculazione umorale e sonora) per affermare il confine tra espressione artistica e potenza storica. Di sicuro portandosi con cura e

coraggio sul corpo fisico, nel corpo recitativo, dentro il corpo narrativo, le contraddizioni di qualcosa (l'arte) che vorrebbe sfuggire al tempo (un tempo di guerra) e contemporaneamente desidererebbe incarnarne gli assunti, vestirne le tracce.

Perché allora, andando ancora più a fondo, non leggere questo film come uno degli apparentemente meno attuali alla Mostra del Cinema – in costume, mescolato ai codici del teatro, così intriso di istrionismo e pantomima – e invece forse uno di quelli che più può dirci qualcosa del nostro presente? Si è tanto discusso in questi giorni del Festival, spesso in modo pretestuoso, su quanto ciò che sta accadendo nel mondo debba o meno condizionare una manifestazione artistica in cui si omaggia il cinema e si premia (anche) l'evasione dalla realtà. Forse *Duse*, senza mai davvero esplicitarlo, tematizza in primo luogo proprio questo: l'attrazione e la repulsione tra arte e storia, creatività e potere.

Marcello compone una forma artistica in tempo di guerra (le immagini iniziali con i paesaggi fatti di soldatini ci dicono anche questo) e, forse inconsciamente, si imbatte in Eleonora Duse, nella parabola discendente della diva tra le ceneri del conflitto e nelle sue contraddizioni. Divina e sempre compromessa è innanzi tutto la forma del suo cinema e del cinema che oggi può dirci qualcosa, con un occhio tenace al possibile e un occhio irremovibile alla storia dell'umanità.

Duse. Regia: Pietro Marcello; sceneggiatura: Letizia Russo, Guido Silei, Pietro Marcello; fotografia: Marco Graziaplena; montaggio: Fabrizio Federico, Cristiano Travaglioli, Alessio Franco, Luca Carrera; musiche: Marco Messina, Sacha Ricci, Fabrizio Elvetico; interpreti: Valeria Bruni Tedeschi, Fanni Wrochna, Noémie Merlant, Fausto Russo Alesi, Edoardo Sorgente, Vincenzo Nemolato, con la partecipazione di Noémie Lvovsky; produzione: Palomar – a Mediawan company (Carlo Degli Esposti, Nicola Serra, Marco Grifoni), Avventurosa (Benedetta Cappon), Rai Cinema, PiperFilm, Ad Vitam Films, Berta Film; origine: Italia; anno: 2025; durata: 125'.

Liberamente obbligata

Roberto De Gaetano

Elisa di Leonardo Di Costanzo.

"Liberamente obbligata" è l'espressione che usa Elisa, la protagonista dell'omonimo film di Leonardo Di Costanzo, provando a raccontare la sua storia al criminologo Aloui, che le sta di fronte nell'istituto sperimentale di detenzione in Svizzera dov'è reclusa per aver ucciso dieci anni prima la sorella maggiore senza un motivo apparente.

L'espressione "liberamente obbligata" connota le forme del tragico antico, dove la corrispondenza alla necessità del destino è l'unica forma in cui si manifesta la libertà del soggetto. Tutto ciò che accade ha una sua necessità, alla quale non può che conformarsi la libera volontà del soggetto. Elisa non poteva far altro a vent'anni che seguire le orme del padre, prendere la guida dell'azienda di famiglia, insieme al fratello, mentre la sorella maggiore aveva deciso di fare altro e di vivere altrove.

Ma perché Elisa non poteva fare altro? Qui il film ci dice, attraverso le parole della protagonista e i commenti del criminologo, le ragioni di questa impossibilità di libera scelta. Cioè, ricostruisce il profilo psicologico del personaggio, attraverso azioni fatte e subite, passioni "tristi" e risentimenti. La mancanza di amore materno nell'infanzia (la madre a più riprese le aveva detto di non essere stata una figlia desiderata) ha messo Elisa in condizione di dover cercare il riconoscimento paterno, e anche fraterno. Per cui non solo assunzione di responsabilità piena nel governo della ditta di famiglia, ma anche l'obiettivo di perseguirne il successo. Cosa che non avviene, perché la ditta fallisce, e tale fallimento è qualcosa che Elisa non riesce a sopportare. Per cui il peso della responsabilità che si sente gravare lo fa slittare sulla sorella, scrivendo a suo nome una falsa lettera al padre. Tale gesto sarà il punto di non ritorno di tutta la situazione. La paura di essere scoperta genererà tutto il resto. Ed è proprio l'assenza di coraggio, il sentimento che ha orientato – come Elisa stessa riconosce – tutto il suo agire e tutta la sua vita. Uccide di fatto per paura.

Ma se il film si limitasse a questo, in fondo non sarebbe che il racconto di un episodio di cronaca nera. La questione in gioco è un'altra, e concerne il carattere tragico della storia (in gioco anche in altri film di Leonardo Di Costanzo, come ne *L'intrusa*), cioè la colpa commessa e il suo riconoscimento come condizione attraverso cui il soggetto può accedere, per via di una presa di coscienza, ad una libertà maggiore, che altrimenti gli sarebbe interdetta. Alla fine del suo percorso con Aloui, Elisa accetterà la libertà vigilata, che prima non voleva accettare.

Il film mostra da un lato come la colpa effettiva sia l'attuazione di un senso di colpa che la precede e che la genera. Senza il sentimento di insufficienza e di inadeguatezza di Elisa l'omicidio non sarebbe avvenuto. E dall'altro, senza la punizione rieducativa che ne consegue, il soggetto non potrebbe accedere ad una ripresa sia pur parziale della vita, cioè ad un percorso emendativo, e resterebbe bloccato ad una vita minorata. Cioè, resterebbe in uno stato confuso, opaco e paralizzante (come Elisa all'inizio).

Paul Ricoeur in *Finitudine e colpa* dice a tal proposito qualcosa di importante: «L'essenziale della colpevolezza è già contenuto in questa coscienza di essere "carichi", "carichi" di un peso. La colpa non sarà mai altro che il castigo stesso anticipato, interiorizzato e che già pesa sulla coscienza» (2021, p. 354).

È la «diminuzione del valore stesso dell'esistenza» (*ivi*, p. 355) che precede la colpa, e da questa viene accresciuto. Anche se, subito dopo aver ucciso la sorella, l'angoscia sembra andarsene e Elisa, come dice lei stessa, si sente tranquilla. La presa di coscienza, attuata attraverso la parola, come vera e propria pratica psicoanalitica, e la punizione recuperativa sono necessarie e richieste dal soggetto stesso (sarà Elisa a tornare dal criminologo), perché solo in questo modo può tornare a far rifluire la vita. Non c'è amore che possa compensare la necessità di tale processo, neanche quello del padre, che due volte a settimana la va a trovare nell'istituto.

La forza e il rigore del film di Leonardo Di Costanzo risiedono nel mostrare come il tema della effettività della colpa e dei processi che la possono emendare definiscono – riprendendo il senso del tragico antico – una forma dolorosa di soggettivazione. E qui il volto classicamente tragico della Ronchi permette di dare corpo ontologico a tale soggettivazione, evitando ogni banale psicoligizzazione.

Questo dolore inalienabile e attuale si distingue radicalmente dalla condizione presente, in cui i sensi di colpa socialmente diffusi, pur se non si traducono in colpe effettive diventano il motore di processi di colpevolizzazione generalizzata dell'altro, determinando un circuito infernale di vittimizzazione e colpevolizzazione totale (dove si pretende che tutto sia riportato sotto il regime del giuridico). E quando le colpe diventano veramente effettive lì i soggetti (anche collettivi) si sottraggono a ogni giudizio, pretendendo l'impunità, guadagnata con l'uso brutale della forza.

In questo, il percorso della coscienza tragica di *Elisa*, portando alla luce l'orrore – effettivo e potenziale – che abita l'umano, definisce anche le condizioni per leggere quell'orrore senza tragedia, e dunque inemendabile, che definisce il tempo presente.

Riferimenti bibliografici

P. Ricoeur, *Finitudine e colpa*, Morcelliana, Brescia, 2021.

Elisa. Regia: Leonardo Di Costanzo; sceneggiatura: Leonardo Di Costanzo, Bruno Oliviero, Valia Santella; fotografia: Luca Bigazzi; montaggio: Carlotta Cristiani; interpreti: Barbara Ronchi, Roschdy Zem, Diego Ribon, Valeria Golino; produzione: Tempesta, Amka Films Productions, Rai Cinema, RSI Radiotelevisione svizzera; origine: Italia, Svizzera; durata: 105'; anno: 2025.

In lotta per la fine

Chiara Scarlato

L'étranger di François Ozon.

Esiste una narrazione per la quale la Francia avrebbe saputo "spalancare le porte" ad Algeri, inaugurando così una "nuova frontiera della libertà" che avrebbe condotto gli stessi cittadini algerini a volersi dichiarare francesi. Questa controversa narrazione emerge in maniera netta nel filmato d'archivio che François Ozon inserisce all'inizio del suo adattamento cinematografico del romanzo di Albert Camus, *L'étranger* (1942), quasi a rimarcare la necessità di contestualizzare la vicenda particolare entro un campo di riferimento più ampio e, inevitabilmente, più problematico. Detto altrimenti, i fatti legati al personaggio di Meursault (che rappresenta in senso esemplare la componente francofona di Algeri) attraversano un segmento di storia recente le cui conseguenze insistono ancora oggi su diversi territori geografici dove l'identità culturale resta una questione in sospeso. La pratica coloniale documentata dal filmato non è che la manifestazione evidente del tentativo di un Paese dominatore di intervenire su un territorio, dominato in senso indebito, con il solo scopo di modificarlo in maniera radicale – i viali alberati, l'utilizzo di cartelli in lingua non araba, la promozione di uno stile di vita diverso sono soltanto alcune delle pratiche di un processo su cui qui è complesso riflettere in modo adeguato senza incorrere nel rischio di una troppo facile semplificazione.

"Tout passe, sauf le passé": la frase appena trascritta campeggia all'ingresso del Musée Royal de l'Afrique Centrale di Tervuren e può aiutare a segnare una linea di partenza per affrontare il modo in cui il colonialismo si intreccia con l'operazione di Ozon sul romanzo di Camus; del resto, come ha dichiarato lo stesso regista, l'adattamento rappresenta anche una possibilità di riconciliazione con la sua storia familiare e, in particolare, con la figura del nonno materno, per un periodo giudice a Bône. Dunque, se il passato storico è qualcosa che non "passa", esiste nondimeno la possibilità di confrontarsi con un'altra forma di passato, evocata nel film attraverso le prime immagini di repertorio – e ben presente nel testo di

Camus e nell'idea generale di letteratura –, che sembra passare proprio dal corpo di Meursault (Benjamin Voisin). Nella sua prima apparizione, l'uomo, la cui figura è oscurata da un'ombra lunga che lo rende massa anonima, attraversa i cancelli di una prigione e raggiunge una sala comune in cui un altro detenuto, non francofono, gli chiede il motivo per il quale si trova lì. "Ho ammazzato un arabo", risponde lui, e su questa battuta la storia si riavvolge su se stessa e riparte dal momento in cui l'uomo riceve un telegramma con la notizia della morte di sua madre, ricoverata da alcuni anni in un ospizio fuori da Algeri.

La giustapposizione in sequenza delle due scene che costituiscono rispettivamente i momenti apicali della seconda e della prima parte del romanzo è una spia fondamentale per comprendere il modo in cui Ozon ha riletto il testo di Camus, mettendo in stretta correlazione la morte naturale della madre di Meursault a quella morte di cui Meursault è causa agente. Ad esempio, quando l'uomo raggiunge la stanza in cui è stato collocato il feretro della madre e rifiuta l'invito a vederne il corpo morto, la scena si concentra su una prospettiva grandangolare del suo corpo seduto e sovrastato da una luce simile a quella usata comunemente nel setting di un interrogatorio. Per certi aspetti, si potrebbe dire che Meursault inizia il suo processo – di natura giuridica e di trasformazione esistenziale – in questo stesso momento.

In questione, del resto, non è tanto il fatto che Meursault ha ucciso un uomo arabo, quanto piuttosto la sua attitudine passiva alla vita, vale a dire la sua condotta e la sua postura, entrambe ritenute inadeguate al cospetto di un mondo che sembra sempre pretendere una reazione emotiva a quanto accade. Tutto nella vita dello "straniero" lambisce il suo corpo come se fosse acqua: il decesso della madre, la prospettiva di un trasferimento a Parigi per questioni di lavoro, la proposta di matrimonio ricevuta da Marie (Rebecca Marder), l'assassinio del ragazzo per sua mano, il processo, la difesa, la sua stessa condanna a morte. Le scene in cui Meursault si muove nell'acqua, difatti, sembrano essere le uniche in cui si sente a suo agio e finalmente pacificato in una circostanza in cui la dimensione interna del sentire corrisponde all'effettiva percezione dell'ambiente esterno. Ma, contrariamente da quanto potrebbe sembrare, il suo è un divenire attivo da cui scaturisce anche l'innesco di una rivolta possibile poiché – come scrive Camus in un saggio del 1951 – «il primo progresso di uno spirito intimamente straniato sta nel riconoscere che questo suo sentirsi straniero, lo condivide con tutti gli uomini» in quanto «la realtà umana, nella sua totalità, soffre di questa distanza rispetto a se stessa e al mondo» (Camus 2002, p. 26).

È una distanza che Ozon esprime attraverso le inquadrature strette sulla nuca di Meursault – che ricordano gli uomini di spalle di Magritte –, ma anche dalla scena in cui l'uomo e Marie sono al cinema a guardare Fernandel in *Le Schpountz* di Pagnol (1938), mentre l'attore ripete una frase che si rivelerà una profezia, ovvero: "Tout condamné à mort aura la tête tranchée". Tagliare la testa, tagliare via i pensieri per arrivare a capire che vivere equivale soltanto a ricordare, al punto che, come dice Meursault, si

possono trascorrere cento giorni in prigione avendo vissuto un giorno fuori. Basta imparare a prestare attenzione al particolare e non all'intero, risalire così la natura delle cose fino alla più piccola particella che le compone; non fermarsi alla superficie dell'acqua ma scendere giù in profondità senza avere la necessità di portare tutto in evidenza attraverso una qualsiasi forma di linguaggio; imparare a non parlare inutilmente, a prendersi la libertà di tacere, di dire persino che è inutile vedere una persona morta in una bara (affermazione che poi porterà l'uomo a essere accusato, durante il processo, di aver seppellito la madre con un "cuore criminale").

Rifiutando la visione del corpo materno, Mersault, nondimeno, mantiene un legame con la madre il cui volto appare in tre occasioni: nella foto presente nei documenti conservati presso l'ospizio, in un'altra foto che è incastrata nella cornice di uno specchio a casa dell'uomo e in uno dei suoi ultimi sogni in cui la donna pare quasi rassicurarlo su quello che sarà l'ultimo momento della sua vita. Il volto della madre funge così da superficie riflettente, restituendo a Meursault l'immagine di una vita distorta in cui egli è *straniero* al suo stesso sguardo, come quando cerca di specchiarsi sulla superficie concava di un piatto di alluminio e vede solo un riflesso confuso di se stesso.

L'attenzione alla madre dello "straniero" è un altro degli elementi innovativi inseriti da Ozon rispetto al romanzo; anzi, si tratta più in generale di una rinnovata attenzione alle figure femminili del racconto, come è per il personaggio di Djemila (la sorella dell'uomo assassinato) che, incontrando Marie al processo, con una battuta azzera la possibilità di provare una qualsiasi forma di empatia nei confronti di colui che ha sparato, riportando così in piena evidenza anche l'importanza della questione coloniale. Meursault, da parte sua, si difenderà dall'accusa dicendo che è stata colpa del sole se ha sparato.

> Non sentivo più altro che il risuonar del sole sulla mia fronte e, indistintamente, la sciabola sfolgorante sprizzata dal coltello che mi era sempre di fronte. Quella spada ardente mi corrodeva le ciglia e frugava nei miei occhi doloranti. È allora che tutto ha vacillato. Dal mare è rimontato un soffio denso e bruciante. Mi è parso che il cielo si aprisse in tutta la sua larghezza per lasciar piovere fuoco. Tutta la mia persona si è tesa e ho contratto la mano sulla rivoltella (Camus 1947, p. 75).

Nel passaggio dall'acqua ("quando pensavo al rumore delle prime onde sotto la pianta dei piedi, al mio corpo che entrava nell'acqua e al sollievo che ne provavo, di colpo sentivo quanto erano stretti i muri della prigione", Camus 1947, p. 157) al fuoco, Meursault perde il suo centro e spara. Si sbilancia, ma in fondo lo fa perché tutte le azioni tendevano verso questo atto finale. Di questo atto, di questo gesto necessario, Benjamin Voisin (già in *Été 85* del 2020) restituisce con potenza l'essenza, senza mai eccedere in una prova manierista (che la scelta del bianco e nero avrebbe potuto comportare), né superficiale. Al contrario, rinnovando l'immagine del corpo di Meursault – dopo la prova attoriale di Marcello Mastroianni

nell'adattamento di Luchino Visconti (1967) – Voisin si conferma ancora una volta perfetto interprete della tradizione letteraria francese, mostrando una versatilità di cui aveva già dato prova nel film di Xavier Giannoli del 2021, tratto dal romanzo di Honoré de Balzac. Leggendo in dialogo i due film, si può osservare una forma di continuità che dalle "illusioni perdute" conduce fino alle visioni dello "straniero". In questa mappa letteraria, l'essere umano non smette di essere in lotta con un mondo di cui sa che non potrà mai percorrere la superficie, dovendo scegliere se galleggiare a pelo d'acqua o immergersi nella speranza di un rinnovamento che non sia una fine.

Riferimenti bibliografici

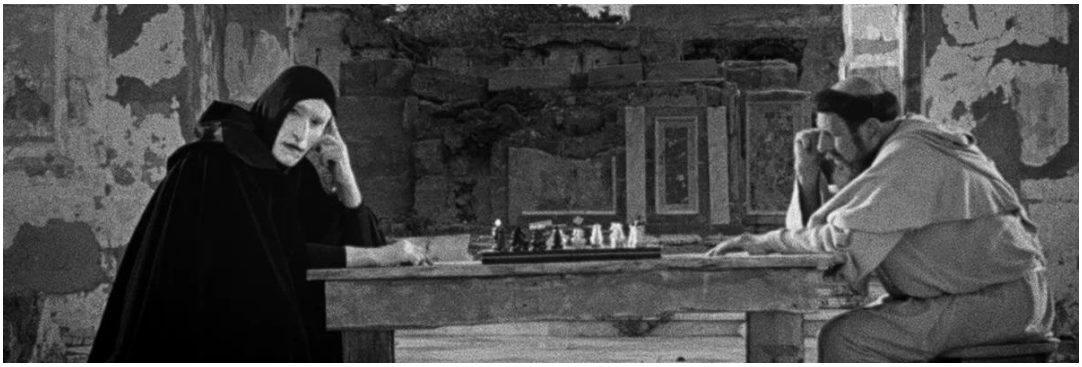
A. Camus, *Lo straniero*, Bompiani, Milano 1947.
Id., *L'uomo in rivolta*, Bompiani, Milano 2002.

L'étranger. Regia: François Ozon; sceneggiatura: François Ozon; fotografia: Manu Dacosse; montaggio: Clément Selitzki; musiche: Fatima Al Qadiri; interpreti: Benjamin Voisin, Rebecca Marder, Pierre Lottin, Denis Lavant, Swann Arlaud; produzione: FOZ, Gaumont, France 2 Cinéma, Macassar Productions, Scope Pictures; origine: Francia; durata: 120'; anno: 2025.

Tutto è bene quel che finisce male

Bruno Roberti

Un film fatto per Bene di Franco Maresco.



Un mellifluo anziano signore forza con fatica la porta di una stanza d'albergo, finché la apre: è vuota, le pareti sono istoriate da sequenze di numeri, gli scaffali pieni di medicine, i pavimenti sporchi e cosparsi di cianfrusaglie, sembra il rifugio di un pazzo (come la cella di *In the Mouth of Madness* di John Carpenter, 1994, terzo capitolo di una 'trilogia dell'apocalisse').

Siamo all'inizio di *Un film fatto per Bene*, e anche qui (come in Carpenter) l'esordio è la scomparsa misteriosa di qualcuno: il regista di un film, proprio il film che stiamo vedendo. Quel regista è Franco Maresco, il più geniale, eretico, radicale dei cineasti italiani, e non solo, oggi in attività. Su un taxi guidato da un autista di nome Conticello, esilarante figura in preda a ossessione mistica, il cui intercalare continuo è 'gloria al Signore!", c'è Umberto Cantone (autore con Maresco, Claudia Uzzo e Francesco Guttuso della sceneggiatura del film), intellettuale palermitano, storico amico di Maresco, cui lo affratella da sempre una cinefilia sfrenata. È lui che si è messo sulle sue tracce, nel tentativo caparbio e disperato di fargli ultimare le riprese del nuovo film, abbandonate bruscamente da Maresco in accesa polemica con la produzione.

Si tratta del progetto di un film su Carmelo Bene, concepito naturalmente 'alla maniera' mareschiana come una sorta di viaggio nel 'Sud del Sud dei Santi', immaginando l'incontro tra la palermitana Santa Rosalia e un estatico frate pugliese, Giuseppe Desa da Copertino, il secentesco santo che si sollevava da terra e, nell'estasi della levitazione, si librava in volo (e su cui Bene scrisse un film pure mai realizzato *A boccaperta*). Ma anche rievocando un altro incontro, realmente avvenuto, a Palermo negli anni Sessanta tra Carmelo e un erudito maestro elementare, Gaetano Mascellino, esperto del frate volante, di cui gli aveva parlato a suo tempo l'indimenticata Letizia Battaglia.

Cantone ha scritto con Maresco una sceneggiatura "che filava alla grande", ma ora tutto sembra naufragato: l'amico regista ha fatto perdere le

sue tracce. Già in *Belluscone. Una storia siciliana* (2014) Tatti Sanguineti era alla ricerca di un Maresco scomparso nel nulla, e su quell'inseguimento si dipanava la drammaturgia di un film sul filo perenne di una indagine spietata e amarissima intorno ai *bas fond* neomelodici di una Palermo in delirio per il Cavaliere, riflesso deformato e teneramente mostruoso dell'Italia ipermediale di quegli anni.

Qui, paradossalmente, il sottrarsi di Maresco alla vista diventa la sua estrema, anche impietosa, *esposizione,* il suo unirsi a quei corpi-presenze-assenze che hanno popolato le distese visuali della Palermo postapocalittica di Cinico o gli interni corruschi di quelle stesse rovine. Con un coraggio esemplare e una spietata autoironia, Maresco compie un gesto decisivo e definitivo: pone la macchina da presa come uno specchio sul suo corpo, sul suo volto dostoevskijano incorniciato da una barba che lo rende quasi un 'volto santo', una icona, come nel momento sublime in cui si allontana solitario sulla strada polverosa, mentre il film va alla deriva, il set va in frantumi e, appoggiandosi sul cofano di un'auto, alza gli occhi al cielo, quasi un Cristo in croce. È una messa a nudo implacabile delle proprie pulsioni ossessivo-compulsive, ma pure la messa in mostra di un *metodo* di lavoro che diventa imprescindibile veicolo espressivo, unico mezzo per "dare forma all'orrore e alla rabbia che provo per questo mondo di merda".

Molti dei film che Maresco realizza dopo la separazione da Ciprì sono in fondo degli *autoritratti trasposti,* degli obliqui rispecchiamenti nelle figure del più grande clarinettista del jazz (*Io sono Tony Scott,* 2010), di uno fra i più folgoranti poeti-drammaturghi del Novecento (il Franco Scaldati di *Gli uomini di questa città io non li conosco,* 2015), di una delle più significative fotografe della contemporaneità (Letizia Battaglia di *La mia Battaglia,* 2016). Non è un caso se, fin dai titoli, questi film (molto più che documentari, vere e proprie partiture dell'anima realizzate per immagini, suoni e parole) dicono 'io' e ci parlano di una soggettività irriducibile che si muove per affinità elettive, entro il paesaggio straziante, tragico e lirico di una Palermo risucchiata dal tempo.

Ora lo "specchio" Carmelo Bene (forse per la sua stessa *insostenibilità* e per un bruciante *riconoscimento* nel *cupio dissolvi* del suo 'sottrarsi' alla scena) va in frantumi, e su quelle schegge acuminate, in quei lacerti laceranti e lacerati, Maresco decostruisce e 'depensa' una autobiografia come fosse tratta dal codice miniato di una 'vita di Santo'. Appare lampante, e commuove, il fatto che Maresco, nel ripercorrere (anche con il prelievo e la rimediazione delle immagini) una propria storia che ha inciso in modo inconfondibile, e creato un intero cosmo immaginario eppure realissimo fino all'estremo (e ciò dai tempi di Cinico video e Cinico TV) abbia *visto* il Santo che volava, Giuseppe da Copertino, come una figura destinale, la sola capace di *trasfigurare* l'intero lavoro di set che viene puntualmente *esposto* in tutta la sua crudeltà e pietà insieme.

In tal senso si possono leggere i momenti del più sublime grottesco che raggiungono gli apici tragicomici di capolavori di fragranza filmica ("il riso è uno spasimo, i dadi sono gettati" si dice a un certo punto). La centralità della scelta di Bernardo Greco, puro e innocente matto, per dar

corpo e anima a Giuseppe da Copertino con il suo asino dal nome Carmelo. Il set della carrucola che solleva nel volo il frate Santo avvolto da una imbracatura che si spezza facendolo precipitare malamente al suolo. I mostri convenuti a cenacolo con un simulacro sproloquiante di un sedicente imitatore Carmelo. La partita a scacchi che la bergmaniana Commare Secca munita di falce (un ghignante Antonio Rezza) ingaggia con Giuseppe da Copertino, che resta impassibile e non fa letteralmente una mossa nel suo sacro ebetismo.

La lunga lettera scritta da Maresco all'amico Cantone in cui non solo spiega le sue ragioni, ma si lancia in una violentissima 'maledizione' dai toni sferzanti contro la dittatura tecnologica da far tremare le vene ai polsi, e che si conclude con il racconto del vero e proprio martirio cui vediamo sottoposto Francesco Puma, mitico critico palermitano e aspirante attore. Il ballo intorno a una sterpaglia in fiamme del frate con un pulcinella nano. La gabbietta con Eufrasio, uccellino che parla con sentenze balzane, e gli stessi aforismi che riecheggiano: "Noi vaghiamo nell'universo su un atomo opaco del male". Ma soprattutto la sequenza del Convento di Romitello dove trova estremo rifugio un Maresco ormai definitivamente fantasmizzato (risponde alle domande con un alfabeto di colpi dati alla porta chiusa della cella conventuale, come fosse lo spettro di una seduta spiritica), quando lo vediamo ginocchioni al confessionale, il volto incorniciato dalla grata, assistere sgomento al prete 'posseduto' dallo spettro di Carmelo.

Al pari del set di un 'incompiuto' wellesiano (e come in un film di Welles, Maresco ci dice che "it's all true", tutto ciò che vediamo è veramente accaduto) il film è un naufragio, un epitaffio, un de profundis, una invettiva, una liturgia ma anche una sorta di disperato assalto al cielo che necessita di una resurrezione. Ed è così che Franco Maresco nel finale di quello che è il suo film più toccante (e che dedica alla memoria di Goffredo Fofi) viene 'assunto in cielo' e si trova, pasolinianamente, a vagare tra le nuvole, unito nel volo al Frate Santo levitante. Le voci di Maresco e di Bernardo/Giuseppe da Copertino si rincorrono ("Niente!" …"Zero!…) mentre procede l'ascensione dal fondo delle altezze, e sembrano dire che "Non tutti i bene vengono per nuocere!" così come "Tutto è bene quel che finisce male!".

Un film fatto per Bene. Regia: Franco Maresco; sceneggiatura: Franco Maresco, Claudia Uzzo, con Umberto Cantone, Francesco Guttuso; fotografia: Alessandro Abate; montaggio: Paola Freddi, Francesco Guttuso; interpreti: Franco Maresco, Umberto Cantone, Bernardo Greco, Francesco Conticelli, Marco Alessi, Francesco Puma, Antonio Rezza; produzione: Lucky Red, Dugong Films; origine: Italia; durata: 100'; anno: 2025.

Sympathy for the Monster

Laura Ysabella Hernández García

Frankenstein di Guillermo del Toro.

La figura del mostro, che incarna un'alterità capace di oltrepassare i limiti di ciò che è considerato naturale all'interno di una società, è senz'altro al centro del cinema di Guillermo Del Toro. Scegliendo di volta in volta di adottare la prospettiva della creatura mostruosa, invece di quella delle sue controparti umane, il cineasta messicano ci invita a empatizzare con personaggi emarginati, la cui sola presenza è in grado di mettere in discussione i valori dominanti del mondo. Il mito fondativo di questo processo di umanizzazione del mostro, nato in risposta alla disumanizzazione della società moderna, è certamente il *Frankenstein* di Mary Shelley: l'approdo di Del Toro all'adattamento cinematografico dell'opera – presentato in concorso all'82° edizione della Mostra del Cinema di Venezia – si inserisce dunque in maniera del tutto coerente nella poetica del regista.

Questo adattamento è stato da sempre un'ossessione per Del Toro – come il *Don Chisciotte* per Gilliam – al punto che le sue opere possono essere lette come continue reinterpretazioni del mito, ora finalmente affrontato in maniera diretta. Il regista ha a lungo desiderato di entrare nel mondo di *Frankenstein*, e durante la visione del film si ha la sensazione che voglia rimanervi, complice anche l'eccessiva durata dell'opera (nel 2020 aveva infatti dichiarato che il progetto avrebbe previsto più film). Ma andiamo con ordine.

Dal romanzo di Mary Shelley, Del Toro riprende la struttura narrativa, proponendo un racconto a scatole cinesi con tre livelli di narratori – il Preludio, la storia di Victor Frankenstein e quella del mostro. Allo stesso tempo, si ispira all'interpretazione della creatura data da Christopher Lee nei film britannici della Hammer (1957-1974), dove il mostro appare più vivo e simile all'umano, discostandosi così dalla versione di James Whale (1931), che ha generato lo stereotipo predominante nelle rappresentazioni successive. In questo modo, Del Toro ci presenta il suo personale «complesso di Frankenstein» (Cutchins, Perry 2018): l'esperienza che

ognuno ha dei numerosi adattamenti dell'intreccio di Frankenstein, resi possibili dalla sopravvivenza del mostro nella cultura popolare.

Focalizzandosi sulla creatura – la cui vicenda occupa la seconda parte del film – e modificando i dettagli della *backstory* del personaggio di Frankenstein, Del Toro realizza un «movimento di avvicinamento» (Sanders 2006) del romanzo al nostro presente. Così, in questa nuova versione, Frankenstein, interpretato da Oscar Isaac, non è spinto unicamente dall'ambizione di sfidare la morte, ma diventa anche il padre tiranno del mostro, specchio del genitore che lui stesso ha avuto. Altri dettagli derivano da accenni simbolici già presenti nel romanzo originale, qui ripresi ma non realmente approfonditi. È il caso della scelta di affidare a Mia Goth sia il ruolo della madre di Frankenstein sia quello della sua amata Elizabeth, soluzione che sembra riecheggiare uno degli incubi raccontati nel libro da Frankenstein:

> Dormii, sì, ma fui turbato dagli incubi più mostruosi. Vedevo Elizabeth, piena di vita, camminare nelle strade di Ingolstadt. Sorpreso e felice, l'abbracciavo; ma mentre posavo un primo bacio sulle sue labbra, queste si facevano livide, del colore della morte, i lineamenti cambiavano e mi trovavo a tenere tra le braccia il cadavere di mia madre; un sudario le copriva il corpo e vedevo i vermi strisciare nelle pieghe del tessuto.

Il mostro, invece, non è più una creatura dalla forza sublime, animata da una violenza irrazionale, ma il portatore di una purezza di spirito superiore a quella umana. Per condurre la storia dalla parte del mostro, Del Toro lo trasforma in una figura d'innocenza assoluta, mentre il dottore, in quanto il suo antagonista, è ridotto a incarnazione della sola malvagità. Ne consegue un appiattimento non solo sul piano della scrittura, ma anche su quello della performance: la recitazione monocorde di Isaac e la corporeità asettica di Jacob Elordi ne sono esempio.

Senza dubbio, il successo riscosso dal film alla sua presentazione dimostra che Del Toro continua ad essere un grande interprete dei desideri della contemporaneità: cattivi facilmente identificabili, vittime libere da colpe, la necessità di perdono. Resta però il dubbio se questa ultima versione della creatura, nella sua perfezione senza ombre, possa ancora dirci qualcosa sulla nostra, invece, mostruosa umanità.

Riferimenti bibliografici

J. Sanders, *Adaptation and Appropriation. The New Critical Idiom*, Routledge, New York 2006.
M. Shelley, *Frankenstein, ossia Il moderno Prometeo*, Mondadori, Milano 2016.
D.R. Cutchins, D.R. Perry, *Adapting Frankenstein. The monster's eternal lives in popular culture*, Manchester University Press, Manchester 2018.

Frankenstein. Regia: Guillermo del Toro; sceneggiatura: Guillermo del Toro; fotografia: Dan Laustsen; interpreti: Oscar Isaac, Jacob Elordi, Mia Goth, Christoph Waltz, Felix Kammerer, Lars Mikkelsen, David Bradley, Charles Dance;

produzione: Double Dare You!; distribuzione: Netflix; origine: Stati Uniti d'America; anno: 2025.

This is Reality

Angela Maiello

A House of Dynamite di Kathryn Bigelow.

Ci si chiedeva all'inizio di questa edizione della Mostra del Cinema di Venezia se l'attesa selezione di film proposti sarebbe stata in grado di interpretare il momento che stiamo vivendo, di non restarne fuori, come in una bolla isolata dal tempo, il nostro tempo. Bigelow ha risposto nel modo più spettacolare e affermativo possibile: *this is not insanity, this is reality*.

La trama del film è riassumibile in poche battute: un missile nucleare sta per abbattersi sul suolo americano; gli apparati dello Stato cercano di intercettarlo, ma quando appare chiaro che non c'è modo di evitare la strage si pone il problema di come rispondere all'attacco. Il tutto avviene in pochissimo tempo, poco più di venti minuti per scegliere tra il suicidio (scatenare una guerra nucleare) e la resa (si può bombardare la più importante potenza occidentale e restare impuniti). Bigelow sceglie di raccontare questa storia da tre punti di vista diversi, ovvero racconta tre volte la stessa storia, riuscendo ad intensificare ad ogni giro di boa la tensione del racconto, in un lavoro di ripetizione dell'identico che molto ci dice sul rapporto tra serialità e cinema, oltre che sull'incredibile talento della regista. A questi tre diversi racconti corrispondono tre diversi piani della realtà. *This is not insanity, this is reality*. Ma che cos'è la realtà?

La realtà è innanzitutto mediazione. Il primo punto di vista esplorato è quello dell'apparato di sicurezza. Il film comincia tra le mura di un'ordinaria casa americana in cui, nel cuore della notte, una mamma, Rebecca Ferguson si prende cura del figlio che ha l'influenza. Ma quella mamma ha un lavoro di grande responsabilità: poco dopo esce di casa e la ritroveremo nella sala di controllo per la sicurezza nazionale della Casa Bianca. Sarà lei a coordinare la comunicazione tra i militari, il Pentagono, i consiglieri e il presidente stesso. La realtà di quello che sta accadendo viene restituita esclusivamente attraverso la moltiplicazione di schermi che monitorano i cieli ridotti ad immagini satellitari, la realtà si può cogliere attraverso i sistemi computazionali che calcolano la traiettoria del missile – "si sta appiattendo", questo il titolo di questo primo episodio, e ciò significa

che non ci troviamo di fronte ad una prova – e per stimare il numero delle vittime previste; la realtà è nei sistemi di controllo audio attraverso cui possiamo ascoltare le voci dei militari impegnati nelle operazioni di intercettazione del missile, operazioni anch'esse svolte a distanza; la realtà è calcolo, probabilità, mediazione, è un'immagine del mondo, che viene così messo a distanza nella possibilità di controllarlo. Fino a quando un missile nucleare spuntato non si sa da dove non manda tutto all'aria.

Il secondo piano è quello della relazione. Bigelow racconta nuovamente la storia questa volta puntando l'occhio della macchina da presa direttamente su quegli interlocutori che prima vedevamo solo attraverso l'interfaccia della videochiamata: il Vice Consigliere per la Sicurezza Nazionale, il Segretario della Difesa, il generale in carica delle forze armate. Li conosciamo già, ma in realtà scopriremo molto di loro in questi venti minuti di insana realtà, in cui non mancano anche scorci di quotidiana comicità. Due sono i momenti chiave di questo capitolo: la telefonata tra il Vice Consigliere per la Sicurezza Nazionale che cerca di convincere l'omologo russo a non dispiegare le proprie forze militari in segno di estraneità all'attacco in corso e la telefonata tra il Segretario della Difesa e la figlia. In entrambi i casi ciò che è in gioco è il dialogo, che non riguarda il profilo istituzionale interpretato, ma la capacità di parlarsi, capirsi, e di far prevalere il buon senso e non il tatticismo di un videogame. La realtà è relazione, qualcosa di intangibile, che sfugge ad ogni possibile previsione.

Infine, è nell'ultimo capitolo che diamo un volto a quella voce a cui finora corrispondeva un riquadro nero di una videochiamata, ed è quello di Idris Elba, l'uomo solo al comando che passa dalla preoccupazione di sembrare in forma, durante l'incontro con dei bambini di una scuola di basket, al compito di dover scegliere, dal libro delle soluzioni nucleari, quale risposta dare all'attacco in corso. Catapultato sul jet che lo porterà nel bunker nucleare, insieme ad altri pochi prescelti, cerca conforto nella moglie lontana, a cui chiede consiglio quando manca un minuto all'annientamento di Chicago e di tutti i suoi abitanti, saluta con riconoscenza l'agente che lo ha scortato fino a quel momento, cita i podcast che ascolta (da lì l'espressione che dà il titolo a questo ultimo capitolo e al film intero). Insomma, la realtà è fatta di gesti, sentimenti, emozioni, affetti. La realtà, nella sua spaventosa virtualità, è ordinaria, banale, semplice, umana.

Bigelow sceglie di non mostrare la decisione. Sul piano narrativo, questo è uno degli elementi che distingue il film da una serie come *Paradise* (ancora un richiamo alla serialità), che racconta la *stessa storia* attraverso la lente del genere apocalittico, molto più rassicurante e fiducioso (spoiler: in quel caso il presidente, anche lì molto umano, sceglie di non rispondere all'attacco nucleare). Bigelow non ci concede questa rassicurazione e ci lascia con il dubbio, ma soprattutto con una domanda: a chi affidereste una casa di dinamite?

A House of Dynamite. Regia: Kathryn Bigelow; sceneggiatura: Noah Oppenheim; fotografia: Barry Ackroyd; montaggio: Kirk Baxter; interpreti: Idris Elba, Rebecca

Ferguson, Gabriel Basso, Jared Harris, Tracy Letts, Anthony Ramos, Moses Ingram, Jonah Hauer-King, Greta Lee, Jason Clarke, Brian Tee, Brittany O'Grady, Gbenga Akinnagbe, Willa Fitzgerald, Renée Elise Goldsberry; produzione: First Light Pictures, Kingsgate Films, Prologue Entertainment; distribuzione: Netflix; origine: Stati Uniti d'America; durata: 112'; anno: 2025.

Memorie di cinema, memorie di vita

Laura Ysabella Hernández García

Jay Kelly di Noah Baumbach.

"I miei ricordi sono tutti pezzi di film": questa frase, pronunciata da Jay Kelly, interpretato da George Clooney e protagonista del film di Noah Baumbach presentato in concorso all'82° Mostra del Cinema, ben sintetizza l'idea di autobiografia cinematografica riscontrabile negli scritti di Stanley Cavell. Per il filosofo americano, infatti, noi facciamo esperienza nel cinema, perché attraverso le sue storie esso ci forma, così come i volti dei suoi divi ci accompagnano lungo le nostre vite. Le immagini cinematografiche diventano così frammenti della nostra stessa esistenza, elementi che si intrecciano con le biografie individuali e che ci accompagnano lungo il tempo, proprio come accade con i ricordi personali.

Come spiega Cavell nell'apertura di *Il mondo visto*: «I ricordi del cinema si intrecciano per filo e per segno con quelli della mia vita. Durante il quarto di secolo (all'incirca dal 1935 al 1960) in cui andare al cinema era una parte normale della mia settimana, non mi sarebbe venuto in mente di scrivere uno studio sui film più che di scrivere la mia autobiografia. Dopo aver completato le pagine che seguono, sento di aver composto una sorta di memoir metafisico; non la storia di un periodo della mia vita, ma un resoconto delle condizioni che essa ha soddisfatto» (2023, p. 31).

Anche per Jay Kelly, attore hollywoodiano di successo – alla pari di altri divi americani quali Cary Grant o James Stewart, come suggerisce il mantra che ripete a sé stesso per darsi coraggio, accostando il suo nome fittizio a quello delle star – che ha trascorso una vita di fronte alle macchine da presa, riflettere sulla propria vita significa innanzitutto ricordare i propri film. È per questo motivo che, trovandosi solo dopo la partenza della figlia più piccola per un viaggio in Europa, il suo avvicinarsi a lei non può che assumere una forma cinematografica: l'attore decide così di recarsi in

Toscana, dov'è diretta la figlia, per accettare un premio in omaggio alla sua carriera, dal titolo bergmaniano *L'albero delle fragole*. Infatti, come Isak Borg in *Il posto delle fragole*, anche Jay affronta un viaggio costellato di ricordi e di visioni: piccole epifanie che aprono squarci su eventi del passato, in una continua oscillazione tra memoria e presente.

Se nella sua vita personale l'attore porta con sé un bagaglio di pentimenti e fallimenti – il senso di colpa per aver sottratto un ruolo all'amico, il divorzio, la distanza dalle figlie e il silenzio ostinato di quella maggiore – la sua immagine nel cinema appare invece levigata e impeccabile. Come gli rinfaccia la figlia, la prima volta che lei lo vede celebrare un Natale in famiglia è sulla televisione, mentre interpreta il ruolo di padre in uno dei suoi film: così la star "Jay Kelly" risulta del tutto inaccessibile ai suoi affetti, i quali hanno fatto esperienza di lui soprattutto attraverso lo schermo, motivo per cui la vita domestica, negata o mancata nella realtà, trova compimento solo nel cinema. Riprendendo il ragionamento che Cavell sviluppa sulla figura divistica di Bogart, si potrebbe affermare che il nome Jay Kelly «significa "la figura che è stata creata in un determinato insieme di film". La sua presenza in quei film è ciò che lui è, non solo nel senso in cui una fotografia di un evento è quell'evento; ma nel senso che, se quei film non esistessero, [Jay Kelly] non esisterebbe, e il nome [Jay Kelly] non avrebbe il significato che ha» (*ivi*, p. 66). Ma se Jay sembra preferire la vita nel cinema, è perché lì le azioni possono essere rifatte, perfezionate, corrette. Infatti, già nelle prime scene lo vediamo come un attore ossessivamente perfezionista, disposto a ripetere più volte le stesse azioni pur di raggiungere un ideale di compiutezza. Questo atteggiamento, trasferito alla sfera privata, si traduce in un tentativo tardivo di rimettere mano al proprio passato, di trattare i rapporti familiari come fossero scene da rigirare, con la speranza di correggere errori e incomprensioni.

Oltre a riprendere la struttura del film di Bergman, nel suo viaggio in Italia Baumbach guarda certamente al cinema metariflessivo di Fellini, ma anche a quello di Tornatore: infatti, come in *Nuovo Cinema Paradiso*, nella scena finale della premiazione la sala cinematografica si popola delle figure che abbiamo incontrato attraverso i ricordi dell'attore. In quest'ultima scena, viene inoltre proiettato un montaggio destinato a celebrare Jay Kelly, ma che mostra invece scene strappate dalla filmografia del suo interprete, George Clooney: l'attore fittizio si dissolve nella star reale, e il racconto di un personaggio si presenta in maniera più evidente come riflessione sulla figura divistica che lo incarna. Questo filmato funge da «punto finale» di un memoir metafisico che deve essere letto attraverso il mondo proiettato del cinema, con la singolarità della sue star e i ricordi che conserviamo delle nostre visioni.

Riferimenti bibliografici

S. Cavell, *Il mondo visto. Riflessioni sull'ontologia del cinema*, Cue Press, Imola 2023.
P. Ricoeur, *Tempo e racconto, vol. 1,* Jaca Book, Milano 1991.

Jay Kelly. Regia: Noah Baumbach; sceneggiatura: Noah Baumbach, Emily Mortimer; fotografia: Linus Sandgren; montaggio: Valerio Bonelli, Rachel Durance; interpreti: George Clooney, Adam Sandler, Laura Dern, Billy Crudup, Riley Keough, Grace Edwards, Stacy Keach, Jim Broadbent, Patrick Wilson, Eve Hewson, Greta Gerwig, Alba Rohrwacher; produzione: Pascal Pictures, Heyday Films; distribuzione: Netflix; origine: Stati Uniti d'America, Regno Unito; durata: 132'; anno: 2025.

Il potere e lo sguardo

Pietro Masciullo

Il mago del Cremlino di Olivier Assayas.

Facciamo una piccola premessa. *Il mago del Cremlino* di Giuliano da Empoli è un romanzo di (auto)fiction che ruota intorno alla reale ascesa al potere di Vladimir Vladimirovič Putin, raccontata da uno dei suoi più fidati consiglieri politici (Vadim Baranov, personaggio fittizio ispirato a varie biografie reali). In una delle sue tante digressioni, l'uomo racconta la sua infanzia nell'ex URSS e il rapporto con le figure maschili della famiglia: dalla vena libertaria del nonno alla carriera del padre nell'Accademia di scienze sociali del partito. Proprio in una proiezione cinematografica organizzata dal padre, il piccolo Baranov assiste a *La presa del potere da parte di Luigi XIV* (Rossellini, 1966) ed è colpito da come i nobili francesi dell'epoca siano stati "intrappolati in una gabbia sempre più ferrea di mode, di cerimonie, di piccoli, insulsi privilegi, per conseguire i quali loro accettano, quasi senza accorgersene, di barattare la libertà e anche la dignità più elementare". Gli spettatori, tutti burocrati di partito, escono dalla sala in silenzio perché turbati dai loro pensieri.

Veniamo al punto: *Le Mage du Kremlin* di Olivier Assayas (abbastanza fedele al romanzo di partenza) espunge tutta la parte dell'infanzia di Baranov, ma questo particolare dettaglio biografico non può essere passato inosservato a un cineasta che ha sempre fatto del realismo fenomenologico rosselliniano una tensione/lezione etica e stilistica fondamentale. Ecco che il film sembra assumere proprio l'approccio didattico del Rossellini televisivo come referenza ideale per indagare la dissoluzione di un blocco ideologico novecentesco e la nuova configurazione del potere all'alba del XXI secolo. E lo fa attraverso singoli eventi e dettagli da descrivere puntigliosamente per interrogarci come interlocutori attivi del nostro presente (aprendo, quindi, una miriade di riflessioni sulle nuove forme di autocrazia di cui tanto si sta dibattendo in questi anni).

Da questo punto di vista è coerente e stimolante la scelta di scrivere la sceneggiatura insieme a Emmanuel Carrère, vista la matrice "carreriana" del romanzo di Da Empoli e visti i personali interessi dello scrittore francese che ha ampiamente esplicitato in *La vita come un romanzo russo* (2007) e *Limonov* (2014). L'incontro con Da Empoli e Carrère, pertanto, consente ad Assayas di sperimentare una inedita *voice over* che ci immerge nel ribollente contesto storico della Russia di fine anni Novanta, subito dopo la dissoluzione dell'Unione Sovietica. Il nostro alter ego diventa lo studioso americano Rowland (interpretato da Jeffrey Wright) che entra in contatto con Vadim Baranov (Paul Dano in un'interpretazione di ascetica monotonicità espressiva) ormai ritirato da ogni attività politica. L'intervista/chiacchierata durerà il tempo del nostro film frantumando l'istanza narrante (tra oligarchi e nuovi imprenditori dei media o della finanza) e sfidando sottilmente lo spettatore a cogliere ogni implicazione/manipolazione nei racconti dell'abilissimo Baranov.

Si parte dalla Russia di Borís Él'cin e dall'improvvisa sbornia capitalista/liberista che produce nuove possibilità di realizzazione personale ma anche nuovi pericoli. Un periodo di caos sociale e ideologico in cui proliferano paradossali spazi di libertà espressiva: il giovane Baranov si interessa alle avanguardie artistiche e al teatro sperimentale dove immagina di configurare desideri repressi e nuove forme di vita. La configurazione di una scintilla di libertà colta nella rivoluzione di usi e costumi giovanili, del resto, è una ricorrenza autorale intimamente assayassiana: la scena della festa a Mosca sembra arrivare direttamente da *L'eau froide* (1994) e *Qualcosa nell'aria* (2012). Le inquadrature pedinano Baranov tra strade, case, feste e non-luoghi di fine anni novanta, alternando immagini d'archivio e archivio rigirato, in una vertiginosa riemersione di un crocevia storico colto dai media. Perché Baranov passa ben presto dal teatro d'avanguardia alla televisione popolare dei *reality show*, dove: "Non si producevano semplicemente trasmissioni televisive, ma si sperimentavano le forme di vita che sarebbero state adottate, nel tempo, dai nuovi russi".

In questo periodo di transizione e instabilità la figura del capo dell'FSB (agenzia del servizio segreto russo) Vladimir Putin diventa un collettore di desideri inconsci che reclamano un potere verticale, come sintetizza Baranov convincendolo ad accettare la candidatura a premier. Una sorta di Super-Io freudiano che si manifesta soprattutto nello sguardo: "Se sei povero ti rimane solo il potere di incutere paura", dice il Putin interpretato da un Jude Law di straordinario mimetismo che sembra voler recitare solo con gli occhi. Baranov diventa un fidato *spin doctor* che mette al servizio del nuovo zar le intuizioni sui nuovi linguaggi audiovisivi e gli strumenti dei simulacri televisivi (il linguaggio universale è solo il kitsch, dice), coagulando con scioccante disinvoltura etica le "forze della rabbia" per creare una piattaforma post-ideologica che ha come unico obiettivo quello di rinsaldare una nuova forma di "democrazia sovrana".

La macchina da presa di Assayas fluttua tra spazi pubblici e privati (dis)accordando tempi diversi e, in modalità simil scorsesiana, ci

accompagna tra studi televisivi e ville milionarie, uffici bui e tenute in montagna. Nel frattempo, scorre la storia con gli eventi della Seconda guerra cecena, l'annessione della Crimea, le Olimpiadi di Soči, rendendo pian piano il film una riflessione universale sui metodi della politica nel XXI secolo e sulle spinte autoritarie che ne conseguono. Baranov racconta un potere che si auto-rappresenta come unica soluzione alle crisi sistemiche alimentate dai media, mentre la regia di Assayas cerca un contro-potere dello sguardo che tracci attimi di verità nei volti e nelle singole espressioni, in frammenti di esitazione o introspezione. Il personaggio di Ksenia, interpretato non a caso da Alicia Vikander/Irma Vep, incarna proprio il fantasma di verità sentimentale che interrogherà Baranov per tutta la vita.

Fermiamoci qui. Con le *Le Mage du Kremlin* siamo dalle parti di *Carlos* (2010) per sforzo di condensazione narrativa e di *Demonlover* (2002) per lucidità teorica sui dispositivi di potere disseminati nei nuovi campi di percezione (il web in primis). Segno di uno sguardo autoriale estremamente coerente anche quando abbraccia registri e approcci formali diversi (qui addirittura gli stilemi del biopic in una coproduzione internazionale). Perché per Assayas il punto del discorso resta sempre l'incrollabile fiducia nel cinema come linguaggio capace di dialogare (quindi di mediare) con il fuori campo della vita. C'è un momento rivelatorio a tal proposito: Baranov dice a Rowland di aver letto il suo libro sulla *fake democracy* e in un istante di totale sincerità confessa: "Lei ha capito qualcosa. Poco, ma qualcosa ha capito". Un momento che apre una piccola crepa nell'involucro dei dispositivi di potere, quindi, un possibile spazio di riflessione critica che solo la letteratura e il cinema possono ancora rivendicare. *Le Mage du Kremlin* è un altro grande film di Olivier Assayas.

Le Mage du Kremlin. Regia: Olivier Assayas; sceneggiatura: Olivier Assayas, Emmanuel Carrère; fotografia: Yorick Le Saux; montaggio: Marion Monnier; interpreti: Paul Dano, Alicia Vikander, Tom Sturridge, Will Keen, Jeffrey Wright, Jude Law; produzione: Curiosa Films, Gaumont, France 2 Cinéma; origine: Francia; durata: 156'; anno: 2025.

L'io in frantumi

Matteo Berardini

No Other Choice di Park Chan-wook.

Il cinema sudcoreano del nuovo millennio è spesso innervato da una violenza espressa nei termini della vendetta, tale per cui le relazioni tra i personaggi ruotano attorno a un passato brutale e non risolto che reclama l'esercizio di una giustizia individuale. Questa propensione – una caratteristica del genere al confine con la moda culturale – è dovuta soprattutto al successo globale della cosiddetta "trilogia della vendetta" di Park Chan-wook, aperta nel 2002 da *Sympathy for Mr. Vengeance* e proseguita poi con il cult *Old Boy* (2003) e *Lady vendetta* (2005). Eppure, a ben guardare, se è la vendetta (per lo più cruenta) a riscrivere i codici dei rapporti interpersonali, essa non opera da agente bensì da reagente: letta e interpretata in relazione al corpo sociale, la vendetta è la risposta individuale a un sistema capitalistico che collettivamente aliena e reifica imponendo il regno del feticcio, trasformando le relazioni tra gli uomini e le donne in scambi, le loro volontà in valore economico, i loro corpi in merce. Il protagonista sordomuto di *Sympathy for Mr. Vengeance* necessita di un rene nuovo per la sorella minore, ma sarà proprio lui a perderlo, ingannato da una banda di ladri di organi per la quale egli è solo un contenitore di beni rari, una cassaforte da svaligiare.

Anche *No Other Choice* è un film che descrive azioni e relazioni dei personaggi in termini di violenza, eppure i venti e più anni che separano i due film segnano un solco narrativo cui corrisponde uno scarto nel sistema economico di riferimento (e nella natura dei rapporti interpersonali ch'esso informa e rende possibili). Se la vendetta è espressione fenotipica di un'alienazione che è propria del capitalismo tradizionale, il sistema neoliberista contemporaneo è ugualmente innervato di violenza, ma ad essa corrisponde un diverso stato dell'uomo: la crisi dell'io, nella sua frammentazione identitaria.

Tratto da un bel romanzo di Donald Westlake, già adattato per il cinema da Costa-Gravas con *Cacciatori di teste* (2005), *No Other Choice* è un film a lungo coltivato da Park, annunciato nelle intenzioni nel 2009 e considerato dal suo autore un "lifetime project". L'affinità, del resto, è evidente, tra il cinema del regista coreano e la spirale di grottesca violenza in cui precipita il protagonista ideato da Westlake, impegnato a eliminare concorrenti di lavoro per garantirsi una nuova assunzione dopo un licenziamento improvviso. Ma se l'adattamento di Costa-Gravas lambisce il territorio del thriller, mantenendo una fredda distanza tra sé e il protagonista assassino (e sottolineando la pervasività del consumo capitalistico attraverso un uso costante di pubblicità incentrate sulla sessualizzazione della merce), la versione di Park gioca apertamente la carta del grottesco, della giostra ironica di imprevisti e situazioni sopra le righe, facendo tesoro della propria attitudine al barocco, al sovraccarico dei segni.

Nelle vittime individuate da You Man-soo – ex dirigente di un'industria cartacea impegnata in massicci licenziamenti in seguito all'acquisizione da parte di una multinazionale americana –, l'uomo trova una serie di doppi, altrettanti ex dirigenti le cui vite sono talmente simili alla sua da confondersi tra loro, in una sequenza di echi e sovrapposizioni volta a sottolineare due cose: che la missione intrapresa da Man-soo lo porta a eliminare, sequenzialmente, parti di sé, e che ciascuna di esse sfugge al controllo perché così è per l'io al tempo della gig economy, della volatilità neoliberista propria della globalizzazione contemporanea. Privato del lavoro e costretto a uno stato di disoccupazione che non sembra aver fine, Man-soo è nello stato di un bicchiere di vetro in frantumi, tenuto malamente assieme da giri di scotch carta: apparentemente la forma è quella, la sagoma tiene, ma ogni cosa scricchiola e scivola di posto, i pezzi si smussano e perdono aderenza, e l'essenza si perde una goccia alla volta, nella violenza della guerra tra poveri.

Siamo ben lontani dal nichilismo amaro che abita la trilogia della vendetta, che sia essenziale come *Sympathy for Mr. Vengeance* o artefatto come *Old Boy*: qui, al contrario, dominano discontinuità tonale ed eccesso narrativo, in un caos ironico magistralmente controllato che fa dell'incomunicabilità e della frammentazione dell'identità le sue chiavi di volta. *No Other Choice* è infatti un fuoco di fila di soluzioni registiche, un susseguirsi di trovate, evidenze, finanche forzature che Park erige al fine di restituire in forma cinematografica lo stato di crisi in cui precipita il suo personaggio – e il sistema familiare che su di lui poggia.

Con le forme della commedia nera, *No Other Choice* è il ritratto profondamente caustico di uno stato di vulnerabilità perenne, la fotografia di un gioco a perdere in cui in palio non c'è più il posto di lavoro, ma l'umanità. Anche e soprattutto perché di noi, il lavoro, impara rapidamente a fare a meno, come dimostra il lucido finale del film, che aggiorna la versione originale al tempo industriale dell'intelligenza artificiale.

No Other Choice. Regia: Park Chan-wook; soggetto: *The Ax* di Donald E. Westlake; sceneggiatura: Park Chan-wook, Don McKellar, Lee Kyoung-mi, Lee Ja-

hye; fotografia: Kim Woo-hyung; montaggio: Kim Sang-bum; interpreti: Lee Byung-hun, Son Ye-jin, Park Hee-soon, Lee Sung-min, Yeom Hye-ran, Cha Seung-won, Yoo Yeon-seok; produzione: Moho Film, KG Production, CJ Entertainment; distribuzione: Lucky Red; origine: Corea del Sud, Francia; durata: 139′; anno: 2025.

Regie del sé

Agnese Stefanelli

Nühai (Girl) di Shu Qi.

In concorso all'82ª edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, *Nühai* segna l'esordio alla regia di Shu Qi, nota attrice taiwanese. Il film è un potente ritratto femminile che intreccia memorie transgenerazionali, disillusione familiare e desiderio di emancipazione. Protagonista è Lin Xiaoli (Bai Xiao-Ying), adolescente silenziosa e riflessiva, che vive in un ambiente familiare disfunzionale, oppressa da un padre violento e da una madre succube, incapace di rompere il ciclo di subordinazione perpetrato nel loro sistema familiare.

Nühai, ambientato nella Taiwan del 1988, si apre con un flashback che introduce la giovane madre della protagonista (9m88 pseudonimo di Joanne Tang Yu-chi) ancora adolescente, una ragazza cresciuta nella campagna taiwanese, desiderosa di slegarsi da un destino già scritto. Tuttavia, il matrimonio con un uomo alcolizzato e abusante (Roy Chiu) la intrappola in una ripetizione del trauma, che si trasmette alla figlia come un'eredità dolorosa. La struttura del film si costruisce così sull'alternanza tra presente e passato, tra sogno/incubo e realtà, in un montaggio simbolico che richiama la poetica di Hou Hsiao-Hsien, regista con il quale Shu Qi ha a lungo lavorato durante la sua carriera da attrice. I gesti, gli oggetti, i suoni e gli spazi si caricano di senso: Lin Xiaoli, ad esempio, più che verbalizzare, osserva il mondo esterno, immaginandone allo stesso tempo uno alternativo.

Uno degli elementi più significativi del film è proprio il corpo di Lin Xiaoli, con il quale Shu Qi costruisce una geometria visiva che svincola lo sguardo dalla codifica maschile del desiderio (si pensi, ad esempio, anche al corpo della madre, allo stesso tempo luogo di sofferenza e di

rigenerazione possibile). Così facendo *Nühai* sovverte un punto di vista dominante e propone una soggettività in divenire: in questo processo, l'identità non si svela in un'esposizione istantanea, ma mediante una lenta rivelazione.

Figura centrale nell'evoluzione della protagonista è Li-Li (Pin-Tung Lin), compagna di classe tornata dall'estero, che incarna una femminilità più libera e desiderante. Li-Li rappresenta un'alternativa, un nuovo modello che mostra a Lin Xiaoli la possibilità di una vita diversa (come il divorzio dei genitori di Li-Li che, vissuto in maniera traumatica dalla giovane, diventa invece per Lin Xiaoli un possibile atto di liberazione. Questo incontro permette alla protagonista di elaborare ulteriormente il percorso di soggettivazione già avviato a livello immaginativo. Il primo atto di parola realmente significativo sarà allora rivolto proprio alla madre, chiedendole di lasciare il marito violento.

Ma Li-Li è anche qualcosa di più: come già anticipato, è il doppio simbolico-cinematografico di Shu Qi stessa. Il personaggio richiama in modo evidente le figure da lei interpretate nei primi anni duemila, in particolare in *Millennium Mambo* (2001). Attraverso la storia di Li-Li, Shu Qi trasforma il proprio passato attoriale, ogni ruolo interpretato, in un nuovo ruolo. *Nühai* potrebbe essere inteso come un atto di messa in scena che permette di rivendicare la propria soggettività. In questo senso, la scelta di passare dalla recitazione alla regia è un atto di appropriazione dello sguardo e del racconto: come la regista, il personaggio trova la voce – e la possibilità di scelta – solo quando interrompe il percorso che le era stato imposto e prende finalmente parola.

Sul piano formale, *Nühai* è caratterizzato dall'uso raffinato del simbolismo visivo. Si pensi all'alternanza tra i volti femminili – silenziosi e trattenuti – e gli uccelli in volo: la giustapposizione di queste due immagini genera una tensione che non racconta semplicemente l'evasione ma, più precisamente, l'impellente desiderio di affrancamento, mai del tutto realizzato.

Come Lin Xiaoli, anche Shu Qi compie un passaggio fondamentale, dall'essere diretta all'essere regista, dal vivere il cinema al costruirlo, restituendo quanto appreso dai registi con i quali ha collaborato durante la sua carriera attoriale.

Nühai (Girl). Regia: Shu Qi; sceneggiatura: Shu Qi; fotografia: Yu Jing-Pin; montaggio: William Chang Suk-Ping, Lai Kwun-Tung; musica: Lim Giong; suono: Wu Shu-Yao, Tu Duu-Chih, Tang Hsiang-Chu; interpreti: Roy Chiu, 9m88, Bai Xiao-Ying; produzione: Mandarin Vision (Yeh Jufeng); distribuzione: Mandarin Vision (Yeh Jufeng), Goodfellas, I Wonder Pictures; origine: Taiwan; durata: 125'; anno: 2025.

L'estasi del corpo

Letizia Granata

The Testament of Ann Lee di Mona Fastvold.

In *The Testament of Ann Lee*, presentato in concorso alla 82° Mostra del Cinema di Venezia, la regista Mona Fastvold sceglie di cimentarsi con una vicenda storica tanto marginale quanto dirompente. Il film, nella forma del musical, prende infatti le mosse dalla vita reale di Ann Lee, qui interpretata da Amanda Seyfried, donna carismatica del XVIII secolo e fondatrice della comunità religiosa degli Shakers.

Figura femminile bramosa di trovare un posto nel mondo e, soprattutto, una comunità in cui vivere la religione in modo autentico, Ann Lee incontra, nel corso di un raduno spirituale, un gruppo i cui rituali prevedono forme di preghiera scandite da versi canori e spasmi corporei. Affascinata da tali pratiche estatiche, ne abbraccia progressivamente la visione fino a divenire la guida carismatica di coloro che vennero definiti gli Shakers, una setta il cui stesso nome rimanda ai movimenti di danza frenetici e convulsivi che accompagnavano e scandivano le loro danze di preghiera. Conquistata la fiducia e l'ammirazione dei suoi membri, Ann Lee comincia a elaborare i precetti di un nuovo movimento religioso, fondato su tre pilastri essenziali: il senso di comunità, il valore del lavoro e l'astinenza sessuale.

Quest'ultima scelta, radicale e controversa, incrina irrimediabilmente il rapporto con il marito — anch'egli membro del gruppo — che non condivide la posizione della moglie, ostinato com'è a imporre pratiche sessuali spesso rappresentate dal film come potenzialmente abusive, non consensuali e traumatiche. Tale trauma si intensifica nel corpo della protagonista, segnato dall'esperienza luttuosa di quattro gravidanze culminate in altrettanti lutti infantili. Sembra evidente, allora, che la scelta di castità si configura non solo come precetto religioso, ma come elaborazione dolorosa di un un trauma legato al sesso coniugale e al parto. Un corpo che avrebbe dovuto concedere e compiere il miracolo della vita, infatti, finisce col diventare, per Ann Lee, una macchina mortifera irreparabile.

E tuttavia l'astinenza non equivale alla rinuncia del piacere: nella comunità degli Shakers, esso si reinventa e si invera attraverso il connubio di canto e danza, elementi imprescindibili della preghiera, mezzi di esplorazione spirituale e accesso più immediato al rapporto intimistico col divino. In questo senso, risultano decisive le musiche originali (firmate da Daniel Blumberg), che non solo rafforzano la coesione interna del gruppo, ma investono anche lo spettatore, coinvolgendolo in un'esperienza di condivisione osmotica e comunitaria con i personaggi della narrazione. È soprattutto attraverso il veicolo della musica che l'operazione compiuta da Mona Fastvold può essere letta come una trasposizione cinematografica dell'esperienza rituale collettiva: lo spettatore, come i fedeli, viene trascinato in uno stato di trance condivisa, tanto che alla proiezione veneziana non pochi – uscendo dalla sala – sembravano incapaci di smettere di replicare i passi di danza e i versi delle canzoni più memorabili del film.

La struttura dei rituali musicali, inoltre, non si riduce a puro spettacolo ma rivela una duplice valenza concettuale: sono, al tempo stesso, pratiche di accesso all'estasi religiosa e atti profondamente creativi (gli Shakers erano autori dei propri canti). Da questo punto di vista, la parabola di Ann Lee può essere letta come metafora del processo stesso della creazione artistica: così come la comunità degli Shakers si fonda sull'energia collettiva dei corpi in preghiera, allo stesso modo l'opera cinematografica si nutre di un immaginario condiviso che travalica il singolo autore per farsi esperienza corale. A questa dimensione si intreccia, inoltre, la questione mitopoietica, che nel film trova espressione nel mito della fondazione di una nuova nazione.

Nell'evangelizzazione del Nuovo Mondo da parte di Ann Lee si può riconoscere, infatti, una declinazione alternativa del mito fondativo dell'America, in cui la narrazione del viaggio e della rinascita spirituale si intreccia con le promesse utopiche della nuova terra. La traversata oceanica compiuta nel 1774 riecheggia, in chiave minoritaria, la retorica dei Padri Pellegrini, inscrivendosi nello stesso immaginario della "terra promessa" e della "frontiera" come luoghi di rigenerazione. Tuttavia, a differenza del paradigma protestante e capitalista che ha contribuito a forgiare l'identità dominante degli Stati Uniti, la comunità Shakers fondata da Lee si struttura come un mito contro-fondativo: non l'America dell'individualismo e della conquista, ma un'America ascetica, comunitaria e radicalmente egualitaria, che predica l'astinenza sessuale e la liberazione dai vincoli patriarcali. In tal senso, la figura di Ann Lee non solo inscrive la propria vicenda nella genealogia mitica della nazione, ma la destabilizza dall'interno, fondando un "nuovo mondo nel Nuovo Mondo", un microcosmo che riflette e al contempo rovescia le tensioni tra fede, politica, corpo e trascendenza che animano la nascita degli Stati Uniti.

E proprio il corpo costituisce un altro nodo centrale all'interno della vicenda narrata da Fastvold. Sebbene potrebbe sembrare che la rinuncia alla sessualità neghi qualsiasi possibile forma di emancipazione

femminile, l'atto di sottrarsi al desiderio imposto dal marito — che reclama la potestà su un corpo non suo — e la scelta di fare ciò che più si desidera col proprio corpo costituisce una scelta radicalmente emancipatoria e, in ultima analisi, femminista. Gli Shakers non rinunciano al piacere, ma ne elaborano una forma altra, non meno intensa, che passa attraverso il corpo ma esclude gli organi genitali, sublimando l'esperienza in una condizione estatica che spalanca alla protagonista la via d'accesso alle visioni mistiche. È proprio per tali visioni che Madre Ann verrà considerata dai suoi seguaci il "secondo Cristo": titolo che suscitò scandalo e accuse di eresia, poiché mai fino ad allora una donna, simbolicamente associata alla tentazione, era stata elevata a incarnazione terrena di Cristo.

Particolarmente evocative, in tal senso, risultano le sequenze in cui, durante la detenzione in carcere, Ann Lee si costringe al digiuno e, attraverso la punizione corporale, raggiunge l'acme della pace spirituale, enfatizzata da una fotografia caravaggesca che, unita alla matericità del 70 mm, trasfigura il volto di un'ipnotica Amanda Seyfried in un vero e proprio dipinto in movimento. L'attrice, in questi momenti, incarna perfettamente la dimensione estatica e sacrale che i suoi seguaci attribuirono a Madre Ann: una santa in terra, scolpita dall'oscurità e dalla luce, sospesa tra dolore e trascendenza.

La vicenda di Ann Lee, così come trasposta sullo schermo da Mona Fastvold, rivela infine la potenza simbolica di una figura capace di incarnare insieme trauma ed emancipazione, religione e arte, corpo e mito. In questo senso, *The Testament of Ann Lee* non è solo un film storico o biografico, né tantomeno solamente un musical, ma è un'opera che interroga il cinema stesso come rito collettivo, capace di fondare comunità e di generare nuove forme di partecipazione sensoriale. La sua forza risiede proprio in questo: mostrare come, attraverso il corpo femminile, la storia e il mito possano essere riscritti, e come il cinema possa farsi spazio di fondazione simbolica e politica.

The Testament of Ann Lee. Regia: Mona Fastvold; sceneggiatura: Mona Fastvold, Brady Corbet; fotografia: William Rexer; montaggio: Sofia Subercaseaux; musiche: Daniel Blumberg; interpreti: Amanda Seyfried, Thomasin McKenzie, Lewis Pullman, Stacy Martin, Tim Blake Nelson, Christopher Abbott, Matthew Beard, Scott Handy, Jamie Bogyo, Viola Prettejohn, David Cale; produzione: Kaplan Morrison, Intake Films, Proton Cinema; origine: Regno Unito; durata: 130'; anno: 2025.

L'etica della complessità

Gabriele Guerrieri

After the Hunt di Luca Guadagnino.

Ogni parola, ogni immagine, ogni gesto se avulso dalla complessità del suo contesto può essere strumentalizzato. Perché ogni parola, ogni immagine, ogni gesto avulso dal suo contesto può essere inserito in una nuova narrazione, capace di ribaltarne, in positivo o in negativo, il senso. In un tempo segnato dall'appiattimento retorico della narrazione nello *storytelling*, la deriva che la narrazione rischia è, oltre che estetica, anche etica: da esperienza di *apertura all'altro*, il racconto si riduce ad esperienza dell'*identico* (Cecchi 2025). Come limitare questa deriva? Abitando la complessità estetica, etica e poetica. Come fa *After The Hunt*, nuovo film di Luca Guadagnino, frequentatore assiduo dell'ambiguità, ma mai così finemente disinvolto nel mettere a disagio i suoi personaggi e il suo spettatore.

Abbandonate le caldi estati italiane e messicane, i campi da tennis e la provincia, Guadagnino penetra a Yale per dare forma ad un meccanismo ad orologeria sempre sull'orlo della deflagrazione. Proprio il ticchettio assordante di un orologio – che torna spesso nel film – accompagna lo spettatore in casa di Alma (Julia Roberts), professoressa di etica, dove, immersa in un'atmosfera al confine tra Bergman e Allen (omaggiato sin dai titoli di testa), una festa tra colleghi offre l'occasione di posizionare tutti i pezzi di questa partita a scacchi. La regina, Alma, si bea della compagnia del suo alfiere, la giovane dottoranda Maggie (Ayo Edebiri), tiene testa al suo cavallo, il collega e amico di vecchia data Hank (Andrew Garfield), mentre il re, suo marito Frederick (Michael Stuhlbarg), vigila sulla serata. Ogni pedina occupa gelosamente uno spazio, mentre si prepara alla prima mossa.

Ad aprire le danze è una narrazione: Maggie, stravolta, confida ad Alma di essere stata molestata da Hank. E il (neo)mélo borghese (Emiliani 2024) in potenza – carezzato e ibridato da Guadagnino sin dai tempi di *Io sono l'amore* (2009) – si trasforma in uno pseudo-thriller hitchcockiano capace di mettere a nudo le idiosincrasie di un contesto o, meglio, di un modo di vivere il presente, liberal/progressista destinato ad autofagocitarsi. Di tutto ciò insomma che, in maniera sempre più strumentale e strumentalizzata, da più parti viene etichettato come *politically correct*. Ovvero quella posizione discorsiva che, per stare al passo con il manicheismo *social* e i rigurgiti di conservatorismo, finisce per imporre norme e comportamenti e, quando retoricamente ottuso e bulimico di *storytelling*, rinuncia alla capacità etica del *racconto* di produrre nuovo senso e arricchire la comprensione della complessità (Cecchi 2025). Finendo, così, per strumentalizzare le sue stesse sacrosante rivendicazioni.

Se, come ci ricordano le dissertazioni filosofiche di Alma e i suoi, Adorno nei *Minima Moralia* scriveva come sia impossibile in un mondo socialmente ingiusto vivere una vita vera, da un punto di vista etico e morale, e se la morale collettiva è frutto della pubblica opinione, come si può decidere in assoluto della *verità* di una narrazione? Alma, come lo spettatore, non è testimone dell'evento (la molestia); i suoi principi le suggeriscono di credere a Maggie, *anche* in quanto donna e professionista in un mondo prettamente maschile, quello accademico, ma stima e affetto la legano ad Hank; la cancellazione dell'uomo, d'altro canto, potrebbe favorire la sua corsa alla sudata cattedra, ma dipanare questo dubbio la costringerebbe a fare i conti con un segreto che la sta consumando anche a livello fisico. Maggie venera la sua docente, ma ritiene di dover essere creduta *anche* perchè donna, nera, lesbica: è pronta ad accusare Alma, donna bianca e benestante, di "gap generazionale femminista" qualora le negasse il sostegno. Hank, brillante accademico fattosi da sé, ribalta la narrazione: reputa Maggie una ricca viziata che nella tesi ha plagiato l'*Homo Sacer* di Agamben e che, a suo dire, ha inventato la molestia quando questi l'ha messa di fronte alla verità del plagio. Intanto, però, forte del potere "meritato" nonostante la sua classe sociale, flirta con le sue abbienti studentesse ed esplode in incontrollati scatti d'ira.

Nel nuovo *mélange* di Guadagnino, insomma, non è solo la regina a rischiare lo scacco. Perché in scacco è la scacchiera stessa. L'orologio ticchetta. Il tempo a disposizione per la prossima mossa sta per scadere. Continuare a guardare la scacchiera, trincerati dietro alle *proprie* pedine, nere o bianche che siano, è crogiolarsi nella presunzione di poter trovare una via di fuga. Ma la partita non finisce, la vita continua; la verità, se esiste, non può essere colta nella stasi. E allora è necessario un moto, che la sceneggiatura dell'esordiente Nora Garrett innesca, ma che è la vertigine immaginifica (nel senso di creazione di immagini) del regista a trasformare in movimento *nel* mondo. Un movimento *queer,* nel senso che Guadagnino ha dato al termine nel suo film precedente (attraverso Burroughs) e in tutta

la sua opera: quella capacità di immergersi nelle sfumature del reale e nell'ambigua fluidità umana che lo abita.

Guadagnino si muove attorno ai suoi personaggi, li guarda fremere ed autodistruggersi, studia i modi in cui questi occupano lo spazio: Maggie è sempre contrita o rannicchiata, Hank domina i vuoti con irruenza, Alma incede regale ma è piegata da dolori fisici lancinanti. Soprattutto, però, si concentra sulle loro mani che si fanno correlativo oggettivo dei loro stati d'animo e del loro desiderio. Mani che fluttuano a tempo di musica, che si contraggono, che si feriscono, che si intrecciano; mani che tendono verso il corpo altrui, bramose di afferrarlo (come in una delle scene più potenti di *Queer*) per carezzarlo, per violarlo, per controllarlo. Mani che, quindi, sono insieme strumenti di potere ed estensioni dell'essere, *medium* verso l'alterità. Come può e dovrebbe essere il racconto (Ricoeur 2008).

Allora è forse questa la vera prigione dei personaggi di *After The Hunt*: il loro sé è prigioniero di un *self-storytelling* mediato dalla *performance* di un imperativo etico degenerato dal suo consumo capitalistico, che li accartoccia nel solipsismo. Solo aprendosi al racconto *dell'* altro e *con* l'altro possono prendere contezza del proprio sé (Alma che racconta il suo segreto al marito, Maggie che riesce a *vedersi* solo quando la sua professoressa le palesa ciò che veramente pensa di lei). Un sé che non è solo definito dal genere, dall'etnia, dall'orientamento, dalla classe sociale, ma dalla fluida intersezione di questi tratti. Un sé che abita la complessità e, non rinnegando il suo divenire, fa i conti con la sua fallacia e con le conseguenze della sua eventuale mostruosità.

Ecco il recupero del senso etico e poetico del racconto. Come in quella circostanza tratta dall'Odissea che Hannah Arendt commenta e della quale Alma discute con i suoi studenti. Ulisse, alla corte dei Feaci, si commuove sentendo un aedo (cieco, che guarda dentro di sé ma è protratto, attraverso la sua *poesia*, verso l'*altro*) raccontare delle sue gesta a Troia. Solo in quel momento si rende conto di essere un eroe. Ma Ulisse è *solo* un eroe o è così che ce lo vogliamo raccontare? Di certo i personaggi di *After The Hunt* non hanno nulla di eroico o di giusto. Forse perché "ingiusto" è il mondo in cui vivono. Forse perché sono loro a rendere quel mondo ingiusto. Un mondo in cui, basta che passino cinque anni e un docente accusato di molestia può riscoprirsi *spin-doctor* di un politico democratico e una professoressa esonerata dall'accademia per comportamenti illeciti può ritrovarsi preside della sua facoltà. Forse è tutto solo una *performance* e anche i racconti più poetici necessitano di un *cut* finale. "Non tutto è fatto per metterti a tuo agio" ricorda Alma a Maggie. Non il grande cinema. Matchpoint.

Riferimenti bibliografici

D. Cecchi, *L'esperienza dell'altro. Vedere, narrare, immaginare*, Quodlibet Studio, Macerata 2025.

S. Emiliani, C. Ermini, a cura di, *Spettri del desiderio. Il cinema e i film di Luca Guadagnino*, Marsilio, Venezia 2024.

P. Ricoeur, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 2016.

After the Hunt. Regia: Luca Guadagnino; sceneggiatura: Nora Garrett; fotografia: Malik Hassan Sayeed; montaggio: Marco Costa; musiche: Trent Reznor, Atticus Ross; interpreti: Julia Roberts, Ayo Edebiri, Andrew Garfield, Michael Stuhlbarg, Chloë Sevigny; produzione: Imagine Entertainment; origine: USA; durata: 139'; anno: 2025.

Il filo teso della New Hollywood

Pietro Masciullo

Dead Man's Wire di Gus Van Sant.

Dopo sette anni dal sottovalutato biopic intimista *Dont' Worry* (2018), Gus Van Sant torna alla regia con *Dead Man's Wire*, un film tratto da eventi realmente accaduti. Siamo a Indianapolis, nel febbraio del 1977. Il quarantenne Tony Kiritsis si sta recando, visibilmente teso, nella sede della società assicurativa che gestisce il suo mutuo. Vuole incontrare il proprietario della Meridian Mortgage Company ma viene dirottato verso il figlio Richard Hall e decide di prenderlo in ostaggio per urlare le sue rivendicazioni. Inizia così uno show a uso e consumo dei media: Tony costruisce un dispositivo rudimentale attorcigliando al collo dell'uomo un filo di ferro per poi legarlo al grilletto del suo fucile. In questo modo lega il suo destino a quello di Richard instaurando un gioco pericoloso con le forze dell'ordine che accerchiano l'abitazione dove si rifugia insieme all'ostaggio.

Van Sant ha a disposizione molti materiali d'archivio di TV locali e nazionali accorse sul luogo. Quindi, decide di (ri)girare le sequenze rispettando tempi e modi degli eventi e attivando una feconda dialettica intermediale con il video televisivo a bassa definizione. Tony (interpretazione molto convincente quella di Bill Skarsgård) è un uomo in cerca di riscatto economico e morale per le ingiustizie che pensa di aver subito dall'avidità del suo broker. E Van Sant sembra divertirsi molto a ricostruire la vicenda riattraversando le forme del cinema di impegno civile della New Hollywood, dal montaggio dei thriller politici di Alan J. Pakula ai personaggi nervosi dei film di Sydney Lumet. Le evidenti *reference* a *Quel pomeriggio di un giorno da cani* (1975) e *Quinto Potere* (1976) sono rafforzate dalla presenza di Al Pacino in un cameo straordinario nei panni dello spietato magnate M.L. Hall. Il film diventa così una lezione di regia cinematografica in termini di economia narrativa, orchestrando una tesissima caccia all'uomo confinata in due stanze e una singola strada di Indianapolis. Un film apparentemente anomalo per Van Sant, in realtà

perfettamente inserito nella sua filmografia che fonde le riflessioni sulla società dello spettacolo di *Da Morire* (1995) con l'impegno civile di *Promised Land* (2012) e, nel frattempo, asseconda l'istinto da cineasta sperimentale nel dialogo tra supporti e formati dell'immagine (come in *Milk*, 2008).

Il cinema di Van Sant, come sempre problematico e mai manicheo, da un lato sottolinea le storture del capitalismo finanziario e dall'altro rende Tony un personaggio ambiguo e sin troppo affascinato dall'universo dei media nel quale cerca una "catarsi pubblica". Da questo punto di vista il personaggio del Dj Fred Temple (Colman Domingo) fa diventare il film una sorta di *jam-session* tra i segni modernisti della New Hollywood e i confini del cinema classico incarnato da John Wayne che erompe dallo schermo televisivo in un premio alla carriera. Van Sant fa dialogare queste istanze immaginarie senza un filo di nostalgia, bensì riattivando un archivio di forme per parlare al nostro presente. La dimensione politica del film è attualissima tra avide imprese finanziarie che sedimentano rabbie sociali e il dibattito pubblico dominato dai (social) media che semplificano ogni assunto: il frammento d'archivio finale con il vero Tony Kiritsis che reclama l'inquadratura è vertiginoso.

C'è tutto questo, certo, ma c'è anche quella straordinaria capacità del regista di *Will Hunting* (1997) di creare caratteri complessi e credibili nelle loro zone d'ombra e nelle loro fragilità. Pensiamo al sincero contatto umano che si instaura tra Tony e Richard, entrambi figli infelici di un padre che ostenta l'oscenità del potere (Pacino incarna il controcampo esatto del personaggio di Sonny in *Quel pomeriggio da un giorno da cani*). Insomma, *Dead Man's Wire* è un film di frenetiche azioni alternate a lunghi primi piani che concedono *il giusto tempo* di condividere emozioni. Un cinema di persone che si rapportano tra loro stesse essendo consapevoli delle immagini che producono, quindi un cinema magnificamente contemporaneo proprio perché anacronistico.

Dead Man's Wire. Regia: Gus Van Sant; sceneggiatura: Austin Kolodney; fotografia: Arnaud Potier; montaggio: Saar Klein; interpreti: Bill Skarsgård, Dacre Montgomery, Colman Domingo, Al Pacino, Cary Elwes Myha'la; musiche: Danny Elfman; produzione: Elevated Films, Pressman Film, Balcony 9 Productions, Sobini Films, RNA Pictures, Pinstripes; origine: USA; durata: 105'; anno: 2025.

Liberaci dal male

Alessia De Blasi

La valle dei sorrisi di Paolo Strippoli.

L'horror "di provincia", fatto di piccole comunità nascoste con un passato tragico e segreti oscuri, era già al centro di *A Classic Horror Story* (2021) diretto da Paolo Strippoli: una storia di rituali segreti, con sacrifici di sangue per scongiurare fame e miseria, tra boschi della Calabria che tagliano fuori la gente dal contatto con le grandi città. Ne *La valle dei sorrisi* sono le Alpi a delimitare uno spazio isolato da cui ogni tentativo di fuga, fisica o emotiva, è destinato a fallire.

Remis è una piccola cittadina tra le montagne: pulita, felice, ordinata, un luogo in cui non succede mai nulla e dove la gente lascia ancora la porta di casa aperta. È qui che arriva Sergio Rossetti (Michele Riondino), supplente di educazione fisica ed ex campione di judo; è scontroso, ubriacone, solitario, tutto ciò che serve per turbare la tranquillità della cittadina. Qualcosa però a Remis è successo, quindici anni prima: il paese è stato colpito da un disastro ferroviario con centinaia di morti tra la popolazione locale. Ma di questo episodio non si trovano tracce nel paesaggio: anche se il treno aveva distrutto le abitazioni dei cittadini, oggi le case di legno, nuove di zecca, sono state ricostruite nella valle sotto le imponenti montagne.

Questa apparente armonia viene stabilita anche attraverso il sonoro: fin dalle prime scene si diffonde una placida ed elegante musica d'archi, dalle radio, dall'aria stessa che sembra generarla, tanto che gli abitanti la richiamano semplicemente alzando una mano. Ma si tratta di una fragile illusione, interrotta dall'arrivo di Sergio: il dolore dell'uomo, che si esprime tramite un pianto disperato, diventa uno stridente singhiozzo infantile.

Lo scarto tra campo sonoro e visivo regge la struttura tensiva del film: i rumori riecheggiano anche tre, quattro volte dopo il termine dell'effettivo movimento, così un allarme, lo sbattere di una porta e lo strillo di una civetta si ripetono ritmicamente fino a integrarsi differenzialmente nella colonna musicale (Chion 2017). Il design sonoro di Francesco Bisozzi e Davide Tomat (*Mondocane*, *Pastrone!*), con la partecipazione dell'artista

islandese Kira Kira, musicisti dalle influenze classiche attivi nel mondo dell'elettronica, parte da suoni organici per evolversi man mano in suono di fascia, fatto da dissonanze ripetute, urla e silenzi improvvisi, brusche interruzioni e repentini aumenti di volume, più potenti di un *jumpscare*. Niente più archi nè musica tonale, nessuno sviluppo melodico: la disormonia del campo sonoro fa corpo con l'esperienza di Sergio che non riesce ad abitare davvero lo spazio. Allo stesso modo, le immagini si deformano: grandangoli, con camere a mano e luci intermittenti rivelano la distorsione di un micromondo ben diverso dall'apparenza di perfezione.

La comunità, infatti, nasconde un segreto. Matteo (Giulio Feltri), un santo adolescente, bambino trovato tra le macerie all'epoca del disastro e mai reclamato, ha il potere di guarire la gente dal dolore che prova attraverso lunghi abbracci. Ogni sera nella palestra della scuola la gente lo cerca, lo venera, lo tocca per avere la dose settimanale di "abbraccio anestetico", almeno fino al prossimo tormento. Ma Matteo, che, con le cuffie alle orecchie ascolta ossessivamente *Almeno tu nell'universo*, nella sua ribellione vorrebbe cambiare vita e sottrarsi alla cristiana abnegazione del costante servizio al prossimo.

Anni prima Sergio ha perso suo figlio, suicidatosi ancora ragazzino forse anche a causa del rapporto conflittuale con il padre, Matteo invece ha accanto un genitore adottivo che gestisce i suoi miracoli come un manager e lo costringe nella soffocante vita dell'angelo di Remis. Tra i due nasce così un legame che assume i tratti di un rapporto padre-figlio, mentre il supplente gli insegna il judo e sogna di portarlo via con sé per restituirgli la libertà che gli spetta.

Ma la gente del paese, ormai assuefatta al rituale che allevia il dolore ma impedisce di affrontarlo davvero, non vuole separarsi dalla sua droga quotidiana: Matteo, l'agnello sacrificale, accumula in sé il male del mondo, portando sulle spalle il peso di tutti i peccati, un dispositivo escapista di una comunità incapace di confrontarsi con il proprio lutto. Il male represso non può nascondersi per sempre e Sergio è chiamato a scegliere tra la liberazione, il ritorno alla vita o l'oblio narcotico: nessun dolore, nessuna passione.

Riferimenti bibliografici

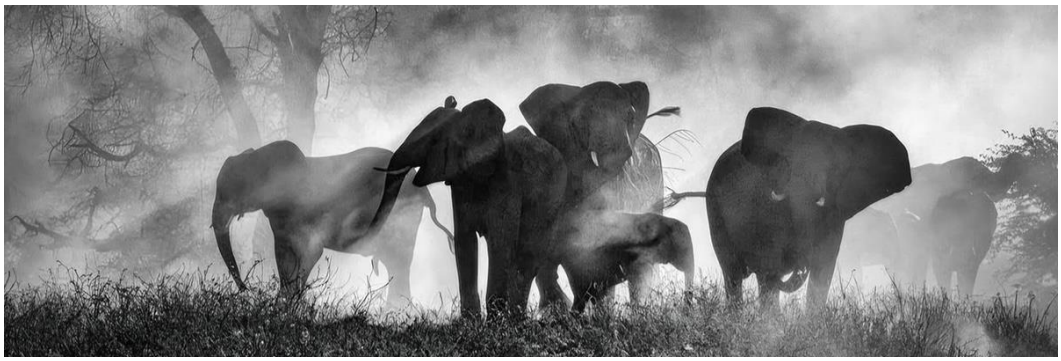
M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2017.

La valle dei sorrisi. Regia: Paolo Strippoli; sceneggiatura: Jacopo Del Giudice, Paolo Strippoli, Milo Tissone; montaggio: Federico Palmerini; interpreti: Michele Riondino, Giulio Feltri, Paolo Pierobon, Romana Maggiora Vergano; musiche: Federico Bisozzi, Davide Tomat; produzione: Fandango, Vision Distribution, Nightswim; origine: Italia, Slovenia; durata: 122'; anno: 2025.

L'avventura dello spirito

Roberto De Gaetano

Ghost Elephants di Werner Herzog.



La forza e l'originalità del cinema di Werner Herzog, la sua assoluta unicità, risiedono in qualcosa di tutto sommato semplice, che rende il suo cinema contemporaneo senza farlo diventare banalmente attuale. Il cinema di Herzog è di fatto un cinema anacronistico (Dottorini 2022). Si tratta di raccontare e portare a immagine un evento (l'esplosione di un vulcano), o un'avventura singolare (il viaggio esplorativo), attraverso cui mostrare, in una sorta di slittamento metonimico o di densità simbolica, l'avvenire universale dell'umano stesso.

Ghost Elephants non fa eccezione. Si tratta di andare alla ricerca, guidati dallo zoologo americano Steve Boyles, di grandi elefanti che dovrebbero (non se ne ha certezza alcuna) stare nell'altopiano nebbioso dell'Angola, una zona grande quanto l'Inghilterra, dove nel 1955 è stato trovato un unico esemplare, ora tassidermizzato ed esposto al museo di Storia Naturale di Washington.

Il film parte, dunque, da dati acquisiti dalla ricerca e dalla scienza, che per Herzog sono generati dall'identico spirito di avventura che caratterizza una qualsiasi spedizione in zone e contesti naturali e selvaggi. E arriva in Africa, dove Boyles contatta guide esperte per farsi accompagnare nella sua ossessiva ricerca. Ed ecco che, incontrando le guide africane e la loro tribù, l'interesse di Herzog si allarga immediatamente e va al di là della ricerca degli elefanti. Il film ci mostra infatti le straordinarie capacità mimetiche di una delle guide, in grado di imitare uno gnu morente, simulandone posture e movimenti, e capace anche di esibire, come peraltro tutta la tribù a cui appartiene, una vocalità puramente sonora, senza parole, il cui senso si svincola dunque da ogni significato verbale.

E ancora, vediamo tutta la tribù alle prese con una danza rituale, nella quale i partecipanti arrivano a identificarsi con l'elefante, fino a cadere, durante i movimenti convulsi, stremati a terra. L'allargamento quasi insensibile di prospettiva che usa Herzog ci porta a vedere la costituzione dell'umano stesso, nella sua dimensione mimetica, linguistica,

e pratico-rituale. E dove vediamo il costituirsi di zone di intensità e prossimità tra l'uomo e l'animale, il linguaggio e la vocalità, la prassi e il rituale.

Ma non basta. Herzog va avventurosamente avanti con il suo film, usando Steve Boyles come intercessore, per dirci qualcosa di più sull'oggetto della ricerca. Esisteranno veramente questi elefanti fuori misura o sono solo immaginari? E il desiderio profondo è quello di trovarli veramente (per rimanere magari poi delusi), o di lasciarli come oggetti sognati e desiderati, attivatori di un desiderio perenne che coincide con la presenza stessa dell'umano al mondo? Boyles lo ammette: il senso della sua ricerca risiede nella ricerca stessa, e nella permanenza del suo proprio desiderio.

Qui Herzog compie un ulteriore passo: gli elefanti saranno intravisti dalla spedizione e catturati esclusivamente attraverso le immagini incerte dei cellulari. Non saranno del tutto presenti (e comunque resteranno lontani da ogni interazione con l'uomo), ma non saranno neanche del tutto assenti. Saranno presenze fantasmatiche, come le immagini dei dispositivi che li cattureranno: presenze di un'assenza, come i sogni.

Ma come trovare il senso di questo *stare tra* l'uomo e l'animale, la presenza e l'assenza? Qui sarà il re della tribù che risiede vicino al luogo dove sono gli elefanti, dal quale si recherà l'intera spedizione, a dare una risposta. Questa zona indeterminata tra l'uomo e l'animale è una zona temporalmente originaria, che costituisce il mito di fondazione dell'intera tribù, quando tra l'uomo e l'animale non c'era ancora piena distinzione, e gli uomini e gli elefanti definivano una zona di prossimità e indeterminazione. Questo fondamento antropologico escludeva ogni possibilità che l'elefante fosse preda da cacciare. La fine dell'avventura è di fatto la scoperta del suo inizio, del momento dove tutto ha avuto origine, e che solo le pratiche rituali riescono a rendere nuovamente presente. Il rito fa di ciò che è stato ciò che ciclicamente è.

E se le culture etnologiche entrano nella ritualità del tempo ciclico, per cui l'elefante c'era, ancora c'è e non potrà non esserci, l'Occidente ha una opportunità da valorizzare, su cui il film ritorna in chiusura. Questa opportunità è quella che fa sì che lo scienziato, lo zoologo, lo studioso occidentale, può trasformare lo spirito di avventura che li caratterizza in un'avventura dello Spirito, mettendo in gioco di volta in volta, e sempre in forma nuova, l'umano stesso nella sua universalità. Dai laboratori di ricerca delle università americane (dove si indaga sulle sequenze DNA di questi elefanti) agli altopiani dell'Angola, vediamo che l'uomo è la sua avventura, che non risiede tanto né nella conoscenza e neanche nella verità (come Herzog stesso dice nel suo recente *Il futuro della verità*, 2025), ma nel processo infinito dell'avventura stessa.

Da questa immagine della vita, che manifesta l'ascendente romantico del cineasta tedesco, si riafferma come gli intercessori di Herzog non siano intellettuali e artisti (come, per esempio, in Wenders) ma viaggiatori, vulcanologi, zoologi ecc. Dei loro sogni e del loro sguardo il cinema è il grande erede.

Riferimenti bibliografici

D. Dottorini, *Werner Herzog. L'anacronismo delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2022.
W. Herzog, *Il futuro della verità*, Feltrinelli, Milano 2025.

Ghost Elephants. Regia: Werner Herzog; sceneggiatura: Werner Herzog; fotografia: Eric Averdung, Rafael Leyva; montaggio: Marco Capalbo, Johann Vorster; musiche: Ernst Reijseger; produzione: The Roots Production, Service, Skellig Rock, Sobey Road Entertainment; origine: USA; durata: 99'; anno: 2025.

Il palinsesto del Tempo

Bruno Roberti

Director's Diary di Alexsandr Sokurov.

Inesorabilmente un *countdown* a tutto schermo scandisce a ritroso i secondi e veniamo *proiettati* in un viaggio temporale lungo l'incedere degli anni dal 1957 al 1990. Anni in cui l'URSS passa dalla destalinizzazione o distensione, oltre che, attraverso la difesa del vecchio ordine, alla stagnazione fino alla fine del blocco sovietico, con la Perestrojka gorbacioviana. Quel *countdown* è un segnatempo che introduce l'imminenza di un flusso di immagini entro cui Alexandr Sokurov ha trasposto in *Director's Diary*, come in uno specchio rifratto, plurimo, affastellato, gli appunti del suo taccuino, scritti a mano con una stilografica su foglietti di carta, nello scorrere del tempo. Di quegli anni di cui naturalmente è stato testimone e che la sua sensibilità ha registrato, come un sismografo dell'anima, con gli squarci, le ferite, le crepe, gli scossoni ma anche le improvvise risonanze, i momenti di sussulti memoriali.

Tutto ciò si riversa nello scavo meticoloso e certosino dentro l'archivio visuale di Leningrado (città-fulcro e fonte inesauribile di ispirazione, con il suo essere ponte anche culturale con l'Europa) da cui Sokurov con il suo montatore Aleksandr Zolotukhin ha estratto una serie di "filoni" che vanno a scomporsi e a ricomporsi, a rifrangersi e a incastonarsi in una sorta di polittico della Storia. Perché non è solo la storia sovietica di quei decenni e degli avvenimenti decisivi (dal post-stalinismo kruscioviano al blitz brezneviano, dal cristallizzarsi degli apparati burocratici e dei politburo fino alla "glasnost" di Gorbaciov e al limitare dell'elezione di Elstin, con la sua contraddittoria inadeguatezza, e all'avvento della Federazione Russa) a emergere dai filmati di propaganda, dalle voci dei cinegiornali, dalle notizie della stampa ufficiale, ma altresì, in parallelo e in intarsio, tutta la seconda metà del Novecento, ovvero gli eventi planetari del Secolo breve.

Al lavoro di reinvenzione e rigenerazione creativa delle immagini di archivio Sokurov ci ha abituati tanto nella visionarietà dei suoi film di finzione (come nell'unico piano sequenza lungo la Storia dentro l'Ermitage in *Arca Russa* del 2002, oppure nella ipnotica e fantasmatica resurrezione dei corpi del Potere come avatar digitali nel limbo spettrale di *Fairytale* del 2022) quanto negli splendidi documenti poetico-politici delle sue "elegie" filmiche, girate lungo venti anni, dal 1986 al 2006. Nel caso di questo "taccuino del regista" l'archivio viene squadernato in una sorta di revulsione sul procedimento "conflittuale" delle immagini, per cui i "prelievi" che sono estratti dal "deposito" della Storia *urtano* nei tagli di montaggio con la parola scritta dalle mani di Sokurov e con la sua *voce solitaria* che di volta in volta riflette con frasi cristalline, come fossero frammenti lirici, distici spirituali, una meditazione sul destino dell'uomo, sul fiume interminabile della Storia e del Tempo.

«Mio angelo resta con me, tu mi precedi, io sono dietro di te» scandisce la voce del cineasta. Ci viene subito in mente l'*Angelus Novus* benjaminiano. Di quell'Angelo della Storia scriveva Walter Benjamin:

> Un dipinto di Klee intitolato *Angelus Novus* mostra un angelo che sembra sul punto di allontanarsi da qualcosa che sta contemplando con sguardo bloccato. I suoi occhi sono fissi, la bocca è aperta, le ali spiegate. Così ci si raffigura l'angelo della storia. Il suo volto è rivolto al passato. Laddove leggiamo una catena di eventi, lui vede un'unica catastrofe che continua ad accumulare rovine su rovine e le scaglia ai suoi piedi. L'angelo vorrebbe restare, risvegliare i morti e riparare ciò che è stato distrutto. Ma una tempesta sta soffiando dal Paradiso, che ha ingabbiato le sue ali con tale violenza che l'angelo non può più chiuderle. La tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, cui volge le spalle, mentre il cumulo di rovine davanti a lui cresce verso il cielo. Questa tempesta è ciò che chiamiamo progresso.

Per l'appunto il film è come trascinato e percorso dal vento turbinoso che spira dal passato e sospinge verso un futuro in cui la tempesta (e le sue catastrofi) si identifica inquietantemente con il progresso (forse tale il senso nascosto nell'ossessivo ricorso nel film delle notizie di disastri aerei, come nell'accento posto sugli esperimenti nucleari). Il vento delle immagini soffia nelle intercapedini della Storia, nell'incedere degli eventi, nel loro richiamarsi l'un l'altro, così come nell'emergere del repertorio di film (esclusivamente scelti tra i musical anni 50 di retaggio staliniano con il loro ottimismo pedagogico, e gli slanci accorati delle canzoni: "Ho incontrato Koya al cinema, davano *Il ladro di Bagdad*", canta all'inizio del film un ragazzo dal sorriso radioso), nei filmati delle festività di capodanno, in quelli delle celebrazioni d'apparato, nelle sfilate, nelle parate del potere, nei resoconti retorici dei progressi politici e scientifici, nella versione esornativa con cui vengono raccontati dalle immagini ufficiali. Ma come si pone Sokurov rispetto alla *esposizione* di tali immagini, che comporta necessariamente una *messa in forma,* un gesto insieme estetico e politico, ma soprattutto uno *sguardo* (che nel suo caso è sguardo "interiore")? Si tratta di

una sorta di "sonda" che trapassa quelle immagini e le rende *presenti qui e ora* davanti ai nostri occhi. Il procedimento sokuroviano è semplice, appassionato e trasparente, ipnotico e cadenzato nell'incalzare, nel procedere, nell'inarrestabile scorrere degli anni sottoposti alla *lente* del suo taccuino.

Emerge un gesto paradossalmente personale e collettivo: il film viene *scritto a mano* con l'inchiostro della penna e dell'immagine, impaginato e spaginato nei formati e nei supporti, nella grafica delle scritte che muta ogni volta che si avanza negli anni, solcato da impercettibili tremiti, da ondulazioni, da interventi improvvisi di colore (alcune "colature" di rosso, oppure apparizioni pittoriche, schegge di cinema classico sovietico, lancinanti epifanie filmiche, come il primo piano di Fedor Scialiapin nel *Don Quixote* di Pabst del 1933), e insieme viene scritto dalla collettività della Storia, come fosse una enorme, fluviale *scrittura del mondo*. L'estrema soggettività del taccuino, dell'appunto, del pensiero assorto e personale di Sokurov (il quale appare sempre in controluce, stagliato entro il vano della finestra nella sua stanza), la grana della sua voce, l'atto dello scrivere sulla carta, si ripercuotono nella voce corale e collettiva della Storia.

Avviene così un miracoloso ed epifanico *rivelarsi* delle immagini e della loro verità "malgrado tutto". Si compone in tal modo, anche musicalmente (vedi l'incalzare del ricorrente precipitato musicale di Penderecki), una struttura che incrocia verticalmente e orizzontalmente sonoro, voce, parola scritta e immagine, laddove riecheggiano meditazioni sul concetto di spazio, memorie evangeliche, lampi riflessivi sulla letteratura e la pittura amate, ogni volta convocate dalla voce di Sokurov ("Per Dante lo spazio ha un significato importante, è come l'ascesa", "Tintoretto, il primo regista", "Il ritorno del figliol prodigo: chi è tornato e perché?"). Così nelle cinque ore e venti minuti del film è come se lo spettatore cooperasse e interagisse, affinando l'attenzione e dislocando pensiero e sguardo, con le immagini e con il loro portato storico, con le voci e i loro echi, con le scritte delle notizie che scorrono e i lapidari resoconti di eventi e rispettive date.

È miracoloso ed entusiasmante il modo con cui Sokurov riesce a trascinarci *dentro* la Storia, e insieme a mantenerci vigili di fronte a come la Storia viene filtrata da sguardi divergenti, mostrata e nascosta insieme, come se su quel palcoscenico degli eventi storici assistessimo *simultaneamente* alla loro "rappresentazione" e al lavorio dietro le quinte. La *timeline* che, come la fettuccia di un metro, "prende le misure" degli eventi nel suo contrassegnare gli anni dal 1957 al 1990 segna allora l'implacabile avanzare del destino tutt'assieme dell'URSS e del mondo. Da questa prospettiva che si spinge in una profondità di campo tutta mentale eppure fattuale, Sokurov ci mostra con lucidità e insieme con empatia la scrittura immanente della Storia, così come dipana davanti ai nostri occhi il trascendente palinsesto del Tempo.

Riferimenti bibliografici

W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 2014.

Director's Diary. Regia: Aleksandr Sokurov; sceneggiatura: Aleksandr Sokurov; fotografia: Aleksandr Zolotukhin; montaggio: Aleksandr Zolotukhin, Juri Cerusico; musiche: Andrey Sigle; produzione: Example of Intonation Foundation, Revolver, Bielle Re; origine: Italia, Russia; durata: 305'; anno: 2025.

Scoprire e resistere

Chiara Scarlato

Cover-Up di Laura Poitras e Mark Obenhaus.

Cartelline, quaderni, faldoni e scatole piene di immagini, trascrizioni, rapporti ufficiali. Il patrimonio documentale di Seymour Hersh costituisce a tutti gli effetti un archivio utile a comprendere il ruolo che gli Stati Uniti hanno giocato in diversi momenti storici recenti dal massacro di Mỹ Lai del 1968 al Golpe cileno del 1973, dal Watergate fino alle torture operate da militari statunitensi presso l'istituto di detenzione di Abu Ghraib in Iraq negli anni del conflitto del 2003, per arrivare al più recente sabotaggio dei gasdotti Nord Stream in Ucraina del 2022.

Si tratta di un deposito di informazioni che ha senso proprio perché è stato Hersh stesso, dapprima a cercare testimonianze e a raccoglierle, e poi a ordinarle, negli articoli così come nei libri, secondo schematizzazioni e relazioni votate a formulare una restituzione storica che fosse sempre un po' distante rispetto a quanto era *già* stato rielaborato e raccontato. Distante o, meglio, al di là delle informazioni stesse che tuttavia hanno costituito il punto di partenza dal quale Hersh sempre si è mosso per avviare le ricerche e procedere nelle inchieste poi pubblicate su alcune delle più importanti testate giornalistiche internazionali, tra cui "The New Yorker" e "London Review of Books". Pur trattandosi di un personaggio noto, che ha portato l'attenzione su storie ormai anch'esse tristemente note reinserite anche nelle narrazioni ufficiali, l'invito di *Cover–Up* a riflettere sul lavoro di Hersh sembra oggi più che mai cruciale.

Il film documentario di Laura Poitras e Mark Obenhaus – realizzato dopo vent'anni dalla prima proposta di Poitras a Hersh – non risulta mai didascalico, piuttosto è significativo il modo in cui alla conversazione tra i tre si alternino senza soluzione di continuità riprese di programmi televisivi, filmati d'archivio, fotografie e altri materiali funzionali alla composizione di un quadro che trasmette la portata di una visione plurale e mai schiacciata su una sola prospettiva di racconto. Il metodo Hersh – se così si può definire – è ciò a cui oggi si dovrebbe ambire per cercare di non accettare mai in maniera acritica quanto viene divulgato attraverso i canali

istituzionali, pur mantenendo ben presente che è impossibile raggiungere un livello di oggettività totale.

Ed è impossibile nella misura in cui ciò che accade è ogni volta frutto di una serie di azioni non sempre riconducibili a un solo nesso causale. In questo senso, l'avvicinamento alla realtà dei fatti è un percorso di approssimazione in eccesso che, come Hersh più volte mette in pratica, conduce a prendere in esame quante più fonti possibili per avere l'opportunità di verificare il grado di attendibilità di un oggetto quando questo è già diventato racconto. È qui il punto nodale di una pratica di scrittura che è allo stesso tempo un modo di stare al mondo opponendo contro di esso una forma di resistenza.

Gli eventi di cui Hersh si fa voce narrante, incalzato dalle domande di Poitras e Obenhaus, non hanno importanza soltanto su un piano informativo, ma assumono uno spazio maggiore di risonanza se rapportate a quei processi di "cover-up", cioè di insabbiamento e manomissione, che hanno riguardato il discorso politico e, più in particolare, i rapporti tra sapere e potere. Se, come Michel Foucault ha limpidamente mostrato ne *L'ordine del discorso* (1970), «in ogni società la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurarne i poteri e i pericoli», allora la vita di Hersh e l'operazione Poitras-Obenhaus possono essere di supporto per cercare di individuare, almeno parzialmente, tali procedure e imparare così a orientare meglio lo sguardo per cercare di raggiungere quanto rimane escluso dal lavoro di sintesi che ogni giorno riceviamo indietro dalle agenzie di stampa. Il sistema di sapere – per restare nel lessico foucaultiano – oggi non è più quell'insieme di conoscenze di cui si possono individuare le regole di formazione, diffusione, produzione e limitazione, essendo questo diventato, in senso concreto, il dispositivo digitale, e non più teorico, che funge da archivio del nostro tempo e da camera di eco dell'interezza del nostro sentire.

Volendo tracciare una linea di continuità nel lavoro di Poitras, si tratta di un movimento che, dal piano fotografico-rappresentativo di *All the Beauty and the Bloodshed* (2022), in *Cover–Up* conduce a una dimensione a carattere più spiccatamente linguistico – simbolico. Se, nel primo caso, Nan Goldin sembra quasi essere definita dal gesto del fotografare che, spesso, emerge come il solo modo possibile per dirsi partecipi di un vissuto, con Hersh non si abbandona mai il piano della verbalizzazione, cioè di quella dimensione in cui tutto *deve* necessariamente diventare un contenuto di linguaggio, perché il linguaggio consente di ingaggiare quel confronto dialettico che genera un contenzioso, che non lascia pacificati e che, soprattutto, non ammette l'obbligatorietà della resa incondizionata.

In questo senso, le fotografie delle torture di Abu Ghraib sono anch'esse uno strumento a supporto del linguaggio, cioè di quella verità che il linguaggio dovrebbe sempre avere cura di custodire, anche se non così sempre accade. Emblematico in tale contesto è l'esito del processo a William Kelley, responsabile del documentato massacro di Mỹ Lai, condannato il 31 marzo del 1971 all'ergastolo e condotto il giorno dopo agli arresti

domiciliari grazie all'intercessione di Richard Nixon, a sua volta spinto dalla pressione dell'opinione pubblica. Emblematiche sono anche le critiche a Hersh, accusato da più parti sociali di mistificare la "realtà vera", cioè quella che è comunemente accettata come tale. Forse è questa la ragione per la quale il film sulla vita e sulle inchieste di Hersh è dedicato a chi resiste, ma anche a chi lotta e a chi cerca.

Nell'attraversamento di questa esistenza singola, che si è fatta a tutti i livelli una prassi, ugualmente fondamentale appare l'intenzione che motiva il lavoro di Poitras e Obenhaus, che sostengono la resistenza, la lotta e la ricerca sfruttando la potenza che lo schermo cinematografico può garantire. Nel racconto delle storie di Hersh, ce n'è una che resta sullo sfondo, pur essendo evocata in alcune parti. Si tratta del genocidio di Gaza, di cui Hersh riceve informazioni attraverso alcune segnalazioni anonime e ben informate. Il fatto che questi riferimenti restino legati alle interazioni telefoniche, senza che siano accompagnati da ulteriori riflessioni in merito, è però una possibile chiave di lettura dell'intera operazione filmografica di Poitras e Obenhaus: come *No Other Land* (2024) e *From Ground Zero* (2024) hanno politicamente dimostrato con ricostruzioni circostanziali, la storia si fa attraverso documenti e i documenti sono le persone stesse. È ascoltando i loro racconti, è osservando i luoghi in cui i loro corpi si muovono che si decide da che parte stare ingaggiando una lotta che destituisce il potere di una narrazione per affermarsi in quello spazio di resistenza in cui il linguaggio si fa immagine.

Riferimenti bibliografici

M. Foucault, *L'ordine del discorso e altri interventi*, tr. it. Einaudi, Torino 2004.

Cover-Up. Regia: Laura Poitras, Mark Obenhaus; fotografia: Mia Cioffi Henry; montaggio: Peter Bowman, Amy Foote, Laura Poitras; musica: Maya Shenfeld; interpreti: Seymour Hersh; produzione: Praxis Films, Project Mockingbird; distribuzione: mk2 Films; origine: USA; durata: 115'; anno: 2025.

Tu, m(io)

Gabriele Guerrieri

Remake di Ross McElwee.

Una volta mi definivo un regista. Un regista di documentari. Una volta mi definivo un padre. Chi sono ora? È questa una delle domande attorno a cui si struttura *Remake* di Ross McElwee, che torna alla Mostra del Cinema di Venezia quattordici anni dopo quel *Photographic Memory* (2011), di cui questo nuovo film è ideale ribaltamento, doloroso seguito. Non ne è però il *remake* che suggerisce il titolo, che fa riferimento invece ad un progetto mai realizzato, di cui il regista ricostruisce ideazione e naufragio: un adattamento fictional del suo *Sherman's March* (1985). Come in tutta l'opera di uno degli alfieri del *first person documentary* americano – pratica di articolazione del film a partire dal punto di vista del regista, e del quale esperienze, corpo e voce intrudono nell'immagine (Rascaroli 2009) – il *remake* da farsi diventa solo un espediente per tornare a fare cinema. Per interrogarsi sul sé e sulla sopravvivenza della memoria. Ma, soprattutto, per elaborare un'assenza.

Centrale nel film, infatti, è Adrian, figlio del regista già protagonista di *Photographic Memory*, scomparso a ventisette anni per un'overdose da Fentanyl. McElwee, che per tutta la vita ha filmato i suoi familiari trasformandoli nei personaggi dei suoi documentari ("tutto inizia e tutto finisce con la famiglia" gli ripeteva sua nonna), torna a guardare quei filmati per convincersi che suo figlio era vivo e che se n'è andato. Per attestare che quel ragazzo, tanto creativo quanto tormentato, non sia stato solo un personaggio finzionale delle sue opere. Per scendere, infine, a patti con i paradossi di un cinema personale che si è sempre infiltrato nelle zone più intime della (propria) vita e, esponendone i "personaggi", ha forse finito per catturarli. Un eccesso di visione che si ribalta in una cecità colpevole, per

cui fare ammenda senza mai pretendere una redenzione, attraverso un atto di *immaginazione*. Immaginare di abbracciare per un'ultima volta quel figlio la cui dipendenza McElwee si rimprovera di non aver "visto" in tempo e che, con questa operazione, libera dai confini dell'inquadratura.

Così, come in tante occorrenze delle scritture cinematografiche del sé, il montaggio intermediale di immagini, *home movies*, voci, fotografie di famiglia trasforma un documentario personale in un rito magico (Morin 2020) attraverso cui evocare i propri fantasmi. Adrian bambino mattatore di fronte alla camera si muove accanto all'Adrian adolescente restio a farsi filmare, mentre McElwee, attraverso il *voice over*, tenta di delinearne un profilo; stralci di altri film del regista – frammenti del suo archivio personale – si intrecciano alle interviste alla cara amica Charleen, dimentica di essere stata protagonista di tante opere del cineasta. Allora questi si chiede: può la memoria trasformarsi in finzione?

La risposta è in una pratica di ri-montaggio (ecco, allora, il senso di quel "remake") che, mosso dalla passione per le immagini, permette al regista di assumere una postura *critica* (Montani 2022) nei confronti dei suoi *oggetti della memoria*, tale per cui l'immagine-ricordo non si cristallizza nel simulacro (finzionale) di una memoria, in un feticcio da idolatrare. Lo spettro che la abita prende corpo e vita: Adrian vive nella sua ri-proiezione. E così Charleen, anche lei venuta a mancare, il matrimonio finito con la prima moglie e lo stesso cinema del regista, l'accesso al quale gli sembrava interdetto dopo la morte del figlio.

Ad evitare lo scacco di un'esposizione tassidermica dell'immagine-ricordo, all'interno di un *first person documentary* come questo, in cui l'esposizione del sé rischia di fagocitare ogni via di fuga (di continuare a catturare, ingabbiare attraverso l'immagine) è il ribaltamento del punto di vista. Perchè mi riprendi, ma non ti riprendi mai?, gli domanda (parafrasando) il figlio afferrando la telecamera e inquadrando il padre: l'io si riconosce involucro vuoto, il sé si cerca nello sguardo dell'altro. Da soggetto dello sguardo McElwee ne diventa oggetto, ma soprattutto lascia che Adrian stesso si mostri per come "si vede". Negli ultimi anni della sua vita, infatti, il ragazzo aveva sviluppato una passione per il cinema tale da averlo spinto a ideare un documentario, mai realizzato, sulla sua dipendenza.

Le immagini amatoriali del figlio incontrano le immagini del padre. Le une danno il controcampo delle altre. E se è vero che la morte opera sulla vita ciò che il montaggio opera sui materiali del film (Pasolini 2022), ovvero la rende leggibile, allora il *remploi* innescato dal dolore di una cesura (la morte di Adrian) permette al padre di cercare un *senso* nelle immagini del figlio. Ancora, senza la presunzione di trovarlo. Tra le cuciture immaginifiche di questo mosaico di *frammenti di vita* il sé si specchia nell'altro e riesce a sfiorarlo, senza consumarsi in esso. È in atto nel film di McElwee un processo di rifrazione tale per cui l'illusione monocromatica dell'io lascia spazio allo *spettro* policromo del sé. Adrian è stato un figlio, un bambino che sognava calamari giganti, un aspirante regista, un fratello, la "star" dei filmati amatoriali del padre, un tossicodipendente. Ross è stato

ed è un regista, ma anche un marito, un amico. È stato e sarà sempre (anche) un padre.

Riferimenti bibliografici

L. Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflowers, London 2009.
P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Meltemi, Milano 2022.
E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2020.
P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2022.

Remake. Regia: Ross McElwee; sceneggiatura: Ross McElwee; fotografia: Ross McElwee, Adrian McElwee; montaggio: Ross McElwee, Joe Bini; interpreti: Adrian McElwee, Charleen Swansea; produzione: Giant Squid, Mark Meatto, Ross McElwee; origine: Stati Uniti d'America; durata: 114'; anno: 2025.

Il grande sogno americano

Sandro Giorello

Newport & the Great Folk Dream di Robert Gordon.

Il Newport Folk Festival è uno degli appuntamenti più importanti del folk americano. Fondato da Theodore Bikel, Oscar Brand, Pete Seeger e George Wein, ha ospitato nomi fondamentali della musica popolare come Bob Dylan, Joan Baez, Judy Collins, Johnny Cash, Skip James, Peter, Paul & Mary, John Lee Hooker e moltissimi altri. Tra il 1963 e il 1966 sono state registrate tutte le esibizioni di quelle tre edizioni, ma il materiale non era mai stato utilizzato. Ora, grazie al documentario di Robert Gordon, questo incredibile archivio è tornato alla luce.

Come si spiega nei primi minuti del film, il Newport Folk Festival metteva insieme le canzoni folk tradizionali con quelle cantate dai giovani universitari e vedeva la partecipazione dei migliori cantanti gospel, blues e altre espressioni della musica nera. Inaugurato nel 1959 a Newport, Rhode Island, nel giro di pochi anni il festival divenne la fotografia di un'America carica di speranze, che sentiva il bisogno di identificarsi in uno spirito comune che rappresentasse tutte le anime della società, unendole nel desiderio di rendere il mondo un posto più giusto per tutti e migliore per le generazioni future. Questo sogno prendeva forma attraverso le canzoni folk, le cui storie così dirette e semplici diventavano finalmente il mezzo per raccontare il presente, e la musica nera, capace attraverso il blues e il gospel di restituire un'immagine viscerale e intensa del dolore.

Questa dialettica tra il racconto lucido e l'urlo disperato diventava strumento efficace per cantare i propri valori, rappresentando la spina dorsale delle nuove generazioni che riuscivano a riscoprire le proprie radici ma al tempo stesso a far sentire la propria voce. È l'America di Kennedy,

delle marce pacifiste e delle bugie raccontate sul Vietnam e sulle politiche razziali. Il festival incarna questi sentimenti e ne diventa la rappresentazione più "autentica" e "pura", e una canzone suonata con una chitarra acustica in un prato diventa l'unico modo per mostrare la propria anima.

Questa idea di "autenticità" è rimasta intatta per poco. Restituendo tanti piccoli elementi che iniziavano ad essere divisivi, il documentario riesce a raccontare come questo ideale sia andato pian piano in frantumi. A partire dall'esigenza dei cantanti di diventare songwriter, prediligendo la scrittura delle proprie canzoni e tralasciando il repertorio tradizionale, passando per la popolarità di alcuni artisti, diventati ormai delle star che evitavano di dormire nelle case adibite a dormitorio preferendo alberghi di lusso, fino alla scelta di abbandonare gli strumenti acustici per quelli elettrici, il sogno del Newport Folk Festival tramontò presto. Questo racconto culmina in uno degli episodi più noti di tutta la storia della popular music: quando nel '65 Bob Dylan salì sul palco insieme alla Paul Butterfield Band e stordì il pubblico con quello che era, a tutti gli effetti, il rock'n'roll.

Nel documentario si racconta bene la tristezza di quel momento, mostrando la folla che abbandonava il parco con in sottofondo il suono straziante di un'armonica, suonata da un musicista dello staff nella speranza di alleggerire la tensione. Si spiega che nei backstage le persone piangevano, convinte che fosse tutto finito. Vengono riportate le parole di Joan Baez, scioccata da quello a cui aveva assistito: "Avevo i piedi bloccati, davvero non sapevo cosa fosse successo". Dylan non viene mai descritto esplicitamente come la causa della fine del sogno, e tuttavia sembra giocare il ruolo del traditore.

Il documentario ci offre quindi lo spunto per una riflessione sul concetto di autenticità nella musica. Non c'è bisogno di scomodare Adorno, per riflettere sul rapporto tra musica popolare e capitalismo. Che sia insita in ogni *major* discografica la ricerca spasmodica del profitto, nella sua versione turbocapitalista più sfrenata, è un dato di fatto; e da sempre critici e ascoltatori di musica continuano a non fidarsi dei propri artisti preferiti, preoccupati che prima o poi possano cambiare il proprio modo di fare arte solo per diventare più ricchi e famosi. Ma è altrettanto vero che ci sono intere discografie che ci raccontano come i cambiamenti che affronta un artista nella sua carriera non possano essere ridotti a una mera questione di mercato. Gli artisti, per evolversi, hanno bisogno di mettersi in discussione, e rimanere fedeli a sé stessi può diventare la peggiore delle trappole. Eppure, la paura che un artista tradisca la propria poetica e, allo stesso tempo, il suo pubblico è un fantasma sempre presente in ogni rapporto tra un musicista e chi lo ascolta. Bob Dylan è uno dei migliori esempi in tal senso. Se fosse rimasto il *songwriter* acustico, fedele al sogno del festival e all'autenticità che gli veniva richiesta, oggi non avremmo *Like a Rolling Stone*.

Newport & the Great Folk Dream in fondo ci racconta come la musica sappia davvero raccontare la vita delle persone e come queste ci si

aggrappino difendendola in ogni modo, proprio perché è diventata la rappresentazione delle proprie radici, del proprio presente e del proprio modo di sentire e stare al mondo. Nella storia della musica, il caso del Newport Folk Festival ne rappresenta sicuramente uno degli esempi più luminosi, ma ovviamente non è l'unico. Mi si conceda la provocazione: le risposte che il pubblico del festival dava ai giornalisti sull'importanza della musica folk non sono poi così distanti da quelle di chi, in Italia, nel 2016 ha assistito da vicino all'esplosione della trap, appassionandosi e sentendosi, per la prima volta in vita sua, rappresentato da qualcosa che fino ad allora non esisteva. Tuttavia, non è così scontato che una generazione trovi la propria voce in modo così forte e immediato. Quando succede è una benedizione. Sicuramente Pete Seeger e Sfera Ebbasta non verranno ricordati allo stesso modo. Ma ci sarà sempre qualcuno che continuerà a tenere vivo il sogno. Per nostra fortuna.

Newport & the Great Folk Dream. Regia: Robert Gordon; fotografia: Murray Lerner, George Pickow, Stanley Meredith, Francis Grumman; montaggio: Laura Jean Hocking; produzione: Folk Explosion; origine: Stati Uniti d'America; durata: 99'; anno: 2025.

I confini del possibile

Gabriele Guerrieri

Un anno di scuola di Laura Samani.

Una giovane donna valica il confine del microcosmo amicale costruito da tre ragazzi e stringe con questi un legame destinato a metterne in discussione equilibri affettivi ed emotivi. "Da tre divennero quattro" scriveva Giani Stuparich in *Un anno di scuola* (1929) che Laura Samani, regista triestina come il romanziere, adatta nel suo secondo film. Nel 1909 del romanzo, Edda è la prima ragazza ammessa all'ottavo anno del ginnasio nel liceo classico Dante Alighieri di Trieste. Agli inizi degli anni Duemila, ambientazione dell'adattamento e periodo in cui la stessa Samani è stata liceale, quella ragazza si chiama Fredrika, è svedese e a causa del trasferimento lavorativo del padre nel capoluogo friulano si ritrova a frequentare una classe di soli uomini in un Istituto Tecnico. Tra i banchi di scuola Edda/Fredrika incontra(va) Antero, Pasini e Mitis.

Un incontro può cambiare la vita, soprattutto a diciotto anni. Quell'*anno di scuola*, l'ultimo delle superiori, che romanzo e film raccontano, infatti, segna il critico passaggio alla vita adulta, quando ad un ancora adolescente in profumo di maturità è chiesto di iniziare a pensare (seriamente) al futuro. Tra chi brama di fuggire dalla città natale, chi già si prospetta una carriera lavorativa, chi continua a crogiolarsi nell'estasi delle "prime volte" e chi fluttua nell'incertezza malinconica e insieme vertiginosa della prima giovinezza. Un arco temporale ideale per far da sfondo a un romanzo di formazione, quello di Stuparich, che nelle mani di Samani (e

della co-sceneggiatrice Elisa Dondi) si trasforma in un nuovo tassello di quel palpitante mosaico di *teen drama* all'italiana che sta animando l'audiovisivo nostrano degli ultimi anni – dai più delicati *Skam Italia* (2018-2024) e *Prisma* (2022-2024) ad un figlio di *Skins* (2007-2013) come *L'albero* (Petraglia, 2024) fino all'autobiografico *Diciannove* (Tortorici, 2025).

In questo panorama il film di Samani, ben più vicino al taglio pop dell'opera di Bessegato, che alle atmosfere livide di Petraglia o allo sperimentalismo estetico di Tortorici, trova un'ulteriore chiave per giocare con il genere, mediata dal romanzo di Stuparich e dalla centrale ambientazione temporale. *Un anno di scuola*, infatti, più che cartina al tornasole della gioventù presente, guarda al passato prossimo per raccontare un trapasso d'epoca centrale nella comprensione del presente. La Trieste della pagina, attraversata dai moti irredentisti e dai presagi della Grande Guerra che quei giovani avrebbe visto perire, faceva da sfondo all'espressione di una nuova femminilità, libera e travolgente, incarnata da Edda. La Trieste cinematografica, sul cui profilo si allungano le ombre della crisi del 2008 (il padre di Frederika è a capo della sezione licenziamenti di una fabbrica, davanti alla quale si succedono scioperi e picchetti) e della rivoluzione digitale (o, meglio, di quella *social*, così determinante nel definire gli adolescenti che verranno), diventa il set-frontiera in cui ragionare di una generazione "al confine", quella dei *millennials*.

Allora *Un anno di scuola* si rivela un'indagine sui confini. Confini culturali: Frederika (lei "che viene da un paese civile") da Stoccolma irrompe a Trieste con una maturità e coscienza di sé che manca ai suoi coetanei italiani, ingenui e gigioni, che guardano con sospetto alla sua disinvoltura e la deridono per questo. Confini linguistici: la ragazza all'inizio non parla italiano, ma si ritrova poi a cantare motivetti friulani e i Prozac+, mentre le incomprensioni linguistiche, di una lingua tanto arma quanto *medium*, danno il ritmo ai moti del cuore dei protagonisti. Confini geopolitici che si fanno emotivi: la protagonista bacia per la prima volta Antero al confine tra Italia e Slovenia, proprio nel momento in cui vengono aboliti i controlli alla frontiera (è il 2007 e il Paese slavo è appena entrato nell'area Schengen). Confini sentimentali, quelli del limbo indefinito che separa l'amore dall'amicizia e, in cui, perdendosi e ritrovandosi, questi ragazzi imparano a *percepire* le forme della relazione. Confini di genere, tra maschile e femminile: Fred (come i suoi amici chiamano la protagonista) rompe la regola secondo cui nella Trappola, il rifugio dei tre amici, è interdetto l'accesso alle donne e insegna a questi adolescenti, chi più chi meno performanti nella loro virilità, a trattarla come loro pari. Il desiderio, i sentimenti, la passione, i traumi, d'altronde, non hanno genere.

Così Fred, da corpo da bramare e possedere, da premio da conquistare in una competizione testosteronica che sfiora la tragedia (il grave incidente di Pasini), si erge come soggetto palpitante, di desiderio e dolore, e si fa mediatrice consapevole di una *rivelazione* destinata a cambiare le vite dei suoi compagni. Ovvero che i confini – così come la fine dell'adolescenza – non sono solo barriere da abbattere, ma virtualità del

possibile da attraversare, occasioni per un cambio di prospettiva attraverso cui riscoprirsi. Come nella meravigliosa scena del Carnevale, evento di confine e, bachtinianamente, di rivelazione per eccellenza in cui Pasini scopre in maniera traumatica la relazione di Antero e Fred. Ma anche l'ultimo anno di scuola finisce e forse un giorno potremo guardare alle scaramucce adolescenziali con un sorriso nostalgico. Nel frattempo, si guardi avanti, come Fred che nell'ultimo piano sequenza del film (speculare a quello iniziale), per l'ultima volta valica a testa alta i cancelli della sua scuola pronta ad immergersi nelle nuove virtualità sconfinate del futuro.

Un anno di scuola. Regia: Laura Samani; sceneggiatura: Laura Samani, Elisa Dondi; fotografia: Inès Tabarin; montaggio: Chiara Dainese; interpreti: Stella Wendick, Giacomo Covi, Pietro Giustolisi, Samuel Volturno; produzione: Nefertiti Film, Rai Cinema, Tomsa Films, Arte France Cinéma; distribuzione: Lucky Red; origine: Italia, Francia; durata: 102'; anno: 2025.

Divagare tra le rovine

Luigi Abiusi

Estrany Riu di Jaume Claret Muxart.

C'è ancora spazio, c'è ancora tempo per il "cristallo" oggi, per le sue sfaccettature, la sua profondità veggente, come in preda a un rivedersi dentro il fiammeggiare dei propri elementi primevi, nel ronzio costante dei punti costituenti l'immagine, il basso continuo che scandisce i tempi della materia cinematografica. Appare, laconico e vibrante in Orizzonti *Estrany riu* di Jaume Claret Muxart, storia, anzi rapsodia di una famiglia spagnola in gita in Germania seguendo il corso del Danubio, il suo mistero oblungo, tutto acustico, tutto icastico: come un brusio che viene da profondità mitteleuropee, da silenzi ottusi, solitudini refrattarie. La famiglia, padre architetto, madre attrice teatrale e tre figli maschi, procede in bicicletta – salite ripide, lunghi falsopiani, discese rese volatili, lucenti dalla musica, antifona estasiante, sublime di quello che sarà il viaggio – facendo tappa in campeggi e pensioni di fortuna, alla ricerca di luoghi architettonici topici (non certo tipici), apparentemente anonimi, ma che in effetti trasudano plastiche, inferenze tutte iconografiche, qualcosa di simile a quella dialettica che Benjamin rinveniva nelle "rovine".

Siamo dalla parte di Antonioni, per la centralità che la prossemica, l'architettura ha nel suo cinema: tutto un palinsesto di elementi – case, cimase, colonne, strade – di luoghi espressivi (come attanti cinematografici), anche di eterotopoie che brulicano dando vita al cristallo. Immagini dunque viventi sulla base dell'inorganico in cui i soggetti non sono che parte di un'occulta sinfonia, di un'ontologia plastica, estetica. Ma non solo Antonioni, referente fin troppo abusato, spesso anche frainteso: mi viene da pensare a Serra, Bi Gan, a Weerasethakul, all'estetizzazione delle cose

ruvide da parte di una regista come Helena Wittmann, autrice di due "viaggi" essenziali nel panorama del cinema contemporaneo come *Drift* (2017), ammirato a Venezia nella Settimana della Critica di qualche anno fa, e *Human Flower of Flesh*, passato a Locarno nel 2022, apoteosi di trasparenze inquiete, ipnotismi, apnee interminabili. E di apnee in questo *Estrany riu* ce ne sono: apnee proprie – di corpi nudi, diafani, levigati che nuotano nel murmure sordo dell'acqua, sullo sfondo torbido del letto del fiume – e apnee in senso più ampio, dentro l'atmosfera immobile e trepidante dell'immagine, del sonoro, in cui si muove o molto più spesso sta fermo a contemplare le cose, il fiume, se stesso, Dìdac, protagonista del film, per quanto in realtà Muxart sembra decentrare in continuazione lo sguardo della macchina da presa, sembra distrarsi come un bambino o un adolescente (della stessa età di Dìdac) che da una cosa passa all'altra e poi ancora a un'altra perdendosi infine sul fiume, nel sogno dell'immagine, nel sopore della propria immaginazione, incontrando sagome, personaggi o semplicemente inventando fantasmi. È un "dispositivo della distrazione" questo film, anzi della divagazione, Deleuze direbbe deterritorializzazione: isole di senso sul Danubio, di sensi, atmosfere che si susseguono trasudando luce, suoni, musica. In una delle sequenze più belle Dìdac si avvicina a suo padre che suona al pianoforte e insieme eseguono l'*Adagio dal concerto in re minore BWV n. 974* di Bach, che era il motivo fondante di quel capolavoro che è *Undine* (2020) di Petzold. E non è detto che Muxart non avesse in mente anche questo archetipo del recente cinema tedesco quando ha messo su il suo film magnificamente divagatorio, tanto da spostare alla fine il suo sguardo, dimenticato Dìdac in amore con i suoi fantasmi, sul suo fratello minore – un altro universo, un altro film potrebbe cominciare a partire da questo volto – su un cielo tutto suonato piuttosto che mostrato.

Estrany Riu. Regia: Jaume Claret Muxart; sceneggiatura: Jaume Claret Muxart, Meritxell Colell; fotografia: Pablo Paloma; montaggio: Maria Castan de Manuel, Meritxell Colell; musiche: JNika Son; interpreti: Jan Monter, Nausicaa Bonnín, Francesco Wenz, Jordi Oriol, Bernat Solé, Roc Colell; produzione: YZuZú Cinema, Miramemira, Schuldenberg Films; origine: Spagna, Germania; durata: 106'; anno: 2025.

L'estetica del degrado

Denis Previtera

Barrio Triste di Stillz.

Per il terzo anno consecutivo il Festival di Venezia rinnova lo spazio dedicato allo studio creativo e tecnologico EDGLRD, continuando a promuovere visioni e approcci innovativi. Fondata da Harmony Korine, la casa di produzione statunitense si pone l'obiettivo di creare un oggetto audiovisivo *altro*, simbolo di una nuova concezione di cinema, profondamente postmediale, contemporanea, che supera i confini semantici tradizionali. Sono i cosiddetti *blinx*: opere (pseudo)narrative fluide e ibride in cui coesistono elementi e linguaggi narrativi eterogenei, provenienti da cinema, videoarte, videogioco, pubblicità, social media e da altre forme espressive multimediali.

Dopo *Aggro Dr1ft* (2023) e *Baby Invasion* (2024), presentati fuori concorso, per il terzo lungometraggio EDGLRD sceglie di portare al concorso di Orizzonti un'opera diretta per la prima volta da un regista differente. L'influenza autoriale di Korine e il suo ruolo di produttore esecutivo risultano tuttavia subito evidenti. I due principali punti di riferimento estetico-formali di *Barrio Triste* (2025) di Stillz – nome d'arte di Matías Vásquez, fotografo e regista di videoclip musicali per artisti internazionali, come Bad Bunny e Rosalía – sono rintracciabili soprattutto in *Gummo* (1997) e *Trash Humpers* (2009). Entrambi forniscono un modello di libertà radicale, capace di fondere finzione e realtà, adottando un approccio visivo sporco, frammentato, marginale, in cui la camera a mano e l'estetica lo-fi restituiscono un'immagine che sembra essere "rubata dalla strada".

Da *Gummo* ritorna la dimensione tematica: se lì la storia riguardava una comunità *white trash* in Ohio negli anni Settanta, qui l'ambientazione è spostata nei bassifondi colombiani della Medellín degli anni Ottanta, seguendo o, meglio, inseguendo, giovani le cui vite oscillano tra noia e violenza. Da *Trash Humpers* è ripresa invece l'esplicitezza diegetica della

camera e la costruzione di gesti ripetitivi, disturbanti e immediati. *Barrio Triste* non possiede una vera e propria trama, né tantomeno dei personaggi così definibili: emergono piuttosto volti ricorrenti, frammenti di esistenze che parrebbero rappresentare più in generale la gioventù colombiana *tout court*, che vive immersa nella criminalità e nel degrado. Alcuni sono chiamati a parlare frontalmente in camera – secondo le caratteristiche tipiche delle testimonianze dirette –, mentre altri sono pedinati nelle loro semplici azioni quotidiane, che sia vagare per le vie della città o dare fuoco a un'automobile.

L'opera di Stillz non vuole però indirizzarsi verso un'indagine sociologica, facendosi documentario osservativo, quanto piuttosto dar vita a un oggetto *altro*, un *blinx* per l'appunto, che integra e sfrutta a proprio piacimento i codici del cinema del reale. Sulla scia di *Agarrando pueblo* (1977) di Luis Ospina e Carlos Mayolo – finto documentario ambientato a Cali, in cui i registi parodiano immagini di povertà e rovina per denunciare lo sfruttamento della miseria come spettacolo, definita *pornomiseria* – anche in questo caso ci si trova di fronte a scene crude di marginalità urbana, senza che siano trasformate in cartoline miserabiliste. Ciò che conta è rivendicarne una dignità iconografica, interrogandosi indirettamente su cosa significhi trasformare il degrado urbano in estetica pop contemporanea.

L'inizio è già indicativo di tale poetica. Un reporter con microfono sta registrando un servizio televisivo, quando una banda di ragazzi dal fondo del campo si avvicina, aggredisce la *troupe* e sottrae loro la telecamera, ribaltando il rapporto tra soggetto ripreso e soggetto riprendente. Tre minuscoli pixel si bruciano durante la colluttazione, rimanendo in questo stato durante tutto il resto dell'opera. Con la riappropriazione del dispositivo da parte di chi avrebbe dovuto essere davanti all'obiettivo, allo spettatore è concesso di accedere a un grado più profondo di quella realtà, potendo osservare i sobborghi di Medellín (almeno idealmente) senza il filtro istituzionale di un esterno che ne manipoli il senso, la verità. Tra case diroccate, confessioni in lacrime, rapine a mano armata e altri atti violenti – la mitizzazione della violenza è da sempre un tema ricorrente nel cinema di Korine – il pubblico è invitato a spiare ciò che il ladro della telecamera decide di inquadrare.

Eppure, nonostante i tre pixel restino bruciati in un tentativo di rimanere ancorato al reale, Stillz ricorda con progressiva evidenza che il mostrato è finzione narrativa. Tutto è costruito, mediato, mai autentico fino in fondo. Se nella prima parte la messa in scena è dominata dalla confusione tra realtà e finzione, al contempo dal punto di vista strutturale il film rivela la propria natura *blinx*. Così come nei due lavori precedenti di EDGLRD, l'identità di *Barrio Triste* è quella di un flusso ininterrotto di momenti, di frammenti audiovisivi finalizzati a ricreare innanzitutto un'esperienza immersiva, accompagnata dall'incessante musica elettronica sperimentale di Arca. La traccia sonora risulta ancora una volta fondamentale: immagini e musiche vivono difatti in un rapporto di equilibrio democratico, senza che uno dei due prevalga per importanza o

superiorità sull'altro, spezzando nello spettatore ogni possibile percezione di star guardando un *found footage* o un *mockumentary* e favorendo di contro un cinema puramente sensoriale.

Nell'ultima mezz'ora persino la messa in scena inizia a smascherarsi, a smentire il senso di autenticità. La comparsa inaspettata del "figlio della luce", misteriosa presenza umanoide rappresentata con un bianco bagliore, segna l'irruzione del fantastico e della cosmicità aliena, a cui segue poco dopo l'apparizione di una creatura bestiale e deforme, a tratti ferina, la cui immagine tenebrosa ne fa simbolo dell'oscurità. Luce e ombra sembrano quindi incarnarsi in due figure con le quali la telecamera – diegetica, ma, a quanto pare, non più autentica, tutt'altro che impermeabile alla mediazione e falsificazione – cerca di giustificare due aspetti ricorrenti che caratterizzano la vita dei bassifondi di Medellín, ovvero la scomparsa e la morte dei *chicos de la calle*. La prima è attribuita al figlio della luce, responsabile di un atto salvifico di ascensione al cielo o verso un'altra dimensione, che esorcizza il reale destino affrontato dai *desaparecidos*; mentre la seconda è ricondotta al mostro d'ombra, un pericolo in agguato tra le rovine, pur sempre meno spaventoso dell'idea che il male e gli omicidi siano perpetrati da altri esseri umani – come è suggerito nella scena della rapina in gioielleria o durante il programma radiofonico in macchina.

Barrio Triste si distanzia così dagli effetti visivi più esplicitamente originali e pionieristici delle prime due opere – l'utilizzo di termocamere in *Aggro Dr1ft* e delle interfacce *live streaming* in *Baby Invasion*, oltre che alle manipolazioni tramite intelligenza artificiale generativa – preferendo l'impiego di codici e approcci già tracciati nella storia del cinema per poterli ribaltare, per riportare un linguaggio significante allo stato di pura immagine quasi superficiale. Al netto delle sue differenze, l'opera di Stillz appare come una perfetta prosecuzione di quella tensione verso il futuro promossa da EDGLRD, di quel tentativo di ricercare dei linguaggi audiovisivi appartenenti alla contemporaneità e di creare un nuovo immaginario *hi-tech*. Che il risultato sia riuscito o meno, forse conta poco. Alla fine, conta il gesto: è soltanto un *blinx*.

Barrio Triste. Regia: Stillz; sceneggiatura: Stillz; fotografia: Stillz; montaggio: Adam Robinson; interpreti: Juan Pablo Baena, Samuel Velazquez, Tomas Tinoco Higuita, Bryan Erlin Garcia, Samuel Andres Celis; produzione: EDGLRD, WeOwnTheCity; origine: Stati Uniti; durata: 84'; anno: 2025.

Lo strano caso di Britney The Pooh

Gabriele Guerrieri

Il rapimento di Arabella di Carolina Cavalli.

Britney come Spears. The Pooh come Winnie. Holly come Olivia. Nell'*assurdo* non-universo de *Il rapimento di Arabella*, secondo film da regista di Caterina Cavalli, in cui gli squarci nello spazio-tempo rendono il caso un concetto illogico, la realtà prende forma attraverso i nomi che i suoi abitanti danno alle cose. O, almeno, è quello che accade alla protagonista del film, Holly (Benedetta Porcaroli), sedicente laureanda in fisica, insoddisfatta della piega che ha preso la sua vita, in fuga verso un futuro che non riesce ad immaginare, intrappolata com'è nel suo personalissimo Bosco dei Cento Acri.

Proprio nei romanzi di Alexander Milne e nella serie animata che ha reso celebre Winnie The Pooh in Italia, la foresta che fa da fondale alle avventure extra-ordinarie dell'orsetto diventava un set mutevole in cui ritrovare la compagnia di vecchi amici (gli animali antropomorfi che lo abitano) o perdersi tra le ombre dei suoi alberi. *Locus amoenus* o selva oscura, efficace allegoria dell'infanzia e della potenza immaginifica (e orrorifica) di cui forse solo un fanciullino è capace. Cosa accade se a vagabondare tra quei cento acri è una ventottenne la quale, più che in Winnie, sembra riconoscersi nella Spears dei primi duemila?

"I pull a Britney every other week" cantava Lola Young in *Messy*, riprendendo una locuzione gergale che rimanda a perdite del controllo, ai comportamenti eccentrici che hanno segnato la carriera dell'incona del pop. Nel film, la fervida immaginazione di Holly fa il paio con una forma di dissociazione dal reale che la porta a riconoscere in Arabella (Lucrezia Guglielmino), capricciosa bimba che incontra nel parcheggio di un fast food, la se stessa bambina. Anche Arabella sta scappando da una quotidianità non all'altezza della sua perspicacia, da un padre (Chris Pyne) in crisi di mezz'età che paga una *sex worker* per leggerle i suoi scritti, è invidioso di Jonathan Franzen e non paga le tasse.

La bambina accetta volontariamente di seguire Holly e diventa complice del suo stesso "rapimento". Il film si trasforma così in un *road movie* in cui Britney The Pooh (il nome che la protagonista si dà per non farsi rintracciare dalle forze dell'ordine) e Holly (come la ragazza chiama

Arabella, confondendola per se stessa) attraversano uno spazio sospeso, privo di qualunque connotazione geografica, abitato da figurine grottesche strozzate da rimorsi e sensi di colpa. Meta del viaggio, perduta tra la memoria e l'immaginazione, è La Creuz – il Bosco dei Cento Acri della protagonista –, dove Holly potrà, forse, rincontrare Granatina (Eva Robin's), collega danzatrice e performer di sua madre defunta, cui potrà affidare la bambina, perché quest'ultima non commetta i suoi stessi errori, ovvero rinunciare a diventare una ballerina.

Arabella, però, non è una pedina passiva. Anche lei sta ingannando Holly assecondandone i deliri. Anche la bambina sta giocando ad un gioco di cui, però, non conosce le regole. L'infanzia è forse la culla di quelle bugie bianche che, se perseguite anche da adulti, si trasformano in illusioni castranti. La vera vittima del rapimento, allora, è la stessa Holly, illusa di poter cambiare il proprio passato, rintanata in quella fantasia, tutta infantile, di poter dare al mondo la forma che si desidera. La possibilità fanciullesca che si fa pretesa adulta di poter stare al mondo senza averne contezza. Senza fare i conti con le leggi (fisiche ed emotive) che governano la realtà.

Ma non è una resa alla razionalità, come cura ad una condizione generazionale – quella generazione che guardava Winnie The Pooh e ascoltava Britney Spears – di perdita delle certezze e dei punti di riferimento, che vuole incentivare la regista. Ciò che sembra suggerire, piuttosto, è la necessità di recuperare una capacità immaginifica dello sguardo tale da permettere di guardare oltre e attraverso le assurdità del mondo che ci si para davanti agli occhi. Senza aggrapparsi a dei feticci. Quella possibilità, tutta cinematografica, di osservare, ri-proiettare e ridare forma al reale senza mai eluderlo. La strada che, come nel precedente *Amanda* (2022), imbocca Cavalli: esagerare la realtà, costruire un palcoscenico straniante dove mettere in scena una tragicommedia dell'assurdo in cui, a colpi di *no sense*, le sue strambe marionette ritrovino il senso della loro umanità.

Solo così, forse, Holly non confonderà più il profilo di una bambina con il referente della proiezione immaginaria della sua infanzia. Potrà imparare a distinguere le sagome dei fantasmi che la tormentano dal corpo vivo di chi vuole solo accoglierla nel calore di un abbraccio. E senza rinunciare alla fantasia, potrà volontariamente vedere in uno spiedo un giradischi e *immaginare* di ascoltare, nel suo Bosco dei Cento Acri finalmente ripopolato di figure amiche, una canzone di Britney Spears.

Il rapimento di Arabella. Regia: Carolina Cavalli; sceneggiatura: Carolina Cavalli; fotografia: Lorenzo Levrini; montaggio: Babak Jalali; musiche: Thomas Moked Blum, Noaz Deshe; interpreti: Benedetta Porcaroli, Lucrezia Guglielmino, Chris Pine, Marco Bonadei, Eva Robin's; produzione: Elsinore Film, The Apartment Pictures, PiperFilm; origine: Italia; durata: 107'; anno: 2025.

Amore e solitudine nella notte di Bangkok

Denis Previtera

Funeral Casino Blues di Roderick Warich.

Jen e Wason sono innamorati. È bastato lo scambio di un piccolo pacchetto di fiammiferi, sottolineato da un fermo immagine, perché accadesse. I due sono accomunati da una condizione di precarietà sociale, se non esistenziale, o forse soltanto da una pistola e dalla necessità di doverla usare, prima o poi. Lei vende il proprio corpo ad alcuni stranieri abbienti – spesso violenti, ossessivi, coercitivi – per mantenere la famiglia. Lui, un barista, tenta invano di risanare ingenti debiti di gioco contratti con un usuraio locale. Lei ha bisogno di qualcuno che la protegga, che la faccia sentire al sicuro. Lui ci prova, ma è il primo a essere in pericolo. Questa è la base di partenza da cui il regista e sceneggiatore tedesco Roderick Warich costruisce il suo secondo lungometraggio, *Funeral Casino Blues* (2025), presentato in concorso nella sezione Orizzonti dell'82ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia.

Già dalle prime sequenze emerge la centralità ricoperta dalla città di Bangkok e dalla colonna sonora, capaci di tenere insieme un racconto incline a mutare più volte registro, ritmo e genere. Evocando il cinema di Michael Mann e di Wong Kar-wai, le musiche sintetiche dal tono romantico, rarefatto, a tratti etereo, contribuiscono a edificare un paesaggio sonoro che si fonde con lo spazio urbano. Il flusso musicale diventa parte della città, dei lunghi silenzi sospesi nelle vie, dei viaggi in moto e delle feste nei club, arrivando a tradurre in suono melodico – senza mai risultare didascalico –

tanto l'identità dei luoghi quanto i turbamenti emotivi dei personaggi che li abitano. Il lavoro sul sonoro si intreccia così con quello svolto sul piano visivo, dando sostanza a una metropoli da (neo)noir, avvolta in una notte perenne, interminabile, in un certo senso apocalittica. Come la Los Angeles di *Collateral* (Mann, 2004), la Bangkok di *Funeral Casino Blues* appare come «un esempio perfetto di lirismo visivo che fa da *trait d'union* estetico alla rappresentazione della città e del crimine» (Gandini 2014, p. 207).

Pericoli e misteri si annidano in ogni strada, dietro ogni porta, a ogni incontro con un nuovo cliente, mai mostrato in volto per alimentare l'idea di una minaccia spettrale e universale. La dimensione cromatica – basata prevalentemente su forti contrasti tra rosso, blu e arancione – interviene nella costruzione di un'atmosfera desolata, alienante, di una realtà onirica, instabile, sospesa nel tempo. Una città che pulsa di luci e colori artificiali provenienti dalle finestre dei palazzi, dai lampioni che costeggiano le strade, dalle insegne al neon dei locali. È la Bangkok già ritratta da Nicolas Winding Refn nel dramma edipico *Solo Dio perdona* (2013) o la capitale danese di *Copenhagen Cowboy* (2022). Ma soprattutto, molto prima, è al cinema dell'Estremo Oriente che Warich sembra volgere lo sguardo. Da una parte è l'Hong Kong di *My Heart Is That Eternal Rose* (Tam, 1989), di *Angeli perduti* (Wong, 1995) e di *A Hero Never Dies* (To, 1998), dall'altra la Taipei di *Rebels of the Neon God* (Tsai, 1992), di *A Confucian Confusion* (Yang, 1994) e di *Millennium Mambo* (Hou, 2001).

Di fronte a *Funeral Casino Blues* è difficile, infatti, non provare la sensazione di star assistendo nel complesso a un'opera della *new wave* taiwanese o ancor di più del cinema hongkonghese degli Ottanta e Novanta, in cui la città, «in tutti i suoi molteplici aspetti, diventa finalmente l'indiscutibile protagonista» (Dalla Gassa e Tomasi 2010, p. 312). Capace di far convivere melodramma (che conferisce profondità ai personaggi) e *crime story* (che alimenta tensione e conflitto), l'influenza del cinema di Hong Kong rappresenta il punto di riferimento centrale. Oltre che sugli aspetti sonori-visivi, tutta la storia d'amore, perdita e ricerca che si sviluppa tra i due tragici amanti è fondata proprio su una crasi tra questi due macro-generi. Ancora una volta la palette cromatica e l'architettura sonora intervengono a svolgere una funzione narrativa, isolando le persone nello spazio diegetico. Le figure che popolano i tre atti del film appaiono come esseri soli, ma non solitari; fantasmi incapaci persino di comunicare tra loro. Jen e Wason sono innamorati, ma non sanno dirselo. I dialoghi sono rari e spesso inconcludenti, talvolta addirittura sconnessi, caotici: un personaggio chiede informazioni sull'affitto, l'altro risponde parlando di un sogno appena fatto.

Eppure, se da un lato *Funeral Casino Blues* costruisce la sua identità nel solco di un certo cinema del passato, evitando tuttavia l'effetto nostalgia o un sentimento passatista, dall'altro afferma con forza la propria contemporaneità. Non soltanto per la scelta di Warich di inserire in diverse occasioni il punto di vista di alcune videocamere di sorveglianza a circuito chiuso – che con il loro bianco e nero a fps ridotti sembrano possedere la capacità di cogliere l'impercettibile, come i passi di un essere invisibile o le

interazione fisiche tra i protagonisti –, ma anche e soprattutto per quella di mostrare a schermo intero le sessioni di chat intrattenute dai vari personaggi, fatte di messaggi e sticker, che occupano una porzione consistente e rilevante dell'opera. È soltanto tramite queste conversazioni testuali che gli individui riescono, o perlomeno tentano, a volte fallendo, di esprimere emozioni, sentimenti, timori, affidandosi alla scrittura come unico palliativo alla solitudine e all'incomunicabilità che opprimono l'intera città.

Nella Bangkok ritratta, in cui coesistono passato e contemporaneo, reale e fantastico, persone e spettri – intesi come presenze invisibili che attraversano la città –, con lo scorrere del tempo inizia a inserirsi una componente esplicitamente più spirituale, che però, spogliata della sua natura trascendentale, pare fare da eco a ciò che abita il desolante contesto urbano. *Funeral Casino Blues* si trasforma così in un autentico film di fantasmi, dagli stalker anonimi che abitano il digitale, alla gente che vaga nel mondo dei vivi o in quello dei morti. L'influenza di Apichatpong Weerasethakul irrompe con forza in una scena che prepara l'arrivo di tale componente narrativa: Jen dorme, mentre una versione sdoppiata di sé, seduta sul letto, osserva il proprio corpo disteso per poi scomparire. Un'immagine che allude in maniera neppure così celata al cinema del regista thailandese, in particolare al finale di *Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti* (2010), configurandosi come premonizione e conferma della natura spettrale dell'opera.

Con questa scena il film inizia ad aprirsi a una nuova prospettiva, in cui le coordinate spazio-temporali si perdono del tutto – in modo analogo al recente *Presence* (2024) di Steven Soderbergh – e la *ghost story* diventa la chiave ultima per interpretare la vicenda. L'intera Bangkok non è più soltanto una città notturna e socialmente pericolosa, ma anche uno spazio infestato da presenze, reali o metaforiche, in bilico tra i mondi: un involucro di storie, misteri, reliquie, amori non consumati, figure manifeste e altre nascoste, che fluttuano tra il visibile e l'invisibile, attraversato da ombre e memorie che persistono oltre la vita e la morte.

Riferimenti bibliografici

M. Dalla Gassa, D. Tomasi, *Il cinema dell'Estremo Oriente. Cina, Corea del Sud, Giappone, Hong Kong, Taiwan, dagli anni Ottanta ad oggi*, UTET, Novara 2010.
L. Gandini, *Collateral o le mappe urbane del delitto*, in G. Carluccio, a cura di, *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, Kaplan, Torino 2014.

Funeral Casino Blues. Regia: Roderick Warich; sceneggiatura: Roderick Warich; fotografia: Roland Stuprich; montaggio: Hannes Bruun; interpreti: Jutamat Lamoon, Wason Dokkathum, Jutarat Burinok, Chaiwat Bualuang, Chayanee Choomnoommanee, Rinda Hamer; produzione: 2557 Films, The Barricades; origine: Germania; durata: 153'; anno: 2025.

Il perdono e la colpa

Chiara Scarlato

Otec (Father) di Tereza Nvotová.

Non c'è una linea precisa a separare il perdono dalla colpa. Non c'è nemmeno quando il perdono è concesso con amore e la colpa è pienamente assolta da chi detiene la facoltà di decidere secondo giustizia. Non c'è perché il perdono è qualcosa che non si può spiegare razionalmente, mentre la colpa insiste sempre sui meccanismi della testa a ricordare che ogni azione ha una sua conseguenza irreversibile.

Otec (Father) di Tereza Nvotová, in concorso nella sezione Orizzonti, affronta l'impossibile accordarsi di perdono e colpa, mantenendo sullo sfondo il drammatico accadere di una storia realmente accaduta. È una mattina di un giorno che si preannuncia faticoso a causa di un'eccezionale ondata di calore. Michal (Milan Ondrík) accompagna all'asilo la sua bimba di due anni, Dominika, poi si reca presso l'agenzia di stampa da lui diretta e, soltanto nel primo pomeriggio, dopo essere stato allertato da una telefonata della moglie Zuzka (Dominika Moravkova), che lo avverte del fatto che la bimba non è mai arrivata a scuola, si precipita di nuovo nel parcheggio, apre la portiera della sua automobile e trova lì dentro la figlia morta, assicurata ancora al seggiolino.

Si tratta di un episodio legato alla Sindrome del bambino dimenticato (FBS, *Forgotten Baby Syndrome*) che, come il film stesso più volte mette in luce, conta ogni anno diversi casi e che si è cercato, almeno parzialmente, di arginare attraverso l'installazione obbligatoria di dispositivi elettronici di controllo (questo è stato, ad esempio, il caso dell'Italia, che dal 2020 ha introdotto tale obbligo per minori fino ai quattro anni di età). Parrebbe quindi una storia che, pur nella sua tragica consuetudine, segue un concatenamento ordinato di cause ed effetti, ma è proprio negli interstizi di tale concatenamento a farsi spazio la possibilità di un'alternativa che Nvotová propone attraverso il modo in cui costruisce la scena cruciale dell'abbandono. In un primo momento, infatti, il film è schiacciato sulla percezione di Michail, che sembrerebbe raggiungere

effettivamente l'asilo, accompagnando la figlia all'ingresso e rassicurandosi così sulla sua presa in custodia da parte della maestra.

Soltanto in un secondo tempo, cioè quando interviene la telefonata della moglie a turbare il presunto ordine del reale, l'uomo viene catapultato in una situazione di cui non riesce a *vedere* la causa, perché è qualcosa che di fatto non appartiene alla sua esperienza. In questo senso, *Otec* è occasione per riflettere sui meccanismi di autoinganno della mente e sul rapporto tra memoria e inconscio. Se le percezioni sensoriali sono più comunemente pensate come possibile fonte di mistificazione, diverso è il caso della mente a cui si tende invece ad affidare quasi totalmente la comprensione del mondo e delle cose, avendo di base una certa fiducia sul fatto di poter in qualche modo sempre direzionare la propria attenzione cosciente su un ambiente esterno.

Di fronte alla consapevolezza che non c'è nulla di reale in quanto si crede di aver agito, è quasi consequenziale ritrovarsi a sperimentare il senso di una dimensione in cui non ci sono più appigli tanto nel presente quanto nel passato. Dunque, a essere in gioco non è solo il fallo della mente, ma anche il fallo della memoria che crea falsi ricordi per produrre uno schermo dietro il quale proteggersi. Ed è fatalmente lo stesso schermo cinematografico, in questo caso, a rendere visibile il meccanismo psicologico che sostiene la presa di distanza dal reale attraverso la costruzione di uno scenario alternativo che mistifica un evento con il solo scopo di allontanarne la comprensione. Qui si innesta anche la possibilità di interpretare diversamente il rapporto tra realtà e finzione sulla base della visione di una serie di immagini di cui non si può fino in fondo testimoniare la verità: c'è un'evidente discrasia tra il corpo di Dominika che corre verso la scuola e le inquadrature parziali della pelle disidratata del suo corpo ormai morto, che nondimeno sono parti essenziali dello stesso fallace sistema di causa-effetto, visto che un'evenienza esclude necessariamente l'altra.

Michal cerca di mantenere su un piano di realtà entrambe le visioni perché, se è opinione comune che sopravvivere ai propri figli e alle proprie figlie sia qualcosa di innaturale, questo sentire è ancora più forte se la morte proviene in modo accidentale da chi ha generato. Ed è per questo che Michal, sin dall'istante successivo al ritrovamento del corpo morto della bambina, urla di aver ammazzato la figlia, sdraiandosi sull'asfalto fino all'arrivo della moglie che, nonostante il dolore e il comprensibile trauma, continuerà a stargli accanto cercando di trovare insieme al marito un modo per sanare la colpa e garantirgli così anche il beneficio di un perdono possibile.

Si tratta però di un percorso che non riguarda soltanto un piano familiare-personale, bensì anche politico-sociale, e che coinvolge entrambi perché, se l'uomo ha una colpa reale, la donna è imputabile per la colpa di averlo perdonato. Il processo a cui Michal è sottoposto ha paradossalmente una minore gravità rispetto ai giudizi di coloro che si esprimono in maniera rapida sull'opportunità di continuare a vivere dopo una simile tragedia. In particolare, è la tecnica con cui l'uomo, sin dalle prime scene, viene ripreso

ad essere denotativa rispetto alla trasformazione stessa del personaggio nell'ambito familiare e sociale: da un'inquadratura in piano sequenza stretta inizialmente sul suo corpo che incede nel mondo compiendo azioni sintetizzabili in gesti e azioni (correre, fare la doccia, controllare la pelle, indossare una camicia), con l'avanzare della narrazione il punto di osservazione si stringe sempre di più sul suo viso, passando così dalla soggettiva sulla schiena a un'inquadratura frontale. Non più di un corpo che si muove, ma di un corpo che soffre, che non si protende in avanti (verso il futuro) ma si richiude sul posto (nel presente).

L'impossibilità di proiezione verso uno spazio e un tempo differenti da quelli esperiti istante per istante viene soltanto momentaneamente sospesa nella scena in cui Zuzka balla da sola in casa, contrastando per qualche minuto il dolore e lasciando che il corpo sia solo a dirsi nel mondo per la sua presenza. Questa scena – che fa eco a una pulsione vitale e femminile – è complementare rispetto all'ultima scena del film, in cui protagonista non è più lei, ma la controparte maschile del marito. Nella circolarità di una narrazione che si completa in se stessa, Michail torna a correre e, correndo, spinge il più possibile il corpo verso un limite che oltrepassa fino a sentire i battiti accavallarsi e raddoppiarsi, fino a sentire che questo corpo non ce la fa più, e cade. Cade a terra sfinito, morto, con gli occhi aperti in una posizione scomposta, e di nuovo la macchina da presa cambia il centro della sua attenzione allontanandosi gradualmente dai particolari di una massa che, distante dalla vita, diventa semplicemente una macchia scura sull'asfalto e nient'altro.

Otec (Father). Regia: Tereza Nvotová; sceneggiatura: Tereza Nvotová, Dušan Budzak; fotografia: Adam Suzin; montaggio: Nikodem Chabior; musiche: Pjoni; interpreti: Milan Ondrík, Dominika Morávková, Dominika Zajcz, Martina Sľúková, Aňa Geislerová, Peter Ondrejička, Peter Bebjak, Ingrid Timková, Roman Polák; produzione: DANAE Production, moloko film, Lava Films; origine: Slovacchia, Repubblica Ceca, Polonia; durata: 103'; anno: 2025.

Se il diavolo ti promette l'Oscar

Alessia De Blasi

Divine Comedy di Ali Asgari.

La censura, per molti cineasti iraniani, fin dagli inizi del mestiere, è una questione da affrontare: è il regime a decidere chi può girare un film, chi può proiettare, chi deve tacere. Il viaggio dantesco di *Divine Comedy* di Ali Asgari, discendendo nei gironi della repressione culturale, ci racconta pratiche di resistenza nei toni della commedia e del grottesco. Disseminato di riferimenti cinefili – un poster di Matrix, una foto di Godard, una battuta di James Bond, il manuale di sceneggiatura di Syd Field, la scuola di cinema intitolata a Tarkovskij, persino la prima scena di *Luci d'inverno* (1963) di Ingmar Bergman per testare il nuovo proiettore – il film narra, nell'arco di un solo giorno, la storia del regista di film d'autore Bahram Ark, in "cattive acque", e della sua produttrice e compagna, Sadaf Asgari, soffermandosi sull'intenzione di proiettare il loro ultimo film, già uscito all'estero ma mai visto in Iran; come prevede la legge, gli autori devono prima passare dal ministero per ottenere il permesso di proiettarlo.

Purgatorio. L'ufficio statale è sempre quello del famigerato signor Chegini, funzionario deputato al cinema che in *Kafka a Teheran* (2023) vietava a un altro regista – "Ali", ovviamente – di girare, mentre a Bahram nega il permesso di proiettare il film; permesso invece regolarmente concesso al fratello gemello Bahman Ark, anche lui regista, ma di commedie da record d'incassi. Forse perché Bahram ha fatto altri lavori "sovversivi", forse perché nel film c'è un cane (simbolo di impurità), o per via dei capelli di Sadaf, tinti di blu. Ben presto, però, diventerà chiaro come l'incontro al ministero non sia mai stato una reale possibilità: sono ordini "dall'alto" a bloccare l'uscita in sala. Comincia così la frenetica organizzazione di una proiezione clandestina, cercando tra la stravagante gente di cinema di Teheran qualcuno disposto a rischiare.

Inferno. Bahram, contattato "dall'alto" – letteralmente, da un elicottero che lo sta pedinando – raggiunge Haranov, alto dirigente statale *cinephile*, che gli propone di girare un film ad altissimo budget, una coproduzione internazionale, magari con la Siria, un bel kolossal a tema

religioso che sia d'ispirazione, e che con i giusti agganci potrebbe persino vincere l'Oscar. Nel bar – il bar "Dante", tutto rosso – tra bartender sputafuoco e fumosi cocktail a base di sangue, Bahram rifiuta la tentazione in virtù della sua indipendenza, innescando l'ira del diabolico amministratore.

Paradiso. Una ricca signora del centro offre la sua paradisiaca villa per proiettare il film, il pubblico arriva numeroso, ma nei primi minuti il suo cane si mette ad abbaiare contro quello sullo schermo, e poco dopo arrivano, puntuali, i funzionari governativi per interrompere l'evento. Può fermarli, forse, solo una forza sovrannaturale – come Dante che incontra il divino alla fine della sua Commedia.

Bahram e Bahman Ark, che interpretano versioni caricaturali di loro stessi, sono davvero due registi iraniani, gemelli, che hanno avuto gravi problemi di censura, come del resto Ali Asgari stesso, che gira i suoi film senza permessi, subendo ripetute restrizioni. Ogni scena (ogni girone, cornice o cerchio) coincide con un'inquadratura fissa, con i personaggi quasi fermi, ostacolati all'azione da rigide messe in quadro e da tantissimi elementi in primo piano davanti a loro, che siano arredi, automobili, animali e gruppi di donne velate. Con una sola eccezione: la Vespa che, guidata da Sadaf – Virgilio – conduce Bahram da un incontro all'altro, come in *Caro Diario* (Moretti, 1993), evidenziando con gli unici movimenti di macchina presenti nel film i tentativi di reazione dei protagonisti.

Ma l'azione vera, la vera selezione dei reali possibili, resta sempre fuori dall'inquadratura: qualcuno, "dall'alto", ha già deciso tutto al posto loro e il film non verrà mai proiettato. Il racconto procede proprio nella sua impossibilità di concludersi: ciò che doveva accadere è già accaduto, prima dell'inquadratura, fuori dall'inquadratura. Il fuori campo, come in Kiarostami – citato dai fratelli Ark – è dove risiede la volontà: noi possiamo solo ascoltarne le voci, osservarne gli effetti.

Se i personaggi-spettatori e le loro reazioni davanti agli schermi cinematografici vengono spesso inquadrati, gli schermi stessi non appaiono mai in campo: dalle proiezioni arrivano solo suoni e riflessi. Questo schema si ribalta nel finale metacinematografico, quando la tanto attesa proiezione del film di Bahram viene interrotta: sullo schermo diegetico, infatti, al posto del film compaiono le immagini dell'8 dicembre 2024, quando in Siria il regime di Bashar al-Assad, alleato dell'Iran e sostenuto anche dalle sue milizie, è caduto dopo anni di guerra civile. Il pubblico osserva i filmati amatoriali girati dagli abitanti di Damasco, con le statue abbattute e la folla che inneggia alla libertà: è la Storia inarrestabile che irrompe nella finzione.

Riferimenti bibliografici

D. Cecchi, *Abbas Kiarostami*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2013.

Divine Comedy. Regia: Ali Asgari; sceneggiatura: Alireza Khatami, Bahram Ark, Bahman Ark, Ali Asgari; interpreti: Bahram Ark, Sadaf Asgari, Hossein Soleimani, Bahman Ark, Mohammad Soori; fotografia: Amin Jafari; montaggio: Ehsan Veseghi; musica: Hossein Mirzagholi; produzione: Seven Springs Pictures, Taat

Films, Kadraj, Zoe Films, Salt for Sugar Films Studio Zentral; distrubuzione: Teodora Film; origine: Iran, Italia, Francia, Germania, Turchia; durata: 98′; anno: 2025.

Ascoltare il genere

Lucrezia Lauteri

Motor City di Potsy Ponciroli.

Notte fonda. Un uomo sale sul tetto di un palazzo, tenendo sulle spalle un cadavere. Dalla strada, lo stridore delle ruote sull'asfalto. La figura si avvicina al cornicione e lascia cadere il corpo sopra un'automobile parcheggiata; poi si getta a sua volta, atterrando sul veicolo. Guarda l'individuo seduto al posto di guida, alza l'arma che stringe in mano e spara. Dal colpo, insieme alla polvere da sparo, fuoriesce un anello di fidanzamento. È l'inizio (o meglio, la fine, anticipata in forma di *cold open*) di *Motor City* di Potsy Ponciroli.

Detroit, 1977. John Miller (Alan Ritchson), reduce di guerra coinvolto in piccole attività criminali, è innamorato della sua compagna Sophia, e ha deciso a chiederle di sposarlo. Tutto sembra perfetto, quando dal loro passato irrisolto spunta la torbida figura del gangster Reynolds, ex della donna deciso a ogni costo di farla tornare da lui. Con l'aiuto di poliziotti corrotti trova il modo di incastrare Miller e farlo arrestare per possesso di droga. Nel corso della detenzione è informato del matrimonio di Sophia con il criminale, ma quando scopre la verità sull'inganno di cui è stato vittima, evade e si prepara alla vendetta.

Il film si inserisce nel percorso già tracciato dal regista con il western *Old Henry* (2021) e con la commedia poliziesca *Greedy People* (2024). Tre film, tre generi, tre sguardi sulle possibilità di manipolazione interna ai codici narrativi del cinema americano. Se nel primo il racconto della frontiera veniva svuotato della sua retorica eroica, e nel secondo il lavoro di una coppia di poliziotti si faceva grottesco gioco di malintesi, nell'ultimo lavoro è il noir ad essere indagato. *Motor City* conserva i segni iconografici propri del genere – luci al neon, sigarette, revolver, locali notturni – ma opera una sottrazione che altera l'equilibrio del dispositivo narrativo: la sospensione del linguaggio verbale.

Questa sottrazione non è soltanto stilistica, ma strategica. Il dialogo nel cinema opera, infatti, su un doppio fronte: da un lato è diegetico, funzionale alla comunicazione tra i personaggi; dall'altro è extradiegetico, pensato per trasmettere informazioni al pubblico e guidarne l'interpretazione (Buhler 2019, p. 176). La sua assenza rompe entrambe le funzioni, facendo affiorare i codici già sedimentati nel genere. Lo spettatore riconosce gesti, maschere e archetipi. Sa che Miller cercherà vendetta nonostante la resistenza degli scagnozzi di Reynolds, sa che Sophia, dopo aver scoperto la verità, cercherà di ribellarsi e che i poliziotti buoni in un mondo corrotto moriranno presto.

Rimuovendo la parola, la *funzione didascalica* è quindi interrotta e la coerenza narrativa affidata alla conoscenza spettatoriale: al pubblico è chiesto di riconoscere le relazioni tra personaggi e le motivazioni che li spingono all'azione unicamente attraverso gesti o sguardi. Le conversazioni non sono necessarie, ma anzi, risultano superflue in un universo così codificato. Sono solo tre le battute presenti nel film, "I loved you", "I loved her", "I still love her", sufficienti a definire il rapporto sentimentale tra i personaggi: un triangolo che li conduce in una spirale di sangue nel tentativo di regolare i conti.

Anche la rappresentazione della città, di solito protagonista del genere a livello visivo, costituisce un ulteriore elemento di rottura. In questo caso, infatti, la geografia di Detroit – la "motor city" che dà il nome al film – è sonora e costruita su strati acustici sovrapposti per creare una melodia urbana costantemente presente. Il campanello della fabbrica che annuncia la fine del turno, il ronzio delle scritte al neon che svettano sui palazzi grigi, il vetro che si infrange sull'asfalto, il rimbombo secco dei colpi di pistola nascosti dalla notte, i motori delle macchine che si accendono: il *soundscape* della città accompagna le azioni dei personaggi in un disarmonico controcanto. Il paesaggio sonoro, quindi, crea tensione con l'immagine e ne esplicita una latente dimensione di violenza che passa attraverso la durezza dei suoni. La Detroit grigia, industriale e notturna, si manifesta prima di tutto per la sua presenza acustica.

La colonna sonora non originale – supervisionata da Jack White – segna i momenti emotivi, comunicando attraverso le parole dei brani gli stati d'animo dei personaggi, i loro pensieri nascosti nel silenzio. *The Chain* dei Fleetwood Mac, ad esempio, accompagna la scena dell'arresto di Miller anticipando la delusione di Sophia nei suoi confronti («Running the shadows, damn your love, damn your lies /Break the silence, damn the dark, damn the light /And if you don't love me now /You will never love me again»), mentre *Year of The Cat* di Al Stewart, risuonando nel locale dove la donna lavora, ne sottolinea lo statuto di femme fatale mentre Reynolds, ancora ossessionato da lei, torna a cercarla. Le canzoni diventano così un dispositivo semantico, una via d'accesso privilegiata alla soggettività dei protagonisti.

Pur rendendo il sonoro protagonista, Ponciroli non rinnova il noir, ma ne dissezione i codici esponendoli in quanto frammenti di un sistema espressivo già pienamente interiorizzato dal linguaggio cinematografico

americano. *Motor City* fa emergere il funzionamento interno del genere attraverso l'eliminazione della parola: il senso non è più veicolato da ciò che viene detto, ma da ciò che è già stato detto altrove e può, per questo, essere silenziato.

Riferimenti bibliografici

J. Buhler, *Theories of the Soundtrack*, Oxford University Press, Oxford 2019.

Motor City. Regia: Potsy Ponciroli; sceneggiatura: Chad St. John; fotografia: John Matysiak; montaggio: Joe Galdo; interpreti: Alan Ritchson, Shailene Woodley, Ben Foster, Pablo Schreiber, Ben McKenzie, Lionel Boyce, Amar Chadha-Patel, Rafael Cebrián; produzione: Stampede Ventures; distribuzione: Vertice 360; origine: Stati Uniti d'America; durata: 103'; anno: 2025;

Videosorveglianza di un esilio

Livio Lepratto

Past Future Continous di Firouzeh Khosrovani e Morteza Ahmadvand.

Past Future Continuous – Gli uccelli del monte Qaf si presenta come un intenso esperimento cinematografico che intreccia diverse linee di riflessione: la rivoluzione iraniana, l'esilio, i dispositivi di sorveglianza, la memoria storica e quella privata. Fin dall'inquadratura iniziale – la pioggia che scivola sul vetro rotto di una finestra, da cui affiora una "fantasmatica" Teheran – emerge il tema della casa, e con esso la nostalgia che la abita. Dopo il trionfo della Rivoluzione islamica del 1979, gli amici attivisti della ventenne Maryam vengono incarcerati o giustiziati. La giovane è costretta a lasciare l'Iran, oltrepassando il confine montuoso mimetizzata in un gregge di pecore, senza mai più farvi ritorno. Anni dopo, dalla sua nuova dimora a San Francisco, Maryam installa una rete di videocamere nella casa dei genitori a Teheran: attraverso lo schermo può così continuare a osservare il proprio passato e le proprie origini.

A metà strada tra diario intimo e saggio sperimentale, l'opera sposta l'attenzione dall'atto stesso del migrare – raccontato invece da Amir Azizi nel recente *Inside Amir* (2025) – a ciò che rimane dopo la partenza: la terra, la casa, le stanze vuote. La casa diviene allora un archivio vivente di memorie e affetti, visitabile soltanto attraverso i sogni, la nostalgia e la tecnologia. Lo esprime bene la protagonista quando afferma: "Il mio corpo era qui. Ma in realtà stavo vivendo nella casa in Iran". A questa casa d'infanzia i due registi danno persino una voce maschile, come a conferirle corpo e identità di soggetto narrante. Lo spazio nel film si carica così di un "valore sentimentale", sebbene minacciato dai conflitti in atto e dai nuovi piani urbanistici che prevedono la demolizione della casa per far posto a un'autostrada.

Se la prospettiva domestica domina l'opera, a tratti gli spazi esterni riescono a intrudere nell'inquadratura. È il caso del giardino di casa – *locus amoenus* da cui la Storia sembra bandita – delle montagne impervie della fuga dall'Iran, o del mitico Monte Qaf evocato dal titolo italiano, interpretabile come richiamo alla dimensione metaforica delle colline polverose ne *Il sapore della ciliegia* (1997) di Kiarostami.

Nell'amorevole osservazione dei rituali quotidiani dei genitori, e nei propri smarrimenti da figlia lontana, Maryam ritrova una forma di cura: un "caregiving a distanza" che, al di là dell'impersonalità dei dispositivi di sorveglianza, riesce a trasmettere un calore umano simile alla prossimità fisica. La morte della madre si traduce allora in un improvviso e incolmabile vuoto visivo ed emotivo: "L'assenza di mia madre riempiva tutto il riquadro dell'immagine". In questo senso, il film si configura come un singolare esempio di *surveillance cinema* (Zimmer 2015), dove il "tecnosguardo" della videosorveglianza non si limita a registrare, ma produce nuove relazioni, sollecitando reazioni tanto nella protagonista quanto negli spettatori.

La dimensione affettiva del film è rafforzata dall'inserimento di *home movies*, in cui vediamo la protagonista bambina in braccio alla madre. Questi filmati amatoriali assumono il valore di una lettura autobiografica e al contempo di un'autorappresentazione autoetnografica della propria comunità (la generazione di iraniani ventenni al tempo della rivoluzione del 1979). Ai colori spenti della presa diretta si contrappongono così toni vividi e luminosi, capaci di trasmettere il senso di coesione del nucleo familiare e di perpetuare i legami con la terra d'origine.

Parallelamente, la protagonista/narratrice si interroga più volte sull'opportunità di un ritorno ("Dovrei tornare?"), arrivando però alla dolorosa constatazione che "Tornare a volte sembra impossibile". L'"impossibilità del ritorno" – o, per dirla con Pavese, l'inabitabilità di un luogo dove siamo stati felici – si annida soprattutto nella dimensione temporale del trauma bellico. Il titolo del film, *Past Future Continuous*, esprime proprio questo cortocircuito: un passato che continua a proiettarsi nel futuro, un passato che non passa, la "persistenza del passato nel presente", come afferma la protagonista. Attraverso cinema, fotografia e immagini di sorveglianza, Firouzeh Khosrovani e Morteza Ahmadvand realizzano così un'opera ibrida che riflette sull'esperienza dell'esilio e sui legami affettivi con i luoghi d'appartenenza.

Riferimenti bibliografici

C. Zimmer, *Surveillance Cinema*, New York U.P., New York 2015.

Past Future Continous. Regia: Firouzeh Khosrovani, Morteza Ahmadvand; sceneggiatura: Firouzeh Khosrovani, Morteza Ahmadvand; fotografia: Mohamad Hadadi; montaggio: Solmaz Eftekhari; musica:Christophe Rezai; produzione: Fifi Film, Antipode Films, Zalab Film, Rai Cinema; origine: Iran, Norvegia, Italia; durata: 80'; anno: 2025.

Il lutto e l'allucinazione del reale

Daniele Dottorini

Laguna di Sharunas Bartas.

Laguna è un film necessario. Questo è il primo pensiero che corre alla mente dopo la visione dell'ultimo lavoro di Sharunas Bartas. Necessario anzitutto come percorso, processo. Sì, perché ci sono film che hanno il loro senso più profondo nell'essere non narrazioni o simboli, ma viaggi o percorsi. Soprattutto se sono viaggi che salvano o che curano.

La cura da una ferita che mai si rimarginerà, la morte di una figlia. Il lacerante film precedente del regista lituano, *Back to the Family* (2025), nasceva come lavoro a quattro mani, scritto da Bartas e da sua figlia Ina Marjia Bartaité, giovane e promettente attrice, morta per un incidente prima della realizzazione del film. Il dolore è lancinante e il film ne è impregnato. Bartas trasforma il progetto iniziale in qualcosa d'altro, riscrive il film e lo fa interpretare ad un'altra giovane attrice. La morte annunciata dell'anziana nonna spinge una ragazza a tornare al villaggio natìo, e qui il suo volto riflette la violenza di una vita familiare che ha abbandonato e che non può essere né perdonata, né dimenticata. Film amaro, troppo forse.

La ferita rimane, così come la necessità della cura, che non rimargina le ferite, ma è in grado di creare qualcosa. *Laguna* è questa creazione. Il film inizia con le parole dello stesso Bartas, che narra della morte della figlia, mentre sullo schermo vediamo le immagini della ragazza. Ma il racconto scarta dagli eventi reali. Il regista racconta che Ina Marjia è morta in Messico (in realtà l'attrice è morta per un incidente stradale a Vilnius) e che ora si è recato in Messico insieme all'altra figlia, Una Maria (figura quasi fantasmatica, raddoppiamento spettrale di Ina Marjia).

Il prologo dispiega allora le forme ibride del film, come già altre volte è accaduto nel cinema di Bartas – basti pensare a *Peace to Us in Our Dream* (2015), dove il regista, sua figlia e il suo compagno passano il tempo in una casa in campagna confrontandosi sui loro affetti, le loro relazioni e il loro sguardo sul mondo. Una forma ibrida in cui il reale in fondo indicibile (la morte) passa attraverso un gioco di finzioni necessarie. È ciò che spesso ha caratterizzato il cinema di Bartas: la trasfigurazione finzionale, allucinata

del reale degli affetti e delle emozioni. È il percorso messo a punto con la figlia Ina Marjia, che, come detto, della prima versione di *Back to the Family* era stata coautrice.

In *Laguna* è il Messico a diventare allora lo spazio reale e al tempo stesso allucinato del film. I due vivono in una capanna in mezzo alla giungla e noi li accompagniamo in lunghe scene notturne, dove padre e figlia parlano della vita e della morte, dell'assenza e della nostalgia, a partire da un compleanno festeggiato in solitudine, con un piccolo dolce e una piccola candela, la cui luce però ci permette di vedere i volti dell'uomo e della bambina, le loro espressioni, il riverbero dei loro discorsi. La notte avvolge il film dall'inizio, lo spazio è circoscritto, le parole sussurrate: è l'inizio del viaggio.

Una esplora gradualmente quello spazio allucinato. Trova i resti delle tartarughe che hanno cercato di raggiungere il mare e sono state divorate dagli uccelli. Un altro simbolo di morte che avvolge l'oscurità del film e la malinconia dei loro discorsi. Nello spazio allucinato della giungla messicana si leva un canto. È quello di un ragazzo che celebra così i suoi cari durante una celebrazione della festa dei morti in un cimitero messicano. Il viaggio dunque continua, e sempre più ci rendiamo conto che si tratta di un viaggio interiore, di consapevolezza, di accettazione, di riscoperta della vita.

Lentamente, ma con decisione, la notte e l'oscurità lasciano spazio al giorno e alla luce. Una incontra un ragazzino durante una delle sue peregrinazioni lungo la fitta vegetazione della giungla. I due si guardano, si studiano, si sorridono. Li vedremo poi giocare insieme: "Come ti chiami?" si dicono in spagnolo. Li vedremo giocare insieme, scoprire le meraviglie della giungla, li sentiremo ridere. La notte padre e figlia affrontano l'ultimo discorso, l'accettazione dell'inaccettabile, della morte senza senso di Ina Marjia, di colei che porteranno sempre all'interno del loro cuore. Il giorno dopo, ancora una volta, la luce irrompe; i due sono separati, ma forse si trovano nello stesso luogo, a poca distanza l'uno dall'altra. Una ha in mano una piccola tartaruga, viva, che accompagna dolcemente verso il mare, per poi lasciarla andare. Bartas guarda fisso di fronte a sé, forse sta osservando la scena e, finalmente, una lacrima scende lungo il viso.

È in questo doppio movimento che si sviluppa la potenza del cinema di Bartas, la dimensione di cura del film. Il reale – il Messico, la giungla, la capanna, la spiaggia piena prima di cadaveri e poi di animali che vanno verso la vita, verso il mare, il canto struggente in onore dei morti – assume una dimensione allucinata, spettrale. Paradossalmente è qui che la visionarietà del film trova il suo spazio più proprio. La finzione, la scrittura, i dialoghi diventano invece lo spazio di elaborazione del lutto, come questo film dimostra. Tutta la prima parte, oscura, sepolta, che ha la forma di un viaggio notturno, è la parte necessaria, quella in cui ha luogo la scoperta del dolore, della perdita, della morte. In ogni istante risuona la sua ineluttabilità. Il viaggio porta poi ad una accettazione dolorosa, e quindi all'avvento della luce del sole, del gioco, del muoversi alla presenza della

vita. Un viaggio necessario, un film che cura proprio perché affronta a suo modo la realtà del dolore.

Laguna. Regia: Sharunas Bartas; sceneggiatura: Sharunas Bartas, Geoffroy Grison; fotografia: Lukas Karalius, Alina Lu; montaggio: Lucie Jego, Alina Lu; musiche: Gabriele Dikciute; produzione Studija Kinema, KinoElektron; origine: Lituania, Francia; durata: 102'; anno: 2025.

E fu sera (e non mattina)

Simona Arillotta

Waking Hours di Federico Cammarata e Filippo Foscarini.

In principio è solo buio. Trascorrono alcuni secondi e finalmente una luce apre una crepa nell'oscurità, lanciando a chi osserva l'unico appiglio al quale lo sguardo faticosamente può aggrapparsi. Riconosciamo i fari di una macchina che si muove, poi altre piccole luci – delle torce? – cominciano ad animare l'immagine. Cosa stiamo guardando? Dove siamo? Difficile – impossibile – dirlo. A riempire la scena sono soprattutto i rumori: versi di animali, alcuni spari in lontananza, suoni indistinti. Infine, una voce metallica interrompe la nostra attesa: ci troviamo al confine con l'Ungheria, la recinzione è dotata di un sistema di protezione elettrificato che non deve essere oltrepassato; l'invito – ripetuto prima in inglese e poi in molte altre lingue – è quello di astenersi dal commettere reato di danneggiamento, e di chiedere asilo presso l'ambasciata ungherese fuori dall'area Schengen.

Inizia così *Waking Hours*, il primo lungometraggio di Federico Cammarata e Filippo Foscarini. Interamente girato nelle foreste tra Bosnia, Serbia e Ungheria, il film segue le *ore di veglia* di un clan di *passeur* afghani, il loro abitare lo spazio *out of joint* del confine, ovvero quel luogo *ibrido*, contemporaneamente dentro e fuori la legge. Ed è proprio in questa zona mista che i migranti mettono in atto forme di autogestione e di sovvertimento delle logiche che governano la macchina securitaria che regola i flussi migratori. Nelle lunghe ore che separano la sera da un'alba che sembra non arrivare mai, infatti, vediamo i giovani afghani organizzare la cena e, ugualmente, coordinare i gruppi che dovranno attraversare la frontiera il giorno seguente.

Frutto di un lavoro sul campo durato solo cinque settimane, *Waking Hours* ci parla di uno dei luoghi che, negli anni, è diventato tra massimi snodi della rotta balcanica. In questo senso, l'operazione di Cammarata e Foscarini si colloca nel solco di alcune sperimentazioni filmiche che, se per un verso hanno problematizzato la concezione di confine intesa come "fortezza", allo stesso tempo hanno guardato alla complessità dei modelli

migratori, così come alla crescente imprevedibilità delle loro direzioni non più riconducibili alla sola rotta che attraversa il Mediterraneo.

Nel provare a interrogare la nuova natura che i confini hanno assunto nel corso degli ultimi decenni, Sandro Mezzadra fa prima di tutto riferimento alla sua definizione originaria, ovvero quella di solco tracciato nella terra che istituisce una divisione tra spazi. È l'integrità dei confini a permettere l'esistenza dello Stato: il confine è il segno *visibile* della distinzione, della separazione tra esterno ed interno. Questa corrispondenza dello Stato con il territorio viene meno nel momento in cui si assiste a un vero e proprio processo de deterritorializzazione del confine stesso, alla sua frammentazione prismatica in cui le funzioni tipiche del controllo vengono spostate oltre la presunta linea di demarcazione che segna un dentro e un fuori.

Allo stesso tempo, sebbene le politiche di controllo dei confini esterni dell'Unione europea si siano in questi anni organizzate retoricamente attorno all'obiettivo di bloccare i movimenti di rifugiati e profughi, il loro effetto non è stato in alcun modo quello di sigillare ermeticamente i confini: «più che alla costruzione delle mura di una "fortezza", si è piuttosto assistito alla predisposizione di un sistema di "dighe", di meccanismi di filtraggio» (Mezzadra, 2006, p. 183). Documentari come *Trieste è bella di notte* (2023) di Matteo Calore, Stefano Collizzoli e Andrea Segre, girato al confine "interno" dell'Europa, tra la Slovenia, Trieste e la Bosnia, lavori come *Des spectre hantent l'Europe* (2016), di Marie Kourkouta e Niki Giannari, girato a Idomeni, uno dei più grandi campi profughi della Grecia, mettono in discussione l'immagine del confine quale entità statica raccontando, piuttosto, la sua natura di luogo in cui vengono messe in atto forme di socialità resistenziale. E tuttavia, l'operazione di Cammarata e Foscarini sembra voler radicalizzare l'impossibilità di ogni idea georeferenziale di confine.

Girato interamente di notte per questioni di sicurezza – le operazioni di Frontex avvenivano principalmente di giorno – il film è esposto al nero, tanto da rendere impossibile qualunque forma di riconoscimento e dunque, che possa esistere un confine di fatto *visibile*: non solo le coordinate spaziali vengono meno, ma se la notte diventa la materia stessa del film, allora le figure umane non possono che assumere una forma "fantasmatica".

È interessante sottolineare come il film sia nato da un vero e proprio errore: nel 2023 i due registi si trovano tra la Serbia e la Bosnia per girare un documentario su alcune specie di insetti che vivono in quei luoghi, ritrovandosi invece a contatto con altre esistenze "notturne": così, in un'operazione di stravolgimento radicale, è la vita dei migranti a diventare – al pari delle lucciole – bagliore luminoso intermittente, la cui sopravvivenza coincide con la possibilità di poter finire da una parte o dall'altra della Storia. Lo abbiamo già detto: il film è l'esito di un lavoro sul campo durato cinque settimane. Un tempo compresso, segnato dall'irruzione della polizia e il successivo smantellamento del campo durante una delle operazioni di Frontex. Ed è proprio davanti alla discontinuità del reale – l'impossibilità di continuare a filmare per questioni

di sicurezza – che il cinema sembra intervenire ricucendo la cesura temporale, ricostruendo lo spazio attraverso un'operazione di montaggio – per opera di Cammarata – che conferma e con-forma. Allo stesso tempo, il lavoro sul *soundscape* – realizzato da Foscarini – costituisce lo sfondo dentro il quale si produce la paradossale in-azione di chi è costretto a vivere un limbo.

Rifuggendo da ogni possibile spettacolarizzazione dell'esperienza dei migranti, così come da qualunque intento di cronaca, il film si costruisce come una vera e propria esperienza immersiva dalla quale lo spettatore non sembra avere scampo. E tuttavia qualcosa accade. Mentre – finalmente – intorno a noi tutto tace, una telecamera a infrarossi riprende la corsa dei profughi verso la salvezza. È la sequenza finale – l'ultima possibile. Non sappiamo cosa accadrà e il lavoro di Cammarata e Foscarini sembra suggerirci che non potremo mai saperlo. Rimane il bagliore abbacinante di esistenze che tentano di sottrarsi al loro destino sospeso nel tempo a-storico della spettralità. Intanto è ancora sera, e mai mattina.

Riferimenti bibliografici

S. Mezzadra, *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*, Ombre Corte, Verona 2006.

Waking Hours. Regia: Federico Cammarata, Filippo Foscarini; sceneggiatura: Federico Cammarata, Filippo Foscarini; montaggio: Federico Cammarata, Filippo Foscarini con la consulenza di Sara Fgaier; fotografia: Federico Cammarata; colore: Ivan Tozzi; suono: Filippo Foscarini, Gianni Pallotto; produzione: Volos Films Italia; origine: Italia; durata: 78'; anno: 2025.

Fare storia del presente

Damiano Garofalo

Etty di Hagai Levi.

S'intitola *Etty* la nuova serie in sei episodi di Hagai Levi, presentata all'82° Mostra del Cinema di Venezia. Ed è un'operazione intellettuale di rara complessità teorica e politica. Prodotta da Arte France, scritta e diretta interamente dal regista, sceneggiatore e showrunner israeliano, la serie affronta gli ultimi anni di vita di Etty Hillesum, intellettuale olandese di origine ebraica i cui diari (1941-1943), pubblicati in Italia da Adelphi, sono una delle testimonianze più luminose dello sterminio degli ebrei europei durante la Seconda guerra mondiale. Non un altro diario di Anne Frank: gli scritti di Hillesum costituiscono una ricerca spirituale e, allo stesso tempo, carnale della propria identità femminile ed ebraica; un confronto serrato con Dio e la sua immanenza, con la sofferenza e la necessità di preservare l'umanità nel cuore della barbarie; un'occasione per riflettere, filosoficamente, su come si costruisce (e, implicitamente, si abita, spesso in modo inconsapevole) una società fondata sull'odio. L'evoluzione interiore di Hillesum si dipana pagina dopo pagina, mentre cresce, lenta e inesorabile, la persecuzione nazista nei Paesi Bassi. Fino alla deportazione ad Auschwitz nel 1943, dove lei stessa, assieme a tutta la sua famiglia, sarà uccisa dai nazisti.

Levi adotta il formato dei diari come struttura portante dell'architettura seriale: una narrazione intimista che, solo gradualmente, rivela una generica occupazione di Amsterdam (da parte di chi? E quando?)

come sfondo della storia. Allo spettatore, del resto, viene rivelata l'origine ebraica della protagonista solo a metà del secondo episodio, in un progressivo svelamento che mantiene il rispetto filologico dei diari verso la lenta rivelazione dello stesso contesto di odio e violenza in cui questi sono stati scritti. Tuttavia, la scelta più radicale consiste nel ricollocare la vicenda in una sorta di temporalità sospesa tra storia e presente: un presente distopico acutamente privato di qualsiasi dimensione tecnologica che possa far appigliare lo spettatore a elementi contestuali. Il risultato è uno spiazzamento percettivo che fa fluttuare la narrazione in uno spazio-tempo indefinito: grazie all'utilizzo di scenografie e costumi in bilico tra un'estetica vintage un po' hipster e il modernismo architettonico olandese, lo spettatore perde qualsiasi riferimento cronologico di un mondo che sfugge alle coordinate storiche tradizionali. Questa strategia – certamente anomala per gli standard seriali contemporanei, dove nell'episodio pilota deve necessariamente "accadere qualcosa" – genera curiosità e mantiene alta l'attenzione attraverso un bilanciamento sottile tra analisi verticale (lo scavo nella psicologia di Etty) e sviluppo orizzontale (il graduale disvelamento del contesto).

Il nucleo teorico della serie risiede nella relazione tra Etty Hillesum e Julius Spier, psicologo tedesco che la introduce alla psicochirologia – disciplina ibrida tra psicoanalisi e chiromanzia, oggi considerata pseudoscientifica ma abbastanza popolare tra gli ambienti intellettuali tedeschi e olandesi tra le due guerre. Questo rapporto intenso e complesso sblocca la personalità di Hillesum, catalizzando la sua trasformazione interiore verso un'accettazione di sé stessa, una presa di maggiori responsabilità all'interno del contesto familiare, un decentramento della sua personalità narcisista e una maggiore compassione e sensibilità nei confronti dell'altro. Le sedute analitiche, così come le chiacchierate tra Etty e il suo amico Klaas, costituiscono certamente l'elemento di maggiore contemporaneità della serie. Le lunghissime scene dialogate, caratteristica distintiva di tutta l'opera di Levi – pensiamo a *BeTipul* (2005-2008), *The Affair* (2014), ma anche *Scenes from a Marriage* (2021) – servono, così, a rendere politicamente l'urgenza delle parole già presenti nei diari. I diari di Hillesum non sono soltanto un'opera letteraria di pregevolissima fattura, o un documento di rilevanza storica eccezionale: sono, per Levi, soprattutto uno strumento per leggere il presente che ci circonda, oggi. Qui e ora.

L'autore, che ha già esplorato il dispositivo psicoanalitico nel racconto seriale in diverse occasioni, sembra suggerirci che la psicoanalisi e la sua evoluzione storica possano offrire strumenti interpretativi per il presente. Il riferimento implicito è alle teorie di Wilhelm Reich sulla repressione sessuale come fondamento della psicologia di massa del nazifascismo: l'operazione di "sblocco" che Spier attua su Hillesum diventa metafora della necessità di svincolarsi dalle logiche autoritarie e patriarcali del fascismo – non solo quello storico, ma soprattutto nelle forme che questo assume nel contemporaneo. L'intenzione di Levi è chiaramente politica: universalizzare i diari di Hillesum per renderli rilevanti nel presente,

cercando nelle sue parole un possibile antidoto alle cicliche eclissi dei lumi di cui è piena la storia.

Utilizzare la Shoah come paradigma interpretativo del contemporaneo solleva questioni teoriche complesse. Secondo la cosiddetta Legge di Godwin, a mano a mano che una discussione su un forum online si prolunga, le probabilità di un paragone riguardante i nazisti, o Hitler, si avvicinano a 1. Se letta nell'ottica di una superficiale *reductio ad Hitlerum*, l'operazione di Levi rischia di apparire riduzionista, se non propriamente revisionista. Eppure, la serie non cade mai nella trappola del paragone sterile, didattico, didascalico. La sua riflessione verte piuttosto sulle condizioni di marginalità e repressione che caratterizzano tutte le società fondate sull'odio, sul modo in cui esse riducono a una condizione subumana i soggetti più vulnerabili, sulle strategie di costruzione di una retorica dell'indifferenza. La dimensione metaforica, mai letterale, preserva fino in fondo la complessità dell'operazione teorica: come quella montagna di biciclette accatastate che ci ricorda, in un cortocircuito tra presente e passato, i mucchi di oggetti requisiti agli ebrei ancora visibili, oggi, nel museo di Auschwitz.

Etty, insomma, dimostra come sia possibile affrontare una vicenda peculiare della storia della Shoah senza cadere nella sacralizzazione o nella banalizzazione. Trovando invece una terza via che passa attraverso la riflessione psicoanalitica, la dislocazione temporale, la rilettura filosofica della storia. Con l'intenzione, più che di documentare, di agire politicamente nel presente in cui viviamo. Un'operazione provocatoria, di rara intelligenza formale e sensibilità etica, che conferma Hagai Levi come uno degli autori più importanti del panorama seriale contemporaneo.

Etty. Regia: Hagai Levi; sceneggiatura: Hagai Levi; fotografia: Martijn van Broekhuizen; montaggio: Yael Hersonski, Neta Dvorkis, Asaf Korman; interpreti: Julia Windischbauer, Sebastian Koch, Leopold Witte, Gijs Naber, Claire Bender, Evgenia Dodina; musiche: Volker Bertelmann, Raffael Seyfried, Ben Winkler; produzione: Les Films du Poisson, Komplizen Serien, Topkapi Series, Quiddity, Sheleg, Arte FRANCE; origine: Francia, Germania, Paesi Bassi; durata: 327'; anno: 2025.

La serialità del male

Francesco Zucconi

Il Mostro di Stefano Sollima.

La serialità di Sollima è prima di tutto una questione di prospettiva. In *Romanzo Criminale* (2008-2010) si sta con la banda della Magliana: il racconto si piega alle loro logiche, alla loro ascesa e caduta. In *Gomorra* (2014-2021) siamo in mezzo ai camorristi: codici, tradimenti, inaspettati ritorni. In *Il Mostro* si seguono gli imputati: non tanto la vita delle vittime né il percorso di chi indaga, ma i potenziali assassini, soggetti in qualche modo coinvolti, conniventi o informati dei fatti e, tuttavia, reticenti a qualsiasi confessione o dichiarazione incisiva.

La storia del cosiddetto Mostro di Firenze coincide con otto duplici omicidi di giovani coppie, avvenuti tra il 1968 e il 1985: diciassette anni di terrore, sempre nella stessa area geografica – tra il Chianti e il Mugello – e sempre con la stessa arma, una Beretta calibro 22. La narrazione di Sollima parte dal momento in cui, nel 1982, gli inquirenti stabiliscono, retrospettivamente, un collegamento tra i più recenti omicidi e quello del 21 agosto 1968, che vide la morte di Barbara Locci e di Antonio Lo Bianco. Prende così avvio una ricostruzione – fatta di continui salti cronologici – della cosiddetta "pista sarda", la prima vera pista investigativa sul Mostro di Firenze. Ognuno dei quattro episodi prende il nome di un sospettato, ripercorrendo la storia delle famiglie Mele e Vinci: le loro ossessioni, gli abusi, i depistaggi.

Malgrado l'attenta ricostruzione scenografica e il ricorso al repertorio della musica leggera dell'epoca – da *La tramontana* di Daniele Pace e Mario Panzeri a Vasco Rossi e Lou Reed –, la serie ideata da Sollima e Leonardo Fasoli privilegia il primo piano allo sfondo. Non si tratta tanto di dare forma al contesto quanto di indagare i corpi, i rapporti, i silenzi e i traumi personali che portano il peso della storia. Da tale punto di vista, gli anni Sessanta, Settanta e Ottanta non si caratterizzano tanto per un colore o per una serie di oggetti identificativi, ma emergono indirettamente dalla costruzione dei personaggi, dai loro costumi aberranti, dalle violenze interiorizzate e riprodotte. La Toscana e la Sardegna che vediamo sullo

schermo (la serie è in parte girata in Tuscia e altre zone del Lazio) non sono un fondale folklorico, ma paesaggi che si riflettono e si deformano nei comportamenti dei protagonisti.

Episodio dopo episodio, sprofondiamo in una società mostruosa, dove i personaggi maschili sono logorati dal patriarcato, che a loro volta riproducono ed espandono fino all'estremo. Il racconto visivo si scandisce dunque secondo due direttrici che si distinguono anche dal punto di vista della messa in scena.

Da un lato assistiamo alle violenze quotidiane subite da Barbara Locci e alle indagini sui membri delle famiglie Mele e Vinci, interrogati dalla dott.ssa Silvia Dalla Monica: figura centrale nelle indagini sul Mostro. A tratti, negli interrogatori, la ricerca investigativa sembra quasi un casting, dove ognuno degli indagati ha tutte le carte in regola per essere il Mostro. Dall'altro lato, assistiamo dunque alla messa in scena – per così dire, "oggettiva" – degli otto duplici omicidi, tra i boschi o nelle campagne fiorentine: Signa, Borgo San Lorenzo, Scandicci, Calenzano, Baccaiano, Giogoli, Vicchio, Scopeti. Si tratta di sequenze d'azione violenta, dove Sollima fa ricorso a campi lunghi e, anche quando la macchina da presa si avvicina all'auto delle vittime, il Mostro rimane invisibile, come una sagoma senza volto.

Pur immaginando la vita privata degli indagati della pista sarda e ricostruendo gli omicidi del Mostro, c'è una linea che Sollima sembra aver deciso di non varcare: il privato delle vittime degli omicidi successivi a quello del 1968. Non entriamo nelle loro case, non conosciamo i trascorsi dei ragazzi e delle ragazze assassinate negli anni Settanta e Ottanta. Come dire che per tutti quei casi che non è possibile ricostruire in dettaglio è meglio evitare la prossimità e la confidenza. È così che i meccanismi narrativi del thriller vengono in gran parte estromessi o recuperati in forma sottile, quasi ironica. Come nella sequenza del terzo episodio – il più brillante dal punto di vista registico – in cui Giovanni Mele percorre le strade bianche dei guardoni e imita i gesti del Mostro, terrorizzando una donna in occasione di un incontro al buio. Qui la suspense nasce dalla ripetizione delle dicerie sul Mostro intrecciate con un immaginario da cinema horror, come espressione di una piena consapevolezza dei meccanismi di rappresentazione della violenza e dei loro limiti.

Ma ricostruire le indagini sul serial killer che più di ogni altro ha sconvolto l'Italia significa anche e soprattutto confrontarsi con il concetto stesso di "serialità". Se per la polizia una pista è come un filo da seguire per arrivare alla soluzione del caso, per Sollima la serie è prima di tutto un gomitolo, un ritorno continuo, una ripetizione che si capovolge ogni volta. *Il Mostro* è l'"Oggetto=x", la casella vuota che attraversa tutti i fili, eppure non si lascia mai identificare. È come se fosse qualcuno di vicino – giusto accanto – a ognuno degli indagati, ma non coincidesse mai pienamente con nessuno di loro. Contro l'idea di seguire il filo cronologico per giungere alla verità, *Il Mostro* esprime una concezione articolata del tempo e della storia: non basta infatti retrodatare l'origine del male al 1968, perché l'origine sprofonda fino a coincidere con un'assenza. C'è come un

sottotesto teorico post-strutturalista in questa serie, dove tutto ritorna quattro volte e dove l'origine e l'identità del Mostro slittano continuamente verso un altrove. Se, come insegnano Lacan e Deleuze, l'"Oggetto=x" è il motore di qualsiasi messa in serie – come un'assenza che ingenera speculazioni –, Il Mostro racconta la caccia al killer come continuo errare, impossibilità di identificarlo in un unico volto.

In un mondo popolato da soggetti traumatizzati, la verità sembra del resto fuori portata. Le strategie familiari, i depistaggi organizzati e le lacune psicologiche impediscono di accedere al ricordo originario. Le mogli o compagne degli imputati vivono esistenze sconvolte, sospese tra l'obbligo di protezione, l'omertà, la costruzione di alibi e il sospetto. La figura del bambino di sei anni Natalino Mele, figlio di Barbara Locci – presente con lei e Lo Bianco in auto al momento dell'omicidio, e unico sopravvissuto nell'intera storia del Mostro di Firenze – torna in ciascuno dei quattro episodi sul luogo del delitto, e ogni volta la scena si configura in modo diverso: cambia l'assassino, cambiano i dettagli, cambia la dinamica dell'evento. È come un *Rashomon* (1950) che si espande e contorce, restituisce una memoria spaccata. Ciò che per un attimo appare certo viene ribaltato subito dopo. Non solo abbiamo testimonianze di soggetti diversi, ma ogni soggetto è portatore di versioni multiple e contraddittorie.

Sollima concepisce il male come una presenza tanto costante – strutturale – quanto dislocata. Indaga il terreno di coltura patriarcale che plasma ogni personaggio maschile, rendendolo potenzialmente mostruoso. Intanto, il Mostro di Firenze continua a mietere vittime: la pistola calibro 22, le pallottole con la H, le modalità d'azione costanti. Si crea in questo modo qualcosa come un rapporto paradossale di continuità e di scarto tra la "serialità del male" – ovvero il Male come origine assente da cui si irradiano tutti i fili narrativi senza mai esserne parte – e la "banalità del male", che si manifesta nei gesti quotidiani, nelle azioni tanto ordinarie quanto aberranti dei diversi personaggi maschili. Il problema può apparire teorico ma è estremamente concreto: se il Mostro agisce come sceneggiatore e regista invisibile degli eventi, sempre fuori quadro e sempre un passo avanti agli inquirenti, come ribaltare la prospettiva per trasformarlo in un personaggio riconoscibile?

Il caso del Mostro di Firenze resta aperto. Le famiglie delle vittime attendono verità e giustizia. Gli inquirenti continuano a lavorare, mentre sul web decine di blog e forum si affollano di "mostrologi" che scandagliano nuove piste. La serie di Sollima entrerà, è già entrata, in questo dibattito e sarà discussa non soltanto dal punto di vista cinematografico. Per ora, abbiamo visto solo i primi quattro episodi. Pietro Pacciani – il contadino di Mercatale, principale indagato negli anni Novanta – appare solo nell'ultima inquadratura, come un richiamo a possibili sviluppi futuri. Altri mostri e nuove piste – dal "Secondo livello" al Legionario, fino all'ipotesi mugellana – emergeranno senz'altro nelle prossime stagioni. Fino a quando non sarà possibile ricucire lo scarto, colmare le lacune. E allora il male potrà trovare riscontro in un volto, un nome e un cognome.

Il Mostro. Regia: Stefano Sollima; sceneggiatura: Leonardo Fasoli, Stefano Sollima; fotografia: Paolo Carnera; montaggio: Clelio Benevento; interpreti: Marco Bullitta, Valentino Mannias, Francesca Olia, Liliana Bottone, Giacomo Fadda, Antonio Tintis, Giordano Mannu; musiche: Alessandro Cortini; produzione: AlterEgo, The Apartment; origine: Italia; durata: 217'; anno: 2025.

La storia in controluce

Angela Maiello

Portobello di Marco Bellocchio.

Ancora una volta Marco Bellocchio sceglie una vita per raccontare un pezzo della nostra storia. E ancora una volta lo fa costruendo attraverso le immagini un intreccio di biografie e storia, media e corpi. Mettendo la storia in controluce, Bellocchio parte dai contorni di una vicenda nota – in questo caso l'ingiustizia di cui fu vittima Enzo Tortora – e procede attraverso un progressivo lavoro di stratificazione di volti e immagini, verità e finzione, che sembrano volerci far intravedere una verità, scomoda e coraggiosa, che ha ancora bisogno di essere raccontata. Il passaggio all'82° edizione della Mostra del Cinema di Venezia dei soli primi due episodi di *Portobello*, che segnerà il debutto in Italia della piattaforma di HBO, non ci può dire tutto sullo sguardo dell'autore su questa vicenda, oggi considerata come uno dei momenti più bui della nostra storia e di quel rapporto tra giustizia e cittadini che ancora è al centro del dibattito politico e popolare. Ma ci dice molto sul modo in cui il cinema rileggendo il passato può parlare del presente.

Il primo episodio serve a raccontare il mondo della serie, che nella sovrapposizione tra storia e finzione vuol dire quello spaccato d'Italia tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80. Bellocchio sceglie primariamente la via della riproposizione finzionale (tra inserti e innesti) di alcune puntate celebri della trasmissione che superò ogni record di ascolti, rendendo Tortora il volto televisivo più noto dell'epoca; con un continuo gioco di raddoppiamenti dell'immagine, la serie sottolinea il carattere mediato e immediato allo stesso tempo di quello storico programma. Il pappagallo e il suo presentatore arrivano ovunque, nei salotti borghesi, come in quelli popolari, fin dentro alle carceri, attingendo a storie e personaggi di tutti i giorni dell'Italia normale, piccola, bizzarra, divertente, ingegnosa, l'Italia della provincia che ritrova sé stessa nel piccolo schermo tra evasione e speranza. Il presentatore arriva finanche tra le strade piene di macerie dell'Irpinia devastata dal terremoto e ancora in attesa di essere ricostruita, nonostante i cinquantamila miliardi promessi dalla politica. Da qui parte la

vicenda, narrativa e giudiziaria: Giovanni Pandico (Lino Musella), affiliato della Nuova Camorra organizzata, invia dei centrini alla trasmissione, accompagnati da lettere di ammirazione per il conduttore. Si tratta di un personaggio che potrebbe far parte di quella galleria di maschere del grottesco a cui Bellocchio ci ha abituato: segretario di Cutolo, Pandico è un uomo di lettere e di onore, che vive in un mondo tutto suo, in cui le sue virtù vengono continuamente sminuite da tutti, da Cutolo come da Tortora.

Il momento dell'arresto, ripreso anche nel teaser di presentazione della serie, è quello in cui il racconto cala la maschera – elemento peraltro continuamente evocato – e mostra esplicitamente il suo nucleo tematico: il caso Tortora rappresenta un dispositivo tragico per raccontare il rapporto tra giustizia, media e politica, rapporto che riaffiora in modi diversi nella produzione di Bellocchio, fin da *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972). Il momento dell'arresto viene preparato attraverso una fibrillante ricostruzione delle ore precedenti, scandite dal tempo che passa e da cui emerge l'angoscia umana di chi è sprofondato in un incubo: prelevato alle 4.30 di notte e portato in caserma, Tortora viene trasferito in un carcere a furor di telecamere in tempo per l'edizione del telegiornale delle 12.

Così comincia un'altra storia, quella del rapporto tra lo stato e un suo cittadino accusato, ma ancora in attesa di giudizio, mentre il mondo fuori ha già emesso il verdetto. Le manette, le foto all'arrivo in carcere, le perquisizioni e la consegna dell'orologio sono tutti gesti che svuotano il volto televisivo, l'icona, e Tortora, che da procedura si trova a ripetere continuamente il suo nome e cognome, diventa detenuto tra gli altri detenuti, in una cella minuscola in cui tutti sono innocenti, come gli dice all'arrivo un compagno. Sul finale del secondo episodio il dialogo rivelatore, tra lui e un uomo condannato per un omicidio politico, che gli spiega che il vero motivo per cui è finito in carcere è che serve un diversivo a quella spartizione tra democristiani e comunisti post-terremoto, una variazione alla soluzione trovata per Moro.

Ecco allora che Gifuni, prima Moro in *Esterno Notte* (2022), ora Tortora, è l'elemento di congiunzione tra questi pezzi di storia del nostro Paese, una sorta di fantasma che ritorna uguale e diverso ad incarnare la vittima sacrificale su cui si tiene l'equilibrio di una volontà politica che non fa distinzione di colori. La vicenda di Tortora, allora, ricostruita, attraverso un lavoro di archeologia del mezzo televisivo – di cui si segna finanche il passaggio dal bianco e nero al colore – acquista esemplarità, universalità e per questo ci parla dell'oggi: sventurata è quella terra che ha bisogno di vittime, oltre che di eroi.

Portobello (ep 1-2). Regia: Marco Bellocchio; sceneggiatura: Marco Bellocchio, Stefano Bises, Giordana Mari, Peppe Fiore; fotografia: Francesco Di Giacomo; montaggio: Francesca Calvelli; interpreti: Fabrizio Gifuni, Lino Musella, Barbora Bobulova, Romana Maggiora Vergano, Davide Mancini, Federica Fracassi, Carlotta Gamba, Giada Fortini, Massimiliano Rossi, Pier Giorgio Bellocchio, Gianfranco Gallo, Alessandro Preziosi, Alessio Praticò, Francesco Russo, Gennaro Apicella, Luciano Giugliano; musiche: Teho Teardo; produzione: Our Films, Kavac

Film, HBO Original, ARTE in collaborazione con Rai Fiction, The Apartment Pictures, Fremantle company; origine: Italia, Francia; durata:120'; anno: 2025.

Lasciar andare

Chiara Scarlato

How to Shoot a Ghost di Charlie Kaufman.

Un'occasione o la pazienza, un ricordo o la memoria, una persona o la vita stessa: l'esistenza umana è un susseguirsi di perdite – più o meno gravi e incisive, più o meno rapide e necessarie – che servono tutte a preservare uno stato di equilibrio tra ciò che accade nel mondo esterno e ciò che ciascuno di noi è in grado di accogliere dentro il proprio sentire, cercando di volta in volta una possibile forma di mediazione tra il caso, che spesso porta a subire una privazione involontaria, e la scelta personale, che a volte porta in piena coscienza a fare a meno di qualcosa o di qualcuno. A eccezione di ciò che sparisce e si può materialmente rimpiazzare (si pensi, ad esempio, al classico mazzo di chiavi perso), non sono tanto l'oggetto o il soggetto dello smarrimento a costituire motivo di tristezza o dolore, piuttosto l'opportunità di pensarsi ancora nella propria vita a prescindere da quanto accidentalmente si perde (come nel caso della morte di una persona cara) o, in alternativa, colpevolmente si decide di lasciare andare (come nel caso di una scelta che si ritiene necessaria). Sta tutto qui il nodo di un'esistenza che si vuole sempre aperta al mondo, in un processo di addizione e sottrazione senza soluzione di continuità. Ma che cosa vuol dire perdere qualcosa?

A tracciare una possibile risposta è il passo del romanzo *Tar Baby* (1981) di Toni Morrison, che Charlie Kaufman pone in apertura del suo ultimo lavoro, *How to Shoot a Ghost*.

> In un certo momento della vita, la bellezza del mondo diventa sufficiente. Non c'è bisogno di fotografarla, dipingerla o ricordarla. È sufficiente così. Non è necessario conservarne traccia e non è necessario condividerla o parlarne con qualcuno. Quando accade questo – questo lasciare andare –, significa che si è capaci di farlo.

Stando a quanto appena letto, esisterebbe quindi un momento apicale di cui si ha la possibilità di fare esperienza quando si raggiunge una sorta saturazione o, ancora, quando si riesce ad attraversare quella soglia oltre la quale non si avverte più il bisogno di trasformare la bellezza in qualcosa che si può ri-vedere o a cui si può ri-pensare. Oltre la necessità di trasformare il mondo in traccia, resta soltanto la vita che scorre senza l'urgenza di costruirne una narrazione per se stessi o per gli altri: vivere è già abbastanza e questa si rivela una consapevolezza salvifica perché, in fondo, quel che non si ricorda, non si può più nemmeno perdere. Il portato filosofico di questa posizione potrebbe sollevare una discussione intorno a questioni che vanno dalla rappresentazione al linguaggio, fino a lambire i temi dell'esperienza e del tempo, ma quanto qui è più funzionale osservare è il modo in cui questa complessità sia stata ugualmente articolata da Kaufman nel suo ultimo lavoro attraverso la vicenda di due personaggi, le cui rispettive storie vengono raccontate dalla voce di Eva H.D. (autrice, tra altri testi, della poesia *Bonedog*, già menzionata nell'adattamento di Kaufman del romanzo *Sto pensando di finirla qui* di Iain Reid).

Le esistenze dei due personaggi – la fotografa Anthi (Jessie Buckley) e il traduttore Rateb (Josef Akiki) – sono accomunate dall'accadere, quasi contemporaneo, di uno stesso destino di morte. Dunque, l'incontro tra i due non avviene in vita ma nello spazio liminale in cui è possibile tracciare una linea definitiva tra ciò che un tempo è stato e non potrà d'ora in poi più essere. Camminando insieme per le strade di Atene, lei con la macchina fotografica tra le mani e lui con la testa ancora ai suoi libri (come il racconto della peste di Tucidide o il più recente *To psema* di Zōrz Sarē), i due personaggi riattivano il significato della *flânerie* quale possibile modalità conoscitiva di un mondo in cui i loro corpi si muovono senza essere visti. In questo senso, mantenendo rispettivamente il contatto con la fotografia e con la narrazione, Anthi e Rateb attraversano la memoria collettiva di una città in cui sotto a ogni pietra è conservato il ricordo di un corpo che ha vissuto, e che bisogna saper dimenticare per poter proseguire: sospesa ogni dimensione temporale possibile, la coesistenza tra passato, presente e futuro si fa evidente nella scelta di Kaufman di inserire filmati d'archivio di varia natura nel suo film, mostrando così la continuità circolare di una vita comune che, secondo consuetudine irrevocabile, inizia e finisce.

Anche per questa irreversibilità, più volte, nel film si insiste sul fatto che "unbelonging is the hometown", che le nostre vite sono scritte nell'acqua (e nell'acqua scorrono), che l'esistenza è un tessuto e che, come ogni tessuto, può strapparsi – o essere strappato – per dare spazio a sempre nuove possibilità. Ripercorrendo così il senso delle loro vite ormai concluse, Anthi (il cui nome significa fiore) e Rateb (il cui nome, invece, rimanda a qualcosa di stabile e affidabile) si chiedono l'un l'altra che cosa stanno pensando, che cosa vogliono e, soprattutto, che cosa vogliono ricordare, ma a nessuna di queste domande danno una risposta concreta perché il domandare è già una modalità di dirsi nel mondo. Nella città popolata al tempo di vivi e morti – seguendo la tradizione antica secondo cui restano in Terra le anime di coloro che hanno peccato senza essersene pentiti in tempo

–, quanto i due sperimentano è proprio il senso della distanza dall'esperienza presente e dell'impossibilità di rimediare al passato: non c'è nessun modo di fotografare un fantasma e non c'è nessun modo di riprenderlo. Soltanto loro stessi conservano il beneficio di guardarsi reciprocamente e di osservare gli altri fantasmi che, come loro, vivono la stessa condizione di stasi.

Seguendo la polisemia del verbo inglese *to shoot*, i gesti del fotografare e del riprendere avrebbero qualcosa in comune anche con quelli del fucilare e del cacciare, quasi a voler indicare che "fissare" qualcuno o qualcosa in un'immagine significa anche volerne la morte. Chiedendosi il "come" senza riuscire a compiere il gesto fino in fondo, Anthi e Rateb imparano ad abitare il mondo, una seconda volta, facendo esperienza del lasciar andare. Nella sospensione del tempo e nell'abbandono del mondo, si attiva così un duplice movimento in cui l'attraversamento dello spazio visivo – compiuto dai personaggi – è complementare all'affermazione di una dimensione esclusivamente sonora – la voce di Eva H.D. – che rende *How to Shoot a Ghost* un terreno di incontro tra cinema, filosofia e letteratura. Di questo terreno, Kaufman è tra i più originali interpreti, grazie alla sua capacità di leggere il reale come se fosse un libro, da leggere e da dimenticare subito dopo. Come se fosse un film, da guardare e poi imparare a lasciar andare fuori dalla memoria in quel disallineamento costante della vita.

Riferimenti bibliografici

T. Morrison, *Tar Baby*, Alfred A. Knopf Inc., New York 1981.

How to Shoot a Ghost. Regia: Charlie Kaufman; sceneggiatura: Eva H.D.; fotografia: Michał Dymek; montaggio: Robert Frazen, Jon Daniel; interpreti: Jessie Buckley, Josef Akiki; produzione: Unmade, Soft Focus Films, Monarch Kaleidoscope, Green Olive Films, Kanopy Nightjar Films, Liaison Pictures, Onassis Stegi, Athens Film Office, Municipality of Athens; origine: Stati Uniti d'America; durata: 27'; anno: 2025.

Lunga vita alla nuova carne

Denis Previtera

The Pørnøgraphər di HARIEL.

Tra le opere selezionate dalla Settimana Internazionale della Critica, il cortometraggio *The Pørnøgraphər* (2025) del collettivo HARIEL rappresenta un prezioso riflesso delle trasformazioni in atto nel linguaggio cinematografico contemporaneo. Fondato da Pietro Lafiandra, Flavio Pizzorno e Andrea Rossini, il gruppo si presenta come promotore di un cinema (italiano) interamente generato da intelligenza artificiale. Una tecnologia che, con forza sempre più rilevante, sta imponendo un cambio di paradigma profondo e irreversibile che non può più essere ignorato.

L'irruzione dell'intelligenza artificiale generativa nel cinema non si limita a un utilizzo strumentale, come semplice supporto tecnico per semplificare o rendere possibili determinate pratiche produttive – sonore nel caso di *The Brutalist* (Corbet, 2024) o *Emilia Pérez* (Audiard, 2024), visive in quello di *Here* (Zemeckis, 2024) o *Furiosa: A Mad Max Saga* (Miller, 2024) – ma si configura soprattutto come mezzo espressivo portatore di estetiche e linguaggi autonomi, esclusivi. Essendo concepiti del tutto attraverso *prompting*, film come *Cartas Telepáticas* (Pêra, 2024) e *What's Next?* (Yiwen, 2025) – rispettivamente presentati al festival di Locarno e di Berlino – segnano un primo tentativo di indagare all'interno del contesto festivaliero le potenzialità narrative e rappresentative di questa nuova scrittura delegata, che ridefinisce i rapporti tra lingua, immagine e senso.

In tale contesto, *The Pørnøgraphər* si impone come gesto iconoclasta, il cui valore risiede nella sua stessa presenza alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. È un atto che rivendica – o addirittura pretende – pari dignità e che trova la propria forza nell'*hic et nunc*, collocandosi in un

preciso spazio espositivo e momento storico. Così come nei casi di Pêra e Yiwen, si tratta di un'opera realizzata nella sua totalità tramite *prompting*: un ennesimo gesto che celebra «l'unione e per certi versi la *comunione* di uomo e artefatto, di organico e inorganico» (Pireddu 2024, p. 40) entro una prospettiva postumana.

Non per nulla al centro della ricerca visiva il collettivo italiano pone – in modo ancora più radicale rispetto al precedente *Miss Polly Had a Dolly* (2024) – il tema della fusione tra biologico (il corpo umano) e sintetico (le sue alterazioni in IA). Durante una chiamata online, le voci fuori campo di alcuni ragazzi commentano diverse immagini sintetiche statiche raffiguranti membra deformate e ibride, a tratti disturbanti, a tratti affascinanti. Si ha la sensazione di osservare qualcosa di familiare ma tradotto in una forma distorta, sbagliata, generando quella perturbazione che rimanda all'*uncanny valley* e al fascino voyeuristico che essa può provocare nello spettatore, ora diegetico ora extradiegetico. Una "carne pura" che diventa il segno dell'instaurazione di un rinnovato regime di visibilità.

A essere investite da questa trasformazione sono infatti prima di tutto le immagini. Non più tracce materiali del reale – come nell'analogico – né semplici traduzioni algoritmiche di un referente preesistente – come nel digitale, in cui è mantenuto un certo rapporto discontinuo tra dispositivo e oggetto ripreso –, bensì prodotte ex novo da modelli computazionali che elaborano correlazioni visivo-linguistiche su larga scala, operando su dataset complessi con logiche probabilistiche e sintattiche autonome. L'immagine generata dall'intelligenza artificiale si configura dunque come immagine senza referente, ovvero «smette di essere un *indice* e diventa un *simulacro*» (Casetti 2005, p. 295), segnando il suo definitivo passaggio dalla traccia all'invenzione.

In *The Pørnøgraphər* la natura simulacrale delle immagini è disvelata con un'azione che interrompe la staticità. Con un movimento in avanti la camera penetra dentro quello che parrebbe essere un occhio deformato, attraversandone le profondità celate. Un mondo generato da stringhe algoritmiche che si manifestano sotto forma di tunnel di carne e sangue, dove risiedono figure antropomorfe instabili, bidimensionali, i cui corpi e fisionomie mutano, si intrecciano, mescolandosi e pervertendosi costantemente fino a perdere la propria riconoscibilità; mentre i dialoghi lasciano il passo a un *voice over* perturbante che intensifica la sensazione di inquietudine.

L'errore, l'imprecisione, la deformazione tipiche delle immagini generate dall'intelligenza artificiale non vengono occultati ma ostentati, trasformati in materia estetica. «L'errore è tuo alleato. L'unica immagine interessante prodotta da un'IA è la sua allucinazione. Quell'istante in cui la macchina cessa di imitarci» recita il primo punto del loro manifesto. Ciò che emerge è la rinuncia a farsi copia del reale, per assumere il valore di rivelazione: lo svelamento del profondo, la verità dietro l'iniziale inganno fotorealistico. La celebrazione di un nuovo corpo, di una nuova carne più pura di quella biologica, che a tratti sembra evocare la poetica

cronenberghiana di *Crimes of the Future* (2022) e l'immaginario lynchiano fatto di malattia e pervertimento delle forme, con particolare riferimento a *Six Men Getting Sick* (1967) e *The Alphabet* (1969). Un gesto che contribuisce ad aprire la strada al futuro: un preludio del cinema che sarà.

Riferimenti bibliografici

F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.
M. Pireddu, *The New Fables. Generatività e conoscenza tra fenomenologia, mediologia e post-medialità*, in "H-ermes. Journal of Communication", n. 26, 2024.

The Pørnøgraphər. Regia: HARIEL; sceneggiatura: Pietro Lafiandra; musiche: Andrea Rossini; interpreti: Jacopo Adolini, Gianpaolo Caloyera; origine: Italia; durata: 11'; anno: 2025.

Dentro le storie per vincere la morte

Mirco Roncoroni

Blur di Craig Quintero e Phoebe Greenberg.

Nell'epoca di prassi e strategie narrative diffusamente piegate al servizio della vendita – di servizi, di prodotti, di sé stessi, «*Storytelling Ist Storyselling*» scrive Bjung-Chul Han in *La crisi della narrazione* (2024) – e in cui il termine *storia* diventa una scatola di informazioni a forma di oggetto di consumo a scadenza breve, a vincere il Gran Premio Venice Immersive 2025 è un'esperienza che tematizza i valori più alti e profondi del racconto come dispositivo in grado di aprire un orizzonte di senso condiviso, un orientamento empatico, la possibilità di vincere la contingenza della temporalità umana e di farsi prassi terapeutica, analgesica.

The Clouds Are Two Thousands Meters Up, della regista taiwanese Singing Chen – già vincitrice nel 2022 con *The Man Who Couldn't Leave* – è un adattamento dell'omonimo racconto di Wu Ming-Yi, scrittore e artista taiwanese particolarmente sensibile alla relazione tra umano, natura selvaggia e tecnologia (questi i macro-temi attorno i quali ruotano le vicende della raccolta *The Land of Little Rain* da cui è tratto il racconto). Narra la storia di Guan, un avvocato che in seguito alla morte della moglie scopre nel *cloud* di lei (cui accede indossando un visore: primo espediente meta-esperienziale con cui si articola la narrazione) il romanzo incompiuto cui la donna stava lavorando. È un'opera sulla ricerca del leopardo nebuloso taiwanese – una specie endemica estremamente elusiva, considerata estinta dagli anni ottanta ma di nuovo avvistata in tempi recenti – che si intreccia al mito antropogenico della tribù Rukai, che a quell'animale-antenato fanno risalire la loro origine. Per superare il trauma della morte, il dolore e la solitudine, e dopo aver letto il romanzo, l'uomo parte per un viaggio nella foresta taiwanese, inseguendo l'immagine mitica ed evanescente del *clouded leopard* e la memoria della moglie, con tutto ciò

che di lei non conosceva: due dimensioni che si sovrappongono nella metafora di una presenza-assenza cui è protesa la *quest*.

Dalle fenditure sui pannelli che delimitano lo spazio dell'esperienza lo sguardo si allunga su una moquette costellata da incroci di linee e contrassegni. Rimandano a qualcosa che non si vede ma che è lì per costruirsi nel tracciamento del corpo in movimento. All'interno, l'esperienza in VR è per un utente alla volta, l'ambiente virtuale è camminabile, a esplorazione libera. Ci si trova ad attraversare più mondi di immagini: il presente di Guan e la sua memoria, il *cloud* con le parole e i pensieri della moglie, il mondo letterario del romanzo incompiuto che finisce per mescolarsi al presente del viaggio nella foresta taiwanese. L'uomo entra così nella storia della moglie (secondo espediente meta-esperienziale) incontra i personaggi che la animano, e l'utente lo accompagna nella forma di uno sguardo scorporato che si muove tra i livelli della narrazione, a sua volta accompagnato dal *voice over* del protagonista, dalle immagini letterarie, dallo spirito della foresta.

La spazializzazione degli ambienti è a misura di prospettiva, si articola secondo il movimento del corpo – e questo, in generale, pare contribuire ad assegnare una dimensione *auratica*, in senso benjaminiano, all'*hic et nunc* di questo tipo di esperienze, sempre uniche, e in qualche modo irripetibili, non solo per la diversa articolazione dello spazio virtuale in accordo alla mobilità del punto di osservazione, ma anche solo per via della difficoltà di renderle fruibili al pubblico fuori dal contesto in cui vengono presentate. L'efficace resa tecno-narrativa dell'esperienza deriva dalla combinazione di tecnologie con cui è stata realizzata. Una combinazione capace di mettere in relazione forma e contenuto: il *modeling* per l'onirismo del mondo del *cloud* e della memoria, lo *scanning* per la nitidezza dell'ambiente domestico, un particolare *rendering* volumetrico chiamato *Gaussian splattering capture* per il realismo del corpo-avatar degli interpreti (ripresi in *live-action*) e dell'ambiente-foresta.

In forza a tutto questo, l'esperienza risulta particolarmente innovativa: alla sofisticazione tecnologica si accompagna un'elaborazione narrativa stratificata, articolata, piuttosto inedita in questo campo. La prima non indebolisce la seconda, l'una non sacrifica l'altra, ma insieme contribuiscono a innescare lo *story-living*, la sua poetica, l'incantesimo delle immagini e la dimensione mitica-spirituale che intendono evocare. Nel climax finale ci si immerge, di nuovo, in un mondo dentro al mondo, dentro una voragine di un albero che apre a una foresta nella foresta, lì dove vive e si nasconde il leopardo nebuloso, insieme al misterioso significato della vita e della morte, alla possibilità di sopravvivere al tempo per il tramite del mito e della tonalità emotiva dei racconti che abitiamo.

The Clouds Are Two Thousands Meters Up. Regia: Singing Chen; sceneggiatura: Singing Chen, Lou Yi-An; montaggio: Singing Chen; interpreti: Mo Tzu-Yi, Yao Yi-Ti, Umin Boya, Lebetai Pacekele; produzione: Taiwan Public Television Service Foundation, The Walkers Films, Reynard Films, Yu Pei-Hua, Lee Shu-Ping,

Singing Chen, Sung Chin-Hsuan; origine: Taipei, Germania; durata: 62′; anno: 2025.

La minaccia dell'immortalità

Anja Boato

Blur di Craig Quintero e Phoebe Greenberg.

Artista ecclettico e multimediale, Craig Quintero esordisce alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel 2022, con un'opera a 360° in concorso nella sezione Venice Immersive. Il suo *All that Remains* (2022) è il primo titolo della trilogia *Just for you*, performance one-to-one ispirate alle sue precedenti esperienze teatrali, volte a interpretare in chiave metaforica i grandi temi della memoria, della morte e del desiderio. I successivi titoli *Over The Rainbow* (2023) e *A Simple Silence* (2024), sempre realizzati nella forma di video a 360°, privi di interazione, in un ibrido tra la tradizione audiovisiva del cinema e la performance teatrale, consacrano la figura di Quintero come uno degli artisti più sperimentali della Mostra.

Nel 2025, Quintero torna a Venezia con un progetto più ambizioso, co-firmato dalla scrittrice e produttrice Phoebe Greenberg, fondatrice del centro d'arte digitale PHI Center. Ne deriva una coproduzione internazionale tra la canadese PHI Studios, la società taiwanese Riverbed Theatre – di cui Quintero è direttore artistico – e la greca Onassis Culture. In *Blur*, lo sperimentalismo tecnico di Greenberg incontra lo stile espressivo di Quintero dando profondità spaziale alle sue opere immersive. Le attrici che nella serie *Just for you* osservano lo spettatore in profonde e inquietanti esibizioni a 360° ora accolgono gli utenti in una *live performance* che comincia prima dell'accesso allo spazio virtuale attraverso i visori. La curata fase di *onboarding* vede gli utenti accedere singolarmente in un asettico laboratorio clinico, presi per mano da un'attrice e marchiati sulla mano con un numero in apparenza casuale. Insieme ad altre cinque utenti – o soggetti sperimentali, nella diegesi della performance – si è quindi invitati a indossare un visore, seguire le poche indicazioni pratiche per regolare i movimenti nello spazio, e accedere così all'esperienza virtuale.

Come caratteristico dello stile di Quintero, *Blur* rinuncia a una logica consequenzialità narrativa per dar forma a concetti in immagini metaforiche, spesso tetre, volutamente disturbanti. Il tema è quello della clonazione, in una riflessione poetica sul futuro dell'umanità attraverso la

spersonalizzazione e la riproduzione artificiale. Il progetto offre una combinazione sperimentale di tecniche, unendo al classico video a 360° anche momenti in Mixed Reality (MR) in cui il reale e il virtuale si confondono, insieme a passaggi interamente digitalizzati in cui la Virtual Reality (VR) guida lo spettatore in spazi simulati in CGI. Agli utenti è offerta un'illusione di libertà di movimento nello spazio, guidata però da input visivi e sonori che canalizzano l'attenzione e le conseguenti scelte nella fruizione dell'esperienza immersiva. Nonostante lo spazio fisico delimitato, un'oculata ricostruzione del percorso virtuale permette agli utenti di percepirsi parte di un ambiente insieme sconfinato e controllato, dove 6 persone riescono a muoversi senza mai incontrarsi. Le tecniche uniscono *live performance*, riprese a 360°, scene a 180°, riproduzioni digitali, disegno animato, creando un effetto insieme affascinante e angosciante, declinando così il tema dell'immortalità come promessa e come minaccia.

Dopo i primi giorni del festival di Venice Immersive, si sparge la voce che *Blur* sia uno dei progetti più ambiziosi e raffinati della selezione. Essere tra i 6 utenti di una sessione, occupare uno dei 396 posti disponibili nelle 11 giornate dell'evento, diventa una sfida che si alimenta del passaparola e delle critiche entusiastiche. L'opera accoglie infatti una delle principali tendenze del festival, o del mercato immersivo in generale: si presenta come un progetto *multiplayer* e *site-specific*, quindi fruibile da più persone contemporaneamente in un ambiente controllato e non replicabile su scala. A differenza di altri progetti in competizione, questa moltiplicazione degli utenti è pensata per dividere e non per unire, sentirsi parte di un'unica grande esperienza e insieme diventare nuclei indipendenti e spersonalizzati – gli utenti sono a loro volta cloni, rappresentati nello spazio digitale nella forma di organismi particellari, insistendo su quella minaccia dell'immortalità che attraversa il tema della riproduzione artificiale.

Blur personifica il valore di progetti pensati per il Location-Based-Entertainment (LBE), che tolgono all'Extended Reality (XR) l'immaginario di strumenti isolanti e spersonalizzanti, pur tematizzando il messaggio opposto, quale la standardizzazione e la riproducibilità. La complessità dell'immaginario di Quintero e la raffinata cura progettuale di Greenberg promettono quindi di assaggiare le vere potenzialità tecniche ed espressive del medium, insieme ai suoi più affascinanti limiti – solo 396 persone hanno potuto accedere al laboratorio clinico di *Blur*, alle altre non rimangono che l'eco di quel passaparola, poche immagini rappresentative, e qualche articolo riassuntivo che non può rendere la dimensione esperienziale di un'opera immersiva così poliedrica.

Blur. Regia: Craig Quintero, Phoebe Greenberg; sceneggiatura: Craig Quintero, Phoebe Greenberg; montaggio: Audrey Poulin, Martin Beaudoin, Alexandre Lapointe, Luc Sansfaçon, David Gagné, Ming-Yuan Chuan, Ming-Yang Yeh, Ping-Ying Yen; interpreti: Ning Chang, Yu-Hsin Yu, Yu-Ling Wang, Maxine Denis, Sia-Jhih Lin, Chang- Hao Wang, Yu-Chen, Chien, Shiou-Ling Sheng, Gesine Moog, Phoebe Greenberg, Xin-Qi Chen, Eirini Mpountali, Hsiang Lin, Alfonso Lee, Kai-Wen Chuang, Avery Lin, Vanessa Cheng, Craig Quintero, Mei-Chun Hsiang, Yi-Hsuan Chen, Shu-Lian Wong, Mei- Chun Hsiang; produzione: PHI Studio,

Riverbed Theatre, Onassis Culture; origine: Canada, Taipei, Grecia; durata: 50′; anno: 2025.

Danzare nell'immagine

Adriano D'Aloia

On the Other Earth di Wayne McGregor.

Sono passate decine di migliaia di anni dalle prime ombre danzanti dipinte sulle pareti di una grotta, ma l'essere umano continua ancora oggi a produrre simili immagini sulle superfici degli ambienti che abita. All'Arsenale di Venezia – in condivisione tra Biennale Danza e la sezione della Mostra del Cinema dedicata ai media immersivi – si può entrare in una *caverna* digitale e ritrovarsi tra le figure danzanti di *On the Other Earth* del coreografo britannico Wayne McGregor. Lo spazio che la ospita si chiama non a caso CAVE, acronimo di Cave Automatic Virtual Environment: un dispositivo di realtà virtuale in cui l'immersione è ottenuta non con l'uso di un visore, ma dalla retroproiezione delle immagini sulle intere pareti (e talvolta anche sul pavimento e sul soffitto) di una stanza mediamente ampia percorribile contemporaneamente da più utenti. Inventato all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso da alcuni ricercatori dell'Electronic Visualization Laboratory alla University of Illinois di Chicago, il CAVE utilizza proiettori stereoscopici, sistemi audio spazializzati e sensori di movimento che seguono la posizione degli spettatori, aggiornando in tempo reale la prospettiva delle immagini. Un'esperienza collettiva ma personalizzata, da vivere all'interno un ambiente-schermo che produce tante versioni dell'opera quanti sono gli sguardi e i corpi che lo popolano: virtualità aumentata dall'umano.

Il CAVE di *On the Other Earth* è un cilindro alto quattro metri e largo otto, fruibile da una dozzina di spettatori per volta, equipaggiati di occhialini 3D. Sulla parete-schermo LED ad altissima definizione, messo a punto da Jeffrey Shaw, esponente di spicco della new media art partecipativa, e Sarah Kenderdine, entrambi della Hong Kong Baptist University, si affaccia una coreografia avvolgente, fatta di gesti (performati dai ballerini della Company Wayne McGregor e dell'Hong Kong Ballet) e di nuvole di luce fluttuante. Tra intensificazioni dei gesti e rilassamenti, tra sdoppiamenti di corpi e ricongiunzioni, gli spettatori sono coinvolti in vortice in cui i loro corpi reali si fondo a quelli proiettati

tridimensionalmente, partecipando ognuno all'esperienza dell'altro, a contatto con le figure che si sporgono in tutte le direzioni e che mutano fluide a seconda di dove ci si trova, da dove si osserva, dove ci si sposta. Di tanto in tanto le figure si deformano, trasformandosi in scie luminose magnetiche ed effimere, sospese ovunque nella stanza attraversata come un prisma da suoni ipnotici.

Tra figurazione e astrazione, le alterazioni del paesaggio visivo compongono esse stesse una coreografia ritmica a cui il visitatore partecipa esponendo la propria sensibilità fisica e mentale. E tuttavia a questa installazione *reattiva* non tutti resistono. Dopo oltre mezzora in piedi, ecco gli spettatori "cadere" uno ad uno. C'è chi si accovaccia, chi si siede sul pavimento, chi si sdraia supino. Ma quasi prevedendo questo affaticamento, incredibilmente anche i corpi dei ballerini si capovolgono, trasferendosi a ridosso del soffitto. La danza dei ballerini ora è a testa in giù: le convenzioni gravitazionali si ribaltando, la reciproca postura dei corpi è riformulata. Nel musical *Sua Altezza si sposa* (1951) di Stanley Donen, Fred Astaire danzava sul soffitto per effetto del suo innamoramento. Qui invece l'immagine viola l'orientamento consueto e si fa *speculare* per invitare alla *riflessione*. L'immersione muta in emersione, l'abbandono in consapevolezza, la realtà artificiale si fa artificio. Alla fine, l'*inter-reattività* produce una frattura, i loop si spezzano, i ritmi si fanno irregolari, l'armonia si incrina, i corpi si rifrangono, moltiplicano, diradano, dissolvono nel buio che li aveva generati. Quando le immagini cessano di risuonare, si esce dalla caverna e dall'*altra Terra* si torna a questa.

All'incrocio tra ricerca artistica e riflessione critica sul presente delle tecnologie immersive, *On the Other Earth* dimostra come la danza sia il medium più efficace per interrogare il rapporto fra gesto e immagine, fra umano e artificiale. Non è che il caso più paradigmatico di una tendenza che quest'anno si è imposta anche fra le opere di Venice Immersive in concorso. Per esempio anche l'esperienza in realtà virtuale *Collective Body* di Sarah Silverbatt-Buser, la monumentale performance dal vivo in realtà mista *L'Ombre* di Bianca Li e Édith Canat de Chizy e il progetto *HeartBeat – son cœur a trouvé sa cadence dans le silence des rencontres* di Fanny Fortage – tra le più interessanti della selezione – insistono sulla partecipazione collettiva (o almeno di coppia), sulla co-presenza fisica, sul contatto, sulla sincronizzazione (persino fisiologica) tra utenti e non soltanto tra spettatore e personaggio virtuale. A riprova che il futuro dei media immersivi, anche al tempo dell'AI, non è nell'isolamento solipsistico di una fruizione individuale, ma nell'empatia molto concreta della condivisione dell'esperienza e nell'incontro tra sensibilità e intelligenze assolutamente umane.

On the Other Earth. Regia: Wayne McGregor; produzione: Studio Wayne McGregor, Tobias Tang; origine: Regno Unito, Hong Kong, Italia; durata: 57'; anno: 2025.