

FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



Venezia 77

11

FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web
n. 11, 2020 - "Venezia 77"
ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

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

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Angela Maiello, Nausica Tucci

Redazione: Alma Mileto (coordinamento), Raffaello Alberti, Luca Bandirali, Simona Busni, Antonio Capocasale, Dario Cecchi, Deborah De Rosa, Gianfranco Donadio, Patrizia Fantozzi, Andrea Inzerillo, Caterina Martino, Pietro Renda, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi

Segreteria di redazione: Alessia Cistaro, Giovanna Corigliano, Melina Craveli, Roberta D'Elia, Sara Marando, Isabella Mari, Carmen Morello, Nadine Passarello, Francesca Pellegrino, Mara Scarcella

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Social media manager: Loredana Ciliberto

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

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

INDICE

RINASCE IL DESIDERIO DI CINEMA Roberto De Gaetano	6
IL DIRITTO DI RESISTERE <i>(AND TOMORROW THE ENTIRE WORLD DI JULIA VON HEINZ)</i> Angela Maiello	9
TORNEREMO A MANGIARE LE MELE <i>(APPLES DI CHRISTOS NIKOU)</i> Roberto De Gaetano	11
QUAL È LA COSA MIGLIORE? <i>(ASSANDIRA DI SALVATORE MEREU)</i> Dario Cecchi	14
BISOGNO DI COMUNITÀ <i>(THE BEST IS YET TO COME DI JING WANG)</i> Alma Mileto	18
“VOLEVO PARLARE DEL CORPO” <i>(THE BOOK OF VISION DI CARLO S. HINTERMANN)</i> Felice Cimatti	21
WISEMAN CONTRO TRUMP <i>(CITY HALL DI FREDERICK WISEMAN)</i> Francesco Zucconi	25
ARRIVERANNO TEMPI MIGLIORI <i>(DEAR COMRADES! DI ANDREI KONCHALOVSKY)</i> Angela Maiello	28
RACCONTARE IL NULLA <i>(FUCKING WITH NOBODY DI HANNALEENA HAURU)</i> Chiara Scarlato	31
ALLUCINAZIONE DI UN’ISOLA <i>(GENUS PAN DI LAV DIAZ)</i> Bruno Roberti	34

MEMORIE DEL FUTURO (<i>GUERRA E PACE</i> DI MASSIMO D'ANOLFI E MARTINA PARENTI) Daniele Dottorini	37
DONNA SUL SET DI UNA CRISI DI NERVI (<i>THE HUMAN VOICE</i> DI PEDRO ALMODÓVAR) Alessandra Azzali	40
L'IMMAGINE VUOTA (<i>MAINSTREAM</i> DI GIA COPPOLA) Angela Maiello	43
ELEANOR NON È NORA (<i>MISS MARX</i> DI SUSANNA NICCHIARELLI) Roberto De Gaetano	46
GEOFILOSOFIA DELLE RELAZIONI (<i>MOLECOLE</i> DI ANDREA SEGRE) Francesco Zucconi	49
LE ANIME OLTRE I CORPI (<i>NEVER GONNA SNOW AGAIN</i> DI MAŁGORZATA SZUMOWSKA E MICHAŁ ENGLERT) Roberto De Gaetano	53
UN'ODISSEA AMERICANA (<i>NOMADLAND</i> DI CHLOÉ ZHAO) Alessandro Canadè	55
PAISÀ 2020 (<i>NOTTURNO</i> DI GIANFRANCO ROSI) Carmelo Marabello	58
RESISTERE (<i>OMELIA CONTADINA</i> DI ALICE ROHRWACHER E JR) Alma Mileto	61
NASCITA DI UN'ICONA (<i>ONE NIGHT IN MIAMI</i> DI REGINA KING) Alessandro Canadè	63
CONTEMPLAZIONE DELLA VITA, NECESSITÀ DELLA MORTE (<i>ONE NIGHT IN PARADISE</i> DI PARK HOON-JUNG) Roberto De Gaetano	65
SOPRAVVIVERE A SREBRENICA (<i>QUO VADIS, AIDA?</i> DI JASMILA ŽBANIĆ) Roberto De Gaetano	68
"TUTTO IL MONDO È UN GHETTO" (<i>RESIDUE</i> DI MERAWI GERIMA) Chiara Scarlato	71

IMMAGINI ASFISSIANTE (LE SORELLE MACALUSO DI EMMA DANTE)	74
Francesco Ceraolo	
IL RESPIRO DELLE IMMAGINI (SPORTIN'LIFE DI ABEL FERRARA)	76
Bruno Roberti	
LA FORMA DELLA RIPETIZIONE IN UNA TERRA DESOLATA (THE WASTELAND DI AHMAD BAHRAMI)	78
Roberto De Gaetano	
VENICE VR OFF (I PROGETTI IN REALTÀ VIRTUALE DI VENICE VR EXPANDED)	80
Adriano D'Aloia	

Rinasce il desiderio di cinema

Roberto De Gaetano

Il successo di "Venezia 77"



Non era scontato. Non era scontato che le cose andassero come sono andate, cioè bene. La più antica Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, nel momento in cui il mondo del cinema, e non solo, era in uno stallo sul da farsi, ha deciso con coraggio di ripartire. Coraggio e scelta che attestano oltre agli indubitabili meriti di Barbera e Cicutto anche il profilo di una istituzione autorevole. Che come ogni istituzione ha (o perlomeno dovrebbe avere) il compito, in un momento di incertezze e fluttuazioni individuali e sociali, di indicare la strada. Che non può essere solo quella di garantire la sicurezza, ma anche quella di iscrivere il desiderio nelle pratiche di vita, e in questo modo dunque di riaprire il futuro.

Così è stato. Ciò che da "Venezia 77" nasce è dunque un desiderio di cinema. Che come ogni desiderio - e non bisogna scomodare Girard per questo - ha un carattere mimetico, nasce *con* e *imitando* gli altri. Ciò che in un festival conta è, al di là della possibilità di vedere film, proprio il desiderio che circola e si alimenta tra le persone, e che passa per lo scambio di pareri, suggerimenti, scoperte condivise. Per dieci giorni migliaia di persone si sono dimenticate delle mascherine che pur continuavano ad indossare, perché ciò che contava era il film appena visto o quello da vedere.

E qui veniamo ad una conferma, se ce n'era bisogno. La differenza tra schermi domestici e sala - come mostra esemplarmente un festival - non risiede tanto nella possibilità di vedere in forma più sacralmente auratica un film, quanto nella possibilità di condividere tale esperienza di visione. È questo che fa circolare il desiderio. La visione domestica è al fondo animata da una *pulsione* coattiva (da dove il *binge watching*), mentre la sala dà un libero *desiderio* di visione (da dove la *cinefilia*).

E il festival di Venezia di quest'anno, con meno *glamour*, ha rafforzato tutto questo. Appassionati, cinefili, critici, italiani e stranieri, sia pur in numero ridotto rispetto agli anni passati, hanno fatto del festival lo spazio-

tempo in cui un desiderio prosciugato si è rialimentato. E ci auguriamo in modo irreversibile.

E a questo ha contribuito anche una selezione notevole di film, non certo inferiore a quella di anni passati. Tra i film e le sequenze che restano di questo festival, per originalità di sguardo e innovatività di forma, ricordiamo la straordinaria modulazione dello spazio-tempo di *The Wasteland* di Ahmad Barhami, premio "Orizzonti" e film più bello del festival (come lo scorso anno lo è stato il premiato *Atlantis*), o il montaggio di immagini d'archivio e l'uso originale di musica contemporanea in un film notevole come *Miss Marx* di Susanna Nicchiarelli, caratterizzato da un attento e innovativo lavoro compositivo e archeologico (lo sguardo all'Ottocento ha attraversato non pochi film del festival, da *A World to Come* a *The Furnace*).

E, proseguendo, il movimento inarrestabile di una donna, moglie e madre, che attraversa il dramma di Srebrenica e si determina come il vettore che guida per intero la tensione drammatica di un film come *Quo Vadis, Aida?* della Žbanić, che rischia coraggiosamente soprattutto nella parte finale. E ancora i non pochi magnifici momenti contemplativi che attraversano un film come *A Night in Paradise* di Park Hoon-jung, o il senso del ritmo che tiene insieme cinema e pandemia, recitazione e vita nel piccolo-grande film di Ferrara, *Sportin' Life*. Ed ancora il personaggio-fantasma del massaggiatore nella prima parte (la migliore) del film polacco *Never Gonna Snow Again* di Szumoska ed Englert, o il finale miracoloso - il più bello del festival - della ritrovata figlia nel troppo classico *Dear Comrades!* di Konchalovskij.

Insomma, di questo miracoloso "Venezia 77" resta molto. Anche come forma di resistenza alle notizie che vengono dall'Academy sui criteri per le candidature agli Oscar come Miglior Film, che devono rispettare principi di inclusione delle minoranze, fin dentro l'ideazione delle storie ecc.

Va detto senza mezzi termini: il cosiddetto "politically correct" risponde sempre ad un esercizio di potere, teso a disattivare meccanismi politicamente e socialmente pericolosi di emersione dell'eterogeneità dell'altro e delle sue istanze. È dunque un dispositivo di stabilizzazione sociale. Si tratta di direttive socialmente rassicuranti, che pretendono di rimuovere dalla società lo "sporco" che la abita (e che ritorna sempre), nascondendo sotto la presunta "correttezza" e "inclusività" l'annichilimento effettivo dell'alterità dell'altro.

E quando questo esercizio si trasferisce nell'arte e nel cinema sotto forma di *prescrizione* di compiti da attuare, allora ci troviamo non tanto in una forma di censura, quanto in una forma ben peggiore di inquietante *propaganda* di una idea di democrazia come "sanificazione" da esercitare ad ogni livello della vita sociale.

"Venezia 77" si è mostrata un antidoto a tutto questo, soprattutto nei suoi film più originali e coraggiosi. Un patrimonio e una riserva importante - in questo momento più di altri - per continuare a tenere vivo un pensiero critico del presente e un desiderio di cinema ad esso connesso.

Il diritto di resistere

Angela Maiello

And Tomorrow the Entire World di Julia von Heinz



L'articolo 20 della Costituzione della Repubblica federale tedesca sancisce il «diritto alla resistenza contro chiunque intraprenda a rimuovere l'ordinamento vigente, se non sia possibile alcun altro rimedio». Questo testo bianco su fondo nero apre *And Tomorrow the Entire World*, in concorso a Venezia 77. L'articolo viene poi ripreso durante il film, perché sarà oggetto di discussione tra i personaggi, e riproposto in voice over nel finale. Nello spazio narrativo che il film apre si gioca il ben noto problema dell'applicazione della norma, e quindi della sua interpretazione: cosa significa rimuovere l'ordinamento vigente e quali sono le forme legittime che può assumere la resistenza?

L'orizzonte di possibilità che si apre nell'applicazione della legge viene a coincidere con lo spazio incerto dell'esistenza della protagonista. Luisa ha 20 anni, viene da una famiglia ricca, ha da poco cominciato a studiare legge all'Università e decide di entrare a far parte di un gruppo dell'Antifa, una comunità antifascista che gestisce uno spazio occupato. Luisa sta cercando se stessa, il suo posto in quel mondo inospitale, pieno di violenza e ingiustizia, in cui i fascisti hanno di nuovo preso forza. L'inquietudine della protagonista viene restituita, nella forma, con i movimenti liberi della macchina da presa, con la sua prossimità ai corpi dei protagonisti, come a sottolineare l'incapacità di una distanza che metta a fuoco le cose. Il suo desiderio di affermare la propria presenza nel mondo trova corrispondenza nella colonna sonora, che riesce a tenere insieme i suoni duri del rap tedesco con una certa leggerezza del pop elettronico.

Dopo una manifestazione finita in rissa, in cui rimane coinvolta, Luisa comincia ad organizzare rappresaglie contro i gruppi fascisti, insieme a Lenor ed Alfa, per il quale sente un'attrazione. Si compone così uno strano trio in cui i ruoli e le intenzionalità affettive sono fluide e seguono diverse

direzioni. La situazione degenera e i tre trovano ospitalità a casa di un vecchio militante ormai non più impegnato. C'è una scissione nel gruppo, gli altri componenti si sentono traditi dall'iniziativa dei tre che può mettere a rischio il lavoro concreto che viene portato avanti in quel luogo. Tutto sembra destinato a ricomporsi, ma ad una festa irrompe la polizia e sgombera il centro.

And Tomorrow the Entire World è un film generazionale, che, a partire dalla certamente vecchia questione del rapporto tra pacifismo e azione violenta, riesce a mettere in forma il disorientamento e la solitudine di una generazione. Non è un film militante e proprio in questa scelta risiede la sua massima adesione al mondo che cerca di raccontare. Per una volta, la cosiddetta generazione Z non viene rappresentata nell'anestetizzazione digitale delle sue facoltà (è significativa la quasi totale mancanza di riferimenti ai dispositivi e alle prassi medialità contemporanee) quanto per l'incolmabile distanza che la separa da quelle precedenti, per la mancanza di qualsiasi riferimento esterno alla propria esistenza, per il più profondo disorientamento. Finanche la legge, che sembrava l'elemento di solidità intorno a cui le protagoniste esercitavano la propria capacità riflessiva, pian piano mostra il suo aspetto ambivalente. È da essa che si sentono tradite, e questo sentimento brucerà nel finale esplosivo, in cui il ritmo incalzante di tutto il film trova compimento, seppur differito nei titoli di coda. A ben vedere, dunque, il film non si limita semplicemente a riproporre la dicotomia ultranovecentesca tra pacifismo e resistenza violenta, quanto a problematizzare lo spazio incolmabile che si apre tra l'autonomia e la solitudine dell'azione e la possibilità di una collettività che agisca come tale nell'interesse di tutti.

And Tomorrow the Entire World. *Regia:* Julia von Heinz; *interpreti:* Mala Emde, Noah Saavedra, Tonio Schneider, Luisa-Céline Gaffron, Andreas Lust; *produzione:* Seven Elephants (Fabian Gasmia, Julia von Heinz), Kings & Queens Filmproduktion (John Quester), Haiku Films (Thomas Jaeger, Antoine Delahousse), SWR, WDR, BR, ARTE; *origine:* Germania.

Torneremo a mangiare le mele

Roberto De Gaetano

Apples di Christos Nikou



Torneremo a mangiare le mele, cioè a realizzare l'umanità dei nostri desideri. È questa in sintesi la morale che colloca *Apples* del greco Christos Nikou (passato ad "Orizzonti") in una sfera ampia di anticipazione artistica del nostro presente. Uomini soli, senza memoria, che rispondono a indicazioni emesse da medici a cui è affidato il programma di recupero sociale di tali soggetti. Un uomo di mezza età è tra questi. Non si ricorda più chi sia, e non viene cercato da nessuno.

Entrare nel programma significa rispondere agli input trasmessi attraverso l'invio di audiocassette di cui l'uomo deve dare attestazione di corretta esecuzione attraverso delle polaroid che scatta e colloca in un album, periodicamente controllato dagli operatori del programma di recupero sanitario (psichiatrico) e sociale. Guidare a distanza la vita delle persone attraverso la mediazione di una tecnologia, sia pur desueta, è un atto rilevante. Le attività da svolgere sono sia ordinarie (andare in bicicletta o al cinema) sia segnate da potenziali shock emotivi (andare a sbattere con l'auto contro un albero, tuffarsi da dieci metri).

Tra le attività prescritte c'è ballare, incontrare una ragazza e anche fare sesso occasionale, senza impegno. L'uomo incontrerà una giovane donna, senza memoria e senza conoscenti, esattamente nella sua stessa condizione. Tra i due sembra scattare qualcosa, che significa *scartare dal programma*. Ma quando lei, dopo essere usciti insieme, lo invita durante una serata in un locale a fare sesso nei bagni, scopriamo subito dopo che questo invito era anche per lei la risposta ad un comando rieducativo. L'improvviso slancio dell'uomo si spegne, e si nega ad ulteriori tentativi di contatto da parte di lei.

È un mondo distopico quello che ci viene presentato, dove l'insularizzazione sociale diffusa sembra poter essere superata solo programmaticamente, dall'attuazione di dispositivi d'azione. Nessuno spazio per la contingenza. Anche se il volto dell'uomo, i suoi gesti, la prossimità dello sguardo della macchina da presa, restituiscono tratti

inalienabili di umanità. Il film percorre questo spazio enigmatico di ambivalenza tra il dispotico dell'azione telecomandata e capillarmente controllata e l'umanità di volti, corpi, sguardi. Un'umanità che trova il suo momento massimo di espressione in una scena di ballo in discoteca, quando l'uomo supera la sua timidezza, osservando la ragazza ballare con altri, e si lancia in pista sotto lo sguardo ammirato di lei.

Questa ambivalenza tra ciò che i personaggi fanno (corrispondendo ad un programma) e ciò che sono viene sciolta quando all'interno del programma stesso si apre uno squarcio. Si tratta di assistere un malato terminale e accompagnarlo negli ultimi giorni di vita fino al funerale. Nella camera d'ospedale, davanti al sentimento di prossimità della morte, l'uomo risponde, al vecchio morente che gli chiede se è sposato, di essere vedovo, di aver perso da poco la moglie.

Questo squarcio di memoria e questa risposta anticipano quello che vedremo subito dopo. L'uomo andrà prima con un mazzo di fiori sulla tomba della moglie e poi tornerà finalmente nella sua propria casa forzando la serratura. Metterà a posto il vestito da sposa della moglie appeso ad un armadio (come non ricordarsi una analoga immagine in *Anghelopulos*?) e si andrà a sedere sul divano in mezzo ad un disordine diffuso, nella situazione che avevamo visto ad inizio film. Ma ora inizierà a riordinare. E finirà mangiando una mela, il frutto da lui tanto amato, a cui per un momento aveva rinunciato, sapendo che tra le sue proprietà benefiche c'è il "rafforzamento della memoria".

Apples non è solo un film sul trauma della morte (della moglie) e sul suo superamento tornando all'origine del trauma stesso, partecipando cioè al funerale del vecchio; e non è solo un film sul legame indissolubile tra memoria ed identità (entrambi gli aspetti definiscono il tratto "umanista" del film).

Apples è un film su qualcosa che ci riguarda molto da vicino, cioè sulla immaginazione di una vita in comune fondata sulla costruzione di dispositivi psico-sociali in cui la fragilità e il dolore individuali diventano lo sfondo in cui l'azione programmata da un potere anonimo opera una socializzazione obbligata, codificata e controllata. Da tale socializzazione negativa, da tale mondo distopico, ed è questo il finale positivo e commedico del film (che l'autore stesso definisce una "commedia drammatica allegorica"), si può generare un ritorno alla tessitura dell'identità individuale e del suo desiderio. Il desiderio tutto umano di tornare a mangiare una mela.

Apples. Regia: Christos Nikou; sceneggiatura: Christos Nikou, Stavros Raptis; montaggio: Giorgos Zafeiris; musica: The Boy; interpreti: Aris Servetalis, Sofia Georgovasili, Anna Kalaitzidou, Argyris Bakirtzis; produzione: Boo productions (Iraklis Mavroeidis, Angelo Venetis, Nikos Smpiliris, Aris Dagios, Christos Nikou), Lava Films (Mariusz Wlodarski), Perfo Production (Ales Pavlin, Andrej Stritof); distribuzione: Virginie Devesa, Keiko Funato - Alpha Violet; origine: Grecia; durata: 90'.

Qual è la cosa migliore?

Dario Cecchi

Assandira di Salvatore Mereu



“Non essere mai nati è la cosa migliore e la seconda, una volta venuti al mondo, tornare lì donde si è giunti”: queste parole sono dette da un Edipo ormai consapevole del proprio terribile destino nell'*Edipo a Colono* di Sofocle. Queste parole quasi identiche tornano anche nella *Nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche: esse costituiscono la profonda verità del Sileno sul significato ultimo della vita. A questa verità profonda e quasi tellurica di un popolo antico e per così dire “originario”, nel senso che a esso non smettiamo di tornare con il pensiero come a una delle nostre origini, Costantino Saru, il protagonista di *Assandira*, il film presentato a Venezia 2020 da Salvatore Mereu, oppone una verità opposta. In un passaggio fondamentale del film Costantino afferma che la sola cosa buona è la vita, la prosecuzione della vita, il dare la vita a dei figli.

Il rapporto tra padre e figli è fondamentale per capire il film ed è tanto più significativo se pensiamo che il personaggio di Costantino è interpretato da Gavino Ledda, lo scrittore sardo autore del romanzo autobiografico *Padre padrone. L'educazione di un pastore* (1975), da cui i fratelli Taviani hanno tratto l'omonimo film (1977). Nel romanzo si raccontava la storia di Efisio Ledda, alter ego dell'autore, il quale veniva strappato dalla scuola ancora bambino dal padre pastore per aiutarlo nel suo lavoro. Il libro denunciava le forme patriarcali e arcaiche che ancora dominavano negli anni quaranta del secolo scorso la cultura e la società sarde, specie nell'entroterra.

Il film rovescia questa prospettiva: è come se Costantino fosse di nuovo l'alter ego di Gavino Ledda che ne interpreta il personaggio, ma a parti rovesciate. Siamo alla fine degli anni novanta: ora è il figlio di Costantino, Mario (Marco Zucca), che torna dalla Germania dove fa il cameriere insieme alla compagna tedesca Grete (Anna König) e vuole imporre al padre la sua visione del mondo e i suoi progetti. Costantino è vedovo e vive solo in un piccolo paese, dove gestisce un allevamento nella sua proprietà, che si chiama Assandira come il titolo del film e del romanzo dell'antropologo Giulio Angioni, pubblicato nel 2004 da Sellerio. Contro la

volontà di Costantino, Mario e Grete, influenzati da un mellifluo ingegnere, vorrebbero trasformare Assandira in un agriturismo per attirare turisti provenienti soprattutto dal Nord Europa e assetati di immergersi per qualche giorno in un'autentica atmosfera di antichi pastori sardi, ancora legati a un mondo fatto di canti popolari in dialetto, abiti tradizionali e ritmi dettati dalla natura.

Costantino è contrario, anzi ostile al progetto. Il suo rifiuto non è dettato da un netto tradizionalismo, sebbene viva un sentimento di separazione da suo figlio e dai nuovi "costumi" che questi ha assunto. Il vecchio pastore ha un rapporto contraddittorio con la sua terra e con le sue leggi: per quanto vi sia legato, vi si sente "prigioniero", l'ultimo dei prigionieri del paese si definisce. È ancora vivo in lui il ricordo del padre che, come il padre di Gavino Ledda, lo ha tolto dalla scuola per fare il pastore e lo puniva severamente quando egli commetteva un errore. Sembrerebbe quasi che Costantino volesse lasciare a ciascuno il suo mondo: a se stesso il mondo vecchio del passato, di cui è l'ultimo testimone diretto; a suo figlio il mondo nuovo dei progetti e dei sogni di arricchimento.

Non sono pertanto i moniti ad assecondare i desideri di un figlio, che gli vengono da Grete e dall'oscuro ingegnere, a indurlo a prendere una decisione contraria al suo pensiero. È qualcosa di più profondo e ancestrale. Grete confessa a Costantino che lei e Mario non riescono ad avere un figlio perché il seme di Mario non è abbastanza forte da metterla incinta. È così che Costantino si lascia convincere a seguirli in Germania, dove in un ospedale donerà il suo sperma per permettere a Grete di avere un figlio che apparterrà comunque al loro sangue. Questa scelta smuove in Costantino sentimenti contraddittori e in parte inconfessabili, che prendono a volte la forma del sogno. Da un lato si sente attratto dalla sensualità di Grete e, una volta che lei resta incinta, comincia a ricoprirla di attenzioni e tenta quasi di darle il ruolo della moglie morta, donandole il suo abito della festa. Dall'altro lato Costantino sente questo gesto come un incesto con cui ha gettato un'ombra nei suoi rapporti con il figlio e pretende che la cosa resti segreta.

Nonostante tutto questo Costantino finisce per lasciarsi coinvolgere nel progetto turistico immaginato dal figlio e dalla nuora, al punto di recitare per gli ospiti dell'agriturismo il ruolo del vecchio pastore sardo, con tanto di copricapo nero tradizionale e usi popolari come fumare il sigaro al contrario, tenendo la parte accesa in bocca, come esercizio di destrezza. Rievocando tutto questo, Costantino, il quale funge da voce narrante del racconto a partire dal suo tragico epilogo, non smette di sottolineare come egli abbia ceduto a una finzione che ha eliminato la verità dei suoi luoghi. Per lui la verità di Assandira, non solo i canti che lui non pratica e i vestiti tradizionali che di regola non indossa. La verità di Assandira è quella di una povertà dignitosa e senza sprechi, di un lavoro duro e infelice, di una lingua sarda che egli parla molto più fluidamente e spontaneamente dell'italiano.

In un'atmosfera sempre più tesa tra i tre e con i lavoratori dell'agriturismo, in particolare con il prepotente e giovane Peppe Bellu

(Samuele Mei), Costantino finisce per scoprire una notte la vera natura dell'agriturismo che Grete e Mario hanno messo su. Seguendo nottetempo i ragazzi e gli ospiti che si allontanano nella campagna per la festa d'addio di un gruppo di turisti, Costantino scopre che, d'accordo con l'ingegnere e con altri loschi individui, Grete e Mario organizzano in una sorta di nuraghe abbandonato delle vere e proprie orge in cui ogni rapporto sessuale, compresi gli animali, è consentito. La scoperta lo sconvolge e gli fa comprendere che il suo vago sentimento di incesto nascondeva una verità ben peggiore ai suoi occhi: una vera e propria degradazione dei corpi, del desiderio e dell'amore, unita a una deformazione grottesca del suo mondo di pastore attraverso la lente deformante dell'immaginario di questi stranieri.

È forse questa falsificazione a essere talmente insopportabile da indurlo a compiere un gesto estremo. Mentre la coppia si allontana per accompagnare i turisti all'aeroporto con le jeep, Costantino dà fuoco ad Assandira, con l'intento più o meno consapevole di distruggerla e di recidere così il legame malato che lo lega ormai al figlio, alla nuora e al bambino che deve nascere. Accade però l'inaspettato: mentre si allontana in automobile, Mario vede il fuoco e decide di tornare per salvare la casa e il padre. Finirà così per morire tra le fiamme; e Costantino farà la terribile esperienza di non poter salvare suo figlio e di vivere così la condizione esistenziale che definisce la più terribile: quella di un padre che si ritrova vivere una "vita inutile" dopo che suo figlio è morto prima di lui (o al suo posto).

Solo quando il magistrato (Corrado Giannetti) venuto a condurre gli accertamenti sull'incendio gli comunicherà che anche suo nipote in ospedale non ce l'ha fatta, Costantino si deciderà a raccontare la verità dei fatti di fronte a un giudice incredulo che tenterà di indurlo a dare una versione ritoccata dei fatti, facendo passare l'incendio per un banale incidente di cui Costantino è solo l'involontario responsabile.

Non si riuscirebbe a cogliere il senso della storia se la si volesse restringere al campo del più stretto realismo, in cui molti elementi ci apparirebbero inevitabilmente forzati. Il significato del film sta nella sua intonazione tragica: Costantino è un eroe tragico che compie un corso di eventi che non può avere altro esito; la sua mancanza non è a tutti gli effetti una colpa morale, ma è una *hybris* verso un ordine di cose che non saputo salvaguardare. Il mondo prima della tragedia obbedisce ancora alla legge per cui è un bene che una nuova generazione segua alla precedente; e gli sforzi e i desideri degli uomini devono far sì che tale legge continui ad affermarsi nel mondo. Desiderio, unione tra i sessi e amore tra padri e figli devono cementare tale legge. Nel mondo dopo la tragedia questo ordine si rompe quando l'eroe scopre al posto di tali sentimenti un caos di pulsioni che vengono soddisfatte nei modi più artificiali possibili; ma Costantino si sente di avere in qualche contributo a tale rottura e decide di purificare tutto con il fuoco della distruzione.

Nel finale a Costantino manca la voce di Edipo e del Sileno: il pastore non disdice la legge della vita, ma si chiude in un silenzio che non può che essere interpretato dal resto del mondo, impersonato dal giudice, come follia: è quasi come se la tragedia dovesse rimanere qui nella purezza della forma che le ha dato una storia, senza rovesciarsi, direbbe forse Nietzsche, nel concetto etico della tragicità della vita. Lasciando aperto il giudizio, la tragedia di Assandira ci permette di chiederci: chi ha ragione? Il padre che distrugge il suo mondo per la vergogna di averlo tradito o i figli che ne volevano sospendere le leggi per ritrovare la felicità in un suo sostituto artificiale?

Riferimenti bibliografici

G. Ledda, *Padre padrone*, Feltrinelli, Milano 1975.

F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. Adelphi, Milano 1977.

Sofocle, *Edipo a Colono*, trad. Marsilio, Venezia 1998.

Assandira. *Regia:* Salvatore Mereu; *fotografia:* Sandro Chessa; *montaggio:* Paola Freddi; *sceneggiatura:* Salvatore Mereu, dall'omonimo romanzo di Giulio Angioni; *interpreti:* Gavino Ledda, Anna König, Marco Zucca, Corrado Giannetti, Samuele Mei; *produttore:* Elisabetta Soddu, Salvatore Mereu; *produzione:* Viacolvento, Rai Cinema, con il contributo del MiBACT, con il sostegno di Fondazione Sardegna Film Commission; *origine:* Italia; *anno:* 2020; *durata:* 128'.

Bisogno di comunità

Alma Mileto

The Best Is Yet To Come di Jing Wang



Siamo nel 2003 in una Cina che, fin dalle prime didascalie, viene definita “post SARS”. In una Pechino in cui il dominio di internet non ostacola ancora la fascinazione per il quotidiano cartaceo, un giovane chimico che non ha potuto terminare gli studi cerca disperatamente un lavoro da stagista per qualche testata della città. Scrive lettere alle varie redazioni che vede gettare davanti ai suoi occhi, in una folla di (soli) uomini che si accalcano ai desk degli uffici di collocamento.

La prima impressione è che *The Best Is Yet To Come*, opera prima del regista cinese Jing Wang, racconti il sogno americano (il meglio deve sempre “ancora venire”, come recita il famoso brano di Sinatra). Nella prima parte del film ci sembra quasi di assistere alla storia contemporanea di un Martin Eden dai tratti asiatici, con un grande talento per la scrittura e un curriculum che non gli permette di conquistare la fiducia di nessun team. Con la differenza che la sua compagna, che lavora come manichino vivente in un’azienda di moda in cui viene maltrattata, sostiene la carriera del fidanzato in un costante silenzio-assenso, anche nei momenti di maggiore difficoltà. Tutto cambia quando il capo-redattore di uno dei giornali più in vista della capitale rimane colpito da una sua lettera e lo chiama finalmente a lavorare come stagista. Il suo compito è distinguersi dagli altri collaboratori, puntando tutto su un pezzo da prima pagina.

Dopo alcune missioni con il suo capo - in particolare un reportage dopo l’esplosione in una miniera, in seguito al quale viene messo in chiaro dal boss che il giornalismo deve essere sganciato da qualsiasi freno o slancio emotivo - il ragazzo si mette in cerca di una notizia e la trova quasi per caso quando scopre che il suo migliore amico, affetto da epatite B, va regolarmente da un medico che, in cambio di un prelievo di sangue che poi vende illecitamente, falsifica le analisi dichiarandolo sano e permettendogli così di continuare a studiare e a presentarsi ai concorsi post-laurea.

A questo punto il film prende una direzione inattesa, e cominciamo a capire il valore di quel "tratto da una storia vera" comparso dopo i titoli di testa. Una vecchia legge del governo cinese impediva di frequentare scuole, lavorare, denunciare pubblicamente la malattia senza conseguenze immediate di esclusione dalla società. Il regista, nel raccontare Huang Jiang e la sua fatica a "collocarsi" nel mondo del lavoro, arriva a testimoniare dunque un mancato collocamento (e la conseguente emarginazione) ben più radicale: quello dei malati di epatite nel mondo (nel senso più ampio ed essenziale che ciò possa significare). Non si tratta del sogno americano, ma di un desiderio vitale di inclusione. Non di etica professionale, ma di morale individuale.

Questo è il bivio fondamentale che il film presenta allo spettatore: dopo un primo momento in cui il neo-giornalista, affamato di successo, ricostruisce i passaggi dell'azione criminale e la riporta in un articolo, pronto per essere pubblicato e ricevere il plauso meritato, Huang Jiang sceglie l'emotività a-giornalistica e ascolta per la prima volta la terribile storia dell'amico e il motivo per cui è stato costretto a compiere quell'atto, portato fin da piccolo a truffare la società per essere da questa riconosciuto. Il giovane scrittore, specchiando la sua etichetta di "analfabeta" secondo il sistema in quella di "malato" del compagno, piega verso una ricerca diversa, tesa meno allo scalpore che alla profonda narrazione di una falla nella civiltà che vive tutti i giorni.

L'attore smette così di essere un "classico" personaggio - eroe reale di cui un cinema hollywoodiano narra le gesta - e diventa corpo in cui si incarna una verità di cronaca. Il film stesso sembra diventare un reportage in cui alcune riprese, alternate a quelle normali, simulano un documentario nelle interviste ai malati, al giornalista e a sua moglie. C'è in particolare una sequenza in cui appare il vero Huang Jiang (ma ancora non sappiamo che sia lui) sotto le vesti di un collega del protagonista che, durante la cena di "promozione" di quest'ultimo, gli augura che la sua passione per il giornalismo non subisca il consueto mutamento in ordinaria professione. Il film si conclude con la ripetizione di questa scena in versione "documentaria" (color seppia, pasta della pellicola più evidente). Con una variante però. La macchina si sposta su quel collega che incoraggia Huang e questa volta, diversamente da prima, vi si sofferma. Sotto di lui appare il nome del famoso giornalista del "China Times".

In questa (potentemente) come in altre sequenze (molti dei personaggi che compaiono nel film sono veri reporter) non assistiamo più propriamente ad una narrazione. Ci troviamo piuttosto in una dimensione che supera il racconto filmico e si porta virtualmente in avanti, in una attestazione della realtà che si sgancia dal piano dopotutto atemporale della finzione (il tempo c'è, ma è trasfigurato nella forma narrativa) e si proietta verso di noi che lo stiamo testimoniando, fuori dal film e dentro la Storia.

E la storia è quella di migliaia di portatori sani (su cui il giornalista apre un'inchiesta che lo porterà comunque al successo) costretti a mentire sulla propria origine e sul proprio profilo sanitario pur di essere accettati

dalla comunità. In definitiva è questo il valore che il film porta fin dall'inizio in primo piano: il bisogno che la comunità riconosca l'individuo e lo renda partecipe alla sua evoluzione, la necessità e la volontà di sentirsi parte di qualcosa, unito agli altri in un intento, nella condivisione di uno sforzo o di un'idea. La barriera sanitaria è fra le barriere più alte che si possano erigere contro il riconoscimento e la condivisione. Questo Jing Wang lo fa capire a chiare lettere. Ed è difficile – lui stesso lo ha detto – non pensare alla situazione attuale e alla grande mancanza che noi tutti abbiamo sofferto e ancora soffriamo nei confronti dell'altro, di un suo gesto inclusivo, di un'apertura che adesso ci è preclusa.

Nel caso di quella Cina appena guarita dalla paura della SARS l'emarginazione degli infetti da epatite è radicale e il governo sceglie di non indagare le reali caratteristiche della malattia e di un eventuale contagio (possibile per altro solo per via genetica, sessuale o ematica, dunque senza nessun pericolo concreto nella vita civile di tutti i giorni). Oggi viviamo senza dubbio una condizione diversa. Eppure ci riconosciamo più nelle mascherine che tutti indossano in strada quando scoprono che i vicini di casa sono portatori sani di epatite che nella scena finale in cui, sommersi da una folla (un assembramento, diremmo ora), Huang Jiang e la moglie si abbracciano stringendo tra le mani la famigerata "prima pagina" (il sogno americano nonostante tutto non può essere disatteso, dal cinema e dalla realtà). La carta stampata sfugge dalle mani del suo autore per volare fantascientificamente oltre il tempo del racconto, verso un presente che stranamente, in qualche modo, gli corrisponde.

The Best Is Yet To Come. *Regia:* Jing Wang; *sceneggiatura:* Huang Wei, Hwong Minmin, Chen Chengfeng, Li Jingrui; *montaggio:* Matthieu Laclau; *interpreti:* White K, Miao Miao, Songwen Zhang, Yang Song; *produzione:* Momo Pictures (Tang Yan), Fabula Entertainment (Jia Zhang-ke); *origine:* Cina; *durata:* 115'.

“Volevo parlare del corpo”

Felice Cimatti

The Book of Vision di Carlo S. Hintermann



“Volevo parlare del corpo”, dice il regista di *The Book of Vision* rispondendo a una domanda di Giona Nazzaro, subito dopo la proiezione del film all’inaugurazione della Settimana Internazionale della Critica alla settantasettesima edizione della Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia. In effetti il film ha avuto una lunghissima gestazione, ma è difficile immaginare un film che come questo colga con altrettanta precisione il punto dolente di questi mesi di pandemia e quarantena, il corpo con i suoi misteri e i suoi poteri. È sempre difficile, e forse sbagliato, provare a riassumere la trama di un film, perché si finisce subito per assimilarlo ad una storia, mentre un film, prima di tutto, è un’avventura visiva, qualcosa che si vede e che non che si legge.

Una precisazione che vale in particolare per questo film, ricchissimo di suggestioni e immagini memorabili (il direttore della fotografia è Jörg Widmer), sequenze annunciate ma poi lasciate all’immaginazione dello spettatore, come quella degli uomini neri nel lago di montagna, o quella delle radici in movimento di una antica quercia ripresa dall’alto. Tuttavia, e proprio seguendo le parole del regista, è necessario provare a collocare questa affermazione all’interno di una, almeno una, delle storie possibili di questo film.

Seguiamo i tre personaggi principali in due epoche diverse, nel pieno settecento di un bellissimo castello prussiano e nella biblioteca e nella clinica di un’università dei nostri giorni: il saggio e anziano medico Johan Anmuth alle soglie della modernità e il chirurgo Baruch Morgan oggi (Charles Dance), la giovane e appassionata nobile Elizabeth von Ouerbach a cui corrisponde nella contemporaneità la studiosa di storia della medicina Eva (Lotte Verbeek), un giovane e ambizioso medico senza nome nel passato e Stellan, ora collaboratore di Baruch, nel presente (Sverrir Gudnason). Il

punto di snodo fra queste due ambientazioni apparentemente così distanti è proprio il corpo umano.

Il medico Johan Anmuth (è suo il *Libro delle visioni* studiato da Eva), che poi scopriremo anche innamoratissimo amante di Elizabeth von Ouerbach, crede in una medicina in cui il corpo non è solo un sacco che contiene organi e fluidi: cura i suoi pazienti in primo luogo ascoltando i loro discorsi e le loro paure, come se fosse allo stesso tempo uno scienziato e uno psicoanalista *ante litteram*. Una medicina antica, paziente, fallibile, che si affida prima ancora che alla tecnica alla capacità intrinseca del corpo di reagire al malanno. Il corpo, per Anmuth, è in connessione con la vita delle persone e dei luoghi, dei boschi e delle acque, dei sogni e degli incubi.

Tutta diversa l'idea del corpo del nuovo giovane medico che prende il suo posto, un'idea cartesiana e quantitativa, il corpo macchina che va riparato come si ripara un orologio rotto. In mezzo c'è il corpo della donna, quello di Elizabeth/Eva, oggetto dei discorsi maschili, tanto nel passato (il nuovo medico subentra al vecchio per seguire la sua terza gravidanza) che nel presente (Eva è incinta, e la gravidanza è a rischio per un grave problema cardiaco; una situazione che, le dice il medico Baruch Morgan, impone una scelta, deve abortire se non vuole rischiare di morire). La posta in gioco è appunto il corpo, silenzioso ma non muto, lento ma non passivo, singolare ma non individuale.

Che cos'è un corpo, allora? Nel film si scontrano due epoche e due visioni del mondo, quella che finisce con Galileo e Cartesio, il mondo animato e sensibile dell'*anima mundi*, e quello tecnologico e artificiale della scienza moderna, quella del corpo oggetto inerte di una medicina sempre più artificiale e disumana (è un robot dotato di molti bracci meccanici che opera Eva). È difficile, dicevamo, non vedere questo film senza pensare ai mesi che abbiamo appena vissuto, l'epidemia e la quarantena, gli scienziati che ci dicono che cosa dobbiamo fare, le loro parole come sentenze senz'appello, il silenzio di tutte le altre voci, a partire dalla scomparsa (per la prima volta nella storia umana, probabilmente), della religione e del sacro.

Se poi pensiamo a qual è stato, ed è tuttora, il rimedio principale al diffondersi dell'epidemia, il distanziamento sociale, ci rendiamo conto di come *The Book of Vision* colga il punto decisivo del nostro tempo, che ne è e che ne sarà del corpo. In effetti "distanziamento sociale" significa nient'altro che per un corpo umano il pericolo maggiore è rappresentato da un altro corpo umano. Il corpo, ossia la nostra stessa vita, è diventato il nemico della stessa vita. Ci si salva senza il corpo, o almeno isolando il corpo in una bolla sterile: ma sterile vuol dire, appunto, senza vita.

Non è un caso che questa battaglia abbia luogo sul corpo di una donna, Elizabeth von Ouerbach/Eva, perché è in un corpo di donna quello che (almeno per ora) nasce la nuova vita, e quindi è sul controllo di questo corpo (che poi questo controllo sia operato da maschi oppure da donne ovviamente non fa - dal punto di vista del corpo - nessuna differenza). Ma questa vita, proprio perché come ogni vita è prepotente e senza riguardi per

nessuno, rappresenta ora la principale minaccia medica alla salute umana. È dentro questa antinomia che ci porta *The Book of Vision*, tra un'epoca in cui la vita era vitale perché infetta e incontrollabile, ed una in cui la vita, per salvare sé stessa, deve rinunciare al contatto con le altre vite. Hintermann non propone nessuna via d'uscita, perché noi stessi siamo quell'antinomia, tuttavia ci mostra che quella che si gioca intorno al corpo è una battaglia quotidiana, e che non c'è un modo semplice per combatterla. Il corpo è la posta in gioco di questa battaglia. E lo è anche dei suoi personaggi.

In effetti se c'è qualcosa di Terrence Malick (produttore esecutivo) in questo film, questo non è, come invece molti critici hanno osservato, nella rappresentazione della natura o nel carattere lirico di molte scene, piuttosto proprio nel modo di impostare il tema del corpo nel rapporto al mondo. Si sa che Malick comincia la sua formazione come filosofo, e che la tesi a cui stava lavorando prima di interrompere il suo percorso accademico ad Oxford era sul concetto di mondo in Kierkegaard, Heidegger, e Wittgenstein (Tucker, Kendall 2011, p. 5). Di quest'ultimo filosofo, in particolare, è il caso di occuparsi pensando alla poetica di Malick.

Se proviamo infatti a "vedere" il *Tractatus* di Wittgenstein come potrebbe fare un artista, ci troviamo la stessa contrapposizione che abbiamo seguito finora: da un lato un mondo puramente oggettivo, infatti "il mondo è tutto ciò che accade", un mondo letteralmente disumano, indifferente e freddamente logico; dall'altro lato, però, il libro si chiude con un vero e proprio salto mistico oltre i confini fattuali del mondo, per provare a vederlo come "totalità delimitata". Uno sguardo del genere è contemporaneamente dentro e fuori dal mondo: dentro, perché solo nel mondo può esserci vita; fuori, perché solo da una prospettiva esterna è possibile abbracciare la totalità del mondo. Wittgenstein chiama questa condizione "il mistico", lo sguardo capace di vedere non come è fatto il mondo, bensì il fatto meraviglioso e senza spiegazione che il mondo semplicemente è. In questo senso il *Tractatus* è un libro di formazione, che guida il lettore oltre i limiti della propria limitata prospettiva personale verso la pienezza del mondo.

Se ora torniamo al film di Hintermann, il corpo che ci propone è il corpo che si forma alla fine di questo lento e faticoso percorso mistico, è un corpo malickiano. In effetti seguiamo i personaggi del film in un movimento che dura letteralmente secoli - è solo la nostra mancanza di immaginazione che ci obbliga a vedere il corpo circoscritto dentro un solo "involucro" carnale - per diventare corpi capaci di cogliere il mondo "come totalità delimitata", cioè cogliere l'unità del mondo. Così vediamo dapprima Johan Anmuth nei panni di un medico sensibile ma completamente inattuale nel tempo della nascente medicina scientifica; lo ritroviamo sotto i panni del chirurgo Baruch Morgan, che ora conserva la saggezza di Anmuth ma possiede anche la competenza scientifica della modernità; lo stesso movimento per Stellan, che dapprima non è che un medico insensibile e arrivista mentre alla fine del film e attraverso l'amore per Eva (una donna che non capisce, ma che ama proprio per questa ragione), diventa capace di

accettare l'incomprensibilità del mondo; lo vediamo infine in Elizabeth/Eva, una donna che subisce la vita dorata ma algida nel castello del marito senza riuscire a vivere pienamente il suo amore per Anmuth, e la ritroviamo alla fine capace di portare a termine la gravidanza senza abortire, nonostante la scienza le consigliasse di salvarsi la vita a spese del feto. La vita non tema la vita.

Tre storie di incarnazione, le potremmo definire, tre storie che hanno dovuto attraversare lacerazione e sofferenza per diventare corpi capaci di stare al mondo in modo unitario. E così *The Book of Vision* ci mostra che è sempre possibile diventare un corpo, ma che è faticoso e doloroso. Il dualismo fra spirito e materia non si risolve scegliendo il primo a spese della seconda, oppure con la scelta contraria. Il mondo è uno solo, e soltanto abitando la sua doppiezza possiamo essere infine un corpo. Ci voleva un film così, dopo la pandemia, un film pieno di vita e di meraviglia per la vita.

Riferimenti bibliografici

T.D. Tucker, S. Kendall, eds., *Terrence Malick. Film and Philosophy*, continuum, London 2011.

J. Batcho, *Terrence Malick's Unseeing Cinema. Memory, Time and Audibility*, Palgrave Macmillan, London 2018.

L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1995.

The Book of Vision. *Regia:* Carlo S. Hintermann; *sceneggiatura:* Carlo S. Hintermann, Marco Saura; *fotografia:* Jörg Widmer; *montaggio:* Piero Lassandro; *musiche:* Hanan Townshend, Federico Pascucci; *costumi:* Mariano Tufano; *scenografia:* David Crank; *interpreti:* Lotte Verbeek, Charles Dance, Sverrir Gudnason, Izol'da Djuchauk, Filippo Nigro, Rocco Gottlieb, Justin Korovkin; *produzione:* Citrullo International, Luminous Arts Productions, Entre Chien et Loup, Rai Cinema; *origine:* Italia, Regno Unito, Belgio; *durata:* 90'.

Wiseman contro Trump

Francesco Zuconi

City Hall di Frederick Wiseman



Ci sono gli esterni e ci sono gli interni: le facciate ottuse delle istituzioni inquadrate dal basso e le stanze rivestite di legno chiaro nelle quali si tengono discorsi importanti e fitte discussioni. È prima di tutta attraverso il montaggio alternato di questi due spazi che si sviluppa il racconto di *City Hall* (2020), il nuovo, lunghissimo, film del maestro del documentario Frederick Wiseman, presentato fuori concorso alla 77. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Un film anti-trumpiano lo ha definito il regista stesso durante la conferenza stampa di presentazione e in alcune interviste. E l'obiettivo di una recensione scritta poche ore dopo la visione del film è comprendere il perché e il percome di questa dichiarazione, di questa presa di posizione in un certo senso scontata.

In inglese, "city hall" significa municipio, dall'unione della parola città e di quella utilizzata per riferirsi tanto alle sale di un palazzo quanto all'atrio, all'ingresso. Anche in francese l'"hotel de ville" non è nient'altro che la sala del comune, lo spazio adibito ad accogliere e raccogliere corpi, istanze, opinioni... Qualcosa di simile accade nell'italiano municipio (dal lat. *municipium*, comp. di *munia* "doveri" e *capere* "assumere"), dove tuttavia l'etimo dà maggiore risalto alla componente deontica dell'istituzione che a quella spaziale. Ed è dunque nel tentativo di cogliere il rapporto tra l'interno del municipio di Boston e il fuori della città che prende corpo l'indagine di *City Hall*, quasi come se il film stesso (la sua architettura) potesse costituire una sorta di loggiato - né interno né esterno -, come se il cinema potesse compensare la carenza e la mancata interconnessione tra le diverse "piazze" o spazi pubblici nei quali avviene il confronto tra i cittadini di una grande città americana.

Come sempre, Wiseman osserva ciò che accade all'interno delle stanze dei bottoni. Entra laddove si decide la governance della città, indaga gli spazi e i tempi degli incontri tra i veterani di guerra che oscillano tra onnipotenza e senso di impotenza nei confronti della comunità, mostra le

riunioni dell'apposita commissione municipale dedicata all'emergenza sfratti, porta la macchina da presa nei centri civici che si battono per i diritti delle minoranze. Ma a differenza di buona parte dei suoi capolavori dedicati a istituzioni come il Bridgewater State Hospital (*Titicut Follies*, 1976) o la New York Public Library (*Ex Libris*, 2017), in *City Hall* il racconto identifica il proprio baricentro in un personaggio che personifica la leadership: il sindaco democratico di Boston Marty Walsh. In alcune dichiarazioni, il regista ha del resto ammesso la propria stima nei confronti dell'uomo politico, palesando la convinzione che la città di Boston costituisca un modello di democrazia in un Paese alla deriva.

Qualcuno obbligato a scrivere una critica frettolosa potrebbe parlare di una caduta di stile o di una pecca di imparzialità, forse dovuta allo specifico legame del regista con la sua città natale o, magari, dettata dalla necessità di "prendere partito" in vista delle prossime elezioni presidenziali statunitensi. Ma, a ben vedere, neppure di fronte al lavoro della municipalità di Boston lo sguardo di Wiseman può dirsi *embedded*, organico, integrato negli assetti ideologici e retorici del discorso istituzionale e politico. Al contrario, proprio raccontando un mondo estremamente mediatizzato come quello della politica, Wiseman adotta degli accorgimenti registici espressamente mirati a sottrarre l'immagine al regime spettacolare di efficacia mediatica per restituirla al "comune", per sottoporla alla prova di verità del confronto pubblico.

Che cos'è del resto un film documentario di quattro ore e mezzo – quasi interamente incentrato sulle discussioni decisionali e assembleari per la gestione di una città – se non un modo per forzarci a riflettere sugli spazi e i tempi del politico, sulle asimmetrie nella presa di parola e sulla difficile maturazione delle decisioni? Ma la temporalità espansa non costituisce l'unica forma di politicizzazione del racconto di *City Hall*. Fin dai primi minuti, fin dai primi meeting di decisori o assemblee di quartiere, la scelta delle inquadrature e del montaggio è mirata a interrompere la sintassi televisiva e l'immediatezza dello spot elettorale. Soprattutto negli spazi interni, si evita ogni utilizzo del totale, così come viene meno il (televisivamente) sistematico ricorso al campo e controcampo tra il leader e la folla di astanti. Nei suoi lunghi discorsi, il sindaco è spesso inquadrato lateralmente e quando intervengono stacchi di montaggio è per isolare porzioni della stanza, espressioni singolari e aggregazioni più o meno estemporanee.

In tutto il film, Donald Trump viene nominato diverse volte, per lo più in forma indiretta. A farlo sono gli amministratori stessi, alle prese con tagli e riforme – come quella riguardante gli sfratti – apportate dal Presidente nel corso degli ultimi anni. Devono trovare e adottare degli espedienti per non andare contro la legge e, al contempo, garantire solidarietà e giustizia ai cittadini. Come interpretare, allora, la dichiarazione di Wiseman e la ricorrenza di riferimenti all'attuale presidenza americana?

Se *City Hall* è un film anti-trumpiano non è tanto o soltanto perché racconta il lavoro di un'amministrazione democratica come quella di

Boston. È piuttosto questo cinema, lo sguardo di quell'amante delle istituzioni che è Frederick Wiseman, a intrattenere una lotta, un corpo a corpo con l'ideologia conservatrice e autoritaria, con il discredito delle istituzioni pubbliche e delle forme di articolazione creativa ed estemporanea del comune, con lo svilimento del discorso mediatico che hanno caratterizzato la vita professionale e il mandato presidenziale di Trump.

Fino alla fine, continuiamo a guardare dal basso i grattacieli della città e ci sentiamo kafkianamente indifesi di fronte al peso e alle pretese dell'Istituzione. Ma è nuovamente - e fino alla fine - il montaggio tra il dentro e il fuori del Palazzo a garantire una messa in tensione del politico e dei suoi simboli, rendendo possibile una rigenerazione istituzionale. È forse in questo senso che vanno interpretate anche le immagini riguardanti la colonizzazione americana osservate all'interno di una sala pubblica (e già mostrate in altri film precedenti del regista), le statue religiose nel quartiere di North End e le diverse manifestazioni identitarie presenti nel film: se - negli USA come altrove - è giunto il tempo di rimuovere o spostare i monumenti di una violenza coloniale perpetrata ai danni di comunità tuttora emarginate all'interno della vita sociale, è anche possibile sottoporre l'arredo urbano a nuove forme di interpretazione e montaggio, fino a esplicitare che - benjaminianamente - i monumenti della cultura sono anche documenti della barbarie; quella barbarie sulla quale sono fondate e affondano le istituzioni stesse e attorno alla quale si pretende che possa "raccolgersi" - come in una "city hall" - una cittadinanza multi-etnica e molteplice.

È forse questo il tema principale del film: la necessità di intraprendere (e la complessità di sviluppare) processi di rigenerazione istituzionale, culturale e sociale, tanto operando rimozioni di vecchie pratiche anti egalarie e razziste, quanto dando luogo a un'interrogazione e messa in tensione degli assetti valoriali e simbolici che hanno caratterizzato una città e un Paese. Quanto è certo è che il principale, imprescindibile modo per farlo resta il confronto, l'allargamento del campo e delle modalità di confronto. E quando, dopo quattro ore e mezza di dibattiti riguardanti la città di Boston, lo spettatore di *City Hall* sembra essere sopraffatto dalla stanchezza, è forse il momento più intenso, nel quale tornare a pensare - malgrado gli slogan elettorali si siano impossessati di tale idea - che la politica è passione, dialettica delle differenze e fatica, e non esistono scorciatoie.

City Hall. Regia: Frederick Wiseman; montaggio: Frederick Wiseman; produzione: Zipporah Films (Frederick Wiseman, Karen Koniczek); origine: USA; durata: 275'.

Arriveranno tempi migliori

Angela Maiello

Dear Comrades! di Andrei Konchalovsky



“C’era un tempo in cui tutto era chiaro, tutto aveva senso: sapevi con certezza chi era nemico e chi uno di noi”: è con disorientamento misto ad una combattiva nostalgia che Lyudmila riflette sulla crisi politica e morale che di lì a poco deflagherà in tragedia. Siamo a Novocherkassk, nell’Unione Sovietica degli anni sessanta e la tragedia è realmente accaduta: il 2 giugno del 1962 i lavoratori di una fabbrica di locomotive che scioperavano per la carenza di cibo e l’aumento dei prezzi dei beni di prima necessità, vengono massacrati durante le proteste e i loro corpi occultati, affinché di quella tragedia non rimanesse traccia. A questa tragedia e al suo tentativo di rimozione è dedicato *Dear Comrades!*, in concorso a Venezia77.

Per raccontare questa storia Konchalosvsky opera tre scelte. La prima è di natura prettamente estetica: filma in bianco e nero e nel formato 4:3, come a voler agevolare il processo di autenticazione della finzione, per offrire allo spettatore qualcosa di quanto più possibile vicino ad un’immagine della verità, che nella forma dell’immagine dell’epoca non era mai stata prodotta, di cui non ci sono tracce. La seconda è sulla messa in scena, in cui si concentra la struttura classica di questo film: la storia del massacro, in cui si condensa esplicitamente il senso del fallimento dell’Unione Sovietica e degli ideali comunisti, si incarna nel personaggio di Lyudmila, funzionaria di partito, profondamente devota alla causa. È attraverso la sua vicenda privata che il dramma e il senso della Storia trovano la forma del racconto. Infine la terza scelta riguarda il modo in cui regista struttura il racconto in relazione all’ideologia, applicando essenzialmente un andamento dialettico: c’è il momento della tesi, quello dell’antitesi e, infine, una potentissima sintesi.

Il primo momento, che coincide con la narrazione delle vicende che portarono al massacro, è il momento dell’affermazione incondizionata della

ragione di stato. Lyudmila si mostra fortemente attaccata ad un ideale di socialismo che sembra ormai tramontato, e proprio in virtù di ciò, sebbene sia critica con la decisione dell'aumento dei prezzi, si dichiara una convinta sostenitrice della linea dura contro i manifestanti, esponendosi direttamente affinché questa venga perseguita. Questa incondizionata adesione alla causa, ormai ridotta, però, ad una specie di grottesco teatro dell'ipocrisia e della burocrazia, è anche motivo di distanza con la figlia, che invece fa parte di quel popolo di lavoratori in rivolta che ha deciso di ribellarsi. Questo primo momento affermativo trova il suo culmine nella scena del massacro, in cui il regista sceglie la strada della riduzione piuttosto che quella dell'amplificazione dell'intensità drammatica del momento, affidato essenzialmente al sonoro. Mentre i manifestanti scappano e cadono lungo la corsa colpiti dai colpi dei cecchini, Lyudmila si mischia tra la folla alla ricerca della figlia, trovando poi rifugio in un locale abbandonato. Dalla vetrina che fa da cornice a quel teatro di orrore, si susseguono gli spari mentre in sottofondo continua a suonare un motivo della tradizione propagandistica.

Si apre così il momento della negazione, che narrativamente coincide con la disperata ricerca da parte di Lyudmila della figlia, che teme ferita o morta durante la rivolta. Ora è costretta a mettere in discussione le sue certezze, non può fare altrimenti, e quando deve pubblicamente esporre, alla presenza agli alti funzionari, la sua ricostruzione dei fatti alla luce della linea di azione di cui si era fatta promotrice, lei che appare sempre rigidamente composta, non riesce a trattenere la disperazione e le lacrime, sottraendosi al suo dovere. Ma questo è anche il momento in cui al rigido schema burocratico a cui abbiamo assistito fino a quel momento, si sostituisce la rappresentazione di una immensa zona d'ombra all'interno stesso del sistema. Un funzionario del KGB si offre di aiutarla nella ricerca della figlia o del suo cadavere, la legge dello stato viene violata in funzione di una legge superiore o semplicemente in nome di un'altra legge che parallelamente si sta facendo spazio. Anche questo momento ha il suo acme: dalla descrizione, estorta ad un contadino, di un cadavere sepolto, Lyudmila è ormai certa che sua figlia è stata uccisa durante la rivolta, e comincia disperatamente a scavare nella terra.

Infine il terzo momento, la sintesi, quel finale che riesce potentemente a ricollocare il racconto, dopo la negazione, in una dimensione affermativa ed essenzialmente utopica, in fondo anche propagandistica a giudicare dal sigillo iniziale del Ministero della Cultura della Federazione Russa. Si tratta di una nuova fase, uguale e diversa dalla prima, che si apre con un evento completamente inaspettato: ritornata a casa, ormai certa (e con lei lo spettatore) di aver perso sua figlia, Lyudmila scopre che non è così: la ritrova inspiegabilmente sui tetti, rannicchiata su se stessa, che guarda con terrore alla città. Qui il film si concede la potenza del *pathos* e l'abbraccio tra le due non soltanto scioglie la conflittualità di madre e figlia, ma nella incorporazione della Storia nella storia rappresenta soprattutto la

ricomposizione dell'unità di due generazioni, che non possono far altro che guardare con fiducia al futuro: arriveranno tempi migliori.

Dear Comrades! *Regia:* Andrei Konchalovsky; *interpreti:* Julia Vysotskaya, Vladislav Komarov, Andrei Gusev, Yulia Burova, Sergei Erlich; *produzione:* Alisher Usmanov, Andrei Konchalovsky Studios; *origine:* Russia.

Raccontare il nulla

Chiara Scarlato

Fucking With Nobody di Hannaleena Hauru



Titolo della ricerca: “Carnevalizzazione della relazione intima borghese. Una rivoluzione dall’interno”; metodo: rappresentazione di una “Love Story” stereotipata divulgando immagini e video attraverso Instagram; problema di studio: valutazione delle “gerarchie” nelle dinamiche di “immedesimazione” da parte degli utenti-spettatori; obiettivo: “eliminare le tradizionali strutture di potere nelle relazioni, mettendo a nudo i problemi centrali e strutturali del nostro tempo”. Ecco il manifesto di *Fucking With Nobody* di Hannaleena Hauru, uno dei film del programma Biennale College – Cinema. Già dalle premesse appare chiaro il tentativo – tanto ambizioso, quanto retorico – di smascherare una particolare e cosiddetta logica borghese per riaffermare una libertà dei corpi attraverso la spettacolarizzazione del sesso. Insomma, una contemporanea rivisitazione finlandese dell’*épater le bourgeois*. Quanto può essere rischioso un progetto del genere oggi?

Si tratta di un rischio insito nel tema che Hauru affronta, non tanto per il tema in se stesso, quanto per il modo in cui, nella nostra contemporaneità, certe dinamiche di pensiero sono o totalmente sdoganate (e quindi libere di essere dette e manifestate nel modo che più si preferisce), oppure totalmente legate a una tradizione di qualsivoglia tipo – religiosa, sociale, culturale –, oltre che a dinamiche radicalmente territoriali. Dunque, facendo soltanto riferimento all’oggetto del film, ciò che emerge è il conformismo di un discorso oppositivo che alla censura risponde prima con le foto su Instagram e poi con i video tutorial su YouTube; alla relazione binaria ribatte con il poliamore. Così si passa semplicemente da un sistema chiuso a un altro, trascurando le implicazioni che stanno alla base di ciascuna di queste due impostazioni, che vengono semplificate come amore romantico, in contrapposizione a un amore “artistico, sociale, anarchico”. Se *Fucking With Nobody* fosse soltanto questo, non ci sarebbe nessuna ricompensa per

lo spettatore che, al contrario, è continuamente portato a cercare il senso, la direzione della storia.

Ad esempio, nella prima scena, Hauru che, oltre a essere regista e sceneggiatrice è attrice protagonista, è inquadrata insieme a Lasse Poser (anche lui nel film come attore e collaboratore alla sceneggiatura e alla fotografia) e gli dice che lo spettatore potrà capire meglio la narrazione se gli viene confessato che durante la produzione del film la loro relazione è finita. A che cosa dovrebbe servire questa informazione marginale e personale? La questione acquista un diverso valore se si considera che il film crea e riproduce un inedito e controverso rapporto tra autofiction, fiction e non fiction.

Di conseguenza, il punto non sarà più seguire una storia, ma cercare di tenere insieme queste tre dimensioni. In termini espliciti: l'autofiction riguarda Hanna e Lasse e, più in generale, Hanna in qualità di donna e regista; la fiction, riguarda la relazione progettata dal "team di ricerca" in funzione dell'esperimento sociale; infine, per la non fiction, occorre specificare la presenza di almeno due piani distinti, un primo che riguarda esclusivamente il rapporto tra Hanna e Lasse, coinvolti nella realizzazione di *Fucking With Nobody*, un secondo che invece coinvolge i due, insieme a tutti gli altri componenti del "team di ricerca".

Come è facilmente comprensibile, lo spettatore rimane imbrigliato in questo vortice narrativo che non smette di decostruirsi scena dopo scena, abbozzando storie che non vengono mai troppo approfondite, proponendo passaggi smaccatamente provocatori e decisamente prolissi, saltando da un piano all'altro. A complicare il tutto, interviene una domanda che paradossalmente è il laccio che tiene unite le tre dimensioni: "È il fatto di girare un film a creare la realtà che lo circonda?". Dunque, che cos'è *Fucking With Nobody*?

Nel saggio *E unibus pluram: gli scrittori americani e la televisione* (1990), David Foster Wallace si sofferma a lungo sulla funzione dell'ironia, riconoscendo che quest'ultima, «per quanto divertente, svolge una funzione quasi esclusivamente negativa» ed «è particolarmente inefficace, quando si tratta di costruire qualcosa che prenda il posto delle ipocrisie che ha demolito» (Wallace 1999, p. 105). In questo passaggio, Wallace richiama un concetto decisamente centrale per affermare il fatto che, attraverso una postura ironica, non sarà mai possibile uscire da un meccanismo autoreferenziale.

Nell'eccesso dell'ironia troviamo la rappresentazione più autentica di un modo di vivere inautentico ed è questo che intendono dimostrare Hanna e la sua squadra attraverso l'esperimento-manifesto che viene solennemente annunciato nel film. Utilizzando le stesse dinamiche che sono alla base della produzione di un certo tipo di contenuto che viene abitualmente apprezzato e condiviso, vengono scelte ambientazioni e scene, inquadrature e luci. Così Hanna e Ekku (che per un ulteriore eccesso è bisex e sempre accompagnato sul set dal compagno geloso con il quale tuttavia ha una relazione aperta) attraversano le fasi tipiche dell'innamoramento: la

giornata tra i mobili dell'Ikea; l'anello (che chiaramente è lei a consegnare a lui, altrimenti che sovvertimento d'ordine sarebbe?); le feste insieme.

Qualcosa però inizia a incrinarsi e il progetto cambia: i contenuti accumulano sempre più visualizzazioni, la popolarità di entrambi aumenta in maniera visibile, arrivano le copertine dei giornali e le pubblicità dei prodotti. L'ironia dimostra tutto il suo potere quando Hanna e Ekku diventano i personaggi che rappresentano. Al contrario, cercando di mantenere insieme autofiction, fiction e non fiction, lo spettatore prova un forte senso di straniamento e non riesce a identificarsi con nessuno dei personaggi. In effetti, il processo di identificazione che normalmente si attiva tra attore e spettatore, avviene esclusivamente all'interno del prodotto *Fucking With Nobody*, come emerge dal personaggio di Krista che si identifica con le foto di Hanna su Instagram e che, allo stesso tempo, è la rappresentazione di ciò che Hanna potrebbe diventare con il passare degli anni.

Il problema di questo costante spostamento consiste nella totale dissoluzione di una trama narrativa. In effetti, *Fucking With Nobody* è un film che prende le distanze da se stesso perché non ha storia: a che cosa serve un film se non racconta nulla? Serve a riflettere su quelle volte in cui anche noi scegliamo con cura le parole e le immagini con le quali raccontare il nulla e, tuttavia, ritrovarci ed esserne felici.

Riferimenti bibliografici

D.F. Wallace, *Tennis, tv, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, Minimum Fax, Roma 1999.

Fucking With Nobody. Regia: Hannaleena Hauru; sceneggiatura: Hannaleena Hauru con Lasse Poser; fotografia: Lasse Poser, Jan-Niclas Jansson; montaggio: Hannaleena Hauru; interpreti: Hannaleena Hauru, Lasse Poser, Samuel Kujala, Pietu Wikström, Sara Melleri, Hanna-Kaisa Tiainen, Jussi Lankoski, Anna Kuusamo, Tanja Heinänen; produzione: Aamu Film Company (Emilia Haukka, Jussi Rantamäki); origine: Finlandia; durata: 102'.

Allucinazione di un'isola

Bruno Roberti

Genus Pan di Lav Diaz



Divaricato in due lunghe parti (l'attraversamento di una foresta e il ritorno a casa), pervaso da una luce livida e abbacinante, in un grumo di bianco e nero dove si diffonde un clima allucinatorio, *Genus Pan* di Lav Diaz è un film sulla natura *animale* dell'essere umano, il residuo dell'ominide, dello scimpanzé (*Genus Pan*, il genere *Pan*) che vive nel sottosuolo della nostra psicofisicità. Su un'isola sospesa nel tempo, tra i fruscii e le voci animali che la percorrono, tre uomini, il giovane Andres, Baldo e Paulo, tutti lavoratori sfruttati in una miniera, si mettono in cammino per inoltrarsi nella foresta e fare ritorno al villaggio, dall'altra parte dell'isola.

Un'isola "misteriosa", piena di sortilegi, che sembra uscita dalle pagine di Stevenson, o di H.G. Wells o di Melville. Si tratta di un attraversamento filogenetico lungo un cammino che è un risalire il tempo dell'*umano*, verso le origini animali. Il respiro della terra, il fremito degli alberi, la notte incipiente mettono i tre l'uno di fronte all'altro fino a scatenare tra di loro una dinamica insieme di espiazione e redenzione. Suggestioni evangeliche si succedono: i tre dormono nel bosco come gli apostoli, Paulo si atteggiava come un santo a invocare il cielo, si parla del tempo di Quaresima, comincia a respirarsi un'aria sacrificale. Finché risuona dall'alto uno strano richiamo, come d'uccello. Baldo lo identifica con un misterioso "clown" e rievoca il numero degli uomini-geco che faceva con Paulo in un circo.

Intanto si insinua, come in Dostoevskij, il tema del denaro e del senso di colpa, mentre incede la regressione animale. Diaz sembra ripercorrere come nel Buñuel di *La selva dei dannati* quella circolarità che involge il percorso dei personaggi. Andres aveva chiesto all'inizio dei soldi che Baldo aveva trattenuto dalla sua paga, senza ottenerli. Ora Paulo, invaso da uno spirito di carità, fa in modo che Baldo li dia ad Andres. Ma nel buio, nel folto del bosco, qualcosa accade: Baldo uccide Paulo davanti allo sguardo di Andres.

Con il ritorno di Andres al villaggio si apre la seconda parte dove comincia una sorta di calvario per Andres. Appare un personaggio femminile, Mariposa, figlia di Baldo, dal nome di farfalla (ma chiamata anche tartarughina, evocando l'antico nome dell'isola "Tartaruga dormiente", all'epoca dei contrabbandieri, prima che diventasse "Huguaw", che vuol dire "sporca") una creatura zoppicante che incede come ipnotizzata. Qualcosa è avvenuto: Baldo non è ritornato, la moglie lo attende invano. Appare un persecutore, lingo che, come uno Iago shakespeariano, induce il sospetto di un'altra versione dell'omicidio, inducendo Mariposa a raccontare che il vero colpevole del duplice assassinio è Andres. Come in *Rashōmon* di Kurosawa vediamo l'altra versione dell'omicidio. Mentre si celebra con processioni di penitenti la Settimana Santa, Andreas viene giustiziato, colpevole-incolpevole. Un lento, implacabile movimento di macchina lascia nel fuoricampo l'esecuzione.

Diaz procede a un lavoro sul tempo imbricato e dissolto nell'allucinatorio, scompaginando l'immagine e disseminandola lungo un tempo congetturale, immerso nei suoi tipici campi lunghissimi e insieme dipanando le durate in modo da far "abitare" lo spettatore nel paesaggio insieme reale, ma dove si raggruppano le allucinazioni che ne dilatano il senso, sospendendolo eppure facendo *toccare* allo spettatore la sua consistenza, facendo lievitare il fuori campo. L'isola maledetta, il viaggio allucinante ci trascinano inesorabilmente in un film che più che essere visto sembra fatto per essere *vissuto*. Per invitarci a una paradossale consapevolezza, allineando involuzione ed evoluzione come due forze contrastanti eppure coesistenti, in modo da procedere a un riscatto della visione che necessariamente ne penetri il fondo *panico*.

È curioso che "Pan" sia insieme il dio della natura selvaggia, assorbendo e in certo modo sacralizzando nelle sue zampe caprine il lato animale, e insieme sia il termine che Diaz usa per definire il genere ominide, e ancora sia contenuto in una condizione attuale *pandemica*, che ci mette di fronte a un salto virale dall'animale all'uomo. Ci sembra tale la riflessione *segreta* di questo film in cui ancora una volta Diaz riesce a penetrare nel nostro stato percettivo, ipnoticamente alterandolo. Una riflessione che lui stesso esprime con queste parole, con le quali ci piace chiudere:

Nonostante la specie umana sia la più sviluppata, la maggior parte di noi reca ancora in sé l'atteggiamento dello scimpanzé, il genere Pan, degli ominidi, la grande famiglia di primati. Dunque, per nostra stessa natura, siamo violenti, aggressivi, ossessivi, trasgressivi, invidiosi, territoriali, narcisisti ed egocentrici, esattamente come il nostro cugino, il genere Pan. Tuttavia c'è speranza. Gli studi sostengono che il cervello umano si stia ancora sviluppando e, dopo che questo processo sarà definitivamente compiuto, l'uomo sarà completo: una specie pienamente realizzata, altruista, pura e vera, esattamente come Buddha, Gandhi, Cristo e

l'agricoltore Mang Osting che generosamente provvede alle mie esigenze vegetariane. [...] Ho sempre desiderato realizzare un film sugli animali. In realtà sull'uomo come animale, l'uomo che si comporta autenticamente come un animale, così come ha fatto, comunque, per tutta la sua vita.

Lahi, Hayop (Genus Pan). *Regia:* Lav Diaz; *sceneggiatura:* Lav Diaz; *fotografia:* Lav Diaz; *montaggio:* Lav Diaz; *musiche:* Lav Diaz; *interpreti:* Bart Guingona, Don Melvin Boongaling, Nanding Josef, Hazel Orencio, Joel Saracho, Noel Sto. Domingo; *produzione:* sine olivia pilipinas (Lav Diaz); *origine:* Filippine; *durata:* 157'.

Memorie del futuro

Daniele Dottorini

Guerra e pace di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti



C'è un tempo dell'immagine che non può essere pensato come una linea che scorre dal passato verso il futuro e c'è uno spazio dell'immagine che non può essere letto come attuale, qui ed ora, declinato al tempo presente. Spazio e tempo sono estremamente mobili, si incrociano costantemente, producono di volta in volta immagini diverse. È la storia dell'immagine a mostrarlo costantemente, ed è il cinema a rimetterlo in gioco in forme sempre differenti.

Lo spazio come svuotamento, traccia invisibile di una memoria non più presente: la mente corre a *Materia Oscura*, il film che Massimo D'Anolfi e Martina Parenti realizzano nel 2014. Ecco le immagini di Salto di Quirra, in Sardegna, teatro di esperimenti militari che sembra non mostrare alcuna traccia del suo passato. Rimangono le rocce brulle, i corpi che ne attraversano gli spazi, il vento, la polvere che corrode le strutture abbandonate. Lo spazio e il tempo sono una materia oscura, che il cinema ha la possibilità (finanche il dovere) di immaginare - appunto, di pensare *come* immagini.

Un rapido collegamento ci porta a *Il castello*, film che la coppia di registi ha diretto nel 2011 e che lavora sull'altra dimensione dello spazio, quella del presente assoluto di un non-luogo come un aeroporto (quello di Malpensa). Questa volta il luogo sembra visibile e attraversabile in ogni suo aspetto: l'aeroporto è codificato, segnalato, etichettato; i suoi percorsi sono razionali ed efficienti. Ma anche qui il tempo si sconnette, sembra non avere presa, durata. Solo il presente conta, un presente misurabile e puramente efficace.

Il cinema di D'Anolfi e Parenti ben presto si rivela essere quindi un percorso di ricerca sui luoghi come spazi carichi di temporalità diverse, a volte frammentarie, invisibili, pulviscolari; a volte artificiali, calcolabili, misurabili. Ma è sempre il cinema a prendere su di sé l'impegno di

raccontare le storie che queste temporalità possono produrre, a pensare le loro immagini. Basta ricordare i mille tempi (senza, appunto, termine) de *L'infinita fabbrica del Duomo* (2015), in cui il Duomo di Milano è tutto meno che un Monumento, puro simbolo, un corpo astratto dalla brulicante vita della città. Al contrario, Il Duomo è una forma di vita, che non cessa di produrre, ospitare o immaginare storie (l'amore tra due statue), vite possibili, trasformazioni e mutazioni continue. I luoghi e i gesti sono allora carichi di tempo: ma non tempo astratto e neanche perduto: essi possono produrre o testimoniare costantemente il tempo delle vite che sono state, che verranno, che sono qui.

È questa dimensione, questo desiderio che alimenta le immagini a costituire il terreno di un film *out of joint* – fuori dai cardini, quale è il tempo in *Amleto*, appunto – come *Spira mirabilis* (2016), che potenzialmente è un film infinito, capace di muoversi avanti e indietro nel tempo e nello spazio del mondo, di incontrare storie e sguardi, corpi e soggetti che cercano appunto i gesti capaci di dare un senso al tempo, alla loro permanenza nel mondo, alla memoria di chi li ha preceduti e di chi verrà.

Souvenir d'un avenir si intitola un film poco conosciuto di Chris Marker e Yannick Bellon del 2001, in cui le fotografie di Denise Bellon sono le immagini che riattraversano la storia del Novecento, ogni volta capaci di anticiparne i movimenti, gli scarti, le tragedie o le commedie che ne hanno scandito il passaggio. La bellezza di questo film è già evidente sin dal titolo, *memorie del futuro*. Titolo ossimorico, impossibile, eppure perfettamente cinematografico, proprio perché pensa l'immagine come condensato di tempi diversi, anche come immagine proiettata verso il futuro.

Souvenir d'un avenir, titolo che potrebbe essere perfettamente contenuto in *Guerra e pace* di D'Anolfi e Parenti. Straordinario politico che è strutturato come un film saggio, ma della forma saggio mantiene la struttura più libera ed inventiva: il film ancora una volta, lavora sul tempo e lo spazio, ma questa volta, ancora di più lo spazio e il tempo sono quelli dell'immagine, o meglio sono quelli che le tante immagini del mondo possono creare.

Un laboratorio di restauro della Cineteca Nazionale, la sede dell'Unità di Crisi della Farnesina dopo gli attentati di Mogadiscio; una scuola sui saperi dell'immagine destinata agli addetti alla comunicazione dell'esercito francese, in un centro di addestramento della Legione Straniera; l'archivio di una cineteca in svizzera: sono i luoghi del film, e scandiscono i vari capitoli del saggio filmico. Capitoli che non separano, ma di fatto continuamente mettono in rapporto dei corpi e delle immagini, facendone esplodere le sopravvivenze, le temporalità molteplici, i corto circuiti temporali tra presente e passato.

Ecco la guerra di Libia del 1911, le immagini passate al setaccio nel laboratorio di restauro, i volti del principio del secolo scorso che di nuovo, costantemente ci (ri)guardano, entrano in contatto e collisione con altri volti dislocati in altri tempi. Un bambino sorridente (messo in posa da un cinema già conscio del suo potere di propaganda) il cui volto si rifletterà poi nel

corso del film con altri volti di bambini – un bambino palestinese forse, tenuto sotto braccio dal padre, un bambino ferito sul cui volto si disegna il terrore e l'angoscia di un secolo.

In ogni capitolo di *Guerra e pace* infatti si ha a che fare con un archivio di immagini (e quella di un archivio è una delle immagini costanti di ognuno dei luoghi che i due registi presentano nel film). Ma gli archivi non sono mai semplici luoghi che conservano immagini, anzi. Se nel laboratorio di restauro le immagini lavorate della guerra di Libia – che è una guerra dimenticata, come sottolineano coloro che stanno studiando quelle immagini – conflagrano con altri conflitti, con la situazione attuale in Libia, nella sede della Farnesina chi lavora è alla disperata ricerca di immagini, di tracce, di grafici, di mappe, che permettano di dare senso agli eventi in corso, che permettano di orientarsi e di rintracciare altri esseri umani in pericolo.

I tempi dell'immagine allora diventano più complessi: non solo il corto circuito tra passato e presente, ma anche la frenetica necessità di immagini del presente. Immagini che devono essere lette, capite, studiate, anche se per ragioni differenti, con obiettivi differenti. Ma le domande rimangono le stesse, quelle che l'insegnante della scuola sui saperi dell'immagine dell'esercito francese pone ai suoi allievi: posso fare quell'immagine? Devo fotografare o filmare quell'evento? E una volta realizzata un'immagine, ho il dovere di mostrarla?

Chi decide? Quando? Il tempo delle immagini è anche questo infinito domandarsi: qual è il senso e la necessità di un'immagine, come, perché e fino a quando devo conservarla? Gli archivi mobili del cinema, che appunto proiettano le loro immagini al di là dei loro supporti (come nel finale poetico e politico del film), ogni volta ci permettono di porre queste domande, sempre più necessarie, in un'epoca in cui i cliché sono molti e le immagini poche.

Guerra e pace. *Regia:* Martina Parenti, Massimo D'Anolfi; *fotografia:* Massimo D'Anolfi; *montaggio:* Massimo D'Anolfi, Martina Parenti; *musica:* Massimo Mariani; *interpreti:* Felix Rohner, Sabina Schärer; *produzione:* Montmorency Film (Martina Parenti, Massimo D'Anolfi), Rai Cinema, Lomotion (David Fonjallaz, Louis Mataré); *origine:* Italia, Svizzera; *durata:* 128'.

Donna sul set di una crisi di nervi

Alessandra Azzali

The Human Voice di Pedro Almodóvar



Un sontuoso vestito di velluto rosso, poi un austero abito nero, indossati da una donna (Tilda Swinton), che si muove in silenzio tra le quinte di un teatro di posa. Stacco. Scorrono i titoli di testa con colorati oggetti di attrezzeria che scivolano sulla musica di Alberto Iglesias e si legge: “liberamente tratto” da *La voce umana* di Jean Cocteau. La libertà è quella di Pedro Almodóvar che porta al cinema la sua versione dell’opera teatrale del 1930, dichiarata fonte d’ispirazione di diversi suoi film, a partire da *Donne sull’orlo di una crisi di nervi*.

Una donna sola e disperata che parla al telefono con l’amante che l’ha abbandonata. La versione cinematografica più illustre del celebre monologo resta, in modo definitivo, l’episodio *Una voce umana* del film *L’amore* di Rossellini del 1948 con Anna Magnani. Il testo di Cocteau ha avuto, lo sappiamo, diversi adattamenti, cinematografici e non: da Maselli di *Codice privato* (1988) a Pappi Corsicato de *La voce umana* (2007) fino a Edoardo Ponti (2014), con l’interpretazione di Sofia Loren. Ma la suggestione della pièce è stata recepita anche nell’ambito della cultura pop, non certo estranea ad Almodóvar, come nel videoclip *I Want you* di Madonna e Massive Attack.

Il testo è una rappresentazione del *topos* della donna abbandonata (secondo gli archetipi di Didone, Medea, Arianna) e una sorta di attenta osservazione “in vitro” delle viscerali, incontrollate reazioni muliebri all’insanabile ferita d’amore, sempre foriere di un tragico destino. Almodóvar opera un netto scarto dallo sguardo “naturalistico” sulla donna prostrata dal dolore, e declina il tema dell’abbandono in un gioco ironico di multiple messe in scena.

Dopo i titoli di testa, vediamo Tilda Swinton entrare, con un cane, in un negozio di ferramenta dove compra un’ascia e una tanica di benzina, poi va a casa dove, in un angolo, sono deposte le valigie che l’amante perduto dovrebbe venire a portar via. L’ascia, le valigie, un abito da uomo disteso sul letto, sono indizi, dettagli hitchcockiani che suscitano interrogativi su

cosa sia successo e cosa potrebbe accadere. La donna è sola con un cane, anch'esso abbandonato dall'ex amante di lei. L'appartamento nel quale la donna si aggira è (letteralmente) un set cinematografico, il coloratissimo set di un film di Almodóvar, con oggetti di design, citazioni pittoriche (da De Chirico, a Artemisia Gentileschi), articoli canonici dell'iconografia del lusso femminile (un flacone gigante di Chanel N°5, un bauletto di Chanel per contenere le lettere d'amore). L'ambientazione ricorda un'installazione di Almodóvar proprio alla Biennale d'Arte del 1993: un magazzino della Giudecca allestito come un set, pieno di oggetti colorati tra design, fumetto, pop art, alta moda.

La donna si muove nel salotto, sposta libri e Dvd (Truman Capote, Francis Scott Fitzgerald, Alice Munro, *Kill Bill*, *Via col vento*), indossa vestiti eleganti e sfarzosi, apre un cassetto pieno di ansiolitici e benzodiazepine e ne ingoia un certo numero. Poi si sdraia vestita sul letto, si alza, si riprende, si mette sotto la doccia, sente squillare il telefono ma non fa in tempo a rispondere. L'instabilità della connessione telefonica dell'originale testo di Cocteau diventa un ambiguo gioco di equivoci: la donna non fa in tempo a rispondere e mente, dicendo di essere fuori in strada; la linea cade e lei dubita che lui abbia attaccato volontariamente. Il mezzo di comunicazione è un cellulare con auricolari wireless che la donna tiene nelle orecchie mentre parla, muovendosi liberamente nell'appartamento.

Dalla conversazione telefonica capiamo che la donna è un'attrice, che recita dunque per mestiere, ma recita anche con l'ex amante col quale finge, dissimulando la propria sofferenza. Il meccanismo della messa in scena si estende alla dimensione spaziale quando la donna, parlando al telefono, entra ed esce dall'appartamento-set ritrovandosi dietro le quinte. Anche il tentato suicidio è (probabilmente) una simulazione, come rivela lei stessa. A tratti svela la verità dei suoi pensieri, a tratti continua a "mettere in scena" la sua telefonata. "Ti amavo così tanto che avevo paura di farti male" dice, in un probabile squarcio di verità, assimilando la paura di uccidere ciò che si ama (Fassbinder) alla paura/attrazione del vuoto di chi soffre di vertigini.

La vertigine del sentimento che cita esplicitamente *La legge del desiderio*, contiene echi hitchcockiani di *Vertigo*, dove la donna che visse due volte, qui vive prima e dopo una storia d'amore finita, dentro e fuori un set che è l'amore stesso, nella messa in scena che è la telefonata con l'ex amante, declinata come una esibizione teatrale. L'amore, la morte, il desiderio, sembrano essere nelle parole della donna citazioni sottotraccia del cinema di Almodóvar dai tempi di *Matador*.

Questo paradigma dell'abbandono in trenta minuti sembra destrutturare e riassemblare il racconto di un amore infranto con gli attrezzi del gioco scenico, capovolgendo, con ironia, l'insanabile (e forse anacronistica) disperazione melodrammatica della donna abbandonata, in una liberatoria, inaspettata uscita di scena, dopo aver appiccato un incendio. In definitiva, lo scarto del film di Almodóvar rispetto alle precedenti versioni è proprio questo: l'amore, il suo fallimento, non sono l'immediatezza di un sentimento anche tragico da esprimere, ma una

rappresentazione drammatico-ironica dalla quale poter entrare ed uscire (come fanno tutte le donne nel cinema del regista spagnolo).

The Human Voice. *Regia:* Pedro Almodóvar; *sceneggiatura:* Pedro Almodóvar; *fotografia:* José Luis Alcaine; *montaggio:* Teresa Moneo; *musiche:* Alberto Iglesias; *interpreti:* Tilda Swinton; *produzione:* El Deseo D.A. (Agustin Almodóvar, Esther García); *distribuzione:* FilmNation Entertainment; *durata:* 30'.

L'immagine vuota

Angela Maiello

Mainstream di Gia Coppola



Fin dal titolo il film di Gia Coppola dichiara il proprio perimetro d'azione (e riflessione): le forme che assume la cultura popolare di massa nell'epoca dell'iperconnessione della rete e dell'iperproduzione di immagini. Il tema non è certamente nuovo. Il cinema recente, sempre più spesso, prova a scomporre e ricomporre le prassi legate ai nuovi media. Ma ampliando l'orizzonte possiamo dire che il film si colloca pienamente, e anche un po' troppo didascalicamente, nell'ambito di quella riflessione, che ci portiamo in eredità dal Novecento, sul rapporto tra sistema socio-economico e arte.

Il film, infatti, comincia proprio così. Frankie, malinconica ventenne di Los Angeles, aspira a vivere della propria arte, mentre si mantiene lavorando in un bar un po' squallido dove di esibiscono comici mediocri. Un giorno vede Link, un ragazzo eccentrico che, travestito da topo, propone assaggi di formaggio ai passanti. Frankie lo inquadra con il proprio smartphone e comincia a filmarlo, dietro di lui un quadro di Kandinskij. Link se ne accorge, i due hanno uno scambio in cui lei riflette sull'incultura dei passanti per l'opera del pittore. E allora Link in modo inatteso e totalmente fuori dalle righe comincia a fermare i passanti, interrogandoli sul valore che l'arte ha nella loro vita, denunciando i paradossi del consumismo, al grido di «*Eat the art!*». Frankie lo filma, carica il video sul YouTube e ottiene migliaia di visualizzazioni e commenti. Il paradosso è servito.

Da qui in poi l'evoluzione del racconto è prevedibile: Link acquista notorietà online, viene realizzato un suo programma YouTube, prodotto da Frankie, diventa No-One-Special, un personaggio controverso ed estremo, polarizzante. La strada del successo e dei soldi sembra spianata, fino a quando toccherà un punto di non ritorno, in cui tutto il castello di celebrità a forza di reazioni e visualizzazioni sembra destinato a crollare rovinosamente.

L'elemento di originalità del film di Gia Coppola è quello di riuscire a mostrare visivamente il rapporto strettissimo che c'è tra le forme di industrializzazione dell'immagine e della creatività- oggi rappresentate dall'uso su scala globale dei social media e delle prassi dell'immagine ad essi collegate - e la capacità di esercitare liberamente il proprio giudizio, di aprire uno spazio di riflessione e condivisione reale. Tale rapporto è il risultato dell'incrocio di due dimensioni della nostra esistenza: quella estetica e quella etica.

Mainstream lavora molto sulla dimensione estetica della contemporaneità, cioè sulla specifica forma che l'immagine prende nel momento in cui viene prodotta, riprodotta e post-prodotta dagli utenti a partire dagli strumenti che le varie App ci mettono a disposizione, evidenziando il rapporto di essenziale reciprocità che si instaura tra la parola e l'immagine. Così, in un raccordo ideale che va dal cinema delle origini ai feed dei social network, il film tiene insieme i cartelli del cinema muto (all'inizio, quando Frankie ancora aspira alla purezza dell'arte) con le emoticon dei social network e quello stile grafico tra il pop e il trash dei video YouTube oggi così comune. È un'esplosione confusa di immagini, colori, parole, che nella sua forma tutt'altro che definita riesce a restituire qualcosa in cui siamo sempre, ormai, immersi e che acquista una nuova visibilità sul grande schermo.

Questa nuova dimensione estetica, però, ci pone continuamente delle domande e dei dubbi di natura etica, soprattutto quando incontriamo forme radicali di prolungamento della propria persona attraverso la rete o quando si crea un cortocircuito pericoloso tra esposizione e processo di creazione del sé. Tutto ciò si traduce narrativamente nell'epilogo del film, quando salta ogni confine tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato e Link spinge una ragazza al suicidio.

Ma proprio su questo terreno il film mostra anche il suo limite maggiore, perché non riesce a far altro che riproporre questi dubbi etici del nostro contemporaneo, mimando quella forma istintiva e polarizzante del discorso pubblico (pro o contro la tecnologia), assumendo la provocazione e la denuncia cieca e incoerente, a cui dà voce proprio il personaggio borderline di Link, come l'unica strada percorribile. In altre parole non riesce a far altro che esasperare un dubbio dentro cui necessariamente siamo e rispetto al quale non sembra esserci prospettiva: c'è un altro modo di vivere dentro la sfera mediatizzata che non sia quello di alimentarne le dinamiche anestetizzanti fino a rimanerne schiacciati?

Forse la risposta a questa domanda andava cercata proprio creativamente in quell'esplorazione dell'immagine contemporanea, dei suoi formati e dei suoi stili, che alla fine rischia di rivelarsi vuota, nient'altro che un mero esercizio di stile.

Mainstream. *Regia:* Gia Coppola; *interpreti:* Andrew Garfield, Maya Hawke, Nat Wolff, Jason Schwartzman, Alexa Demie, Johnny Knoxville; *produzione:* Automatik (Fred Berger) American Zoetrope (Michael Musante, Gia Coppola), Artemis (Siena

Oberman), Assemble (Jack Heller), Tugawood (Enrico Saraiva, Francisco Rebelo de Andrade, Alan Terpins), Andrew Garfield, Zac Weinstein; *origine*: USA.

Eleanor non è Nora

Roberto De Gaetano

Miss Marx di Susanna Nicchiarelli



Miss Marx, inquadrata in primo piano, confessa al marito di non essere mai stata felice con lui, come non lo è stata con il padre. Di aver pensato solo a compiacerlo, e di sentirsi cercata solo per questo. Passata da figlia a moglie senza essere mai cresciuta.

Il campo si allarga e vediamo che si tratta di una piccola scena teatrale dove Eleanor Marx, ultima delle figlie di Karl, insieme al suo compagno Edward Aveling (di fatto marito) recitano *Casa di bambola* di Ibsen, adattata dalla stessa Eleanor, e recitata davanti ad un piccolo gruppo di spettatori. Alla fine della rappresentazione, il marito e un suo amico, conversando con Eleanor dicono che forse sarebbe stato meglio risolvere il problema di Nora Helmer facendola suicidare come Emma Bovary (testo tradotto dalla stessa Eleanor) piuttosto che farle abbandonare casa. È la scena chiave del film, quella che rivela il senso di un'opera di grande forza e originalità, nonché la maturità di un'autrice tra le più importanti del nostro cinema.

La scena ci dice che la presa di coscienza passa solo per una messa in scena, per una finzione, prima di nascondersi nuovamente nei recessi dell'io, orientandone il comportamento, mai all'altezza dell'ideale di cui parla. Un soggetto che manca sempre del necessario coraggio per portare alla luce la verità (che la piccola Eleanor confessa - nel finale - di considerare la via d'accesso alla felicità). E di ideali ce ne sono tanti nel film, e quando sono pubblici prendono il nome di ideologia. La cui capacità di mascherare la realtà - lo sappiamo proprio da Marx - è notevole.

Questi ideali sono affidati alla potenza del discorso che li costruisce, e che è presente nel film fin dalla prima scena. Vediamo Eleanor al funerale del padre che ricorda la grande storia d'amore avuta con la madre. Immagine ideale dei genitori che crollerà quando scoprirà, anni dopo da Engels morente, che il figlio della governante è figlio illegittimo di Karl Marx, di cui era a conoscenza anche la moglie (tant'è che i tre saranno seppelliti insieme nella stessa tomba).

La potenza mistificatrice dell'ideale, che maschera illusoriamente la verità, attraverserà soprattutto il rapporto di Eleanor con Edward, scrittore squattrinato e sostenitore della causa socialista, di cui lei è innamorata e di fronte al quale si pone nella *condizione di donna illusa che nasconde (non dicendolo) ciò che sa*: il narcisismo misero dell'uomo (come le dice l'amica) incapace di vedere altro che se stesso. Ha diverse amanti, perfino nuove mogli (con matrimoni falsi, contratti con nome d'arte), continua a chiedere soldi in prestito a tutti, mettendo in grande difficoltà Eleanor. Ma anche lui, quando è stato il momento, nell'oratoria di un discorso pubblico ha parlato del grande anelito di libertà del poeta Shelley, ha accompagnato Eleanor nel viaggio americano incontrando operai e allevatori, trovando sempre le parole giuste per sostenere gli ideali socialisti.

L'idealità delle illusioni inibisce l'accesso alla verità del soggetto, lo sospende in un universo infantile, lo assorbe nel desiderio altrui di rispecchiamento narcisistico.

E dunque l'emancipazione, sbandierata in molti discorsi, delle classi subalterne, delle donne, da ogni condizione di asservimento, non si traduce mai in effettiva azione emancipativa. E se è vero che il matrimonio è una "istituzione vetusta", è altrettanto vero che un amore giovanile di Eleanor per un uomo molto più grande di lei viene osteggiato dal padre che la insegue fino a Brighton.

La vita è una forma dove l'incrostarsi delle consuetudini e la spinta degli interessi dominano i continui processi di idealizzazione che soggetti e comunità fanno. Se per la salubrità degli ambienti di lavoro è opportuno lasciare le finestre aperte, gli operai lo rifiutano, sentono freddo, se il lavoro minorile è da abolire, i "bambini comunque ci servono" le dice un operaio.

La realtà della vita è sempre più opaca rispetto alla trasparenza degli ideali, che se astrattamente assorbiti rendono il soggetto evanescente, senza radicamento al suolo, e con il rischio reale di eclissarsi, di abbandonare il mondo, come farà Miss Marx nel finale.

Questa frattura tra illusioni e cruda realtà (centrale in tutto l'Ottocento, pensiamo a Leopardi) struttura letteralmente il personaggio di Eleanor, che vuole continuare ad illudersi perché quel mondo abitato dall'ombra altrui, proiettata dagli uomini della sua vita (il padre e la sua eredità, il compagno e il suo presente), è l'unico in cui di fatto è capace di vivere. Quando quelle ombre si dissolvono, lei scompare con loro, non ha più vita.

Ma come raccontare tutto questo? Come scartare da questa dualità stringente tra illusioni e realtà brutta?

Qui il film utilizza due strade espressivamente potenti: da un lato la musica rock che opera uno scarto rispetto alla verosimiglianza rappresentativa, e dall'altro il ricorso alle immagini d'archivio (che in un caso addirittura riguardano proteste della seconda metà del Novecento).

Se la musica inserisce un registro immediatamente ironico, mettendo a distanza la rappresentazione, evitando così che sia fraintesa come il mero racconto della crisi di una nota donna borghese in epoca vittoriana, il

montaggio di immagini d'archivio immette la storia in uno sfondo sociale più ampio (operazione analoga al *Martin Eden* di Marcello) che sottrae al racconto del destino di una donna ogni possibilità di illusoria e melodrammatica identificazione.

Se è vero che il metodo per sottomettere è la forza – come dice Miss Marx – è altrettanto vero che il modo per emanciparsi è la forma che di quelle forze tiene conto, senza piegarsi a illusorie idealità o a ciniche rese.

Il registro ironico è sicuramente la via intrapresa da molti grandi autori della contemporaneità, che la incrociano anche con uno sguardo archeologico al passato (pensiamo a *Maria Antonietta* di Sofia Coppola).

Ma l'originalità di *Miss Marx* sta nel non utilizzare il personaggio come intercessore di questa forma espressiva (Eleanor non è ironica), costringendo così il lavoro della forma ad assumersi un peso e un rischio notevoli. Qui felicemente risolti.

In assenza di ironia, il peso degli ideali schiaccia il soggetto in un perimetro moralmente soffocante, dove lo strato emotivo è incapace di trovare espressione compiuta e di mantenersi saldo nel crollo di ogni astratta idealità.

Questo scarto tra parole e cose, enunciati e corpi, trova nel finale un passaggio splendido nel ballo isterico di Eleanor sotto l'effetto dell'oppio. La forma, sempre controllata, è trascinata da forze convulse. Non sarà mai più in grado di ricomporsi.

Miss Marx. Regia: Susanna Nicchiarelli; fotografia: Crystel Fournier; montaggio: Stefano Cravero; scenografia: Alessandro Vannucci, Igor Gabriel; costumi: Massimo Cantini Parrini; musica: Gatto Ciliegia contro il Grande Freddo, Downtown Boys; interpreti: Romola Garai, John Gordon Sinclair, Philip Gröning; produzione: Vivo film, Rai Cinema, Tarantula, VOO, BeTV; origine: Italia, Belgio; durata: 107'.

Geofilosofia delle relazioni

Francesco Zuconi

Molecole di Andrea Segre



Nei progetti iniziali, le cose non dovevano andare così. Vale per la 77. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica come per il film selezionato per la cerimonia di preapertura, il nuovo documentario di Andrea Segre. Originariamente concepito come una riflessione sulla crisi della città di Venezia, ha dovuto fermarsi o, quantomeno, virare il proprio percorso a causa del *lockdown*. Lo dice chiaramente il regista in una delle sequenze iniziali del film: «Avevo scritto un progetto per raccontare le due grandi tensioni della Venezia di oggi: il turismo e l'acqua alta. Il 22 febbraio 2020 ero pronto per partire, ma non potevo immaginare che cosa stava per succedere. Tutti noi non potevamo immaginare ciò che stava per succederci».

Si spengono le luci, parte il Festival, inizia il film. La voce off di Segre che guida il racconto per immagini ci porta dapprima sulla rotta del progetto originario: vediamo i vaporetto veneziani pieni di turisti, la precarietà di una città sottoposta a sfruttamento intensivo e soggetta a variabili atmosferiche che ne minacciano la tenuta. Man mano che il racconto del regista prosegue, affiorano riferimenti autobiografici, soprattutto al padre: un fisico della materia di origini veneziane, prematuramente scomparso lasciando un vuoto difficilmente colmabile e una serie di domande alle quali trovare risposta da sé. Il pubblico e il privato, le immagini d'archivio e quelle del presente si accostano l'una all'altra. La cronaca di una città e la storia di una vita - o meglio di un rapporto tra padre e figlio - si intrecciano con intensità crescente.

Coerentemente al progetto di partenza, Segre ci fa conoscere i pescatori dell'isola delle Vignole e le loro posizioni "apocalittiche" e "bucoliche" sul futuro di Venezia. Andiamo sull'isola di Sant'Erasmus per comprendere il fenomeno della scomparsa delle barene, formazioni di suolo caratteristiche dell'ambiente lagunare. Si tratta di momenti del film nei

quali la capacità di descrizione e d'incontro dello sguardo cinematografico si liberano in profondità di campo, richiamando alla memoria *Robinson in Laguna* (1985) di Mario Brenta.

Ma è soprattutto lungo i canali della città che prende corpo uno degli incontri più significativi del film. Quello con Elena Almansi, vogatrice, figlia di vogatori, che per continuare a vivere in Laguna si è messa a insegnare quegli antichi difficili gesti ai turisti che trascorrono poche ore in città e vogliono andarsene con il ricordo di un'esperienza autentica. Con lei e con altri gondolieri impariamo a "leggere i canali" e riflettere sulle trasformazioni in atto: il fatto che molti scalini d'accesso alle abitazioni sono ormai del tutto inutilizzabili poiché progettati in riferimento a escursioni di marea diverse da quelle odierne.

A un certo punto, la voce off inizia a fare riferimenti più insistenti, incalzanti, all'imminente *lockdown*. Tutte le immagini, tutte le dichiarazioni sentite finora saranno presto chiamate alla prova dell'isolamento, alla visione di una Venezia deserta. Ed è senza dubbio la passeggiata solitaria in gondola - in qualche modo prefigurata nell'incipit di *Il pianeta in mare* (2019), dedicato all'ambiente industriale di Porto Marghera - uno dei momenti più affascinanti del nuovo film. È qui, di fronte allo spettacolo di una città turisticata senza più turisti, che trova manifestazione il carattere spettrale della Serenissima. Inquadrate da dietro le spalle mentre si aggirano per i canali di una Venezia irriconoscibile, le vogatrici sembrano, per un attimo, prendersi paura della loro stessa città e di quella condizione tanto agognata: la liberazione da quanti, in massa, ogni giorno, ne abusano frugalmente. Tolto il problema - croce e delizia delle città d'arte - che cosa fare dei luoghi amati e quotidianamente abitati, come gestire i propri saperi, a chi proporli, a che cosa accostarli per garantirne l'uso e la manutenzione, per far scoccare l'alchimia della scintilla?

Se da subito la voce off del regista ci invitava a guardare le immagini con la consapevolezza di quanto sarebbe accaduto, d'ora in poi l'intero corso del film deve cambiare. Quasi come si trattasse di un film di Nanni Moretti - dove il fallimento del progetto iniziale è condizione necessaria per lo sviluppo del processo creativo e del racconto diegetico stesso -, la contingenza del Covid-19 costituisce un'impasse per il progetto dedicato ai problemi dell'*overtourism* e all'alta marea, ma lascia affiorare la trama complessa che caratterizza *Molecole*.

Per il regista, come per molti spettatori, la condizione di clausura forzata innesca un processo d'introspezione, non tanto inteso come ripiegamento individuale, ma come occasione per ripensare i nessi tra sfera politica e sfera personale. Essere chiusi in casa a Venezia così come in qualsiasi altra parte del mondo costringe a ripensare i rapporti tra il dentro e il fuori, tra ciò che riguarda se stessi o la propria famiglia e quanto di più vasto ha che fare con la vita sociale e biologica. Nei singoli fotogrammi del documentario sulla laguna di Venezia germoglia in questo modo un *found footage* film a carattere biografico e autobiografico. Rimontando fotografie, filmati e lettere riguardanti il ramo veneziano della famiglia, Andrea Segre

prova a raccontare il rapporto con il padre Ulderico, fatto di affetto e parole non dette, un rapporto in qualche modo gravato dalla tacita consapevolezza della malattia cardiaca del genitore.

Il tema di ricerca scientifica del padre finisce così per instaurare il piano metaforico fondamentale dell'intero film, ciò che tiene insieme i diversi livelli del racconto e sostanzia il montaggio: la fisica molecolare come modello di riferimento per pensare le interazioni tra diverse forme di vita, tra ciò che è organico e ciò che è inorganico. Le molecole come custodi di segreti al contempo familiari e cosmici, chiave di lettura per evitare derive essenzializzanti e griglie normative (la Famiglia, la Città, la Campagna, la Cultura, la Natura...). Certo, in alcuni casi il racconto sembra dare luogo ad analogie tra ambiti distinti e distanti, assumendo toni marcatamente lirici, accentuati dalle intense composizioni musicali di Teho Teardo. Ma tenendoci lontani da posture critiche inutilmente giudicanti, è facile notare che la forza estetica di questo film risiede proprio nello strabordare di riferimenti eterogenei, nell'audacia di tenere insieme quanto di proprio e quanto di comune.

Come nelle riflessioni di quanti hanno contribuito al rinnovato del pensiero psicanalitico, Segre concepisce l'elaborazione di un trauma personale e familiare proiettandolo su larga scala, in chiave microfisica e geofilosofica. Per riprendere esplicitamente le parole di Deleuze e Guattari, è possibile affrontare la propria storia oppure la storia di una città ricorrendo a categorie interpretative prestabilite e tendenzialmente normative, oppure si può tentare di trascenderle, identificando e valorizzando l'assemblaggio di singolarità, l'incontro di molecole in continuo divenire:

Nel primo caso, si considerano grandi insiemi molari, grandi macchine sociali - il campo economico, politico, ecc. [...] Nel secondo caso, si oltrepassano questi grandi insiemi, ivi compresa la famiglia, verso gli elementi molecolari che formano i pezzi e i congegni di macchine desideranti. Si cerca come queste macchine desideranti funzionino, come investano e subdeterminino le macchine sociali ch'esse costituiscono su grande scala. Si toccano allora le regioni d'un inconscio produttivo, molecolare, micrologico o micropsichico, che non vuol più dir nulla e non rappresenta più nulla (Deleuze e Guattari 1975, p. 205).

Per questa via, mettersi sulle tracce del padre non significa chiudersi nelle private stanze o ricorrere a categorie interpretative prestabilite (come possono esserlo anche il "film di famiglia", il "ritratto" o il "film biografico"), ma è necessario spalancare porte e finestre, intraprendere un viaggio, dare luogo ad assemblaggi e montaggi tra forme mediali, molecole sparse ed eterogenee. Capire in che senso e come un tratto comportamentale, un incontro mancato o la storia di un uomo possano essere in qualche modo interconnesse alla storia e al presente di una città,

di una regione e di un territorio, come quello lagunare, caratterizzato da un forte carattere, riottoso eppure estremamente fragile. Di fronte ad accostamenti e assemblaggi tanto liberi qualcuno potrebbe parlare di serendipità, ma è forse più corretto ipotizzare il metodo di una “geofilosofia delle relazioni”.

Doveva essere un’inchiesta sul fenomeno turistico nelle città d’arte, potrebbe essere una cronaca dei giorni di *lockdown* oppure un racconto familiare, ma *Molecole* assomiglia soprattutto alla pagina di un blocco note piena di scritte e immagini varie, nella quale il regista ha cercato di fissare un’idea: che oggi più che mai fare un film a tema politico significa assumere consapevolezza della radicalità di tale categoria. Riconoscere l’importanza delle parti piccole e passeggiare della vita biologica, psicologica e sociale che, aggregandosi, formano mondi, creano problemi, offrono interpretazioni, distruggono e costruiscono famiglie, territori, città...

Riferimenti bibliografici

G. Deleuze, F. Guattari, *L’anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975.

Molecole. *Regia:* Andrea Segre; *sceneggiatura:* Andrea Segre; *musica:* Teho Teardo; *interpreti:* Gigi Divari, Elena Almansi, Maurizio Calligaro, Giulia Tagliapietra, Patrizia Zanella; *produzione:* ZaLab Film con Rai Cinema, in associazione con Vulcano e Istituto Luce Cinecittà, in collaborazione con Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni; *distribuzione:* ZaLab Film; *origine:* Italia; *durata:* 71’.

Le anime oltre i corpi

Roberto De Gaetano

Never Gonna Snow Again di Małgorzata Szumowska e Michał Englert



Un massaggiatore passa da una casa all'altra, da un cliente all'altro, attraversando un quartiere di irreali villette a schiera tutte uguali, alla periferia di Varsavia. In quelle case c'è solitudine e dolore, malesseri che contrassegnano un benessere economico ormai diffuso. Donne trascurate dai mariti o che li trascurano, che civettano con il massaggiatore, ex militari attaccabrighe ecc. Altre donne, vedove, che chiamano allarmate Zhenia, il ragazzo ucraino, per far massaggiare cani sofferenti.

Il grottesco che attraversa le situazioni rappresentate (con risonanze con un grande scrittore polacco come Gombrowicz) smaschera la verità dolente di una situazione dove il benessere economico cela un profondo malessere esistenziale. Che in quanto tale è sempre indefinito, e si riversa su oggetti sbagliati.

Un uomo seriamente malato si sente sollevato dai massaggi di questo "straniero" che non parla polacco. Ma è con la moglie di lui che c'è l'intesa maggiore. In questo transitare muto da una casa all'altra, il massaggiatore Zhenia, anche lui segnato da enigmatica e profonda solitudine (frequenta peep-show), diventa non tanto uno specchio dei problemi dei suoi clienti (che non vengono mai portati a coscienza) quanto un attivatore di aspettative ed eventuali possibili vie d'uscita.

Zhenia lavora sui corpi ma ha a che fare con le anime. Attraversa gli ambienti in forma silenziosa, con gesti lenti e ieratici: la sua presenza ha un tratto fantasmatico ed irreali. Il film passa da situazioni più esplicitamente grottesche, come un brindisi in mutande con la padrona dei tre cani davanti ad una finestra (scatenando le gelosie di un'altra cliente che lo vede), a quelle più intensamente drammatiche come quando si presenta dall'uomo

malato e gli viene detto che è morto. L'intesa muta con la vedova si tramuterà in un incontro d'amore.

Il tratto irreal e fantasmatico che attraversa il film trova una catalizzazione importante nel finale. La giovane vedova gli chiederà di sostituire il marito in una piccola recita scolastica per dare sollievo al figlio. Si tratta di uno spettacolo di magia. Zhenia, in costume, entrerà in una grande cassa e come in un ben riuscito spettacolo di attrazione magica da lì scomparirà, non lo vedremo più.

Nel finale, tra quelle case isolate, giungeranno alla porta di una cliente del massaggiatore due uomini in divisa, che rappresentano l'ufficio immigrazione. Chiedono di Zhenia, mostrando un disegno, che diviene contrassegno di un personaggio reale e non di una mera apparizione: è su questa ambivalenza che viaggia tutto il film. La donna negherà di conoscerlo, ma poi uscirà per strada, correndo agitata, chiedendo ai due se per caso hanno visto in giro un uomo.

A quel punto, anche se fin dall'inizio si dice che "non nevierà più" per i cambiamenti climatici, inizierà a nevicare. Ma quella neve non avrà alcun contrassegno epifanico (come nel Joyce di *The Dubliners*). La rivelazione è un'altra, quella che rimanda uomini e relazioni ad una solitudine senza riscatto, che un personaggio fantasmatico come Zhenya porta alla luce.

L'originalità notevole del film, il succedersi e il tornare seriale delle case e delle diverse situazioni che Zhenya attraversa, nel finale rischia un po' di perdersi in una "letteralizzazione" simbolica troppo marcata del personaggio e della narrazione.

Never Gonna Snow Again. *Regia:* Małgorzata Szumowska, Michał Englert; *fotografia:* Michał Englert; *montaggio:* Jarosław Kamiński, Agata Cierniak; *scenografia:* Jagna Janicka; *interpreti:* Alec Utgoff, Maja Ostaszewska, Agata Kulesza, Weronika Rosati, Katarzyna Figura, Andrzej Chyra, Łukasz Simlat; *produzione:* Lava Films (Agnieszka Wasiak, Mariusz Włodarski, Małgorzata Szumowska, Michał Englert), Match Factory Productions (Viola Fügen, Michael Weber), Kino Świat, Mazovia Warsaw Film Fund, Di Factory, Bayerischer Rundfunk; *origine:* Polonia, Germania; *durata:* 115'.

Un'odissea americana

Alessandro Canadè

Nomadland di Chloé Zhao



*Well the highway is alive tonight
But nobody's kidding nobody about where it goes
I'm sitting down here in the campfire light
Searching for the ghost of Tom Joad*

Bruce Springsteen

“Fern fa parte di una tradizione americana, quella dei pionieri”. È la sorella della protagonista a pronunciare una battuta rivelatrice di *Nomadland*. Dopo il crollo economico di una città aziendale nel Nevada rurale, dove viveva e lavorava, e dopo la morte del marito, Fern (Frances McDormand) carica i bagagli nel suo van e si mette sulla strada. Un movimento che per Fern non risponde a un'esigenza economica come per altri che incontrerà sul suo cammino (dopotutto una casa lei ce l'ha) ma al tentativo di sanare una ferita, di ritrovare se stessa.

Si mette sulla strada come prima di lei avevano fatto i profughi americani che, abbandonata la loro terra, hanno vagato senza meta in cerca di un impiego qualsiasi, costretti a dormire in auto, nei ripari di fortuna o nei campi di accoglienza costruiti dal servizio civile americano. Sono gli uomini e le donne che le fotografie della Federal Security Administration nel periodo della Grande Depressione ci hanno mostrato, quelle di Walker Evans e Dorothea Lange (alla cui iconografia in un momento del film si fa chiaramente richiamo). Sono i personaggi raccontati da Faulkner, Caldwell e soprattutto quelli del biblico esodo della famiglia Joad, costretta ad abbandonare la propria fattoria nell'Oklahoma a bordo di un autocarro per tentare di insediarsi in California, in *Furore* di Steinbeck. Nel vagabondare di Fern c'è l'eco di tutto questo.

Ma c'è naturalmente l'eco del cinema, e di quello western in primo luogo: lo si ritrova nei paesaggi desertici dell'Arizona, nelle scene in cui la

comunità si ritrova attorno a un fuoco per raccontare le proprie esperienze. Comunità ed individuo, il binomio che il cinema americano ha sempre raccontato. Ma c'è il western anche nella sequenza in cui, nella parte finale, ritroviamo Fern nella cittadina da cui era partita, nella sua casa ormai abbandonata, e la macchina da presa ce la restituisce reincorniciata dall'antro della porta, come nella scena iniziale (e finale) di *Sentieri selvaggi*, film alla cui struttura nomadica *Nomadland* non può non richiamarsi.

Nel film di Chloé Zhao c'è in definitiva l'eco del mito, che ha trovato, e continua a trovare, nel cinema americano il suo luogo privilegiato di sopravvivenza. Un cinema capace di impadronirsi, trasfigurandoli, di immagini, storie, strutture narrative depositate nel nostro immaginario e nello stesso tempo il luogo in cui nuovi miti e nuove divinità prendono forma. Immagini cariche di significati che parlano della "nostalgia del paradiso perduto", che rinviano a spazi e tempi diversi e ormai inaccessibili che milioni di persone continuano a immaginare e ritrovano, sotto altre forme, nel cuore della civiltà industriale.

Una potenza del mito che in *Nomadland* si incarna principalmente nell'orizzontalità del paesaggio dell'Ovest americano che Fern attraversa. Un paesaggio fatto per lo più di rocce e sole, a cui fa da contraltare quello industriale della cittadina del Nevada abbandonata all'inizio e a cui ritorna per un momento nel finale ma anche, o soprattutto, quello dei capannoni di Amazon dove la protagonista lavora stagionalmente.

Ora, se l'epos appartiene al paesaggio, l'intreccio privilegia invece una drammaturgia del quotidiano, che procede per piccoli accadimenti (come nelle scene delle funzioni fisiologiche di Fern), indebolendo anche le potenzialità melodrammatiche insite nella relazione con il personaggio di Dave, che resta appunto incompiuta. È questa, se vogliamo, quella che potremmo definire la matrice "neorealista" del film, che naturalmente va al di là dell'utilizzo (accanto alla McDormand) di attori non professionisti (di veri nomadi) e che va al di là anche del riferimento a *Umberto D.* (presente nella storia raccontata da una nomade che, dopo aver deciso di suicidarsi, cambia idea per non abbandonare il suo cane), ma riguarda la sua struttura aperta, romanzesca, realizzata attraverso un decentramento dell'azione e la centralità assegnata allo sguardo di Fern.

Da questo punto di vista il piano-sequenza all'interno del campeggio con la macchina da presa che segue la protagonista mentre attraversa lo spazio con il suo sguardo è esemplare. Ed è in questo scarto rispetto alla produzione americana *mainstream* basata sull'azione e sulla trasformazione della situazione, la forza e l'originalità del film e del suo personaggio. Qui nessuna azione (che non sia minima) e nessuna trasformazione, ma il racconto di un presente che resta incompiuto, in divenire, in perenne movimento. Proprio come Fern.

Nomadland. Regia: Chloé Zhao; sceneggiatura: Chloé Zhao, dal libro di Jessica Bruder; montaggio: Chloé Zhao; fotografia: Joshua James Richards; musica: Ludovico Einaudi; interpreti: Frances McDormand, David Strathairn, Linda May, Swankie;

produzione: Highwayman Films (Chloé Zhao), Hear/Say Productions (Frances McDormand), Cor Cordium Production (Peter Spears), Mollye Asher, Dan Janvey;
origine: Usa; *durata:* 108'.

Paisà 2020

Carmelo Marabello

Notturmo di Gianfranco Rosi



Ci si muove tra confini, tra territori, acquitrini e terre secche. Ci si muove tra rovine materiali e rovine immateriali, tra vite uccise e altre vite segnate da traumi. Tra segni di gesti adulti - cacce, vigilanze, gesti di cura, di disperazione - e disegni infantili di memorie e di orrori, racconti di morte, di abiezione. Ci si muove tra bordi di terre e bordi di lingue, tra suoni vivi, trame di corpi ancora vivi. O sopravvissuti.

Il notturno musicale era una forma libera settecentesca, non necessariamente evocativa della notte, un brano per pianoforte solista pensato per una esecuzione notturna. Un film in sala è un'esecuzione nel buio artificiale di un ambiente, nella *notte temporanea* di uno spazio, in quel *luogo* dove il film e il cinema si incarnano nell'esperienza di chi guarda. Rosi filma, riprende il suono, firma la regia, firma la forma libera di un viaggio, l'*esecuzione* di una cartografia orizzontale tra i bordi e i co-bordi del Medioriente recente, nell'orizzonte mobile di una terra di rette e mappe inventate nel Novecento al crollo dell'impero ottomano. Reinventata dopo la catastrofe della Seconda guerra mondiale, destinata ad essere, ancora oggi, la mappa e il luogo reale delle convulsioni più estreme dalle politiche delle grandi potenze, dei potentati locali, di Al Qaeda, Isis, il rischio permanente di oriente e occidente, la proiezione e la ferita sanguinante delle cartografie politiche del secolo trascorso, dei tratti e dei trattati.

Che cosa ci racconta Rosi? Filma i bordi - i *borderscape* - filmando attese di soldati, *check point* mobili e immobili, autoblindo e *bunker*, pattuglie e avamposti, dettagli di volti e silhouette. E la guerra? Dov'è la guerra? In che corpi si incarna? In quali inertici di mattoni spappolati e serramenti divelti si nasconde la traccia organica di ciò che è stata vita? Cosa ci occultano le macerie? Biografie di oggetti o di soggetti? Frammenti di stoviglie e lacerti di pelle che fu umana? Cosa ci occultano i racconti più crudi che ascoltiamo, i fatti-parole filmati?

Confini incerti, mai denotati dal film, segnati dalle lingue dei parlanti, dai suoni delle lingue mediorientali, dalle cadenze diversamente musicali, come nei registri salmodianti del dolore di una madre filmata nella cella dove il figlio fu torturato e ucciso, o nei toni della recita di alcuni pazienti di un ospedale psichiatrico. O nel suono della paura nei messaggi vocali di una ragazza prigioniera dell'Isis, diventati la memoria digitale di una vita sospesa, o forse cessata. Riesumati dal gesto tattile della madre, dal dolore tattile di quell'ascolto al cellulare. Una vita grafica di *bytes* su di uno schermo.

Confini incerti dove Rosi trascorre filmando, formando una flagrante post-geografia dei luoghi, l'idea di un cinema che documenta e interpreta appunto luoghi, non li intercetta ma li *partecipa*, abbandonando la volontà di potenza della mappa, l'ingenuità della geo-referenza. Rosselliniano come non mai, *Notturmo* è un *Paisà* 2020, impossibilitato a tracciare un viaggio verso un luogo o un destino, destinato invece alla messa in scena di una deriva controllata, formalizzata nei totali, nel campo lungo, rintracciata nei corpi agiti dalla storia e agenti nella cronaca, nell'*ordinario* quotidiano della sopravvivenza. Rosselliniano nella messa in scena didascalica e terribile di memorie infantili sollecitate da un'insegnante, raccontate nello spazio di una classe dove i banchi singoli, come in un torneo di cavalieri, formano diverse figure, *posano* diversamente, insieme ai corpi dei bimbi, alle parole, formando un circolo di ascolto, una tavola rotonda di sopravvissuti.

Contrappasso dei prigionieri ex ISIS, forse aguzzini, o misere figure di soldati, manovalanza della paura e del sopruso, che, come macchie di Rorschach agli occhi di chi guarda, possono diventare tutto e nulla, possono dirci di orrore e indifferenza, mentre vagano nello spazio recintato, confinato da muri e filo spinato, confinati da soldati armati e filmati nel cortile di un carcere, ridotti infine a un moto browniano di corpi reclusi, prima di figurare una teoria di condannati in tuta, una macchia rosso arancione.

Notturmo è rosselliniano, ancora, nella messa in scena di un teatro di pazienti impegnati nelle prove di una recita in un ospedale psichiatrico, in quel teatrino il cui fondo scena è lo schermo dove, in campo lungo, immagini del Medioriente recente ri-mediano per noi storia e cronaca e storia, dove il corpo fatto attore dei pazienti recita se stesso nel rimedio e nella terapia della Storia *ri-vissuta*, ri-vista. Mentre un libro di immagini in movimento, intravisto da lontano, agisce per noi come rumore complesso di fondo, diversamente dalle immagini simili che vogliono invece farsi mondo in *Le livre d'image* di Godard, dove il montaggio fa, per così dire *aggio*, tassa il senso, e semina disagio.

Se un film come *Sacro Gra* si presentava come un'*unità espansa* di luogo, disegnando una geografia di tempi e storie, producendola come coro di azioni e reazioni di personaggi, se in *Fuocoammare* l'isola di Lampedusa si faceva comunque *luogo*, confine, talvolta salvezza delle derive di navi e corpi migranti, *Notturmo* non si fa geografia né mappa. Attraversa tempo e

spazio nella drammaturgia-epifania di corpi che il montaggio di Jacopo Quadri produce qui come *azione* e restituisce come *situazione*.

Situati dal film, *i corpi sono storie incarnate*, i luoghi sono materia formata, storia naturale e materiale filmata, atto sensibile. La natura, così come l'umano, non si dà qui come personaggio, non assume il ruolo di una drammaturgia che il montaggio assicura e conforma. Drammatizza piuttosto la deriva-viaggio di un regista apolide, la deriva tra lingue e dramma, tra trame e traumi. Deriva controllata nella scelta formale del campo, nella tensione del campo visivo, nella presa in carico dell'inquadratura come luogo di tensione, come spazio-intervallo tra lenti e mondo, tra l'evidenza drammatica e manifesta dell'Arriflex, scelta come camera, e la singolarità discreta dei *close up* dei bambini, nel finale, o nei primi piani dei pazienti nell'ultima scena della recita ospedaliera. Tra chi filma e ciò che via via è filmabile.

Nel finale di *Francesco giullare di Dio* i fraticelli roteavano a turno su se stessi: la caduta indicava loro la direzione della fede da annunciare, la diaspora felice della parola cristiana e dell'avvenire, un progetto di tempo. Il finale antidrammatico di *Notturmo* produce invece la vertigine di un mulinello del senso: qualcosa precipita verso una fine, mentre le storie, e la Storia, sembrano tramare l'orizzontalità di una carta, di una geometria delle tracce, da cui le vite faticano plasticamente ad emergere. *Notturmo*, di questo mondo, rimanda alcuni echi, riportandoci ad oriente, dove il sole sorge, riportandoci alla luce diurna e notturna dell'oriente più prossimo, alla luce rosselliniana del diurno, alle luci artificiali dei notturni. Allo splendore del vero come esito e pazienza, alla sfida dell'azione di Roberto Rossellini e della forma di Michelangelo Antonioni.

Notturmo. Regia: Gianfranco Rosi; fotografia: Gianfranco Rosi; montaggio: Jacopo Quadri; suono: Gianfranco Rosi; produzione: Stemal Entertainment, 21Uno Film; origine: Italia, Francia, Germania; durata: 100'.

Resistere

Alma Mileto

Omelia contadina di Alice Rohrwacher e JR



Vediamo qualcuno sbattere i piedi. Sembra un segno di protesta. La camera si alza sul viso sornione di un uomo, che guarda dritto in camera. “Questa è un’omelia per i contadini dell’Alfina”, ci dice. Così inizia il nuovo cortometraggio di Alice Rohrwacher. Una *cinematic action*, viene definita nei titoli di coda, che la regista pianifica con l’artista parigino JR (lanciato cinematograficamente da Agnes Varda con *Visages, villages*).

Le riprese, quasi tutte girate dall’alto con i droni, ci mostrano tre processioni parallele in un campo sterminato del viterbese. Tre gruppi di braccianti vestiti di nero portano delle enormi stampe in bianco e nero di tre corpi: un uomo barbuto, una ragazza, una donna più adulta. Vediamo le immagini per esteso, attraverso uno sguardo aereo che le sorvola e ce le fa apparire per dritto. Sembra quasi che siano vive, impercettibilmente mosse dal vento. Ci osservano. Le accompagna il canto funebre suonato da una banda (presente per tutti e dieci i minuti del film).

Le tre processioni si fermano ognuna davanti ad una buca scavata nella terra, pronta ad accogliere gli enormi corpi bidimensionali. La camera si avvicina per la prima volta ai contadini e, in tre di loro, riconosciamo i volti rappresentati nei cadaveri di carta. Cominciamo a capire chi è morto.

I contadini leggono alcuni brani di saluto a un’agricoltura che non esiste più – tra gli altri, alcuni di Pasolini. L’industria ha distrutto e sotterrato il legame genuino dell’uomo con la natura, il lavoro di braccia che hanno seminato per il piacere di veder sorgere la vita dalla terra, i frutti dal sudore di una dedizione costante. Non è defunta soltanto la pratica agricola, a non esserci più è il fare senza ricevere, il “do” privo di “des” di chi vive per riconsegnare all’uomo qualcosa che il mondo produce naturalmente, reinnestandosi sui suoi ritmi e sulle sue stagioni.

Tra gli agricoltori ci sono volti rugosi, visi di donne fiere che portano gli orecchini sotto il fazzoletto, sguardi consapevoli di adolescenti che vedono di fronte a sé una storia diversa, “finita”. Se Rohrwacher nei suoi

film precedenti ha riprodotto dentro storie diverse la dialettica dell'abbandono e del costante ritorno alla natura – i suoi ricordi di bambina sono legati ad una famiglia di apicoltori toscani –, in *Omelia contadina* la narrazione viene trascesa dal simbolo, tagliato nella carta da JR e messo nelle mani e nelle voci reali di chi davvero piange una scomparsa.

Ne *Le meraviglie* una comunità che vive tra api e miele viene messa in discussione dall'arrivo di una trasmissione televisiva che cerca di capitalizzarne la gestualità chiudendola in una teca visiva (in *Omelia contadina* ritroviamo una delle due bambine cresciute, in prima fila, in un'ideale continuità di scenario); la famiglia del feudo in cui vive Lazzaro (*Lazzaro felice*) vive una seconda parte della vita da stracciona in un camper alla periferia di una grande città. La rappresentazione cinematografica si affida a racconti che ripercorrono narrativamente un sentimento di perdita mai davvero denunciato e piuttosto risolto nelle sfumature della sua evoluzione (dal naturale all'urbano). Sull'altopiano dell'Alfina viene messa in scena al contrario la cruda fine. Non si tratta più di narrazione, si tratta di di-mostrare un fatto concreto attraverso un'immagine – quella fotografata e ingigantita di JR, quella ripresa da Rohrwacher – che si mette in gioco sul campo (letteralmente) e viene sepolta da palate di terra sugli occhi, sulle bocche, sulle mani dei suoi personaggi.

È in un certo senso un meta-cinema, un'“azione” che riprende un tema urgente per l'autrice ad un livello più iconico e tuttavia messo in scena dagli sguardi e dal dialetto dei suoi diretti protagonisti. La realtà seppellisce la rappresentazione, la dimensione figurale svanisce portando con sé sotto terra l'umana volontà di rinascere.

Ci avete sepolti, “ma non sapevate che eravamo semi”. Non si tratta di un atto di protesta, ma di resistenza.

Omelia contadina. Regia: Alice Rohrwacher, JR; sceneggiatura: Ales Jusifovski; montaggio: Carlotta Cristiani; fotografia: Berto, Luca Bigazzi; musiche: Banda G. Verdi di Castelgiorgio, Compagnia de la Panatella; interpreti: Luciano Vergaro, Dario Sforza, Iris Pulvano, Emanuele La Barbera, Elisa Cortese, i contadini dell'Altopiano dell'Alfina; produzione: Social Animals; origine: Italia; durata: 10'.

Nascita di un'icona

Alessandro Canadè

One night in Miami di Regina King



Sono quattro icone della cultura afroamericana: un pugile (Cassius Clay), un cantante (Sam Cooke), un giocatore di football (Jim Brown) e un leader nella lotta per i diritti dei neri (Malcom X). Siamo a Miami, è il 25 febbraio 1964. Cassius Clay, battendo Sonny Liston, a soli 22 anni è diventato il nuovo campione del mondo dei pesi massimi. La stessa notte i quattro amici si incontrano in una stanza di un motel non per festeggiare la vittoria ma per discutere, della vita e dei diritti della comunità nera nell'America degli anni sessanta. Perché il film coglie tutti e quattro i personaggi in un momento di passaggio delle loro scelte professionali e private: Clay sta per aderire alla religione musulmana; Cooke, uno dei primi artisti di colore a occuparsi anche degli aspetti imprenditoriali della sua attività, sente il bisogno di dare una svolta alla sua attività musicale impegnandosi sempre più nei diritti dei neri; Brown pensa di abbandonare l'NFL per dedicarsi a una carriera di attore cinematografico. A fare da detonatore di questi cambiamenti è la figura di Malcom X, anch'egli colto in momento di svolta: è in procinto di lasciare la Nation of Islam, e da lì a un anno sarà ucciso (il 21 febbraio 1965).

Ora, la questione che *One Night in Miami* sembra chiamare in causa, al di là del legame con la stretta attualità riguardante la vicenda di George Floyd e del movimento Black Lives Matter, è una riflessione sulla messa in scena, che si gioca in un rapporto tra pubblico e privato e che trova espressione nella dinamica esterno/interno che struttura l'intero film (particolarmente evidente in un film che ha all'origine una pièce teatrale e che questa influenza non solo mantiene ma sottolinea). Se l'interno è il luogo della riflessione e dei discorsi, l'esterno è invece quello in cui prende forma il processo di iconizzazione di queste figure. Questo è soprattutto evidente nella prima parte del film e in particolare in quella dedicata a

Cassius Clay. Il film mette qui in atto una sorta di processo di *re-enactment*, facendoci assistere al momento in cui prendono vita due delle fotografie più celebri che ritraggono il pugile, due degli scatti che lo hanno reso appunto un'icona (la macchina fotografica è d'altra parte un oggetto che è continuamente presente nel film, la si vede spesso appesa al collo di Malcom X). Ci riferiamo allo scatto sott'acqua, di Flip Schulke, che ritrae Clay completamente immerso mentre "fa il vuoto" e a quello del ring ripreso in plonge, realizzato da Neil Leifer. Ora, entrambi gli scatti originali non coincidono però con l'anno in cui si svolge la vicenda: il primo è del 1961 mentre il secondo è del 1966, quando Clay è già diventato Muhammad Ali.

Questo scarto rispetto all'universo realistico della narrazione (che ha una struttura classica, che procede presentando con un montaggio alternato i quattro personaggi per farli poi convergere in un medesimo luogo) evidenzia come forse l'intento del film vada oltre le questioni più strettamente sociali per sviluppare un discorso sul rapporto tra corpo dell'attore e spazio. D'altra parte tutti i personaggi sono in definitiva e in forma diversa dei performer che con lo spazio scenico devono necessariamente confrontarsi: che sia il ring su cui "danza" Cassius Clay, che siano gli studi televisivi o i locali dove si esibisce Cooke, gli stadi dove gioca Brown o l'arena politica su cui si muove Malcom X. Ancora, se l'esterno è lo spazio dove il corpo può liberarsi nella performance sportiva, canora o politica, l'interno imprigiona i corpi spostando l'attenzione su un piano più propriamente riflessivo. Qui, la stanza del motel diventa, con un abile gioco di entrate e uscite dei personaggi, il palcoscenico dei loro discorsi. Un palcoscenico all'interno di un altro palcoscenico, quello dove si prendono le decisioni che portano, all'esterno, alla nascita di un'icona.

One Night in Miami. *Regia:* Regina King; *sceneggiatura:* Kemp Powers; *montaggio:* Tariq Anwar; *musica:* Terence Blanchard; *interpreti:* Kingsley Ben-Adir, Aldis Hodge, Leslie Odom Jr., Eli Goree; *produzione:* Snoot Entertainment (Jess Wu Calder, Keith Calder), ABKCO Films (Jody Klein); *origine:* Usa; *durata:* 110'.

Contemplazione della vita, necessità della morte

Roberto De Gaetano

One Night in Paradise di Park Hoon-jung



Il successo del cinema coreano contemporaneo deriva in buona sostanza dall'adozione di un immaginario contaminato e di una forma satura di stilemi e codici, utilizzati ai limiti del *pastiche*. Non vengono solo ripresi blocchi tematico-espressivi o cristallizzazioni di immaginari già dati, ma questi elementi vengono mescolati per farne derivare un effetto de-realizzante ed in definitiva parodico, anche quando tutto finisce in tragedia, come in *One Night in Paradise* di Park Hoon-jung.

Qui vediamo trapiantare una storia di gangster, di sensi di colpa laceranti e atroci vendette in una paradisiaca isola con tanto di palme, dove si rifugia Tae-gu dopo essersi vendicato dell'uccisione della sorella e della nipote avvenuta in un attentato. Una vendetta che avviene in una sauna, in una scena intensa che riprende *topoi* dell'immaginario cinematografico e teatrale (a partire dall'*Otello* di Shakespeare). L'atto di Tae-gu non permette mediazioni e tentennamenti, deve fuggire. Sull'isola incontrerà una ragazza, Jae-yeon, nipote dell'uomo che lo sta temporaneamente ospitando. La ragazza sta morendo per una malattia. E lo zio, anche lui gangster, che si sente in colpa per aver causato anni prima lo sterminio della famiglia della ragazza, vuole trovare i soldi per provare a salvarla facendola operare negli Stati Uniti.

Non ci sarà tempo, tutto inesorabilmente precipiterà. C'è tempo invece affinché Tae-gu e Jae-yeon si incontreranno, si cercheranno, si piaceranno, senza che accadrà nulla (la ragazza morirà vergine, sacrificata alla violenza nella quale ha sempre vissuto). E ci sarà tempo anche, per personaggi e regista, di abbandonarsi in attesa della fine alla *contemplazione del mondo*, alla visione di splendide spiagge con palme, alle pause riflessive guardando il mare, fumando una sigaretta, mangiando insieme zuppa di pesce nel

ristorante più amato dalla ragazza. Tutto sembra sospeso, lontana la violenza, vicino invece il sentimento di essere insieme.

E poi i volti di Tae-gu e Jae-yeon hanno tratti delicati, e le loro camminate e le loro posture non sono da criminali. Hanno una intensità di sguardo e una densità di espressione che identificano una sofferenza depositata nel tempo: quella di voler uscire dal mondo in cui si trovano, sapendo di non poterci al fondo riuscire. Ma si cercano, si trovano, si guardano, al fondo attestano un essere dell'umano nella voglia di sottrazione ad un destino segnato da una violenza e da un tradimento continui, che non lasciano via d'uscita. Il desiderio di vivere segnato dalla malinconica consapevolezza di dover morire.

Ciò che il film presenta è uno scarto tra un essere dei due personaggi, depositato nei corpi, negli sguardi, nelle espressioni, nei gesti e nelle contempezioni del paesaggio, e le azioni violente a cui sono costretti. L'azione non è mai libera in questo film, lo è semmai la contemplazione. Da questo scarto nasce l'effetto, anche ironico, del film.

E questo sarà chiaro nella parte finale. Tae-gu viene tradito dai suoi e inseguito sull'isola. Il film virerà verso l'*action movie* con inseguimenti autostradali, macchine cappottate, conflitti corpo a corpo, prima di raccogliersi nelle due scene finali al chiuso, che confermano come il paesaggio dell'isola paradisiaca viene risparmiato, viene sottratto allo scorrimento infinito di sangue che vediamo nel finale.

Ma c'è un'altra immagine che conferma la contemplazione esistenziale che attraversa il film. Prima che Tae-gu raggiunga il capannone dove i gangster tengono in ostaggio Jae-yeon, lo vediamo fermarsi senza ragione, scendere dalla macchina ed osservare dei cavalli al pascolo (citazione da *Giungla d'asfalto* e preannuncio chiaro di morte). Nella lunga scena del capannone (dove ritornano situazioni da *Reservoir Dogs* di Tarantino), contrassegnata da violenza e scorrimento senza fine di sangue nei corpi segnati dall'affondo di coltelli, Tae-gu verrà ucciso davanti alla ragazza, che sarà risparmiata.

Ma le vendette non sono ancora finite, la faida continua. E questa volta sarà Jae-yeon armata di pistola a raggiungere il gruppo di malviventi in un locale dove stanno ristorandosi e li ucciderà tutti uno per uno, vendicando la sua famiglia, lo zio, Tae-gu, prima di anticipare in riva al mare con un colpo di pistola quella che sarebbe stata la sua fine naturale.

La morte violenta è un destino segnato, il desiderio di vivere il contrassegno inesauribile dell'umano, di cui l'incontro amoroso ed incompiuto tra i due è traccia. Resta l'immagine splendida di una ragazza con la pistola in mano, che mentre spara piange: l'immagine di una impossibilità di fare altrimenti, pur desiderandolo; l'amore per la vita segnato dalla necessità della morte; l'aspirazione alla libertà interdetta da vincoli e gabbie inesorabili.

One Night in Paradise. *Regia:* Park Hoon-jung; *sceneggiatura:* Park Hoon-jung; *montaggio:* Jang Lae-won; *musica:* Mowg; *interpreti:* Eom Tae-goo, Jeon Yeo-been, Cha Seoung-won, Lee Ki-young, Park Ho-san; *produzione:* Goldmoon Film (Park Hoon-Jung); *distribuzione:* Kim Whitney – Contents Panda; *origine:* Corea del Sud; *durata:* 131'.

Sopravvivere a Srebrenica

Roberto De Gaetano

Quo Vadis, Aida? di Jasmila Žbanić



In una scena collocata quasi a fine film, vediamo un salone tutto bianco, con tappeti miseri distribuiti regolarmente a terra, attraversato con movimento regolare da persone che li osservano. Sembra una installazione, ma è tutt'altro. Quelle persone sono donne, e su quei tappeti, quando lo sguardo della macchina da presa si avvicina, vediamo resti di vestiti e di scheletri di uomini messi lì per il riconoscimento. Sono i resti dei morti di Srebrenica del luglio 1995, disseppelliti anni dopo il genocidio dei musulmani bosniaci da parte dei serbi di Mladić.

Come suturare la ferita di una guerra civile che ha visto il massacro di più di 8000 uomini? Con la "copertura" delle truppe dell'Onu che hanno mediato durante la negoziazione e fatto finta di non vedere ciò che stava accadendo? È ciò intorno a cui ruota l'intero film *Quo vadis, Aida?*. In gioco c'è il falso negoziato tra gli occupanti serbi della città e i cittadini di Srebrenica, con il tramite dei mediatori Onu. Ma questi ultimi sono troppo arrendevoli, spesso compiacenti davanti ai serbi, e passivi di fronte al carattere impari degli interlocutori in campo.

Il film racconta il duello "simulato" tra chi ordina e comanda (e imbonisce la popolazione elargendo doni e viveri) e chi di fatto è costretto a subire passivamente gli ordini, pur se portato a giocare una parte in commedia al tavolo della negoziazione. Dentro questo "duale" per molti versi "classico", che oppone macro forze (truppe serbe di occupazione e cittadinanza), carnefici e vittime, c'è una sfida più individualizzata, quella di Aida, professoressa che ora svolge il ruolo di interprete presso l'Onu e che sa che le cose andranno diversamente da come fanno credere i serbi e fingono di credere gli ufficiali delle Nazioni Unite.

Il compito di Aida sarà prima quello di portare la sua famiglia nella "zona protetta" e poi al momento dell'attuazione del finto accordo sullo smistamento delle decine di migliaia di cittadini di Srebrenica, cercare in tutti modi di proteggere questa famiglia di maschi, un marito e due figli non così coraggiosi come lei. Nell'alternanza di montaggio che ci fa vedere l'esterno e l'interno del campo, la tracotanza e violenza dei serbi e la paura e le incertezze non solo dei bosniaci ma anche degli ufficiali Onu, vediamo Aida che attraversa irrequieta lo spazio, passa il confine che perimetra la zona protetta, torna indietro, prova a trovare una strada impossibile per salvare la sua famiglia.

Aida nel suo movimento continuo, accompagnato dallo sguardo fisico-dinamico della macchina da presa che la segue ovunque, ritrova i suoi studenti tra i miliziani serbi, amici dei suoi figli. La guerra è stata una guerra civile, chi era prossimo è diventato ora nemico spietato. La tensione continua a crescere, l'accordo Aida sa che è falso. E sarà così. Uomini e donne vengono separati, i primi brutalmente passati alle armi (nascosti i corpi e gettati nelle fosse comuni), le seconde allontanate sui pullman.

Ma se la gran parte del film si gioca in forma emotivamente intensa in questo spazio-tempo limitato, dove l'opposizione epico-tragica tra militari serbi e cittadinanza trova il suo filtro nella personalizzazione del dolore di Aida che, disperata, dovrà dire addio ai suoi uomini, sarà ciò che accade anni dopo, nel finale, a svolgere un ruolo decisivo. L'opposizione della guerra è finita, l'eccidio è avvenuto, come ricominciare a vivere? Vediamo Aida camminare nella neve e tornare nella casa dove aveva vissuto molti anni prima con la sua famiglia. Ora è occupata dalla famiglia di uno dei più aggressivi tra i miliziani serbi. La moglie di questo l'accoglie, le dà le foto che Aida le chiede. E Aida le dice che tornerà ad insegnare, ma poi aggiunge rabbiosa: "Ve ne dovete andare da qui".

Nel finale, durante una recita scolastica con i bambini che sul palco giocano coprendosi e scoprendosi gli occhi, vediamo in platea riuniti insieme ad Aida, che di lato osserva e accenna un sorriso, alcuni dei personaggi che hanno attraversato il film: la coppia di serbi che ora abita a casa di Aida, una delle negoziatrici ecc. Finale conciliativo, pacificatorio? Rinuncia ad ogni giustizia per il desiderio di un ritorno ad un quieto vivere? Quel finale è al fondo indecidibile, se partiamo dalla logica narrativa e rappresentativa che fino a quel punto ci ha guidato.

Quella "situazione immaginata" non significa negazionismo, perdono generico, rinuncia alla richiesta di giustizia (la verità è stata accertata, e il film la ribadisce). Quell'immagine è il frutto di una potenza immaginativa che trasfigura la storia facendone ciò che poteva essere e non è stato, nel riconoscimento di una umanità comune che rende prossimi i vicini rinunciando ad ogni conflittualità bellica (a partire da quella dei "fratelli").

Il coraggio di Jasmila Žbanić, la regista del film, si vede proprio in questo finale indecidibile, dopo che fino a quel momento il film era stato netto e chiaro sui responsabili e i colpevoli. La logica duale che aveva guidato fino a lì la rappresentazione aveva chiaramente corrisposto a ciò

che era accaduto. Ma la domanda decisiva è sempre rispetto a ciò che potrà accadere: come ricominciare? Come immaginare un nuovo inizio?

Quo Vadis, Aida?. *Regia:* Jasmila Žbanić; *sceneggiatura:* Jasmila Žbanić; *montaggio:* Jarosław Kamiński; *musica:* Antoni Komasa-Łazarkiewicz; *interpreti:* Jasna Đuričić, Izudin Bajrović, Boris Isaković, Johan Heldenbergh, Raymond Thiry, Boris Ler, Dino Bajrović, Emir Hadžihafizbegović, Edita Malovčić; *produzione:* Deblokada, coop99 filmproduktion, Digital Cube, N279 Entertainment, Razor Film, Extreme Emotion, Indie Prod, Tordenfilm, TRT, ZDF Arte, ORF, BHRT; *distribuzione:* Clément Chautant - Indie Sales; *origine:* Bosnia ed Erzegovina, Austria, Romania, Paesi Bassi, Germania, Polonia, Francia, Norvegia, Turchia; *durata:* 104'.

“Tutto il mondo è un ghetto”

Chiara Scarlato

Residue di Merawi Gerima



In un intervento del 2009 intitolato *Home*, Toni Morrison ricorda quanto sia cambiato il luogo in cui ha trascorso la sua infanzia in Ohio, ma subito dopo aggiunge che «non ha importanza, perché casa è ricordo e quei compagni e/o amici che lo condividono» (Morrison 2019, p. 18). Dunque, per *sentirsi a casa* non è necessario ritrovare quello stesso luogo che la memoria conserva, bensì ricostruire i momenti trascorsi in strada, i giochi, i litigi, le corse in bicicletta e le ginocchia sbucciate. Tuttavia, poco più avanti, Morrison pone una questione cruciale: «Che cosa intendiamo nel dire “casa”?» (ivi, p. 19). Questa è anche la domanda attorno alla quale, in un certo senso, gravita *Residue*, opera prima di Merawi Gerima.

Jay lascia il quartiere di ECKINGTON con la famiglia quando è un bambino, poi si trasferisce in California e, dopo anni, decide di tornare nella sua casa d'infanzia per girare un film sulla gente che ancora abita in quelle case, nonostante la gentrificazione, la ghettizzazione della componente afroamericana e le continue persecuzioni da parte della polizia. Ora ECKINGTON ha cambiato nome (NoMa, cioè North of Massachusetts Avenue) e sono soltanto pochi gli amici che non sono in carcere, irreperibili o, nel peggiore dei casi, morti assassinati. All'inizio del film, una voce fuori campo accompagna alcune immagini di repertorio degli scontri tra polizia e afroamericani, anticipando l'epilogo delle ricerche di Jay: “Pensavi che un film potesse salvarci?”.

Il problema che Jay si trova ad affrontare è duplice: da un lato, l'impossibilità di reinserirsi nel contesto di appartenenza dopo anni di assenza e trasformazioni; dall'altro, la diffidenza da parte delle persone che temono che Jay possa essere una spia o un infiltrato perché fa troppe domande. Inoltre, la difficoltà di essere incluso nuovamente nella comunità deriva dalla disgregazione della comunità stessa: le diverse tipologie di

narrazione – la vita nel quartiere, le immagini d'archivio, le visioni e le proiezioni di Jay nel presente e nel passato, le inquadrature degli oggetti a distanza ravvicinata – riportano costantemente lo spettatore in un luogo che non può essere definito perché non è del tutto riconoscibile né come luogo della memoria, né come luogo fisico.

Il punto è che Ekington non esiste più o, perlomeno, esiste nei ricordi di Jay e nelle poche tracce umane che non sono ancora state annientate attraverso quella che è una vera e propria strategia di controllo nei confronti della popolazione. Tornando alle parole di Morrison, il «movimento di masse umane ha incendiato e disgregato l'idea di casa e di patria e ha reso necessaria, nella definizione dell'identità, non più l'indicazione della cittadinanza, bensì la precisazione dell'estraneità» (Morrison 2019, p. 20). Estraneo, quindi straniero. Straniero per i nuovi abitanti, ma anche per i vecchi; straniero per i luoghi che cambiano, ma anche per quelli che restano uguali; straniero anche per il proprio corpo.

Quando Jay va a trovare il suo amico Dion in carcere – il “fratello maggiore” che gli ha scritto tante lettere alle quali non ha mai risposto –, il colloquio si sposta quasi interamente nella proiezione mentale del protagonista che immagina di essere tornato con lui in montagna, sotto l'ombra degli alberi, nei paesaggi che frequentavano da piccoli, tutti insieme. Ci sono i sorrisi e gli abbracci, c'è il sole; soltanto per alcuni istanti, le immagini corrispondono al reale colloquio tra i due, nel parlatorio grigio, buio e umido del carcere, con una grata che li separa, le lacrime di entrambi e l'ammonimento a rientrare in cella perché il tempo è scaduto. È per questo che Jay sente di dover affermare che *questa è la sua casa*, sapendo già che tale gesto comporterà il rischio di essere uguale agli altri: Demetrius sparito; Mike morto; Delonte che combatte con i suoi demoni.

Infine, è proprio il suo corpo a tradirlo: sono i pugni e i calci che sferra al corpo di un ragazzo incontrato per strada, un corpo nuovo che non può appartenere ai suoi ricordi e non deve appartenere al suo presente. L'ultima scena è l'unica che ha un'inquadratura dall'alto. Un ragazzo e una ragazza sono su un terrazzo: li vediamo di spalle mentre, a loro volta, guardano Jay che corre inseguito da poliziotti, con le sirene e le luci blu sempre più vicine. Sono sorpresi, come di fronte alla scena di un film d'azione: il banale chiacchiericcio normalizza quanto accade e tutto si perde, finisce.

Resta, però, il messaggio di Merawi Gerima in tutta la sua potenza: *Residue* è memoria. Un residuo che non è né uno scarto, né un avanzo, ma qualcosa che resta sul fondo delle cose, delle strade, delle vite. Come lo definisce il regista, è il tentativo di rendere testimonianza di una presenza attraverso il linguaggio cinematografico, per non lasciare che tutto venga sommerso dall'accettazione rassegnata con la quale, a volte, si affrontano le imposizioni.

Riferimenti bibliografici

T. Morrison, *L'importanza di ogni parola*, Frassinelli, Milano 2019.

Residue. *Regia:* Merawi Gerima; *sceneggiatura:* Merawi Gerima; *fotografia:* Mark Jeevaratnam; *montaggio:* Merawi Gerima; *musiche:* Black Alley, Total Control Band, Critical Condition Band, Isaiah Hall; *interpreti:* Obinna Nwachukwu, Dennis Lindsey, Taline Stewart, Derron Scott, Jacari Dye, Julian Selman, Melody Tally, Ramon Thompson; *produzione:* ResidueDC.

Immagini asfissianti

Francesco Ceraolo

Le sorelle Macaluso di Emma Dante



C'è una sostanziale differenza tra realizzare uno spettacolo teatrale e un film. La scena – è forse la più grande lezione del Novecento – è un luogo in cui è possibile inventare la vita o scartarla quasi interamente, costruire piani di realtà totalmente immaginati o inverosimili, senza che ciò debba passare per una rielaborazione del dato empirico del mondo. In un film la realtà può essere tutt'al più manipolata, ricostruita, ma non può essere elusa. La temporalità e la spazialità del cinema impongono un'adesione testimoniale alle forme di vita che l'immagine riflette, una loro ricodificazione in senso generico (tragedia, commedia, ecc.) o autoriale. In altre parole, il teatro inventa la realtà politicamente, mentre il cinema la riproduce eticamente ed esteticamente.

La migrazione transmediale di un oggetto teatrale in uno cinematografico è dunque un'operazione rischiosa, solo raramente riuscita, perché là dove il teatro consente di scartare integralmente da ciò che regola empiricamente il tempo e lo spazio del racconto, le sue catene causali, configurando tutta la sua carica espressiva sul corpo e sulla voce dell'attore, l'immagine può unicamente trasgredire, e mai negare, il suo dispositivo mimetico fondativo.

Il fallimento è dunque dietro l'angolo e *Le sorelle Macaluso* di Emma Dante, trasposizione cinematografica dell'omonimo spettacolo del 2014, ne è un caso esemplare. Rispetto allo spettacolo di sei anni fa, poco è cambiato in termini di trama: la morte improvvisa e violenta di una bambina palermitana durante un bagno a Mondello è il trauma attorno a cui ruotano le vite delle restanti sorelle. Il lavoro sulla messinscena invece, nel passaggio filmico, ha subito un cambiamento radicale: il buio vuoto della scena che circondava i personaggi dello spettacolo lascia spazio a un impianto realistico (la casa, la città, la spiaggia, ecc.) in cui l'azione trova forma nella presenza assoluta del personaggio nello spazio reale.

In termini puramente astratti, si tratterebbe quasi di una scelta condivisibile, se non fosse che questa resa realistica nel lavoro di Emma Dante non corrisponde in alcun modo ad un'adesione dell'azione ai tempi della realtà mimetica. Anni fa Polanski in *Carnage* aveva mostrato come l'unico modo per riconsegnare cinematograficamente il piano teatrale nell'immagine era sostituendo il lavoro sui corpi e sullo spazio con quello sul tempo. Solo cioè passando da un piano fondato sulla presenza attoriale e il suo movimento scenico ad una dialettica interna in cui il corpo si presta al movimento impersonale del *mythos* era possibile la resa cinematografica della temporalità teatrale. In altri termini, solo pensando l'immagine filmica come un dispositivo capace di rendere dinamica l'azione scenica è possibile riconsegnare "cinematograficamente" ciò che è stato pensato "teatralmente".

Ne *Le sorelle Macaluso*, come e ancor più che in *Via Castellana Bandiera*, ciò che si compie è esattamente l'opposto. La regista palermitana concepisce infatti il cinema come momento di fissazione dell'azione scenica, come sua resa immobile. Ciò non solo la porta a non scartare dalla spazialità del teatro e dalle sue geometrie, dal corpo simulacro dell'attore e dalla sua centralità espressiva, ma, addirittura a raddoppiarli nell'immagine fino a renderli asfissianti. Il cinema è un mero strumento di amplificazione (visiva e sonora) della scena, un suo corollario realistico. Ecco dunque che il film diventa un collage caotico di sequenze musicali dilatate e autosufficienti (da Satie a Gianna Nannini), lunghi e incomprensibili momenti "performativi" (la danza lungo il fiume, l'asportazione del cuore dell'animale, il dolce ingozzato, ecc.) in cui il dato reale, o vagamente metaforico, deve emergere a tutti i costi.

Questo perché l'immagine affida al lavoro sul corpo e sullo spazio tutto il portato espressivo dell'intreccio, calcando la mano fino al parossismo, e privando il cinema di qualsiasi capacità di "raccontare", ovvero di concepire il personaggio in primo luogo come parte di uno sviluppo temporale e impersonale. Il corpo diventa un puro significante, è cioè obbligato a *dover significare*, e a lui solo è affidato il compito di dare senso all'intero film. Senza lavorare veramente su una macchina solida alle spalle in grado di sorreggerlo, il personaggio è abbandonato alla sua solitudine performativa, alla sua gratuità e inconsistenza. Una solitudine che incombe come un macigno sullo spettatore, e che solo grandi attori e grandi registi sono stati capaci di sostenere. Non è questo il caso.

Le sorelle Macaluso. Regia: Emma Dante; sceneggiatura: Emma Dante, Elena Stancanelli, Giorgio Vasta; fotografia: Gherardo Gossi; montaggio: Benni Atria; interpreti: Viola Pusateri, Eleonora De Luca, Simona Malato, Susanna Piraino, Serena Barone, Maria Rosaria Alati, Anita Pomario, Donatella Finocchiaro, Ileana Rigano, Alissa Maria Orlando, Laura Giordani, Rosalba Bologna; produzione: Rosamont (Marica Stocchi, Giuseppe Battiston), Minimum Fax Media (Daniele Di Gennaro), Rai Cinema; origine: Italia; durata: 89'.

Il respiro delle immagini

Bruno Roberti

Sportin'life di Abel Ferrara



Il primo grande film della Mostra e la prima autoriflessione del mondo pandemico, *Sportin'life* si apre sulle immagini di Ferrara e Dafoe assediati dagli intervistatori mentre sono alla Berlinale per presentare *Siberia*. Ferrara dichiara di star girando un documentario sull'atto di girare un documentario, Dafoe parla del suo 'acting' sui set dell'amico regista, su come per un attore non si tratta di recitare quanto di *entrare* nel respiro dell'inquadratura dandole vita.

È come se la camera fosse una protesi fantasmatica di quello che avviene nel momento stesso in cui avviene. E tutto nel film accade come se nascesse in quell'attimo, abbandonandosi alla flagranza dell'improvvisazione e insieme come decostruendosi al proprio interno. Ogni *shot* è un respiro che assume il ritmo fagocitante sulle proprie immagini, sul proprio cinema. Concentrazione e dilatazione si succedono. Riempimento e svuotamento del mondo del cinema e del mondo della vita. Come ridare vita al cinema mentre tutto sembra svanire.

Vediamo Ferrara cantare e suonare con il suo gruppo musicale, con Joe Delia, con la moglie Christine, come in *Alive in France* che qui diventa un *Alive in Berlin* e intanto il film comincia a trascinare, a lavorare con sovrimpressioni, come preso in un vortice palpitante. Ferrara immette per frammenti alcune sequenze di suoi film, dal *Cattivo tenente* all'apocalittico *4.44 the end of the world*, *Addiction*, *Go Go tales*, *Mary*, *Pasolini*, *Piazza Vittorio*, *Padre Pio*. Queste assumono un nuovo senso, si riverberano su ciò che investe tutto il mondo. Eppure restituiscono una mutazione, una sorta di *guarigione*, ridando respiro alla visione.

A poco a poco entrano le immagini pandemiche che invadono come un sentimento di pietà e di invocazione il ritmo del film. Le strade deserte di New York, le corsie di ospedale, lo stringersi dei frammenti di morte è come se paradossalmente rigenerassero il tessuto immaginario. Immagini del sacro, delle piaghe di Cristo, di Papa Francesco sotto la pioggia che celebra messa di fronte al deserto di Piazza San Pietro. "Si nasce soli e si

muore soli". Ferrara nella notte deserta di Piazza Vittorio a Roma, durante la quarantena, col volto coperto dalla mascherina, si autoriprende, mentre passano le autoambulanze e la camera si alza e si posa dietro il vetro di una finestra a inquadrare il volto di Anna, della sua bambina, i cui occhi si riempiono di lacrime. *Sunt lacrimae rerum*, come nel verso dell'Eneide virgiliana.

Sportin' life. *Regia:* Abel Ferrara; *fotografia:* Sean Price Williams; *montaggio:* Leonardo Daniel Bianchi, Stephen Gurewitz; *musica:* Joe Delia; *interpreti:* Willem Dafoe, Cristina Chiriac, Anna Ferrara, Paul Hipp, Joe Delia; *produzione:* Saint Laurent (Anthony Vaccarello), Vixens (Gary Farkas, Clément Lepoutre, Olivier Muller), Diana Phillips; *origine:* Francia; *durata:* 65'.

La forma della ripetizione in una terra desolata

Roberto De Gaetano

The Wasteland di Ahmad Bahrami



Ci sono film chiusi su se stessi, e film che si aprono direttamente al cinema, in definitiva al tempo. Che entra direttamente nelle immagini e si iscrive nei movimenti. *The Wasteland* di Ahmad Barhami è uno di questi (come lo è molto cinema iraniano). Al centro del film c'è una piccola fabbrica di mattoni in dismissione, collocata in una zona desertica e abbandonata dell'Iran. Il film inizia con il discorso del proprietario che constata davanti ai pochi nuclei familiari che lì lavorano e abitano da anni lo stato di crisi, che porterà alla prossima chiusura del mattonificio. Questo discorso si ripeterà più volte durante il film (e in ogni ripetizione c'è l'aggiunta di un pezzo in più), inquadrato da punti di vista diversi che rimandano ai destini individuali e familiari coinvolti. Tra questi destini, già complessi per contrasti e rivalità etniche e religiose, gelosie, interdizione a matrimoni, emerge quello del sorvegliante Loftollah, nato nella fabbrica, dove vive da 40 anni. La sua vita coincide con quella della fabbrica stessa: l'effetto della chiusura sarà per lui più forte che per altri. Anche perché è innamorato della bella vedova che lì vive, che è l'amante del proprietario, e che con la chiusura del mattonificio sarà destinato a non vedere più.

Il ritorno per ben cinque volte del discorso del proprietario, che riavvolge il film su se stesso, iscrive il tempo nella forma di una ricorsività che non serve a sciogliere nessun vero nodo d'intreccio. Non ce ne sono. Non ci sono enigmi, verità da scoprire, e i diversi personaggi non gettano nuova luce su ciò che è accaduto. Di fatto non accade nulla se non gli effetti sui destini individuali e sociali della imminente chiusura della fabbrica. E quando ad uno ad uno i pochi personaggi del film si presentano dal proprietario sottoponendogli i loro problemi, riceveranno promesse, inviti alla pazienza, e rassicurazioni sul pagamento dei loro salari arretrati.

È l'esercizio di un potere placido che rassicura, ma di fatto ignora. Che pone tra sé e gli altri la figura del sorvegliante a cui tutti devono fare riferimento. E gli operai lo guardano inerti, segnati da una condizione di

passività che non permette loro di intervenire in alcun modo se non chiedendo un aiuto. Non hanno altra strada che affidarsi al padrone.

La macchina da presa invece costruisce in questa dismissione un mondo che sta finendo, alternando carrellate lente e punti di vista immobili. I movimenti di macchina prescindono dai personaggi, che si muovono più velocemente rispetto alla lentezza o alla fissità dello sguardo del regista.

Si tratta di mettere in forma la fine di un mondo desolato, fatto di mattoni, di muri, di terra, di piccole case dove vivono gli operai, e della stanza del padrone, dove quest'ultimo incontra a turno tutti gli operai. Un mondo fatto anche di dialoghi, ricorrenti nei contenuti (con al centro sempre il padrone, i suoi atti e la comprensione verso di essi), e di gesti che ritornano, come quello a fine cena, quando ognuno dei capifamiglia nelle singole case si stende a terra per dormire e si copre con un lenzuolo bianco.

Il ritornare di tutto senza nulla aggiungere è il riconoscimento di una condizione esistenziale riaffermata in sé, senza possibile modifica, desertificata come il paesaggio. L'azione è impossibile, resta una condizione di presenza al mondo segnata da fatica, dolore, ma anche accettazione.

E questa condizione viene affrontata con uno sguardo tangenziale, né aderente né distante, ma coincidente con il carattere allo stesso tempo continuo e ricorsivo della vita. È esemplare al proposito una sequenza nella quale vengono inquadrate le gambe in movimento di tutte le persone che abbandonano il mattonificio. Vediamo solo le gambe muoversi. Il punto di vista cattura una prospettiva immotivata, dove lo sguardo afferma la sua autonomia - ma non totale - dai personaggi e da ciò che accade.

Il finale mostra, negandolo alla vista con l'oscuramento dell'immagine e la cancellazione della luce, come il più sofferente dei personaggi, il sorvegliante, con il dissolversi del suo mondo (la fabbrica) e l'allontanarsi della donna desiderata (la giovane vedova), decida di dissolversi egli stesso, murandosi vivo con i mattoni della fabbrica. Il muro pian piano si alza, circonda Loftollah, toglie ogni luce e dunque ogni possibile immagine. Il nero chiude il film.

Alla potenza della forma, che prende corpo in un bianco e nero intenso, è affidato il compito di dare espressione a questo vero e proprio sentimento del mondo e del tempo. Null'altro che la vita stessa sottomessa faticosamente al lavoro e ad un potere mai percepito come tale è in gioco in questo film. Questa vita dolente - continua e ricorrente -, questa condizione ontologica frutto di fatto di dinamiche sociali e di pratiche di potere, è ciò che un film notevole come *The Wasteland* è stato capace di mettere in immagine in forma molto originale.

The Wasteland. Regia: Ahmad Bahrami; sceneggiatura: Ahmad Bahrami; fotografia: Masoud Amini Tirani; montaggio: Sara Yavari; musiche: Foad Ghahremani; interpreti: Ali Bagheri, Farrokh Nemati, Mahdieh Nassaj, Touraj Alvand, Majid Farhang; produzione: Saeed Bashiri; origine: Iran; durata: 103'.

Venice VR off

Adriano D'Aloia

I progetti in realtà virtuale di Venice VR Expanded



Mi ritrovo in un ambiente pervaso di luce candida, tra pareti di vetro su cui i raggi solari formano sagome ologrammatiche; grandi anelli sospesi a mezz'aria sembrano roteare nel vuoto e attrarre vorticosamente l'eco dei miei passi, mentre procedo fra teorie di sedie vuote, bianchissime, rivolte verso uno schermo immaginario. Lo spazio mi circonda e mi immerge nel suo luore fino a farmi sentire *altrove*, in uno scenario sospeso nello spazio e nel tempo – un luogo assolutamente *virtuale*, eppure così *reale*. Svelerò il nome di quest'opera solo nelle ultime righe dell'articolo, solo dopo aver reso conto di alcune delle ragioni per cui mi pare che – ancor più che nelle sue due edizioni precedenti – la sezione delle opere in Realtà virtuale della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia 77 sia votata alla *delocalizzazione*, ma al contempo metta in luce alcune criticità e una certa resistenza del *locus*.

Anzitutto non sono a Venezia. Grazie alle costrizioni del Covid-19 infatti Venice VR quest'anno è stata ribattezzata "Expanded" e ha raggiunto la sua location naturale: ovunque. Se nella scorsa edizione era visitabile in uno spazio attrezzato al Lazzaretto Vecchio (comunque su un'isola, letteralmente a pochi metri dal Lido ma pur sempre un luogo già a parte), dal 2 al 12 settembre una sala espositiva online è stata accessibile anche da casa con un qualsiasi pc (in modalità video a 360°) o con il proprio visore VR attraverso una piattaforma appositamente realizzata da VRrOOm e sui server di VRChat, con il sostegno di operatori del settore come HTC Viveport e Facebook's Oculus. Raggiungere la sala online non è in realtà così semplice, occorre registrarsi, installare alcuni software, creare un account e preferibilmente avere un visore avanzato (magari con i controlli tattili) per poter godere pienamente delle potenzialità espressive delle diverse opere. Lo store di Viveport sembra essere quello che consente la fruizione di un maggior numero di progetti e di esperienze a 6 e non solo 3 "gradi di libertà", ovvero quelle che prevedono, oltre al movimento della testa in tutte le direzioni, anche il movimento del corpo nello spazio e l'interazione tattile con gli oggetti virtuali.

Lo sforzo di rendere tutta (o quasi) la sezione disponibile online, ovunque e a chiunque in autonomia mette in evidenza alcuni dei problemi che in questi anni, nonostante i proclami, hanno frenato la diffusione della VR: la diversità dei formati e degli standard, il costo ancora elevato dei visori avanzati, la varietà delle forme fisiche di fruizione. Forse consapevole di questi limiti, Venice 77 ha provato a fare di più e ad *espandere* la delocalizzazione anche in senso fisico, creando una rete "satellite" di 15 spazi in diversi continenti (Canada, Stati Uniti, Cina, Taiwan, Russia, Svizzera, Francia, Spagna, Germania, Danimarca, Paesi Bassi, Turchia e Italia) che hanno ospitato, nei soli dieci giorni della mostra, le opere VR in concorso e fuori concorso. Tra le location italiane, il museo M9 di Mestre (comunque un'appendice veneziana) e i "Laboratori Aperti" di Modena e Piacenza.

Allora prendo e vado a Piacenza e la mia decisione mette in risalto un altro aspetto problematico interessante: la VR è un'esperienza fruibile individualmente attraverso dispositivi di dimensioni relativamente piccole (e i visori *stand-alone* come Oculus Quest non hanno neppure bisogno di pc o di cavi), ma sono ancora lontani da una effettiva diffusione domestica. Kinetoscopi contemporanei, i "caschi" sono device personali, ma tendono a dover essere condivisi presso uno spazio adeguatamente attrezzato. All'individualità dell'esperienza fa da contraltare la necessità del luogo, che è ancora pienamente parte del *dispositivo* della realtà virtuale.

Eppure cos'è la VR se non la sostituzione dello spazio reale con un ambiente alternativo creato digitalmente? Questa contraddizione vale ancor più se si mette a fuoco in senso più fenomenologico la questione della delocalizzazione fisica. Già nel resoconto della scorsa edizione si mettevano in evidenza alcune criticità specifiche della VR, soprattutto rispetto al posizionamento dello spettatore all'interno del mondo virtuale e della sua propensione ad agire e interagire con le entità che lo popolano. Inevitabilmente, qualsiasi tipo di esperienza VR (dal "semplice" video a 360° ai videogiochi in *real time*) pone su una linea sottile il rapporto tra *incorporazione* e *disincorporazione* dell'utente e della sua sensibilità percettiva. Il punto di vista iper-soggettivo (sottolineato materialmente dal restringimento del campo visivo imposto anche dal più prestante dei visori) contribuisce al contempo all'impressione di *presenza* a una condizione di testimonianza onirica; l'*assenza* visiva del proprio corpo (solo in parte rimediata dalla simulazione digitale delle mani e di alcuni gesti attraverso i controlli tattili) suscita una dissonanza cognitiva e corporea; il calarsi in un avatar che ci rappresenta nel mondo virtuale è percepito come un corpo estraneo. La VR è una tecnologia che dobbiamo ancora realmente assimilare nelle nostre consuetudini percettive: il corpo sembra ancora rigettarla e resisterle. È persino possibile che la VR sia un'invenzione senza futuro...

Le opere in mostra quest'anno non confutano quelle impressioni, ma è sempre più evidente che la VR sta finalmente guadagnando una certa autoconsapevolezza, sino a utilizzare i suoi stessi insuperabili limiti a proprio vantaggio espressivo. Ecco allora che la discrepanza tra visione e

propriocezione che genera la chinetosi è volutamente ricercata in alcune opere, come in *Gravidade VR* (Fabito Rychter, Amir Admoni, Brasile/Perù), in cui lo spettatore precipita quasi all'infinito assieme ai due personaggi. Sorprendentemente, dopo pochi minuti si smette di afferrare e lanciare gli oggetti che cadono nel vuoto e si tende semplicemente a porsi in ascolto della storia. Ancora in piedi, ma da fermi, in *Here* (Lysander Ashto, UK) si osservano da puri testimoni, ma con un forte senso di presenza, i mutamenti nel tempo della medesima abitazione, seguendo in diverse epoche le vicende dei suoi occupanti. Per muovere almeno le braccia si può giocare a *Down The Rabbit* (Ryan Bednar, Svezia), una sorta di prequel di *Alice nel paese delle meraviglie* in cui si esplorano interattivamente spazi volutamente rimpiccioliti (ma ridimensionabili...).

Cambio visore e mi siedo sulle poltrone cinetiche delegando il movimento della testa e del corpo al joystick che muove la poltrona su tre assi. In *1st Step - From Earth to Moon* (Jörg Courtial, Maria Courtial, Germania), il decollo dell'Apollo 11 è più emozionante se si inclina lo schienale verso l'alto e ci si allinea il più possibile agli astronauti diventando il quarto membro dell'equipaggio; e il panorama lunare è ancora più magnificamente desolante se lo si esplora sfericamente ruotando su sé stessi. L'allineamento al personaggio è fisico ma anche emotivo se, come in *4 Feet High* (Maria Belen Puncio, Rosario Perazolo Masjoan, Damian Turkieh, Argentina/Francia), la protagonista è costretta su una sedia a rotelle. L'assorbimento contemplativo è ancora più profondo se si osserva a tutto campo l'infinita atomizzazione del tetraedro metallico di *Recoding Pandora* (François Vautier, Francia).

Interessante, in negativo, che lo spostamento fisico nello spazio virtuale sia generalmente scoraggiato e realizzato solo tramite i pulsanti dei *touch controller* o sostituito dal teletrasporto. Se dal punto di vista linguistico tutti i generi e i formati sembrano progressivamente emanciparsi dagli esperimenti delle origini, sul piano dello storytelling i difetti sono ancora evidenti, come nel graficamente eccezionale *Baba Yaga* (Eric Darnell, Mathias Chelebourg, USA), in cui però gli interventi dello spettatore, ridotti all'esecuzione di alcune semplici funzioni, non sono davvero determinanti nello sviluppo della narrazione. Al contrario (quasi all'eccesso), la complessità narrativa e la possibilità dello spettatore di muoversi liberamente all'interno e di partecipare interattivamente alle direzioni (e alle deviazioni) del racconto, come in *Killing a Superstar* (Fan Fan, Cina), sono tratti narratologici che stanno di anno in anno migliorando la propria definizione. Ma in generale è come se la VR stesse ancora vivendo una fase aurorale, in cui si sperimentano strade e possibilità diverse ma a prevalere è la fascinazione per il mezzo tecnologico più che per i contenuti veicolati.

Dopo tre ore ininterrotte di VR viene il momento di togliere il visore. Ed ecco, si verifica il fenomeno più straniante e sorprendente. Mi accorgo di sentirmi assolutamente immerso nello spazio circostante, forse persino più di quanto non mi sentissi fino a pochi istanti prima. Si tratta delle navate dell'ex chiesa del Carmine a Piacenza, di recente ristrutturata, arredata in

chiave moderna e destinata ad ospitare il Laboratorio Aperto nell'ambito di un progetto di valorizzazione culturale *smart* della città. Uno spazio fisico, reale, assolutamente immersivo. Mi ritrovo in un ambiente pervaso di luce candida, tra pareti di vetro su cui i raggi solari formano sagome ologrammatiche; grandi anelli sospesi a mezz'aria...

