

Immagini di/in conflitto

Giuseppe Previtali*

Università degli Studi di Bergamo (Italy)

Ricevuto: 26 maggio 2026 – Pubblicato: 30 luglio 2026

C'è qualcosa di particolarmente affascinante nell'incidente scatenante di *Rose of Nevada* (Mark Jenkin 2025). Pur non trattandosi, a conti fatti, di un film apertamente politico, il misterioso ritorno dell'omonima nave da pesca in un paesino che sembra tagliato fuori da qualsiasi futuro ha la capacità di mettere in gioco una *questione politica*. Sono passati trent'anni e nessuno ha idea del come o del perché la barca sia tornata in porto, ma tutti sembrano convinti che questo evento miracoloso possa strappare il villaggio al suo ormai inevitabile destino di abbandono. Quando i due protagonisti decidono di imbarcarsi, ecco che tutto cambia registro e – in un'intricata sovrapposizione di temporalità – il passato della memoria, il presente della speranza e il domani di una dimensione potenziale che potremmo chiamare l'altrimenti, sembrano confondersi irrimediabilmente. L'immagine così diventa una sorta di prisma a partire dal quale il tempo si dà a vedere nella sua tensione irrisolvibile, ed è proprio da questa tensione che, come ci aveva avvertito Ernst Bloch sulla scorta di Benjamin (2025), la politica diventa pensabile:

Il futuro non soltanto psicologicamente, ma anche obiettivamente [...]. Questa notte ha ancora qualcosa da dirci virgola non in quanto cova l'elemento primordiale già accaduto, bensì quello non divenuto, quello non ancora propriamente espresso ad alta voce virgola che a tratti vi è inserito [...]. Unicamente in quanto covante, non liquidato virgola non sviluppato virgola in breve utopico, esso ha la forza di spuntare nel sogno diurno, raggiunge il potere di non chiudersi davanti a esso (Bloch 2019: 122-3).

Che il cinema sia ancora in grado di essere uno spazio di emersione di un'immagine (di un'immaginazione?) politica è un dato al contempo stupefacente e consolante. Di fronte alle nuove coordinate estetiche ed epistemiche di una cultura visiva che sembra fare di tutto per sfuggire ai nostri quadri interpretativi (Steyerl 2025), il cinema rimane un luogo di elaborazione critica, un dispositivo di interrogazione del visibile e, dunque, del reale. Questo è soprattutto vero nel momento in cui il film si rivela capace di uscire da quello che potremmo definire una sorta di didascalismo tematico-illustrativo, come quello presente nel film *Chien 51* (Cédric Jimenez 2025) tratto dall'omonimo romanzo di Laurent Gaudé del 2022. Il film si limita a tematizzare i pericoli dell'intelligenza artificiale nei sistemi di sicurezza in un futuro distopico che assomiglia a un *Minority Report* (Spielberg 2002) fuori tempo massimo.

* ✉ giuseppe.previtali@unibg.it

Durante l'ultima edizione della Mostra del Cinema di Venezia (dove sia *Rose of Nevada* che *Chien 51* sono stati d'altronde presentati), la questione della capacità politica del cinema è emersa con forza soprattutto in relazione a *The Voice of Hind Rajab* (Kawthar ibn Haniyya 2025; si veda in proposito il contributo di Marco Dalla Gassa in questo stesso fascicolo). L'attenzione giustamente attribuita al film sembra però aver schiacciato lo sguardo nella direzione di una sola possibile interpretazione del rapporto fra immagine (o non-immagine) e politica. Non si vuole, ovviamente, qui suggerire che il tema specifico al centro dell'opera non sia oggi uno dei più urgenti (o forse il più urgente, come suggerisce Mirzoeff 2025) per chi si occupa di cultura visiva, ma piuttosto che vi siano anche altre possibilità di articolare e pensare politicamente l'immagine e che molti dei film presentati a Venezia siano significativi di alcune di queste traiettorie.

Una prima dinamica evidente riguarda la definizione dell'immagine, un aspetto chiave in molti processi politici contemporanei (Antichi, Donghi e Previtali 2025: 8-11) e da tempo individuato dai *visual culture studies* come tema cruciale dei processi di visualizzazione e di messa in immagine (Casetti e Somaini 2021). La questione è al centro di alcuni fra i film più interessanti del Festival, come *Waking Hours* (Cammarata e Foscari 2025). Sul confine serbo-ungherese si muovono, nell'oscurità pressoché assoluta, dei piccoli bagliori, quasi delle lucciole (animali che per Pasolini erano eccezionalmente politici; Didi-Huberman 2010), che poi scopriamo essere corpi in movimento per varcare una soglia dopo tante altre già attraversate. Così, se è vero che le tenebre diventano ad un certo punto visibili grazie a degli strumenti che tramutano il vedere in un percepire radiazioni, questo avviene a patto di una significativa perdita di definizione, che anziché distanziarci, però, ci avvicina, ci rende più aderenti agli eventi.

Quella prodotta dalla bassa definizione è però una vicinanza paradossale, almeno nei casi in cui viene usata come strumento di interrogazione estetica, perché ci fa prossimi ma non ci accoglie, ci fa accostare senza invitarci e senza celare il suo opporci resistenza. Soprattutto quando si parla di situazioni di conflitto, l'immagine ruvida è allora anche un'immagine non appianata, che rifiuta di abbracciare lo spettatore. Ne è un esempio magistrale *Barrio Triste* (Stillz 2025) che radicalizza la tensione alla degradazione dell'immagine per costruire un oggetto inclassificabile, al confine fra documentario e fiction, che riesce nell'impresa di problematizzare in forma estetica, senza incorrere in didascaliche banalizzazioni, il contesto in cui vivono i *chicos de la calle* (Previtera 2025). Quanto, sembra essere in fondo questo il problema del film, le immagini che vediamo sullo schermo sono diverse da un'esistenza che appare già mediata, pensata come un flusso di immagini e costruita ai margini di un sistema culturale dove lo scarto è l'unica materia prima?

Al polo opposto dell'ecosistema audiovisivo abbiamo invece l'alta definizione e non stupisce che oggi buona parte dei conflitti politici mettano in gioco immagini di questo tipo, che ricorrono a iconografie consolidate, incoraggiano reazioni sentimentistiche nel pubblico e offrono letture che, anche quando riescono a non essere banali, sono però quasi sempre semplici, consolidate, facilmente inventariabili. Nello scarto fra l'alta definizione del già previsto e sempre prevedibile e la rottura imposta da un evento nel senso derridiano (Carbone 2007: 57 ss.) del termine si muove *A House of Dynamite* (Bigelow 2025), in cui Kathryn Bigelow congela in un loop la possibilità fattasi certezza di una guerra nucleare globale. Il meccanismo della ripetizione non porta a un surplus di informazioni (non c'è alcun mistero da risolvere, in fondo), quanto piuttosto alla constatazione del fallimento dell'utopia del controllo probabilistico-computazionale, che rende poco meno che ridicola la proliferazione di schermi, dati e protocolli su cui si fonda il pensiero bellico contemporaneo (cfr. Maiello 2025).

Se l'immagine levigata di Bigelow sembra funzionale ad analizzare dall'interno le logiche secondo cui le guerre si pensano e si danno a vedere (cosa che era già accaduta in *Zero Dark Thirty* ed in altre opere chiave della regista), questa sembra essere la via prediletta per portare a maggiore visibilità, in generale, alcuni dei grandi conflitti sociali del presente. Così le atmosfere noir di *Funeral Casino Blues* (Roderick Warich 2025), sospese a metà fra le atmosfere della *new wave* hongkongese e la fredda chirurgia delle luci al neon, non sono altro che una meditazione sul rapporto città/campagna, sulla costruzione di un'identità femminile smarrita in una urbanità espansa che diventa spazio *hauntologico* (Fisher 2012). Sulla medesima linea d'indagine si posizionano, a loro modo, film diversi per contesto produttivo e oggetto d'analisi come *Bugonia* (Yorgos Lanthimos 2025), *No Other Choice* (Park Chan-Wook 2025) e *En El Camino* (David Pablos 2025), che a fronte delle proprie specificità, abbracciano una direzione d'indagine che sceglie l'immagine ad alta densità per interrogare, dubitare, commuovere, ragionare.

Un'ultima traiettoria è quella del lavoro sull'immagine d'archivio, che non è necessariamente riconvocata nella sua matericità, ma è spesso anche rimessa in scena, ricostruita, rigirata. C'è ovviamente una differenza cruciale in ognuno di questi gesti, ma è interessante notarne la presenza in due film diversi come *Le Mage du Kremlin* (Olivier Assayas 2025) e *Dead Man's Wire* (Gus Van Sant 2025). In entrambi i casi, un processo (l'ascesa di Putin) o un evento (la presa in ostaggio del figlio del CEO di una compagnia assicurativa, avvenuta nel 1977) viene rimesso in scena, istituendo una dialettica stratificata e complessa fra fonte storica e rielaborazione finzionale. Entrambe le operazioni si basano sullo studio di testi e immagini (il film di Assayas, co-sceneggiato da Carrère, è tratto da un romanzo di autofiction; cfr. da Empoli 2026) che vengono considerate capaci di attivare conoscenza storica non solo o non tanto in virtù del loro statuto documentale, ma proprio grazie allo scarto, al sovrappiù che si crea nel momento in cui queste vengono riprese, rielaborate, rimontate, sottoposte ad un lavoro immaginativo (Didi-Huberman 2018).

Così, se Gus Van Sant sceglie di rimettere in scena le immagini sgranate dei girati televisivi originali, innescando una "feconda dialettica intermediale" (Masciullo 2025b), lo fa perché in questa vicenda che sembra strizzare l'occhio neppure troppo velatamente a quella più recente di Luigi Mangione (Framont 2026) si annida l'occasione di portare avanti quella dialettica fra i vari stati di aggregazione dell'immagine che sembra aver sempre attraversato il suo cinema (nel caso della televisione l'esempio più immediato è a *Da morire*). Il lavoro di Assayas è forse più scoperto e vertiginoso e si conferma ugualmente politico. La (ri-)costruzione di Putin è cruciale per due ragioni, perché come ha osservato Masciullo (2025a), da una parte il potere in gioco nel film è percepito come "unica soluzione alle crisi sistemiche alimentate dai media" e dall'altra è solo attraverso le crepe aperte dalla macchina da presa che una forma di resistenza, o quantomeno di critica, diventa possibile. Ciò che resta del cinema, quando si tratta di pensare o di rendere visibile la politica, è allora forse la sua capacità dialettica, un procedere modesto ma puntuale che, nell'aprire spazi di soglia, permette lo sviluppo di un pensiero sul mondo complesso, contraddittorio, mai pacificato.

Riferimenti bibliografici

- Antichi, Samuel, Lorenzo Donghi e Giuseppe Previtali (a cura di) (2025). *Re-immaginare la guerra. Rimediazioni audiovisive dei conflitti contemporanei*. Cosenza: Pellegrini.
- Benjamin, Walter (2025). *Sul concetto di storia*. Torino: Einaudi.
- Bloch, Ernst (2019). *Il principio speranza. Volume 1 – Sogni a occhi aperti*. Milano-Udine: Mimesis.
- Carbone, Mauro (2007). *Essere morti insieme. L'evento dell'11 settembre 2001*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Casetti, Francesco e Antonio Somaini (a cura di) (2021). *La haute et la basse définition des images. Photographie, cinéma, art contemporain, culture visuelle*. Sesto San Giovanni: Éditions Mimesis.
- Da Empoli, Giuliano (2022). *Il mago del Cremlino*. Milano: Mondadori.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Didi-Huberman, Georges (2018). *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia 1*. Milano-Udine: Mimesis.
- Fisher, Mark (2012). "What is Hauntology?". *Film Quarterly* 68(1): 16-24.
- Framont, Nicolas (2026). *San Luigi. Come rispondere alla violenza del capitalismo*. Milano: NERO.
- Gaudé, Laurent (2024). *Cane 51*. Roma: Edizioni e/o.
- Maiello, Angela (2025). "This Is Reality". *Fata Morgana Web*, Speciale Venezia 82, 5 settembre. <https://www.fatamorganaweb.it/a-house-of-dynamite-di-kathryn-bigelow/>.

Masciullo, Pietro (2025a). "Il potere e lo sguardo". *Fata Morgana Web*, Speciale Venezia 82, 5 settembre. <https://www.fatamorganaweb.it/le-mage-du-kremlin-assayas/>.

Masciullo, Pietro (2025b). "Il filo teso della New Hollywood". *Fata Morgana Web*, Speciale Venezia 82, 6 settembre. <https://www.fatamorganaweb.it/dead-mans-wire-gus-van-sant/>.

Mirzoeff, Nicholas (2025). *To See in the Dark. Palestine and Visual Activism Since October 7*. London: Pluto Press.

Previtera, Denis (2025). "L'estetica del degrado". *Fata Morgana Web*, Speciale Venezia 82, 9 settembre. <https://www.fatamorganaweb.it/barrio-triste-stillz/>.

Steyerl, Hito (2025). *Medium hot. Intelligenza artificiale e immagini ai tempi del riscaldamento globale*. Palermo: Timeo.