

FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web

Venezia 83

32



FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web

Venezia 83

ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

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

Caporedattori: Laura Ysabella Hernández García, Gabriele Guerrieri, Martina Tassone

Redazione: Chiara Scarlato (coordinamento), Samuel Antichi, Margherita Giabelli, Andrea Inzerillo, Lucrezia Lauteri, Caterina Martino, Alma Mileto, Agnese Stefanelli

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

Social media: Chiara Scarlato (coordinamento), Margherita Giabelli, Letizia Granata, Lucrezia Lauteri, Agnese Stefanelli

Podcast e video: Gabriele Guerrieri, Lucrezia Lauteri

Fascicolo di Fata Morgana Web n. 32, "Venezia 83", a cura di Gabriele Guerrieri e Laura Ysabella Hernández García

INDICE

L'AMORE È POSSIBILE Roberto De Gaetano	5
GLI SPETTRI DELL'IDENTITÀ (<i>WOMAN UNKNOWN</i> DI MAY EL-TOUKHY) Letizia Granata	9
LA SCONFITTA COMUNITARIA (<i>POSSIBLE LOVE</i> DI LEE CHANG-DONG) Chiara Scarlato	12
ETEROTOPIA DEL POTERE (<i>DAU</i> DI ILYA KHRZHANOVSKY) Denis Previtera	15
APOCALISSE CON VISTA (<i>WILD HORSE NINE</i> DI MARTIN MCDONAGH) Laura Ysabella Hernández García	20
UN NUOVO ERRORE (<i>UN BON PETIT SOLDAT</i> DI STÉPHANE BRIZÉ) Chiara Scarlato	23
IL SILENZIO DELLA SALA (<i>NAZA</i> DI YUVAL ABRAHAM E RACHEL SZOR) Chiara Scarlato	27
DALL'INTERNO DEL CICLONE (<i>15/18. A PLACE TO HEAL</i> DI CÉDRIC KAHN) Martina Tassone	31
L'AMORE COME DESTINO (<i>SUCCEDERÀ QUESTA NOTTE</i> DI NANNI MORETTI) Roberto De Gaetano	34
L'APERTURA È PER NOI (<i>BUCKING FASTARD</i> DI WERNER HERZOG) Martina Tassone	39
LET IT SHINE (<i>MR. NELSON, DID YOU KILL PEOPLE?</i> DI SHINYA TSUKAMOTO) Damiano Garofalo	42
LA SALVAZIONE DELL'ARTE (E DEL CINEMA?) (<i>LOOK BACK</i> DI HIROKAZU KORE-EDA) Daniele D'Orsi	45

NELLA SPIRALE MATERNA (<i>L'ESTRANEA</i> DI PAOLO STRIPPOLI) Gabriele Guerrieri	49
PARIGI IN FIAMME (<i>UN PEU AVANT MINUIT</i> DI NICOLAS PARISIER) Laura Ysabella Hernández García	52
LA FINESTRA SULLA CASA (<i>BUNKER</i> DI FLORIAN ZELLER) Roberto De Gaetano	55
L'ODORE DI MIA MADRE (<i>IL FUOCO CHE TI PORTI DENTRO</i> DI EDOARDO DE ANGELIS) Gabriele Guerrieri	58
SPECCHIO O FINESTRA? (<i>INK</i> DI DANNY BOYLE) Angela Maiello	62
IL SILENZIO DOPO L'ECO (<i>THE ECHO CHAMBER</i> DI ANDREA PALLAORO) Lucrezia Lauteri	65
PRIMA DELLA PAROLA (<i>RITORNO A BUENOS AIRES</i> DI MARCO BECHIS) Elisa Comandù	68
TI RACCONTO UNA STORIA (<i>COMPANY</i> DI CASEY AFFLECK) Roberto De Gaetano	71
DIARIO DI UN CURATO DI TEHERAN (<i>A BIT OF LIGHT</i> DI ALI ASGARI) Marco Dalla Gassa	73
LA GIUSTA DISTANZA (<i>PRIMETIME</i> DI LANCE OPPENHEIM) Angela Maiello	77
SCAMPOLI DI DISTRAZIONE UMANA (<i>I FIGLI DELLA SCIMMIA</i> DI TOMMASO LANDUCCI) Emanuele Aria	80
NELLA PERFORMANCE DEL NON-PADRE (<i>TOO MUCH SUGAR</i> DI ROBERT GREENE) Martina Tassone	83
BIOPOETICA (<i>LA RAGAZZA CON LA LEICA</i> DI ALINA MARAZZI) Alma Miletto	86
ONE FOR THE MONEY, TWO FOR THE SHOW (<i>LA MOULA</i> DI JÉRÔME PIERRAT) Lucrezia Lauteri	89

L'ASSEDIO DELLE OMBRE (<i>SCHERZETTO</i> DI MARIO MARTONE) Bruno Roberti	93
UMANI VIRTUALI, FANTASMI REALI (<i>SCHERZETTO</i> DI MARIO MARTONE) Massimo Fusillo	97
IL CINEMA È COME UNA CASA (<i>FROM INSIDE OUT – THE ARCHITECTURE OF PETER ZUMTHOR</i> DI WIM WENDERS) Pietro Masciullo	100
IL PESO DELLA COLPA (<i>NESSUN DOLORE</i> DI GIANNI AMELIO) Angela Maiello	103
L'IMMAGINE NON È IMPERO (<i>IMPERIUM</i> DI SERGEI LOZNITSA) Simona Arillotta	106
LA POLITICA È NELLO SGUARDO (<i>THE ROAD TO JERICHO</i> DI AMOS GITAI) Damiano Garofalo	110
DIGRESSIONE DI DIGRESSIONE (<i>BIOGRAFÍA DE JORGE LUIS BORGES</i> DI MARIANO LLINÁS) Andrea Inzerillo	113
“PERCHÉ SIETE QUI?” (<i>THE BASICS OF PHILOSOPHY</i> DI PAUL SCHRADER) Pietro Masciullo	117
IL CALVARIO E L'INVOCAZIONE (<i>LET US THROUGH, DEAR ANCESTORS</i> DI LAV DIAZ) Bruno Roberti	120
BABILONIA CINEFILA (<i>JOIE DE VIVRE</i> DI LUCA GUADAGNINO) Margherita Monaco	124
LO SGUARDO E LA MATERIA (<i>HOLY WOOD DUST</i> DI VICTOR KOSSAKOVSKY) Daniele Dottorini	127
RACCONTARE PER RESISTERE (<i>THEY'RE HERE</i> DI LAURA POITRAS E RACHEL LAUREN MUELLER) Chiara Scarlato	131
IL RITMO COLLETTIVO (<i>UNION TOWN</i> DI BARBARA KOPPLE) Daniele Dottorini	134

WHAT THE WORLD NEEDS NOW (<i>OASIS: DON'T LOOK BACK IN ANGER</i> DI DYLAN SOUTHERN E WILL LOVELACE) Sandro Giorello	138
IL NONSENSE DI COLPA (<i>SERPENTI</i> DI ROBERTO DE PAOLIS MAINO) Gabriele Guerrieri	141
SUD È MAGIA (<i>UNE FEMME AUJOURD'HUI</i> DI ROBERT GUEDIGUIAN) Laura Ysabella Hernández García	144
SAGGIO SULLA PERMANENZA (<i>UNO SI DISTRAE AL BIVIO</i> DI ALESSANDRA LANCELLOTTI) Daniele Dottorini	147
IMMAGINARE LA VITA (<i>I PLANT MY HAND IN THE GARDEN</i> DI HODA TAHERI E BORIS HADŽIJA) Gabriele Guerrieri	151
SAGGIO SULLA PAROLA (<i>DOMENICA CAPITALE - GENERE DOMENICALE</i> DI GIOVANNA GIULIANI) Daniele Dottorini	154
POSIZIONARSI (<i>AGATA THE WRITER</i> DI KUBA DORABIALSKI) Rosanna Galimi	158
NORMATIVITÀ DI UNA FIABA QUEER (<i>PEAU D'HOMME</i> DI LÉA DOMENACH) Letizia Granata	162
APOCALITTICO, IL DOCUMENTARIO E IL MULTIVERSO (<i>THE END OF TIMES</i> DI BIBIANA ROJAS GÓMEZ E JUAN DAVID CÁRDENAS) Martina Tassone	166
VOCI CHE CI CANCELLANO (<i>E-I-E-I-O</i> DI NOEMI ARFUSO) Bruno Alencar	169
SCOMPARIRE NELLA MAPPA (<i>ZOOM IN, ZOOM OUT</i> DI DONG JIE) Denis Previtera	173
ATTRAVERSARE (<i>RIDER</i> DI ROAN JOHNSON E DAVIDE PAVANELLO) Rossana Galimi	176

FENICE IN REALTÀ MISTA (<i>OUT OF THE ASHES</i> DI NONNY DE LA PEÑA E RORY MITCHELL) Adriano D'Aloia	179
POETICA DEL VOYEURISMO IMMERSIVO (<i>THE PIGEON RING</i> DI YUQI ZHANG E SHIXIN TAO) Anja Boato	183
LO SPETTRO DEL <i>FRAME</i> (<i>EMPIRE AT SEA</i> DI PETER FLAHERTY) Mirco Roncoroni	186

L'amore è possibile

Roberto De Gaetano

La 83ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.



C'è una percezione diffusa che ci restituiscono i film di *Venezia83*, che sembra risiedere in questo. Se negli scenari globali violenza e morte sono ovunque, trovare una via d'uscita è qualcosa che pare riguardare i destini individuali e privati, anche attraverso la coppia o la famiglia, unità mediana tra individuo e società.

L'individualità è al centro di film "biografici" come *Biografia de Jorge Luis Borges* di Llinas o *From Inside Out – The Architecture of Peter Zumthor* di Wenders. La coppia non necessariamente rientra nella coniugalità, come mostrano le gemelle di *Bucking Fastard* di Herzog, o le due amiche di *Look Back* di Kore'eda, o il nonno e il nipote di *Scherzetto* di Martone. Ma è certo che la percezione su come trovare una via – via di fuga o destino felice – passa per le relazioni private e intime, anche in un film che affonda nella storia sovietica come *DAU* (dove sono al centro le molteplici relazioni amorose del protagonista), o in *Un peu avant minuit* di Parisier, dove le storie d'amore del protagonista procedono indifferenti alle rivolte sociali. In definitiva, anche *Naza*, che affronta la distruzione di Gaza, trae la propria forza dal richiamo alla testimonianza, affidandosi all'esperienza privata di ventiquattro militari israeliani. Un simile reale, infatti, non potrebbe trovare in una finzione alcuna forma di elaborazione accettabile.

Se questo accade non è frutto di mera casualità. Diventa difficile oggi costruire processi di simbolizzazione estetica su contesti lacerati da violenza, e restituiti solo attraverso propaganda e ideologia. Contesti entrati in un discorso pubblico frammentario, aggressivo e polarizzato, il cui obiettivo in fondo è determinare proprio l'impossibilità stessa di simbolizzare. Gli effetti sono palesi: non solo la dominanza del caos, ma l'impossibilità di immaginarne alcun superamento attraverso la costruzione

di orizzonti di senso, se non individuando di volta in volta un nemico da espellere.

Ma anche quando sono in gioco relazioni sentimentali e familiari, l'ancoraggio al presente non è facile, gli sguardi sembrano tener conto di temporalità lunghe: *Succederà questa notte* di Moretti, *Company* di Affleck, *L'estranea* di Strippoli, *Look Back*. Affrontare il presente in sé, oggi non è semplice. Se il mondo si riduce al privato, questo prende consistenza e spessore solo dilatandosi, ripetendosi, ritornando.

Un film che scarta da questo, il che lo rende interessante – anche se troppo mentale per essere veramente ispirato – è *Bunker* di Zeller. Qui marito e moglie riescono a ritrovarsi, raccogliendosi intorno ad una immagine di intimità che nasce da un quadro, sintetizzata in un abbraccio coniugale. Questa immagine che nasce dalla donna ha la meglio su quella del bunker che abita la mente dell'uomo, un architetto di successo. La simbolizzazione artistica mantiene una potenza notevole, vincendo sull'immaginario paranoico di chi si sente assediato e vuole solo proteggersi.

Se anche l'intimità di relazione e domestica può essere senza via d'uscita (*The Echo Chamber* di Pallaoro e *Il fuoco che ti porti dentro* di De Angelis), è comunque intorno ad essa e alla costruzione di un'immagine privata che si gioca una possibile apertura del mondo.

Possible Love di Lee Chang-dong – un film di grande forza ed originalità – mostra come la posizione sociale di partenza (ricchi e poveri, imprenditori e operai) si proietta e segna la sfera intima: il potere del denaro entra nell'amore, l'assenza di denaro lo condiziona. Alla fine, l'incrocio tra ricchi e poveri non ci sarà, le coppie si ricompongono mantenendo il loro status sociale, relazionale ed emotivo. L'operaio e la moglie resistono a quello che sarebbe stato un loro assoggettamento, anche se seducente. L'immagine finale della luna definisce la stabilizzazione emotiva del mondo.

Proprio in questa direzione, *Succederà questa notte* diventa un film molto rilevante e nuovo (e non solo rispetto alla filmografia di Moretti). Qui il sentimento d'amore individua il piano proprio di definizione della soggettività, la forma in cui un soggetto nel tempo può incontrare il suo destino e una più profonda conoscenza di sé. Cercare e aspettare l'amore significa cercare ed aspettare di incontrare un sé il più possibile libero da vincoli e gabbie sociali. Significa accedere alla libertà, partendo dalla conferma dei propri sentimenti.

Che significa questo emergere dell'intimità, del privato e dei sentimenti al cuore della definizione dell'umano in molti film visti alla Mostra del Cinema di Venezia?

Se l'amore, a partire dalla tradizione romantica, è stato da sempre allo stesso tempo contrapposto ed associato alla morte, ora l'amore viene letto come l'antidoto più forte al potere. Lo spazio pubblico è totalmente saturato dalla pratica mortifera del potere, che sembra non esserci spazio per una ridefinizione reale e simbolica del mondo. Bisogna ripartire da un

perimetro più intimo e privato. Partendo da lì qualcosa di nuovo è possibile.

Ma questo spazio non è senza rischi, anzi. Nelle relazioni intime familiari l'uso del potere esiste, è solo più mascherato (e non prende solo il nome, spesso semplificativo, di patriarcato). Talvolta prende esso stesso il nome aberrante di amore, quando si tratta invece di abuso delle vite degli altri che si è fatto abitudine, come ne *Il fuoco che ti porti dentro*, o di patto con il male nell'inseguimento di un ideale familiare, come ne *L'estranea*.

L'esercizio del potere comporta l'assoggettamento (esplicito o meno) dell'altro, l'amore si arresta davanti a tale uso, semplicemente perché non sa che farsene. Accetta di abitare lo spazio incerto di un incontro: quello tra due amiche che disegnano manga (*Look Back*), quello di una coppia che sceglie comunque di resistere alle seduzioni del potere (*Possible Love*), e di un'altra che si attende attraverso gli anni, perché sa che in quell'attesa ritrova il senso stesso della sua esistenza (*Succederà questa notte*).

Gli spettri dell'identità

Letizia Granata

Woman Unknown di May el-Toukhy.



Uno squarcio di città visto dal basso, che la prospettiva sembra far piover addosso allo spettatore. Un corridoio corto, avvolto dalla penombra. Due porte a vetri chiuse, simmetriche nello spazio. Un corpo nudo terso dall'acqua, quello di Marie, protagonista di *Woman Unknown*, di May el-Toukhy, unica regista donna in concorso all'83° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

Questi quadri della sequenza iniziale condensano le tensioni dell'opera nel rapporto fra città, casa e corpo femminile, campo di battaglia su cui convergono la violenza dello spazio pubblico e il rigore inflessibile di quello domestico, diverse declinazioni di un medesimo ordine disciplinare. Nella Copenaghen dell'immediato secondo dopoguerra, la grande Storia si intreccia così alla piccola storia di Marie (Mathilde Arcel), il cui passato torna a infestare il presente con un segreto che, se svelato, potrebbe minacciarne l'incolumità. La regia restituisce questo intreccio attraverso un'attenzione ai gesti rituali di ascendenza quasi akermaniana, facendo affiorare dalla loro reiterazione il senso di claustrofobia che pervade l'intera narrazione.

Lo sguardo rivolto a Marie e agli uomini che la circondano è, senza dubbio, filologicamente riconducibile ad un cinema femminile e femminista che intende indirizzare la propria attenzione a quelle dinamiche innescate da una posizione di subalternità rispetto al potere, problematizzandone gli aspetti più ispidi che emergono quando, in tali situazioni, subentra anche l'intersezione della questione di genere.

Attraverso la vicenda della protagonista, domestica e bambinaia nella casa del facoltoso Christian, di cui si prepara a diventare moglie, la cineasta danese compie una riflessione stratificata che origina innanzitutto dalla violenza patriarcale, che agisce in maniera capillare e diversificata,

causando guerre e, al contempo, perpetrando azioni oppressive e di controllo sui corpi femminili, sui desideri che incarnano e sulle azioni che, liberamente, osano intraprendere. Il dolore causato a Marie da uno speculum durante una visita ginecologica, così, non differisce da quello fisico ed emotivo provocato dalle autorità che umiliano e violentano in pubblica piazza le cosiddette *collaborazioniste orizzontali*, a cui vengono ferocemente stracciate le vesti col fine di marchiare i loro corpi nudi con una svastica.

Una condanna, questa, che rischia di incombere anche su Marie quando un uomo del suo stesso paese, Karl, riemerge dal passato, minacciando di rivelare il legame che la donna aveva avuto durante la guerra con un soldato tedesco e di infrangere la fragile rispettabilità da lei appena conquistata. Questo segreto a lungo tenuto nascosto ritorna ad infestare il presente come una presenza invasiva, prima ancora di tradursi in una minaccia esplicita. La vecchia vita di Marie assume a questo punto una consistenza spettrale, insinuando nella nuova quotidianità ciò che deve continuare ad essere taciuto. Il dolore inscritto nel corpo, il timore di essere scoperta, il controllo dei propri gesti rendono percepibile la persistenza di un passato che il cambiamento di condizione avrebbe dovuto lasciarsi alle spalle.

Marie attraversa lo spazio domestico con la sicurezza timorosa di chi ha imparato a destreggiarsi in un luogo non proprio, prendendosene cura con una freddezza data dalla consapevolezza di non esserne completamente parte, di potervi appartenere solo in maniera vicaria attraverso il matrimonio con l'uomo che ne è il vero e unico padrone. I primi piani stretti che colgono il suo viso in stato di costante allerta, i dettagli delle mani che si muovono automatiche compiendo le azioni quotidiane della servitù, i passi concitati che percorrono le stanze della sua gabbia d'oro restituiscono ciò che anche i costumi comunicano: pur nella sua scalata sociale, la protagonista rimane in uno stato di subordinazione alla figura maschile cui è impossibile sfuggire. Disfattasi del grembiule della sua divisa e divenuta signora, infatti, Marie continua ad indossare lo stesso abito grigio, segno che la sua elevazione sociale non ha condotto automaticamente alla conquista di una libertà o di un'autonomia proprie. Una simile dinamica si ripete verso la conclusione del film, quando la donna è costretta ad indossare, per il giorno del suo matrimonio, l'abito nuziale appartenuto alla defunta moglie di Christian. Quest'ultima è anch'essa uno spettro che continua ad aleggiare tra le mura di casa, riaffiorando nei dialoghi e continuando a occupare simbolicamente il posto nel quale Marie dovrebbe insediarsi. Non è un caso, infatti, che nella sequenza iniziale l'inquadratura dell'abito bianco, sospeso proprio come un fantasma al centro di una camera, preceda l'apparizione sullo schermo della protagonista. La morte entra dunque immediatamente in scena e dissemina lungo gli eventi una trama di relazioni e aspettative entro cui la futura sposa è chiamata a collocare il proprio corpo. Al passato personale che Marie tenta di rendere invisibile si sovrappone quello della sua futura famiglia, la cui persistenza conferisce al matrimonio il carattere perturbante di una

sostituzione. Fra la donna che è stata e quella di cui dovrebbe prendere il posto, la protagonista cerca una possibilità di esistenza in uno spazio già abitato, dove persino la promessa di una nuova vita assume la forma inquieta della ripetizione.

La presenza massiccia di specchi e superfici smerigliate che riflettono e deformano la figura della protagonista, inoltre, rende concreta tale instabilità entro una configurazione prettamente visiva. La molteplicità della figura di Marie viene esplicitamente dichiarata dalla regista nella scena della prova abito, durante la quale la macchina da presa sosta davanti allo specchio a due ante sulle cui superfici è riflessa l'immagine doppia della donna: a specchiarsi vi sono la vecchia e la nuova Marie, la defunta moglie di Christian e quella futura, la Marie vittima e quella carnefice. Su questa superficie si riflette il corpo di una donna che lo sguardo registico emancipa da ogni possibile appiattimento bidimensionale. Personaggio complesso e non assolvibile ad un'unica categoria morale, la protagonista viene in tal modo mostrata nella sua complessità.

Infatti, nel tentativo di preservare la propria incolumità, ad un certo punto Marie arriva ad esporre un'altra donna alla persecuzione, piegando a proprio vantaggio il medesimo meccanismo del sospetto che la minacciava. La sua vulnerabilità convive con la responsabilità di scelte che alimentano la violenza da cui cerca riparo, incrinando la possibilità di categorizzarla come figura integralmente innocente. Paura, desiderio e calcolo ne attraversano piuttosto le azioni, restituendo una soggettività le cui policrome sfaccettature disattendono la funzione esemplare della vittima e rendono inquieta l'identificazione dello spettatore.

È da questo intreccio fra costrizione e responsabilità che nasce la sospensione del giudizio sollecitata dal film. La comprensione delle condizioni in cui Marie agisce resta inseparabile dall'interrogazione sulle conseguenze dei suoi gesti, mentre la pervasività del dominio patriarcale si rivela anche nella possibilità che chi lo subisce contribuisca, anche inconsciamente, a perpetuarlo. El-Toukhy mantiene il proprio sguardo accanto alla protagonista anche quando le sue azioni mettono in crisi il sentimento di solidarietà di chi le osserva, lasciando aperta la frattura fra l'urgenza di salvarsi e il prezzo imposto alla vita altrui.

Woman Unknown. Regia: May el-Toukhy; sceneggiatura: Maren Louise Käehne, May el-Toukhy; montaggio: Rasmus Stensgaard Madsen; musiche: Mikkel Hess; interpreti: Mathilde Arcel, Carsten Bjørnlund, Thorbjørn Hedegaard, Marina Bouras, Mia Plantin, Sofia Nolsøe, Flora Yde Sander, Mikael Birkkjær, Joen Højerslev; produzione: Nordisk Film Production, SIA Nafta Films, Nordisk Film Production Sverige, Film i Väst; distribuzione: Lucky Red; origine: Danimarca, Svezia, Lettonia; durata: 124'; anno: 2026.

La sconfitta comunitaria

Chiara Scarlato

Possible Love di Lee Chang-dong.



Ogni amore nasce come necessario in un momento determinato e irripetibile della vita: accade così che due corpi godono della gioia di riconoscersi, provando a scambiare la casualità di un incontro con una direzione comune da scegliere e seguire insieme. Ma quando si apre una faglia che destabilizza i giorni, quando si abita una soglia che non si può occupare troppo a lungo (perché non traccia più una soglia di casa), quando si attraversa una frattura che separa e scompone i pensieri, si perde il senso di quella necessità. È allora che ogni amore cambia il suo statuto, diventando possibile: l'andirivieni di responsabilità e colpe rompe la linea che teneva in equilibrio una pluralità di mondi, e ormai non basta guardare l'altro o l'altra per ritrovarvi l'intreccio (o il concatenarsi di casualità) che avevano portato i corpi dritti fino alla necessità di essere esattamente lì in quel tempo e in quello spazio. Sembrerebbe una condanna ancestrale se non fosse che quell'amore non è mai stato davvero necessario poiché – da sempre – ancorato alla vita e rimesso a una forma in divenire che eccede il canone di un racconto ordinato. C'è però ancora qualcosa a rendere quest'amore – ancora e sempre – possibile, come mostra l'ultimo film di Lee Chang-dong.

Ho-seok (Sol Kyung-gu) e Mi-ok (Jeon Do-yeon) si conoscono da quando avevano rispettivamente diciotto e sedici anni, sono sposati da tempo e hanno un figlio di dieci anni (Cheol, Jung Seop), ma stanno attraversando un periodo di forte difficoltà a causa del licenziamento di massa che ha coinvolto Ho-seok e decine di altri lavoratori. Le prime scene mettono rapidamente in contatto queste due trame narrative che riguardano da un lato l'amore coniugale e, quindi, una dimensione intima e privata; dall'altro, una forma d'amore per così dire sociale, cioè una dimensione più complessa che stabilisce un rapporto tra il singolo individuo e una comunità di riferimento (in questo caso, lavorativa). L'intera famiglia è diretta al funerale di un ex collega del padre, che si è

suicidato, anche a causa del licenziamento subito. Nella sala in cui si ritrovano gli amici e i parenti del defunto per onorare il rito funebre, c'è una donna con una camera: è Ye-ji (Cho Yeo-jeong). Si apre la terza linea narrativa.

Mi-ok si avvicina al marito per dirgli che non deve bere alcolici perché le ha promesso di non farlo fuori casa. È una scena molto tenera in cui lei si avvicina a lui sorridendo, prende il suo bicchiere con un gesto aggraziato e accompagna il rimprovero quasi danzando; anche Ho-seok inizialmente sorride e danza con la moglie. Poi qualcosa si rompe, la danza si blocca mentre lui grida contro la moglie. Vicino ai loro corpi, a seguirne i movimenti, c'è sempre Ye-ji che riprende. Ho-seok è arrabbiato, le chiede se trova divertente quanto sta accadendo, lei si scusa e spegne la camera. Mi-ok esce fuori a piangere e a fumare e si accorge di aver perso la fede nuziale. Arriva un uomo, Sang-woo (Jo In-sung), che la aiuta a ritrovare l'anello: l'uomo è il marito di Ye-ji, che si trovava al funerale perché interessata a girare un documentario sui licenziamenti avvenuti nella fabbrica in cui lavorava Sang-woo. Il quadro narrativo diventa operativo: non solo due coppie, ma anche quattro individui che intrecciano relazioni nel segno di un chiasmo, cioè nel segno di una contrapposizione che *può* anche ribaltarsi in una paradossale vicinanza.

Sono molti i meriti del settimo lungometraggio del regista coreano – dall'orchestrazione delle inquadrature in fase di montaggio all'inserimento di *flashback* che si armonizzano perfettamente nel flusso delle immagini senza mai dare l'effetto di un sovraccarico – ma su tutti spicca la qualità della scrittura del film, in cui tutte le linee narrative risultano perfettamente bilanciate e integrate l'una con l'altra. In questo bilanciamento si delinea la restituzione di un racconto che, come suggerisce in parte il titolo, è sempre sul punto *possibile* di trasformarsi in una tragedia o sciogliersi in un momento di accudimento. Nello scarto tra necessità e possibilità difatti il film disegna una tensione che trova il suo campo di espressione primario all'interno del film (dove gli stessi personaggi sembrano in attesa di un evento che non si ancora a nessuna aspettativa), ma che si sviluppa anche all'esterno, coinvolgendo chi guarda in un processo immaginativo il cui obiettivo è mettere in discussione più che accompagnare la visione. In questo uso intelligente del dispositivo narrativo, emerge il forte legame tra l'ambito finzionale e la riflessione sul presente a cui *Possible love* è strettamente e problematicamente legato: realizzato nel corso di più di dieci anni, il film muove dalla vicenda della piccola fabbrica di automobili Ssangyong Motor e, in particolare, dall'occupazione dello stabilimento di Pyeong-taek, conclusosi nell'agosto 2009 con un violento intervento della polizia, dopo più di due mesi di occupazione da parte di quasi mille lavoratori, che cercavano così di scongiurare il licenziamento dovuto a spregiudicate manovre di ristrutturazione. Ma qui il film trova un ulteriore e ultimo piano di espansione.

Più che essere l'esemplificazione di un'ingiustizia promossa e protetta da logiche capitalistiche, Ho-seok rappresenta tutti quei lavoratori

che hanno lottato, che non volevano arrendersi e che sono stati umiliati nella voce e nel corpo attraverso azioni punitive promosse e coperte da un apparato statale spesso connivente: le riprese del pestaggio dell'uomo – anche qui ottima la scelta di inserire il video come se fosse un materiale di archivio – mostrano la sconfitta di un ideale politico, ovverosia la mancata promessa di un *amore* che trova la sua *possibile* realizzazione in una dimensione comunitaria. È sempre a Ho-seok a chiarire che ciò che non riesce ad accettare del tutto è il tradimento da parte dei compagni, quei compagni che hanno combattuto con lui e che gli hanno voltato le spalle mentre giaceva a terra, svenuto per le botte, coperto di sangue e annessiato nella testa. Ciò che gli fa più male è ricordare l'invito all'unità e alla resistenza, perché quell'invito ha perso il suo valore performativo proprio nel momento in cui avrebbe dovuto diventare *effettivo*. L'attenzione del cinema coreano per il contesto operaio e le lotte di classe (inevitabili i riferimenti a *Parasite* e a *No Other Choice*) trova qui una nuova declinazione mostrando che il fallimento del singolo accade perché manca una comunità di riferimento.

Per questa stessa ragione, il progetto di Ye-ji si riduce al desiderio ossessivo di controllare e manipolare gli eventi che la circondano, senza di fatto fornire nessuna forma di riscatto a Ho-seok. Lo stesso atteggiamento predatorio di Ye-ji si riscontra anche nel comportamento di Sang-woo che cerca di sedurre Mi-ok, quando si trovano tutti nella sua residenza estiva dove tutti i fili narrativi si sovrappongono. Ye-ji vuole girare il documentario; Ho-seok decide di rilasciare la sua intervista; Mi-ok cerca di tornare in contatto con il suo passato; Sang-woo è in apprensione per la conclusione di un affare (forse, proprio l'acquisizione della fabbrica in cui lavorava Sang-woo). C'è infine un'altra danza, quasi speculare a quella iniziale: Mi-ok e Sang-woo sono nudi nell'oceano, lui si muove verso la donna in maniera sgraziata, la circonda, buttando il peso del suo corpo sull'acqua in una specie di rituale arcaico e insensato, che si ripete anche sulla spiaggia. Mi-ok si sottrae, ma non è questo gesto a condurre allo scioglimento del chiasmo, bensì la visione di entrambi: due corpi nudi l'uno di fronte all'altro, con lo stesso potere, la stessa *possibilità* di reagire e lottare. “Non desiderare la roba d'altri” – esergo del film e omaggio al *Decalogo 10* di Krzysztof Kieslowski – è l'unica indicazione da accogliere per seguire fino in fondo la parabola di questa storia. Lontano dal contesto biblico, il comandamento si ribalta nell'unico gesto performativo del film: Cheol ruba il fischietto con cui Sang-woo chiamava il figlio del custode nei momenti in cui si annoiava. Lo ruba, non lo desidera.

Possible Love. Regia: Lee Chang-dong; sceneggiatura: Lee Chang-dong, Oh Jung-mi; montaggio: Kim Da-won; musiche: Kim Da-won; interpreti: Jeon Do-yeon, Sul Kyung-gu, Zo In-sung, Cho Yeo-jeong; produzione: Pinehouse Film, Anonymous Content, NOWFILM; origine: Corea del Sud; durata: 164'; anno: 2026.

Eterotopia del potere

Denis Previtera

Dau di Ilya Khrzhanovsky.



In *String Theory* (Khrzhanovsky, 2020) il personaggio di Nikita chiede a Kaledin se la scienza abbia un suo *Quadrato Nero*. Il matematico risponde di no, perché il dipinto di Malevič è un'imitazione, un tentativo di organizzare l'arte come una scienza. E se organizzassimo la scienza come l'arte? "Ad esempio, per creare un istituto che sarà come un teatro". A Kharkiv, nel nord-est dell'Ucraina, viene costruito un immenso set che riproduce un istituto scientifico sovietico. Per tre anni, dal 2009 al 2011, centinaia di individui vi abitano quotidianamente, vestendosi, mangiando e parlando come se fossero nell'URSS tra il 1938 e il 1968. Le stanze spesso non presentano soffitti, sostituiti da un sistema di illuminazione che permette di filmare in qualsiasi momento. Tutti devono mantenere il proprio ruolo, ma non per questo ogni cosa viene osservata e ripresa di continuo. A differenza del franchise televisivo *Big Brother*, solo una frazione di ciò che accade viene registrato. La vita sul set si svolge con regolarità, giorno per giorno, a prescindere da dove si trovi la macchina da presa, da ciò che la piccola troupe, composta a malapena da quattro persone compreso il direttore della fotografia Jürgen Jürges, riesce a catturare.

L'ossessiva e radicale ricerca di autenticità che caratterizza il progetto DAU di Ilya Khrzhanovsky non si esaurisce nell'accuratezza dei vestiti, delle acconciature, degli edifici e dei suoi interni, ma si estende alla sovrapposizione tra ciò che gli attori non professionisti fanno nella vita

reale e la parte che sono chiamati a ricoprire: veri scienziati, artisti, camerieri, militari, accademici e forze dell'ordine continuano a svolgere le loro professioni all'interno del set, andando incontro a una certa dose di imprevedibilità; talvolta controversa, come nella scena del maiale sgozzato in *Degeneration* (2020) o in quella dell'umiliante interrogatorio di *Natasha* (2020). Con rare eccezioni, i protagonisti conservano la biografia e il nome degli attori, riadattati al contesto sovietico di quegli anni: il fisico teorico Nikita Nekrasov, il matematico Dmitry Kaledin, l'artista multimediale Aleksej Blinov, l'ex ufficiale dei servizi segreti Vladimir Azhippo o il leader neonazista Maxim Martsinkevich. La distanza tra chi interpreta e chi viene interpretato è labile, per non dire quasi inesistente.

Nonostante i punti in comune, ognuno dei film ricavati dalle settecento ore di girato sembra conservare un'identità distinta, tanto tematica quanto stilistica. *The Empire. Novel One: Return of the Prodigal Son* (2020), costruito attorno a un dialogo infinito tra Dau e Anatoly Krupitsa, direttore dell'Istituto dal 1938 al 1952, si contraddistingue per un'impronta teorica e teatrale, con una particolare attenzione ai *jumpcut* e alla profondità di campo – anche se sarebbe il caso di parlare di “messa in scena in profondità”. *Katya Tanya* (2020) è un melodramma che coinvolge una coppia di donne, con una struttura narrativa che possiede addirittura un intreccio e salti cronologici. *Three Days* (2020), incentrato sulla visita di Maria, attrice greca un tempo amante di Dau, è invece un confronto attoriale prima a due e poi a tre, sviluppato all'interno di una casa e mostrato con articolati piani sequenza. O ancora, *Nikita Tanya* (2020), che affronta i problemi coniugali della coppia, trova la propria cifra nelle loro lunghe e continue passeggiate attorno al cortile.

Si potrebbe pensare che si stia parlando troppo di altro, piuttosto che entrare nel merito del film in concorso all'83ª Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. Ma parlare di *DAU* (2026) significa parlare del progetto, del quale il film – parafrasando uno scambio di battute – si presenta come l'inizio e la fine, “il punto centrale e quello laterale”. La sua identità risulta forse la più complessa da cogliere. Riprendendo un procedimento già sperimentato in *New Man* (2020), anche questa opera è costruita in larga misura da momenti già utilizzati. Sarebbe scorretto però considerarlo sia un semplice riassunto, una sintesi di ciò che già conosciamo, sia un film definitivo e indipendente, che supera ed esclude gli altri. Il materiale girato, già inserito o meno nel progetto, appare come un repertorio da cui attingere e da rielaborare di continuo. La cattura di Leshan di *Brave People* (2020), gli esperimenti di *Degeneration* o la scena in pendenza di *The Empire*, non sono proposti inalterati, bensì modificati e ricontestualizzati in modo da assumere una diversa funzione, un'altra sfumatura. Basti pensare alla scena ripresa da *Three Days*, in cui Khrzhanovsky cambia il montaggio e taglia una breve inquadratura in cui

Nora è vista sorridere, rimuovendo un dettaglio chiave che faceva comprendere come la reazione avuta di fronte a Maria fosse parte di una strategia, lasciando così in primo piano la meschinità del marito.

DAU segue un uomo di cui abbiamo visto il mondo, l'ambiente, le conoscenze, ma non ancora il suo percorso, o almeno non con chiarezza. Al centro della narrazione viene finalmente posto il suo vero protagonista: un fisico ispirato alla figura dello scienziato sovietico Lev Landau, qui di origine greca come il direttore d'orchestra Teodor Currentzis che lo interpreta. La progressione degli eventi che coinvolgono Dau è messa in ordine, organizzata, rendendone chiara l'evoluzione, o meglio il declino, in un arco temporale che attraversa quarant'anni. Se questo film porta avanti un racconto cronologicamente orizzontale sulla vita del personaggio, che dal 1928 a San Pietroburgo arriva al suo ingresso nell'Istituto nel 1938 (anno che coincide con il culmine delle grandi purghe staliniane), per giungere infine alla sua morte e alla distruzione dell'avamposto scientifico nel 1968 (periodo che segna l'apice della dottrina Brežnev), le altre opere che compongono il progetto si presentano come approfondimenti verticali, percorsi laterali sulle varie tappe, su chi gli gravita attorno e abita la struttura.

Nei primi anni trascorsi tra le mura dell'Istituto, Dau indossa ancora una giacca rossa sgargiante, quasi fuori posto rispetto al resto, in evidente contrasto con le tonalità che lo circondano. Man mano che gli anni passano la giacca scompare e con essa quel briciolo di vivacità cromatica che rimaneva, lasciando spazio a colori grigi e spenti, in linea con l'atmosfera cupa, sporca, umida che lo circonda. I volti si fanno stanchi, fantasmi prosciugati dalla burocrazia, dalle false lettere volontarie, da un sistema violento e oppressivo che tenta di spegnere ogni forma di amore, sentimento, emozione e gioia di vivere. La pelle si fa pallida, cadaverica, le feste esprimono sempre meno gioia e sempre più follia e disperazione. Non è un caso che le uniche persone in tutto il progetto che sembrano provare un sentimento genuino l'una per l'altra siano Tanya e Katya, quest'ultima prima manipolata da Nora e Dau, poi denunciate entrambe con l'accusa di essere lesbiche, schiacciate da un sistema che osserva tutto e che porta una delle due al suicidio, come se persino l'amore potesse diventare un crimine da sopprimere, un atto antisovietico.

La parabola del protagonista appare come una discesa negli inferi, un declino fisico e psicologico della sua personalità. Le condizioni dell'Istituto procedono di pari passo con lo stato mentale dei suoi occupanti, via via più interessati all'alcol e al sesso e meno agli esperimenti (ammesso che questi ultimi siano mai stati davvero importanti per loro: Dau stesso sceglie di entrare nella struttura per sfuggire alle purghe). Un percorso che segna, però, anche la parallela e progressiva emersione di Azhippo, commissario del KGB incaricato di

sorvegliare gli scienziati e il personale, reprimendo ogni deviazione ideologica e comportamentale. Figura che, dopo trent'anni trascorsi ad agire nell'ombra, diventa il nuovo direttore, rendendo chiaro come le reali cavie da laboratorio siano gli individui che abitano quel luogo, infine massacrati dai *superuomini*. In un modo o nell'altro, tutti i personaggi si rivelano esseri spregevoli, manipolatori, al contempo vittime e aguzzini, come mostrato in particolare da Natasha e Dau. Persone che non si fanno scrupoli a sfruttare gli altri per il proprio tornaconto, esercitando una costante coercizione del corpo altrui simile a quella che subiscono a loro volta.

Il mondo di DAU appare come un *teatro degli orrori*, un luogo di repressione e controllo, dove le camere di sorveglianza sono sostituite dagli occhi del KGB, dagli sguardi degli scienziati costretti con la violenza a denunciare i colleghi con false accuse, del personale obbligato a firmare lettere di denuncia formalmente volontarie o a rovistare nell'immondizia in cerca di prove. La sorveglianza si frammenta in una molteplicità di occhi possibili, estendendo il principio di incertezza tipico del Panopticon. Se nel dispositivo descritto da Foucault il controllo è basato sull'impossibilità di sapere quando si è osservati da un punto specifico, nell'ambiente interno alle mura l'indeterminatezza riguarda anche chi possa essere l'osservatore. Ogni individuo può diventare un potenziale informatore o sorvegliato, rendendo impossibile distinguere con certezza chi guarda da chi è guardato. L'Istituto si presenta allora come un'eterotopia: uno spazio reale, separato dal resto del mondo e sottoposto a regole specifiche, nel quale le dinamiche della società sovietica vengono riprodotte e portate all'estremo, fino a costituire un sistema autonomo di controllo.

La sua identità si completa infine nella forma. *DAU* non può più essere il lungometraggio pensato in origine tra il 2006 e il 2007 da Khrzhanovsky, in quanto subisce inevitabilmente l'esistenza delle altre opere. Il film è aperto e chiuso da segmenti caratterizzati da un montaggio ipercinetico che, richiamando il principio del *cinépugno* elaborato da Ėjzenštejn, sembrano aggredire quasi fisicamente lo spettatore. Sono momenti in cui emergono le tracce di una narrazione preesistente, di un percorso che evolve in modo già determinato e noto, fatto di violenza e morte. Un approccio che si ripercuote sul resto del film, frenetico, veloce e meno dilatato, segnando così il passaggio dal ritmo e dalla fruizione installativa delle esposizioni parigine del 2019, di cui tutti gli altri titoli risentono l'influenza, a un registro più spettacolare e, quindi, per certi versi, più vicino alla dimensione del colossal cinematografico.

DAU. Regia: Ilya Khrzhanovsky; sceneggiatura: Ilya Khrzhanovsky, Susanne Marian, Vladimir Sorokin, Ilya Permyakov; fotografia: Jürgen Jürges, Manuel Alberto Claro, Lol Crawley; montaggio: Ilya Permyakov, Rob Myers; interpreti: Teodor Currentzis, Radmila Shegoleva, Anatoly Vasiliev, Vladimir Azhippo,

Dmitri Tcherniakov, Dmitry Cheglakov, Maxim Martsinkevich, Demyan Kudryavstev, Maria Nafpliotou, Aleksej Blinov, Nikita Nekrasov, Dmitry Kaledin, Victoria Skitskaya, Nikolay Voronov, Carlo Rovelli; produzione: Société Parisienne de Production, ARTE France Cinéma, Phenomen Berlin, Essential Filmproduktion, Plattform Produktion; origine: Germania, Francia, Svezia, Russia; durata: 195'; anno: 2026..

Apocalisse con vista

Laura Ysabella Hernández García

Wild Horse Nine di Martin McDonagh.



*Wild horses
Couldn't drag me away
Wild, wild horses
We'll ride them some day
(Rolling Stones)*

“Wild horses” è un’espressione inglese usata per indicare delle forze che, per quanto cerchino di costringerti a fare qualcosa contro la tua volontà, non sono capaci di piegarti («Neanche dei cavalli selvaggi potrebbero trascinarvi via», canta Mick Jagger). Quello che dà il titolo al film di Martin McDonagh, presentato in concorso all’83ª edizione della Mostra del Cinema di Venezia, non è però un cavallo qualsiasi: è armato di una pistola 9mm. Ambientato nel Cile del 1973, il film segue l’agente della CIA Chris (John Malkovich), malato terminale di cancro che fa uso di morfina per placare il dolore. Il suo collega Lee (Sam Rockwell) cerca di tenere sotto controllo l’anziano compagno che, sentendosi prossimo alla fine, decide di scrivere un’autobiografia. Ma come si inizia a raccontare la vita di un agente che ha pianificato i colpi di Stato orchestrati dagli Stati Uniti in Guatemala e Congo, l’omicidio di Kennedy e le strategie della guerra del Vietnam? “Potrei partire dai dinosauri”, pensa Chris; nello specifico, si chiede se i dinosauri abbiano un’anima e se verrebbero accolti in paradiso. Per quanto insolita, è la domanda perfetta per mettere a nudo la morale di un uomo intervenuto nei più cruciali eventi del Novecento, segnando la storia globale con la convinzione di agire per un “bene superiore”.

Quella di Chris è una prospettiva disincantata, guidata da una logica utilitaristica secondo cui le azioni compiute, per quanto atroci, erano prive di alternative. Lo stesso uomo capace di portare alla detenzione di migliaia di persone in nome della democrazia riduce poi quello stesso valore al più prosaico “rendere i Paesi abbastanza gay da produrre buon formaggio”. Allo stesso tempo, si osservano i semi di una sensibilità selettiva: mentre spia dei giovani comunisti, Chris ammette di preoccuparsi della morte delle falene, dimostrando di provare più simpatia per questi insetti che per gli stessi cittadini del Cile. Il suo sguardo è cinico e il «cinismo assolutizza il potere e piega ogni scelta al predominio della forza» (Berardi 2023, p. 40). Il cinismo appartiene a chi un tempo credeva e che ora, pur avendo smesso di farlo, continua a eseguire gli ordini ricevuti poiché incapace di mettere in discussione lo stato delle cose. In una democrazia popolata da uomini cinici, la libertà diventa un’illusione e la volontà collettiva si ritrova del tutto impotente.

Armato del suo cinismo, il protagonista si trova a occupare un ruolo quasi profetico, circondato dalle macerie del passato e intento a danzare sull’orlo dell’apocalisse. Chris gode di una posizione privilegiata per osservare il dispiegarsi della storia nel passaggio tra due eventi cruciali: le uccisioni di Kennedy e di Allende. Sebbene l’agente ironizzi sul fatto che l’assassinio di un presidente nero (Patrice Lumumba, primo ministro del Congo) non sia rimpianta quanto quella di un uomo politico bianco, quello di Kennedy è all’origine di un senso di colpa da cui i personaggi americani non riescono a liberarsi: la sua morte segna infatti l’inizio della fine, la rinuncia definitiva a qualsiasi ideale democratico. Il futuro non fa che confermare questa deriva, culminando nel colpo di Stato dell’11 settembre ai danni del primo presidente marxista eletto democraticamente.

Se il passato non può essere cambiato e il futuro è già scritto, ai personaggi di McDonagh non rimane altra opzione se non la fuga: Chris e Lee decidono di lasciare il Cile per partire in viaggio verso l’Isola di Pasqua e contemplarne i Moai. Questo scenario richiama altri paesaggi dalla natura sublime presenti nella filmografia del regista britannico-irlandese, in particolare l’isola immaginaria di Inisherin de *Gli spiriti dell’isola* (2022). Tuttavia, anche questo tentativo di evasione si rivela del tutto futile: Chris continua a sperimentare un profondo senso di solitudine pur di fronte alla maestosità del panorama, la medesima solitudine avvertita in ogni luogo visitato in passato. L’abbandono del mondo resta soltanto apparente, come riconferma l’inserito della Monument Valley nello sfondo della telefonata tra Chris e suo fratello (una breve comparsa di Tom Waits). L’imponente inquadratura della Valley agisce come un marcatore di genere e di autorialità, configurandosi insieme come spettacolo visivo e geografia deterritorializzata, coerentemente con quanto afferma Palmer a proposito dell’ontologia del western: «The real is turned into backdrop and drained of particularity even while becoming a landscape of peculiarly powerful cinematic appeal» (2016, p. 66). L’Isola di Pasqua, l’immaginaria Inisherin e la Monument Valley sono spazi magnifici e sconfinati nei quali la figura

umana sembra riassorbita. Territori apparentemente scanditi da un tempo geologico incommensurabile rispetto a quello umano. Eppure, chi tenta di sfuggire alla storia trovando rifugio in questi luoghi è destinato a rimanere deluso: come ricordano diversi scambi di battute nel film, la bellezza dei paesaggi non deve far dimenticare che essi sono stati un tempo abitati da popolazioni sterminate con la violenza. La rimozione dei nativi si sovrappone come un'ulteriore traccia fantasmatica a questo costante tentativo di fuga dall'orrore.

Cosa fare, dunque? Contrapponendosi al cinismo, Franco Berardi sceglie l'ironia: «L'ironia non può essere disincantata, non essendosi mai fatta incantare» (2023, p. 47). La forza corrosiva dell'etica ironica risiede nella capacità di immaginare nuove forme di gioco, anche quando non si è certi dell'esito. Nel film, questa nuova apertura interpretativa può assumere la forma di uno sguardo insolito, come quello di un'opera western osservata dalla prospettiva di un cavallo – che Chris definisce “un western deprimente”, giacché l'animale che nasce accanto ai cowboy finisce poi per morire insieme ai nativi. Ma lo scarto decisivo avviene attraverso l'incontro di Chris con una giovane studentessa femminista: consapevole del destino che attende lei e gli altri comunisti, l'agente le prospetta due alternative, abbandonare lo scontro politico e disertare ritirandosi su un'isola sperduta, oppure rispondere con la stessa violenza, agendo anche quando nulla sembra poter cambiare. Se Chris morirà perseguendo la prima via, la studentessa sceglierà l'azione violenta. Con questo film McDonagh non si propone di riscrivere gli eventi storici, come avviene nel cinema di Quentin Tarantino o Marco Bellocchio; il regista si ferma un passo prima, limitandosi a modificarne le premesse. Senza pretese di sancire alcuna verità, il processo immaginativo non sceglie di percorrere una sola delle vie possibili, ma rivendica uno spazio di possibilità. Il racconto mette così in scena i momenti immediatamente precedenti a un'apocalisse già annunciata – situata nel Cile degli anni settanta così come nel nostro presente – chiedendoci di agire anche quando tutto sembra ormai perduto.

Riferimenti bibliografici

F. Berardi, *Disertate*, Timeo, 2023.

R. Barton Palmer, *Shot on Location: Postwar American Cinema and the Exploration of Real Place*, Rutgers University Press, 2016.

Wild Horse Nine. Regia: Martin McDonagh; sceneggiatura: Martin McDonagh; fotografia: Ben Davis; montaggio: Mikkel E. G. Nielsen; musiche: Carter Burwell; interpreti: John Malkovich, Sam Rockwell, Steve Buscemi, Mariana di Girolamo, Ailín Salas, Tom Waits, Parker Posey; produzione: Blueprint Pictures, Film4 Productions; distribuzione: The Walt Disney Company Italia; origine: Regno Unito; durata: 118'; anno: 2026.

Un nuovo errore

Chiara Scarlato

Un bon petit soldat di Stéphane Brizé.



Che cosa vuol dire occupare un posto dirigenziale in un'azienda che sponsorizza il benessere sociale del proprio personale ma, al contempo, autorizza comportamenti che minano il benessere psicologico del singolo lavoratore? È questa la domanda che si trova al centro dell'ultimo film di Stéphane Brizé, *Un bon petit soldat*. Al contrario di quanto si potrebbe immaginare dal titolo, "il piccolo soldatino" è Carla Moretti (Alba Rohrwacher), da poco nominata responsabile del Settore Risorse Umane di una delle filiali dell'azienda francese *Amali*, leader nel campo delle assicurazioni. Seguendone i movimenti sin dalle prime scene, si ha l'impressione di vedere una donna ottimista e felice – complice anche il corredo sonoro di *What a Wonderful World* nella versione dei Ramones – ma si tratta di una condizione apparente, destinata presto a essere ribaltata. Se si volesse ridurre la costruzione del film a uno schema, sarebbe infatti facile rilevare una struttura circolare che si apre e si chiude con lo stesso evento: la proiezione di un video aziendale il cui obiettivo dovrebbe essere quello di spronare giovani laureati – dal profilo altamente qualificato – a inviare la propria candidatura per occupare posizioni dirigenziali all'interno della compagnia.

Nel primo video – proiettato durante una riunione a cui partecipano i responsabili delle varie aree insieme a Carla e, naturalmente, al CEO Arnaud Boronat (Vincent Lindon) –, giovani donne e uomini appaiono felici e appagati mentre si muovono con disinvoltura negli spazi dell'azienda dove trovano tutto quello che può soddisfare i loro bisogni, e anche qualcosa in più. Dovendo intercettare l'attenzione delle nuove generazioni

attraverso la promozione di valori che abbiano una qualche utilità sociale, il team creativo ha scelto di lavorare sul tema dell'inclusione, mostrando come l'azienda promuova politiche che favoriscono l'inserimento lavorativo di persone con disabilità fisiche di varia gravità. Secondo quanto viene mostrato, ogni dipendente riuscirebbe in tal modo a trovare la propria soddisfazione personale non solo perché contribuirebbe, sul piano lavorativo, a migliorare le condizioni di vita delle persone che decidono di assicurarsi, ma anche perché, sul piano umano, è come se ciascuno trovasse ogni giorno nuove motivazioni per superare i propri limiti osservando chi, invece, supera costantemente i limiti del proprio corpo.

Si tratta di una semplificazione estrema, offensiva e ridicola che, tuttavia, viene accolta positivamente da tutti i dirigenti, Carla inclusa, fino a quando il CEO non dice di essere orripilato da quanto ha visto. E qui si produce un primo scollamento. Boronat non è indignato per il contenuto del video, bensì per il tono politicamente corretto con cui viene poeticizzato il binomio disabilità/inclusione, e lo dice senza troppi giri di parole, dopo aver chiesto a Carla se, nel vedere quel video, percepisse un sentimento di appagamento o di oppressione, cioè se il pensiero di lavorare con persone disabili la facesse sentire felice. Carla risponde di no e Boronat chiude la riunione dicendo che uno spot del genere è capace solo di generare disagio e, soprattutto, non raggiunge l'obiettivo. Si deve trovare un'altra soluzione. Nel tempo che separa la proiezione del primo video e la realizzazione del secondo non prende forma soltanto il film, ma anche il percorso di Carla che, camminando sul cerchio della storia, è inevitabilmente destinata a tornare al punto di partenza.

Seguendo una sua intuizione, il nuovo video dovrà mettere sullo stesso piano la cura dei clienti e la cura dei dipendenti, assicurando così che gli standard previsti per coloro che *acquistano* un servizio siano i medesimi garantiti a coloro che *sono pagati* affinché quel servizio venga erogato nel miglior modo possibile. Il personale viene ripreso mentre effettua attività che esulano dalle normali mansioni e Carla stessa promuove la realizzazione di un laboratorio sulla felicità in una stanza tappezzata di frasi di Aristotele che funzionano da manifesti motivazionali; anche il formatore parla per cliché e slogan servendosi di riferimenti letterari e filosofici (tra questi, la semplificazione di una frase di Proust secondo la quale "il vero viaggio di scoperta non consiste nel cercare nuove terre, ma nell'avere nuovi occhi"). Sono queste le scene più comiche del film perché riescono a strizzare l'occhio ad alcuni degli stilemi più radicali della cultura *bobò* francese e insieme, almeno in parte, a destrutturarli: il figlio di Carla, che prende un buon voto in inglese, è secondo il formatore, un motivo di orgoglio (perché il voto di Louis è anche un po' il voto della madre); un'altra dipendente è contenta perché il distributore automatico ha fatto erroneamente cadere due Twix e lei ne ha regalato uno alla figlia (gesto che, sempre secondo il formatore, potenzia la felicità). Nel processo di realizzazione del secondo spot, l'azienda chiede ai propri dipendenti di concentrarsi sulle piccole cose, ma la converte subito in risorsa all'interno di un contesto che funziona secondo regole di segno opposto: competizione,

gerarchia, prestazione. La contraddizione è duplice, perché la cura viene evocata solo nella misura in cui è redditizia, e perché a promuoverne il paradigma è Carla, che ne è del tutto priva tanto nel contesto familiare quanto in quello aziendale (dove deciderà di non intervenire in una faccenda che avrebbe quasi sicuramente provocato il licenziamento di una dirigente per *mobbing* su una dipendente).

Sin dal titolo, il film mette in scena questa tensione di genere che vuole sottolineare con forza la difficile compresenza tra il femminile (tradizionalmente assimilato alla cura e all'accudimento) e l'affidamento di ruoli che siano di responsabilità. Per essere "un buon soldato", Carla deve conformarsi a una grammatica che non le appartiene. È lo stesso Brizé a confermarlo, precisando però che il titolo lavora su due piani: l'obbedienza a un potere gerarchizzato, che regola certe dinamiche aziendali, e l'affermazione, all'interno di quelle stesse dinamiche, di determinati modelli di mascolinità tossica. Sono i due piani lungo i quali si è mosso, negli ultimi anni, un neoliberismo dalle contraddizioni sempre più esposte; e di fronte a un modello economico e sociale di questo tipo, continua il regista, ogni forma di resistenza e di sopportazione finisce per essere codificata al maschile, schiacciando la possibilità di rivendicare spazi di cura. In questo senso il personaggio di Carla – metafora di un femminile che non può che essere declinato al maschile – non conosce alcuna trasformazione positiva: nello spazio del film, deve rimanere inattiva.

Questa inattività, così come la scissione tra tempo della cura e tempo della prestazione, trovano una forma precisa nel montaggio, curato da Géraldine Mangelot, con cui Brizé lavora qui per la prima volta. Da un lato ci sono i messaggi audio e video che attraversano il film, in campo e fuori campo, e che mostrano Carla in luoghi sempre diversi; dall'altro ci sono i tagli bruschi che ricorrono da una scena all'altra e rendono la narrazione ellittica, segnando un andamento in cui Carla sembra non essere mai al posto giusto. Da un punto di vista tematico, invece, il film costituisce una sorta di quarto movimento – o, meglio, un movimento di ritorno, considerando la parentesi di *Le occasioni dell'amore* (2024) – del ciclo in cui il regista francese si interroga sui diritti dei lavoratori e delle lavoratrici e anche sul tipo di valore che oggi possono ancora assumere le rivendicazioni sindacali. Ma se in film come *La legge del mercato*, *In guerra* e *Un altro mondo*, Lindon occupava una posizione esattamente opposta, qui il ribaltamento produce un effetto di denuncia perfino più forte: i soprusi istituzionalizzati, e ormai normalizzati, nei contesti aziendali non vengono più osservati dal basso, dalla parte di chi li subisce, ma dal punto esatto in cui vengono decisi.

Il cerchio, allora, rimane leggermente aperto, delineando una dinamica solo apparentemente identica a quella iniziale. Alla proiezione del secondo video, Carla, che avrebbe dovuto esserne la protagonista, non compare nelle immagini: la sua esclusione è la reazione per il gesto con cui aveva provato a far valere, dentro la grammatica aziendale, un principio di che non può risultare ammissibile. Da qui l'impossibilità di una via d'uscita, o almeno di quella via d'uscita che il cinema di Brizé aveva altre volte

intravisto nel conflitto collettivo: qui non c'è un fronte, c'è una sola donna, e la macchina da presa che resta su di lei. La constatazione romantica ed energica di un "mondo meraviglioso" si ribalta così nell'inquadratura finale sul suo volto, ormai irrigidito e segnato, mentre nella sua testa e nelle nostre orecchie insiste *A New Error* di Moderat. Un errore, un nuovo errore, ma di nuovo non c'è nulla: solo il modo ordinario in cui il sistema continua a funzionare e a produrre

Un bon petit soldat. Regia: Stéphane Brizé; sceneggiatura: Stéphane Brizé, Coralie Amédéo, Olivier Gorce; fotografia: Antoine Héberlé; montaggio: Géraldine Mangenot; musiche: Bertrand Blessing; interpreti: Alba Rohrwacher, Vincent Lindon, David Talbot, Adrien Bobinet, Sharif Andoura; produzione: Blueprint Pictures, Film4 Productions; distribuzione: The Gaumont, I Wonder Pictures; origine: Francia; durata: 102'; anno: 2026.

Il silenzio della sala

Chiara Scarlato

NAZA di Yuval Abraham e Rachel Szor.



Al termine della prima proiezione di *The Voice of Hind Rajab* dello scorso anno a Venezia, l'investimento emotivo era stato talmente forte che, per un attimo, le corse per passare da una proiezione all'altra si erano fermate e molti avevano sentito il bisogno di restare in sala ad applaudire fino alla conclusione dei titoli di coda. L'impressione era che si dovesse far sentire la propria presenza, gridare la libertà per Gaza e per la Palestina, affermare che quella "voce" poteva ancora risuonare in altri corpi. Insomma, mostrare una compattezza che andasse oltre la reazione del momento. Sebbene continui a essere un oggetto divisivo – soprattutto per scelte estetiche che vanno valutate separatamente dal suo valore politico – il film di Kaouther Ben Hania mantiene ancora oggi una certa efficacia nel creare un senso comunitario, quello stesso stato di pienezza che si avverte quando ci si sente coinvolti in un racconto capace di rivolgersi, con potenza, a me e ad altri nello stesso momento. In simili occasioni, è come se il senso di impotenza e il dolore riuscissero a trovare una loro forma di traduzione in qualcosa di comune, dando un po' di sollievo (per certi versi, anche egoistico) a chi guarda e ascolta. Quello che è successo nel 2025 è tutto quello che non è accaduto, un anno dopo, al termine della visione di *NAZA*, il film a sorpresa in concorso per il Leone d'Oro.

Diretto da Yuval Abraham e Rachel Szor (anche registi, insieme a Basel Adra e Hamdan Ballal, del documentario vincitore dell'Oscar *No Other Land*) e girato negli ultimi tre anni, *NAZA* raccoglie le dichiarazioni di ventiquattro ufficiali e soldati dei servizi segreti militari israeliani,

mentre descrivono alcune delle tecnologie e dei meccanismi studiati dal governo per realizzare la distruzione di Gaza e il genocidio della sua popolazione. Nel buio delle notti di Tel Aviv, vediamo alternarsi i profili, alterati digitalmente, come alterate sono le loro voci, per preservare l'anonimato di chi ha materialmente contribuito al monitoraggio, al controllo, al contenimento e all'uccisione a distanza di migliaia di civili palestinesi dall'ottobre 2023. Come affermano i registi, il documentario nasce nei termini di una vera e propria esigenza maturata a pochissima distanza di tempo dall'attacco di Hamas del 7 ottobre, in risposta al quale la politica governativa israeliana – con il sostegno di televisioni, giornali e dell'opinione pubblica – ha presentato lo sterminio di massa come unica soluzione possibile, sostenendo che Gaza fosse popolata soltanto da “animali umani” che non avevano alcuna ragione di vivere. In linea con una politica documentaria che anima anche i lavori di Laura Poitras (tra i consulenti in fase di realizzazione), ciò che il film mostra è che il massacro dei civili a Gaza non è stato un effetto collaterale del conflitto, come spesso è stato presentato a livello mediatico, ma un'azione premeditata, calcolata e intenzionale, conseguenza diretta di decisioni politiche che precedono di molto il 2023.

Da registi e giornalisti israeliani, Abraham e Szor hanno avvertito la necessità di compiere un gesto di traduzione e montaggio riprendendo i contenuti di alcune delle inchieste che il primo aveva condotto a partire dalla fine del 2023, già pubblicate su testate come *Local Call*, +972 *Magazine* (realtà indipendente israelo-palestinese), spesso in collaborazione con *The Guardian* (anche tra i produttori di *NAZA*), e riprese in seguito da *New York Times* e *Washington Post*. Quelle inchieste basterebbero da sole a indicare chiaramente il ruolo dell'intelligenza artificiale nelle tattiche militari israeliane e offrire delucidazioni in merito all'uso delle tecnologie informatiche studiate appositamente per forzare il trasferimento o provocare l'annientamento della popolazione di Gaza. Nondimeno è proprio il loro inserimento all'interno della cornice cinematografica a renderne insostituibile il valore documentale: la posizione della macchina da presa, la struttura e il montaggio riguardano ciò che è dentro il campo e ciò che è fuori: vediamo Tel Aviv mentre ascoltiamo la storia di Gaza e vediamo le immagini di Tel Aviv dissolversi insieme a Gaza. La città israeliana ci viene mostrata sempre attraverso una superficie – finestre, vetrine, specchi, schermi – in un rovesciamento del dispositivo foucaultiano della sorveglianza.

La struttura del film restituisce bene questa dinamica alternando le riprese delle interviste sui tetti a quelle di vari scorci della città secondo diverse tecniche (dalle inquadrature fisse ai piani sequenza) fino a includere materiali d'archivio (estratti da telegiornali recenti ma anche un video del 1986 in cui Benjamin Netanyahu, al tempo ambasciatore di Israele all'ONU, afferma che il “terrorismo è il deliberato e sistematico attacco su persone innocenti e civili per motivi politici”, intervistato da Giovanni Minoli in una puntata di *Mixer*). Tel Aviv, in queste sequenze, è letteralmente lo sfondo: sta alle spalle degli ufficiali e di Abraham, ne ritaglia i profili, fornisce alle

loro parole un paesaggio. Ma dietro quello sfondo ce n'è un secondo, che nessuna inquadratura raggiunge e che pure organizza l'intero campo visivo: Gaza è lo sfondo dello sfondo, e la forza del film sta tutta nel non risolvere mai questo rapporto nella sovrapposizione di un'immagine bensì nel lasciarla libera di muoversi in tutta contraddizione del conflitto. Un precedente, in questo, c'è: *La zona d'interesse* (e Jonathan Glazer, tra l'altro, è tra i produttori esecutivi). L'idea che le vittime restino fuori campo senza uscire dalla mente dello spettatore è la stessa che governa il linguaggio visivo di *NAZA*, con la differenza che in questo caso l'orrore, più che premere sui bordi dell'immagine, emerge direttamente dalle parole di chi lo ha prodotto.

In questo senso, il film funziona come dispositivo confessionale, e questo funzionamento viene testimoniato anche dal modo in cui è costruita la scena dell'intervista: la posizione di ascolto di Abraham, che di volta in volta si siede di fronte ai suoi interlocutori, è assecondata da un bilanciamento di luci che tiene gli ufficiali israeliani nella penombra e riserva a lui una luce crepuscolare, mai piena. Ma nessuno di loro, in questo rituale notturno, è davvero illuminato, e non lo è perché una luce piena lascerebbe credere che capire quel meccanismo significhi in qualche misura poterlo accettare. Significherebbe avere l'illusione di trovarsi di fronte a una spiegazione, che non si può avere, perché i sistemi descritti hanno un margine d'errore noto, tra il 15% e il 25%, e quel margine è una soglia autorizzata in anticipo, una percentuale di persone che si è deciso di uccidere per raggiungere l'obiettivo. Il titolo del film dice già questo: *NAZA* è un acronimo dell'ebraico militare utilizzato per indicare il numero delle persone che si prevede di uccidere in un attacco, calcolato prima che l'attacco avvenga. *NAZA*, *Nezek Agavi*, cioè "danno collaterale".

I civili palestinesi nelle testimonianze dei militari israeliani non sono persone. Sono danni, obiettivi, imprevisti. Sono i telefoni cellulari che li individuano nel loro essere in relazione con gli altri (sappiamo che viene attribuito un punteggio di gravità in base ad alcuni parametri che includono il contatto, anche involontario, con membri di Hamas), ma anche nello spazio e nel tempo (sappiamo che vengono utilizzati per localizzarli nel momento della morte). Gli stessi ufficiali israeliani affermano che per loro è come se giocassero a un videogame, dettaglio che toglie ogni dubbio sulle modalità operative che insistono dietro a queste dinamiche. La semplificazione del corpo umano in obiettivo emerge anche dal modo in cui gli ufficiali descrivono le strumentazioni informatiche (tra cui *Lavender* e *Homeland*), schematizzando i palazzi e i quartieri di Gaza in figure che vengono tracciate a mano e cancellate con una terribile facilità dallo stesso tratto. Ma quelli non sono disegni: sono strade, case, giardini, donne, bambine, bambini, uomini, ospedali, scuole. Quando tutto questo rimosso appare nella scena, anche tutta la tensione accumulata nel corpo durante l'ascolto entra a far parte del campo visivo: in un filmato di repertorio, un padre si aiuta con un martello per scavare tra le macerie di una casa in cui si trovano i suoi due figli. Chiama prima la bambina e poi il

figlio più grande. Lo chiama ancora e lo rimprovera perché gli aveva detto che avrebbe dovuto proteggere sua sorella.

NAZA. Regia: Yuval Abraham, Rachel Szor; fotografia: Rachel Szor; montaggio: Rachel Szor; musica: Mica Levi; produzione: The Guardian, JW Films, Placeholder Films, Unseen Hand; distribuzione: I Wonder Pictures; origine: Regno Unito; durata: 80'; anno: 2026.

Dall'interno del ciclone

Martina Tassone

15/18. *A Place to Heal* di Cédric Kahn.



Il cinema di Cédric Kahn ritorna alle origini. *15/18. A Place to Heal*, presentato in Concorso all'83ª edizione della Mostra del Cinema di Venezia, è abbastanza distante dalla tensione teatrale e meta-cinematografica che ha attraversato i precedenti due lavori del regista, *Making of* (2023) e *Il caso Goldman* (2023). L'ultimo film di Kahn ritrova invece quello stile "documentaristico" che ha contraddistinto i suoi primi lavori, da *Railway bar* (1991) a *Roberto succo* (2001) fino a *Vie sauvage* (2014) e *La Prière* (2018).

Il progetto di sceneggiatura nasce infatti da un'immersione diretta del regista e della sceneggiatrice, Kahina Le Querrec, in dei reparti di neuropsichiatria, in particolare dalla frequentazione discreta e prolungata di sedute di terapia e laboratori creativi. Il film colpisce per una forte aderenza alla realtà, che si nutre di una modalità di osservazione e partecipazione situata a monte del vero e proprio *tournage* del film: *15/18. A Place to Heal* è un'opera che prende corpo ancora prima di realizzarsi effettivamente nelle performance degli attori, nelle battute della sceneggiatura e nei movimenti di macchina.

Tale metodo di lavoro ha permesso a Kahn di conservare una purezza formale minimalista che scongiura il rischio del melodramma voyeuristico – rischio tutt'altro che remoto considerato il tema – preservando invece una particolare sensibilità per la molteplicità delle forme dell'esistenza umana. Gli ospiti che popolano il reparto sono tutti diversi, affetti da disturbi e assillati da preoccupazioni sempre singolari: come Lucie, che conduce una vita disordinata che la spinge fino alla prostituzione; come Éloïse, che combatte con la bulimia; come Enzo, che porta con sé il peso di aver accoltellato una persona.

La vitalità del film scaturisce poi dalle interpretazioni di un cast di giovani attori e attrici non professionisti che Kahn dirige dall'interno, interpretando il primario del reparto, il dottor Étienne. L'operazione richiama direttamente quella di François Truffaut ne *Il ragazzo*

selvaggio (1971), dove assumeva contemporaneamente i ruoli di maestro, medico e regista.

Producendo una stratificazione dei suoi ruoli, Kahn orchestra e libera l'energia e l'inquietudine di corpi ancora – e felicemente – non del tutto assoggettati alle norme e alle strategie del sistema attoriale professionale: allo stesso momento, però, il regista è capace di infondere nel “materiale grezzo” un rigoroso controllo formale, trasformando le sbavature e la freschezza degli esordi nella vera forza di *15/18. A Place to Heal*.

Il confronto più evidente è con un altro film di Kahn, *La Prière* (2018), dove un giovane protagonista tossicodipendente è inserito in un'isolata comunità religiosa montana. In entrambi i film i giovani sono affidati a un'istituzione che dovrebbe salvarli – laica o religiosa –, ma se *La Prière* si concentra sulla dimensione ascetica e individuale del percorso di redenzione, *15/18* è un'opera più corale e sociale, in cui lo spazio collettivo del centro di recupero funge da punto d'innescio di linee di fuga: alcune reiterate e sempre uguali, incapaci di aprire verso comportamenti nuovi, altre improvvise e sconvolgenti, capaci di alterare il corso della vita dei ragazzi.

È il caso dell'arrivo del nuovo paziente Enzo che sconvolge l'equilibrio del reparto innamorandosi della timida Eloïse; è il caso del mitico e ribelle Hannibal che, isolato in una stanza di contenzione, non parla, ma emette dei misteriosi ululati che affasciano e inquietano tutti gli altri. Sono proprio questi due a “spingere” gli altri verso la rivolta collettiva nella parte finale del film: Enzo, più concretamente, pianificando la sua fuga con Eloïse e appiccando il fuoco; Hannibal con la sua non-presenza, col suo costituire un esempio di bizzarra, ma ispirante, sovversione.

La corsa e fuga liberatoria, per la prima volta verso il fuori del reparto, rende particolarmente evidente il lavoro di Kahn sulle inquadrature, costante per l'intera durata del film. Nello spirito di un'opera profondamente corale, il regista non relega nessuno degli interpreti ai margini del campo: ogni figura viene inclusa attraverso un uso elegante della profondità di campo, che tiene insieme la molteplice gestualità dei corpi in tutte le sue traiettorie.

Nel finale del film il fuoco appiccato da Enzo che spinge tutti in strada si configura come un elemento purificatore e rigeneratore, più che distruttivo. Come lo stesso Kahn afferma, appoggiandosi alle teorie e alle pratiche della psichiatria istituzionale di Jean Oury a La Borde, la decisione di fuggire, e di farlo verso la natura, risponde all'esigenza di uno “scatto” vitale verso una nuova strutturazione psichica. Finalmente liberi, corrono tutti insieme verso la tomba della madre di Zoran, completando lì un rituale di passaggio iniziato con l'incendio tra le mura del reparto: in cerchio, generano delle percussioni che ricordano il suono di tamburi cerimoniali, suggellando così l'emergere di una prima possibilità di elaborazione, presa di coscienza o “guarigione”. Il reparto si rivela dunque davvero a *place to heal* (un luogo di guarigione) a patto però che l'energia, la sfrontatezza, l'instabilità e la verità dei suoi ospiti sia sempre rispettata e non sedata.

Come recita Mélissee nella lettera di commiato all'ospedale: "15/18 non è un bidone, 15/18 è un ciclone".

15/18. A Place To Heal. Regia: Cédric Kahn; interpreti: Zoé Monpart, Malou Khebizi, Kenji Peyran, Patience Munchenbach, Sophie Guillemin, Cédric Kahn, Antoine de Foucauld, Jennifer Decker; produzione: Ad Vitam Films, Tropdebonheur Productions; distribuzione internazionale: Charades; distribuzione italiana: I Wonder Pictures; origine: Francia; durata: 105'; anno: 2026.

L'amore come destino

Roberto De Gaetano

Succederà questa notte di Nanni Moretti.



«Che l'amore è tutto quanto c'è / È tutto quanto sappiamo dell'amore», questi versi di Emily Dickinson possono ben riassumere il senso profondo dell'ultimo meraviglioso e commovente film di Nanni Moretti, *Succederà questa notte*. Un film che presenta, dietro l'apparente ricorrere di alcuni elementi dei film precedenti – come l'ispirazione dai racconti di Eskol Nevo o la presenza di attrici come Jasmine Trinca – la novità sorprendente di rappresentare la vita e le relazioni come segnate *esclusivamente* dai sentimenti.

Tali sentimenti che prendono forma e corpo nel tempo riguardano ciò che chiamiamo famiglia. Che non è solo un'istituzione, ma il nome che diamo al carattere temporale, continuo ma anche spezzato, delle nostre relazioni sentimentali. Nonni, padri, figli, nipoti definiscono la verticalità temporale dei nostri sentimenti, coniugi e compagni la loro orizzontalità. Se i primi rispondono al vincolo di sangue, i secondi dovrebbero rispondere a libertà di scelta.

L'inizio del film manifesta subito il loro incrocio. Ad Oslo, Matteo (Louis Garrel) si trova in una sauna sul mare, davanti all'Opera House. È con la giovanissima compagna norvegese, che aspetta un figlio, e con la madre (Angela Finocchiaro), che pretende di convincere la ragazza a venire in Italia, dove avrebbe tutto il supporto possibile, perché in Norvegia non sarebbe in grado, lei così giovane, di crescere un bambino con il solo Matteo. Per tutta risposta si becca uno schiaffo dalla ragazza.

Stacco, in India, davanti ad un pubblico numeroso ed attento, un giovane architetto nell'annunciare i suoi ambiziosi progetti, fa la proposta di matrimonio alla donna a cui deve la sua forza e che sta lì di fronte, Greta (Trinca). Che, ascoltando queste parole, entra in ansia e telefona al padre (Nanni Moretti). Quest'ultimo accorrerà, prendendo il primo aereo. Greta non si sente di vivere lontano dall'Italia e forse non ama quell'uomo. Non lo sposerà.

Da qui il film procede tessendo il carattere episodico dei racconti di Nevo in un'unica storia, che ha al centro il primo incontro tra i due protagonisti: l'apparizione di Greta in vestito da sposa in un campo da tennis dove gioca Matteo, che resterà molto colpito dalla donna. Ma non potrà fare altro.

La riconoscerà tempo dopo a San Sebastian, truccata da vecchia, perché Greta è un'attrice ed è lì per interpretare il ruolo di un'anziana donna (la vediamo in taxi strapparsi letteralmente la maschera quando è all'ansiosa ricerca della figlia che è sparita). Matteo è in Spagna per accompagnare il padre morente al concerto di Bruce Springsteen (è il centro di *Hungry Heart*, il primo racconto di *Legami* di Nevo, a cui il film si ispira). Anche in questo caso il riconoscimento tardivo non darà seguito a nulla.

I due sono comunque entrambi sposati e hanno figli. Matrimoni, vite strutturate, legami familiari consolidati, tutto sembra funzionare e in qualche modo funziona. Ma quell'immagine della sposa nel campo da tennis resta e appare a Matteo come l'occasione di vita sfuggita o elusa. Qualcosa che poteva essere e non è stato.

L'incontro vero e proprio tra i due arriva tempo dopo, quando Matteo vede Greta seduta al tavolino di un bar. Le parla e le ricorda quando si sono visti per la prima volta. Gli effetti di questo nuovo incontro non sembrano potersi arrestare.

I due si vedranno nella casa oramai vuota del padre di Matteo. Parleranno, faranno l'amore (belle le prime vere scene di sesso che filma Moretti), balleranno, in una sequenza trascinate che parte dall'appartamento per proseguire in strada, dove il ballo diventa collettivo al ritmo di *She's A Rainbow* dei Rolling Stones.

Matteo vorrebbe che andassero a vivere insieme, Greta non se la sente, ha troppe responsabilità. Dolorosamente si separano.

Passano tre anni, ci troviamo in una grande performance teatrale che ha luogo in uno spazio industriale, con molti spettatori itineranti (è una invenzione del film, assente del tutto dal libro di Nevo), che assistono a diverse micro-scene che hanno come tema l'amore. Una di queste viene ripresa e mostrata su uno schermo, dove appare il volto di Greta. Matteo è tra gli spettatori. È ancora un'apparizione – un'immagine – ad avviare il nuovo incontro.

Le cose ora sono cambiate. Matteo ha lasciato la moglie, così come Greta il marito, spinta dall'aver visto la figlia baciare per la prima volta un ragazzo. Hanno interrotto i loro legami coniugali non per amanti pronti a sostituire i coniugi, ma per un'aspettativa indefinita, un desiderio

indeterminato ma reale, una nuova possibilità di vita. O forse solo per l'attesa di un amore, del ritornare di un'occasione.

Hanno saputo aspettare. E Greta ha saputo attendere pazientemente anche la figlia "problematica", restando dietro la porta chiusa della stanza in attesa che uscisse. Mentre il marito chiedeva un supporto psicologico che aiutasse ad affrontare la situazione, Greta era lì ad aspettare, con fiducia, con amore. E la figlia alla fine uscirà dalla sua camera. La pazienza dell'amore può sostituire gli psicologi: una novità importante nel cinema di Moretti, che aveva sempre mostrato soggetti impazienti andare dall'analista.

Il film mette a tema con forza – nel raccordo di una eterogeneità e molteplicità di luoghi, tempi e situazioni – l'amore come il sentimento in cui il soggetto è capace di trovare la parte più profonda di sé. Senza amore in fondo nessuno può sapere veramente chi è, rimarrà ignoto a se stesso. Per questo l'amato va aspettato. È necessario aspettare che l'altro sia pronto, che l'occasione sia matura.

Ma l'occasione sarà mai veramente matura? Da un lato sì, Matteo e Greta ora sono liberi, si baciano per strada, con sullo sfondo il gasometro; dall'altro, tale maturità è rimandata per il suo pieno compiersi ad un tempo immediatamente successivo, al "succederà questa notte".

È come se l'amore debba restare sempre e in parte anche una promessa, un'aspettativa che non può mai realizzarsi fino in fondo. Qualcosa come l'attesa di un tempo futuro dove il senso della vita possa essere trovato.

Che significa l'enigma di un amore che è sempre in qualche modo al futuro? Il mistero di qualcosa che solo tornando e differendosi trova compimento?

Succederà questa notte va magnificamente al cuore di tale segreto, non sciogliendolo (cosa impossibile), ma usandolo come un operatore dell'immaginazione.

Significa che se l'amore è la via più profonda che ha l'uomo per trovare il senso della propria vita, tale senso non può essere trovato una volta per tutte, non può giungere ad un compimento definitivo, è animato costantemente da un differimento, da un di là da venire.

Se l'amore dell'altro è la forma più radicale per giungere alla scoperta di sé, questo "altro" è la figura del destino, che sottrae l'uomo alla dispersività dell'esperienza e alla gabbia dei doveri sociali. L'amore è un destino, perché solo attraverso l'amore l'uomo può trovare se stesso e la sua umanità. E questo accade perché l'amore plasma il tempo e lo rende destino, mettendo insieme il presente dell'incontro (che si fa passato mitico), il ritorno dell'occasione e il futuro dell'attesa.

Questo in *Succederà questa notte* è chiaro: l'incontro come apparizione, l'occasione che si ripete, la pazienza dell'attesa, l'inevitabilità che qualcosa avvenga, o meglio avverrà. Tutto questo non si iscrive nella retorica di un romantico colpo di fulmine, ma nel più profondo corrispondere al destino temporale dell'uomo, attraverso l'unico sentimento capace di farlo, l'amore.

Ed è per questo che Greta – figura del destino – si presenta a Matteo sempre come apparizione, qualcosa di reale ma non del tutto. E quando i due sono del tutto reali, come nel sesso, di fatto sono nella casa vuota di un fantasma, del padre scomparso.

Nella vita ci sono obblighi assolti, errori compiuti, scelte sbagliate, situazioni che soffocano, e poi c'è l'amore che libera facendosi destino. Senza tale miracoloso destino, la cui attesa è già di per sé ragione di vita, vivere non avrebbe grande senso.

Il gesto creativo più radicale che il film compie (meraviglia di una sceneggiatura che si libera ben presto del carattere episodico dei racconti di *Legami*) è trasformare una serie di motivi, di spunti, di temi, di situazioni, in una storia – con la sua capacità di sintesi – che riguarda due personaggi attraverso il tempo.

Il tempo in *Succederà questa notte* non concerne il suo trascorrere inesorabile, l'invecchiare inevitabile, ma è la forma necessaria a far sì che il destino si compia. L'amore richiede tempo, perché solo così una occasione mostra, tornando, la sua fatalità.

Due sono le forme che hanno definito la soggettività occidentale: il potere e l'amore. Il cinema di Nanni Moretti ha restituito con forza tale polarità, mettendo in scena figure istituzionali – e dunque anche di potere – come professori, preti, politici, psicoanalisti, per giungere perfino al papa. Tutte figure orientate a guidare le vite degli altri, a controllarle (pensiamo a *Bianca*, in cui l'amore è del tutto soffocato dal controllo), a giudicarle, a pretendere di sapere sempre più degli altri. Tali figure del potere, del controllo, dell'assoggettamento degli altri e a se stessi, sono state restituite da Moretti in forma grottesca, caricaturale, a volte drammatica. Il riso ha avuto sempre un aspetto acre e doloroso.

Con *Succederà questa notte*, Nanni Moretti cambia tutto e raggiunge una libertà mai vista prima (con la sola eccezione, forse, di *Caro diario*), attraverso la quale si intravedono ispirazioni Nouvelle Vague.

Potere e ruoli sociali, saldati nelle professioni, si indeboliscono: Matteo ha una piccola libreria e Greta fa l'attrice, ma non continuativamente; le maschere si disfano, i giudizi morali sono assenti. Nessuna caricatura, né esagerazione grottesca, né precipitazione drammatica riguarda eventi, situazioni, o personaggi mostrati.

I personaggi sono alla ricerca di un loro destino oltre il loro ruolo sociale. E questo destino è quello tracciato dall'amore e dal coraggio che serve per sapervi corrispondere, e per saperlo dichiarare. La dichiarazione d'amore – parola o gesto – è parte fondante dell'amore stesso.

La capacità di Moretti di essere sintonizzato con il presente continua ad essere notevole, ma questa volta avviene in un modo più complesso. *Succederà questa notte* porta ad espressione qualcosa che c'è, ma che oggi sembriamo non vedere, perché cancellato dall'esercizio diffuso, brutale e sconsiderato del potere: cioè l'amore come unica vera alternativa al potere stesso.

Moretti ci fa immaginare come possibile la ricerca di un senso della vita che non passi necessariamente per il potere, le maschere, i ruoli sociali, ma che sappia sentire e corrispondere alla miracolosa e misteriosa soggettivazione amorosa.

E se è vero che del potere non possiamo farne a meno, perché nessuna civiltà ci è riuscita, è anche vero che solo cercando nell'amore il suo destino l'uomo può giungere non a un generico romanticismo ma alla conquista vera ed effettiva della sua libertà.

Riferimenti bibliografici

E. Dickinson, *Poesie*, Einaudi, Torino, 2023.

E. Nevo, *Legami*, Feltrinelli, Milano, 2024.

Succederà questa notte. Regia: Nanni Moretti; sceneggiatura: Nanni Moretti, Federica Pontremoli, Valia Santella; fotografia: Francesco Di Giacomo; montaggio: Clelio Benevento; interpreti: Louis Garrel, Jasmine Trinca, Hippolyte Girardot, Angela Finocchiaro, Melina Åkerman, Elena Lietti, Andrea Lattanzi, Antonio De Matteo, Nanni Moretti; produzione: Sacher Film, Fandango, Rai Cinema, Bteam Prods, Irusoin, IWHT Film, Pan Cinema; origine: Italia, Francia, Spagna; durata: 103'; anno: 2026.

L'apertura è per noi

Martina Tassone

Bucking Fastard di Werner Herzog.



Bucking Fastard, in concorso all'83° edizione della Mostra del Cinema di Venezia, trae spunto – non documentando, ma reinventando e re-immaginando – dalla storia delle gemelle Chaplin, Freda e Greta, balzate alle cronache negli anni ottanta per la loro inquietante sincronia di movimenti, sentimenti e pensieri: camminavano l'una a fianco all'altra, indossavano gli stessi vestiti e parlavano all'unisono. Herzog, incuriosito dalle vicende che gravitavano intorno alle due, le incontrò, intrattenendo una serie di appuntamenti poi interrotti a causa di alcune attenzioni di natura erotico-sentimentale che le gemelle stavano sviluppando nei suoi confronti. Il regista racconta l'episodio nella sua autobiografia, *Ognuno per sé e Dio contro tutti* (2023), inserendolo tra le “questioni in sospeso” della sua vita, tra i progetti da portare a compimento.

Bucking Fastard è difatti un “film-compimento”. Non soltanto perché realizza un progetto che Herzog conservava da decenni, ma soprattutto perché si rivela uno di quei film che non si limitano ad aggiungersi a una filmografia, ma la riconnettono organicamente, moltiplicandola. A questo punto del percorso del cineasta, *Bucking Fastard* è dunque l'opera che ripercorre e rinnova tutte insieme le idee di cinema e di vita che lo hanno segnato. Ritroviamo, ad esempio, l'assurdità dell'impresa di *Fitzcarraldo* (1982), il rischio e la temerarietà di *Grizzly Man* (2005), le visioni interiori e folli di *Aguirre, furore di Dio* (1972) e *Woyzeck* (1979); e ancora, potremmo continuare, l'isolamento di *L'enigma di Kaspar Hauser* (1974), l'attenzione per l'“anormalità” di documentari come *Paese del silenzio e dell'oscurità* (1971); la dismisura del non umano di *La Soufrière* (1977) o del più recente *The Fire Within* (2022); le ombre e le caverne del “cinema” di *Cave of Forgotten Dreams* (2010). Ciò non implica però che l'originalità del film sia lesa: al contrario, *Bucking Fastard* è un film di

Herzog diverso da tutti gli altri e, soprattutto, è un film dove accade qualcosa di mai accaduto prima nella storia del cinema: le protagoniste sono due, ma esperiscono il mondo come una e sola.

Le gemelle Holbrooke sedute sul letto si rivolgono alla macchina da presa ed esclamano all'unisono d'aver fatto un sogno: l'inquadratura, leggermente inclinata verso l'alto, è però filtrata da una sfocatura che le rende non del tutto visibili. Le sorelle sono "velate" per gli altri "normali", non comprensibili o classificabili, provocando "incidenti" (che divengono casi giuridici, come nel processo che apre il film) o suscitando una bizzarra attrazione sessuale.

La performance indivisibile delle sorelle Mara – come enunciato fin dai titoli di testa, in cui i loro due nomi non sono affiancati singolarmente dal proprio cognome, ma associati a un unico ("Kate Rooney Mara") – è sì la manifestazione di un'ibridazione corporea, ma soprattutto vocale: l'attenzione ricade sulla cadenza melodica delle parole pronunciate all'unisono, che si legano l'una all'altra, ricordando la rapsodia collettiva di un coro tragico. Joan e Jean si presentano come un'unica, collettiva e parlante mente "aliena", connessa da fili invisibili, rappresentati dai capelli che le gemelle sono terrorizzate di vedersi tagliare.

Il loro legame indissolubile è reso spazialmente dai corpi sempre inseparabili nell'inquadratura: ogni movimento di macchina è contenitivo, fluido e ininterrotto, grazie alla fissazione della macchina da presa su un *gimbal* – un giunto di supporto che le permette di ruotare liberamente intorno a uno o più assi. La doppia-presenza in campo viene addirittura intensificata quando le gemelle viaggiano in treno per andare a visitare i genitori: le loro sagome speculari e simmetriche – incorniciate dall'estatica colonna sonora di Ernst Reijseger – sono raddoppiate dalla riflessione nella superficie in movimento del finestrino, generando una visione allucinata di quattro sorelle Holbrooke.

Tale lavoro sullo spazio filmico conferisce a tutte le inquadrature un particolare senso di apertura e flessibilità che, in un certo senso, trasforma in composizione e movimento del quadro il nucleo teorico-filosofico che percorre il film. "Apertura" è infatti la parola chiave di *Bucking Fastard*: le gemelle conducono costantemente gesti di apertura, come la recinzione da sollevare, la porta da aprire e, soprattutto, il tunnel da scavare. Lo dicono con chiarezza allo stesso Mulroney (Orlando Bloom), il vicino di casa del quale sono ossessionatamente innamorate: "L'apertura era per te".

Nella parte conclusiva, il tunnel che scoprono nelle grotte vicine alla casa di zia Louise, che dovrebbe condurle verso una terra immaginaria e segreta, le Orcadi – il luogo dell'utopia in cui l'amore è possibile, assimilato ad Atlantide o ad Arcadia – risponde pienamente alla tensione inesausta verso una sorta di Verità dell'esistenza, quella che Herzog "insegue" da tutta una vita. L'apertura che le gemelle non smettono di ricercare – scaveranno per due anni ininterrottamente –, è un gesto fisico che traccia un percorso esistenziale, ed ontologico, che marca l'opera totale di Herzog.

All'interno delle grotte, le sorelle, seguendo una volpe – una sorta di animale totem, una guida spirituale verso l'Illuminazione – scoprono con

stupore la presenza di ringhiere, fari e binari, ritrovandosi così all'interno di un sistema di grotte visitabili al pubblico, il cui conducente del trenino turistico che lo percorre è Gareth, il loro innamorato. E allora, forse, più che essere un luogo "razionale", le grotte, con le loro innumerevoli e labirintiche gallerie, si configurano come la rappresentazione del loro inconscio: un inconscio che esse vivono con tale intensità nelle sue formazioni – come dimostra il lapsus che dà il titolo al film, "bucking fastard" al posto di "fucking bastard", – da riuscire a materializzarlo in delle rocce calcaree. Lo conferma il guardiano delle grotte che, quando le gemelle giungono finalmente all'uscita del tunnel, impedisce loro di uscirne: "Non posso farvi uscire, perché non potete essere dentro" esclama.

La questione "finale" diviene allora: dove arriveranno le sorelle Holbrooke, dove arriverà Herzog, dove arriveremo noi? Forse alle Orcadi, forse da nessuna parte: "Non è questo il punto" risponde una all'altra quando quest'ultima sprofonda in un momento di crisi. Perché? È lo stesso Herzog a risponderci: «La verità non ha futuro, non ha nemmeno un passato. Ma non vogliamo, non possiamo e non dobbiamo rinunciare a cercarla» (ePub, 2025). È questo che, più che "dire", *Bucking Fastard* ci fa vedere e sentire: *l'apertura è per noi*. Seguiamola.

Riferimenti bibliografici

W. Herzog, *Ognuno per sé e Dio contro tutti*, Feltrinelli, Milano 2023.
Id., *Il futuro della verità*, Feltrinelli, Milano 2025.

Bucking Fastard. Regia: Werner Herzog; sceneggiatura: Werner Herzog; fotografia: Peter Zeitlinger; montaggio: Marco Capalbo; musiche: Ernst Reijseger; interpreti: Kate Mara, Rooney Mara, Orlando Bloom, Domhnall Gleeson, Hugh O'Connor; produzione: Providence Road Entertainment; distribuzione: HanWay Films; origine: Irlanda, Usa; durata: 109'; anno: 2026.

Let It Shine

Damiano Garofalo

Mr. Nelson, Did You Kill People? di Shinya Tsukamoto.



Nel cinema di Shinya Tsukamoto il corpo non è mai soltanto carne: è superficie d'iscrizione, luogo dove la violenza (subita o inflitta) si deposita prima ancora di diventare racconto, memoria, coscienza. È un principio che attraversa la sua filmografia fin da *Tetsuo*, e che negli ultimi anni ha trovato nella guerra il proprio terreno di verifica più radicale. *Mr. Nelson, Did You Kill People?*, presentato in concorso a Venezia 83, porta quella logica a una dimensione che sembra, questa volta, senza ritorno. Una dimensione dove la mutazione del corpo ha un nome, una data, un'autobiografia. Dove il cinema di Tsukamoto abbandona la metafora per farsi testimonianza.

È la storia vera di Allen Nelson, *marine* afroamericano che a diciotto anni si arruola per sottrarsi alla miseria e al razzismo di New York, e che nel 1966, spedito in Vietnam, ammazza «tutto quello che si muove» fino a smarrire ogni sensibilità verso l'atto di uccidere. Tornato a casa a ventitré anni, Nelson non fa ritorno a nulla: resta un corpo estraneo alla città, terrorizzato dai rumori e dalle luci, isolato dalla famiglia e dal mondo, fino alla condizione di senzatetto. A trattenerlo su questa soglia è prima Linda, che sposterà. Poi il dottor Daniels, lo psichiatra che lo accompagna in un percorso terapeutico lunghissimo. Il film si costruisce su quattro piani temporali che continuamente si contaminano: il Vietnam, il ritorno, gli anni della terapia, quelli delle testimonianze pubbliche. Come se la linearità del racconto fosse essa stessa un lutto mai davvero elaborato.

Non stupisce che Tsukamoto abbia scelto proprio questa vicenda per chiudere la propria tetralogia bellica, dopo *Nobi*, remake del capolavoro di Koni Ichikawa del 1959, e soprattutto dopo gli ultimi due capitoli, *Zan* e *Okage*. Se quest'ultimo si costruiva come omaggio dichiarato alla trilogia della guerra rosselliniana, e il precedente dialogava apertamente con Kurosawa e la grammatica del jidaigeki, *Mr. Nelson* sposta decisamente il proprio orizzonte di riferimento, misurandosi con il cinema americano, sia classico che moderno: primi piani insistiti, quasi ossessivi, che piegano un tratto distintivo del regista dentro una trasparenza narrativa

hollywoodiana. Ma è proprio dentro quella grammatica apparentemente rassicurante che Tsukamoto innesta squarci che sono, più che intrusioni di modernità, dei ritorni: i sogni a occhi aperti e chiusi, i fantasmi del Vietnam che riaffiorano sulla materialità stessa delle immagini, ci riportano dritti al regista sperimentale degli anni Novanta. Come se il corpo-arma del soldato e il corpo-memoria del reduce fossero le variazioni definitive del corpo-macchina che ha attraversato tutto il suo cinema.

Il titolo è già, in questo senso, un dispositivo: la frase pronunciata da una bambina durante un incontro scolastico, «Mr. Nelson, did you kill people?», è un mantra destinato a risuonare per il resto della vita del protagonista. Fino a tornare, riformulata, nella domanda che lo psicanalista gli rivolge al termine di ogni seduta: perché hai ucciso? È in quello slittamento dal *chi* al *perché* che si gioca l'intera riflessione pacifista del film, e il suo legame più profondo con gli altri capitoli della tetralogia. Non basta più raccontare l'orrore (*the horror, the horror...*), bisogna avere il coraggio di rendere visibili, prima di tutto a sé stessi, le ferite di chi lo ha inflitto, per provare finalmente a tornare a casa dalla guerra.

Il tema del disturbo post-traumatico da reduce colloca Mr. Nelson in un filone che il cinema americano ha esplorato più volte: da Coppola a Cimino, ma anche, come suggerito da Bruno Roberti, Samuel Fuller. Fino al riferimento più diretto, che è forse il cronenbergiano *Jacob's Ladder* di Adrian Lyne. Ma è nel modo in cui Tsukamoto se ne appropria che il film trova la propria ambivalenza più feconda. È il secondo film in lingua inglese della sua carriera, dopo il terzo capitolo di *Tetsuo: The Bullet Man*, che restava però ambientato a Tokyo. Qui la lingua straniera diventa una distanza produttiva, quasi metodologica: permette al regista di astrarre una riflessione sul ruolo dei soldati afroamericani in Vietnam, costretti a combattere per un paese che non riconosce loro pieni diritti.

Il Vietnam diventa così una guerra tra subalterni: vietcong contro neri americani. È la stessa distanza, però, a definire il punto di vista marcatamente postcoloniale con cui Tsukamoto osserva un trauma che il cinema americano ha sempre raccontato come proprio: non tanto un'appropriazione, quanto un tentativo di sottrarre quella riflessione alla sua origine identitaria per restituirla, attraverso una testimonianza, come qualcosa di universale, politico, di tutti.

Le scelte di regia restano coerenti con questa radicalità: un film fisicamente disturbante, non solo nelle immagini ma nel lavoro sul suono, dove gli squarci dal passato sono accompagnati da un design sonoro volutamente sgradevole. Quasi a negare allo spettatore la stessa possibilità di rimozione non concessa, per anni, al protagonista. Eppure, in un film così duro, quella riconciliazione familiare (il figlio che torna a casa dopo aver ascoltato la testimonianza pubblica del padre, e finalmente lo comprende) si concede una tenerezza quasi spielberghiana: un'unica breccia di luce in un'opera che, altrimenti, non concede quasi nulla allo sguardo consolatorio.

C'è un altro momento, nel cuore del film, in cui tutta questa materia si condensa in un'unica immagine. Durante un'imboscata in un villaggio

sospettato di nascondere dei vietcong, Allen si ritrova rifugiato in una botola. Ed è lì, sottoterra, che assiste al parto di una contadina vietnamita, fino a prendere in braccio il neonato appena nato: l'unico istante di tregua concesso dall'adrenalina allucinatória della guerra, l'unico punto in cui la macchina del corpo-soldato si inceppa davanti a un corpo-vita che nasce, invece di morire. Una vita che si apre dentro la morte, una speranza che trova spazio proprio nel posto più freddo: un sottosuolo che è insieme rifugio e utero.

Eppure, quei fantasmi non si placheranno mai del tutto. Nemmeno decenni dopo, quando Nelson comincia a girare il Giappone per raccontare la propria storia nelle scuole. Prima di ogni testimonianza compie un piccolo rituale: un passo di danza, due giri su se stesso, intonando le parole di *This Little Light of Mine*. Uno dei canti simbolo del movimento per i diritti civili degli afroamericani, lo stesso cantato a squarciagola nelle marce di Selma e Montgomery, emblema della resistenza non violenta degli anni Sessanta. E allora, l'unico modo per resistere alla morte, oggi come ieri, è lasciar brillare quello squarcio di luce. *This little light of mine, I'm gonna let it shine...*

Mr. Nelson, Did You Kill People?. Regia: Shinya Tsukamoto; sceneggiatura: Shinya Tsukamoto; montaggio: Shinya Tsukamoto; musiche: ermhoi; interpreti: Rodney Hicks, Geoffrey Rush, Tatyana Ali, Mark Merphy, Lily Franky; produzione: Kinoshita Group, Kino Films; origine: Giappone, Stati Uniti d'America, Vietnam, Thailandia; durata: 116'; anno: 2026.

La salvezza dell'arte (e del cinema?)

Daniele D'Orsi

Look Back di Hirokazu Kore-eda.



“Non uscire”. Questa breve sequenza di ideogrammi posta nello “spazio bianco” della prima delle quattro vignette dello *yonkoma* (striscia comica quadripartita) che Fujino ha disegnato nel momento più oscuro della propria esistenza, è il catalizzatore e al tempo stesso la chiave interpretativa delle istanze che attraversano le immagini di *Look Back*.

Il buio della vita (e dell'inquadratura) ha appena soppiantato la teoria di colori con cui Kore-eda ha raffigurato il rapporto simbiotico tra le due amiche-artiste sororalì, eppure dal nulla, come se nella realtà fosse intervenuto un fenomeno che ne ha ricalibrato – in senso metafisico – le logiche, quello stesso foglietto svolazzante prego del dolore luttuoso di Fujino si trasforma all'improvviso in un miracoloso gesto di salvezza: in uno di quei micro-eventi magici e inspiegabili, su cui il regista nipponico fonda l'intera impalcatura drammaturgica del racconto, e a partire dal quale prende corpo l'ennesimo grido d'amore e di speranza che ha permesso ai due personaggi-manifesto del film di salvarsi reciprocamente più volte. Anche quando la vita, come nella scena appena citata, si è dissolta prematuramente nel buio dei titoli di coda.

La sequenza in questione, che rappresenta il momento spartiacque tanto nel manga di Tatsuki Fujimoto quanto nell'omonima trasposizione live-action firmata da Kore-eda, si configura sin da subito come cassa di risonanza dei temi, dei linguaggi e degli stessi spettri emozionali che il regista giapponese vuole sublimare sullo schermo. E il motivo lo ritroviamo sia in quella necessità quasi atavica dei due personaggi di creare dei momenti di salvezza reciproca – e di cui lo *yonkoma* di Fujino è il manifesto artistico – sia nella volontà del cineasta di inabissare i corpi, i gesti e gli atti creativi delle protagoniste in una cornice profondamente sinestetica: dove il connubio di immagini e suoni (diegetici ed extradiegetici) fa da matrice e sfondo di un'esperienza multisensoriale e multidimensionale, in cui non esiste soluzione di continuità tra il (nostro) pensiero e i mondi che abitano

gli spazi filmici di *Look Back*, permettendo così alle singole inquadrature di innervarsi di sapori, profumi e sensazioni deliberatamente tattili. Come se, nell'assistere ai percorsi di crescita personale e artistica di Fujino e Kyomoto, arrivassimo a svestire i panni dei meri "spettatori", per vivere *insieme a loro* le esperienze su cui si basa la loro quotidianità, proprio nel momento in cui le stanno (e quindi le stiamo?) vivendo sulla pelle.

Ogni evoluzione o micro-evento che intercorre nel rapporto tra le due protagoniste è infatti seguito da una sequenza in cui i personaggi riversano le emozioni nello spazio circostante, connotandolo di una vitalità che impregna le immagini in 35mm (un formato già di per sé altamente referenziale) tale da consentire a chi lo abita di percepire un moto interiore quasi estatico che elettrizza il corpo anche nei momenti in cui l'animo di Fujino o di Kyomoto è offuscato da un grigiore che solo la presenza (fisica o meramente prefigurata) dell'altra può ridestare. E Kore-eda, da grande autore qual è, lo esplicita sin dalle prime sequenze del racconto.

In piena continuità con il manga di Fujimoto, la versione live-action di *Look Back* – presentata in Concorso alla 83ª edizione del Festival di Venezia – segue il percorso parallelo di due aspiranti mangaka dalle polarità emotive e personalità apparentemente opposte (e quindi complementari). Fujino, che rappresenta il lato più creativamente estroverso dell'autore che le ha dato vita sulle tavole (ne riporta infatti i primi ideogrammi, FUJI-moto) sviluppa sin da giovanissima la passione per le strisce comiche, un linguaggio che le permette di coniugare l'umorismo caustico che la contraddistingue con le straordinarie abilità illustrative che coltiverà nel corso della narrazione. Al contrario Kyomoto (che invece sintetizza il lato da *hikikomori* del fumettista, come certificato dagli ultimi ideogrammi del suo cognome, cioè Fuji-MOTO) è reclusa sin da bambina negli spazi antisociali della sua abitazione, all'interno della quale realizza delle meravigliose illustrazioni che pubblica periodicamente sul giornalino della scuola a cui sono iscritte ambedue le artiste-in-divenire. Un giorno, al termine delle elementari, Fujino viene incaricata di consegnare il diploma alla futura collega, in un incontro che sarà sancito da una ciclicità che richiama la ripetitività dei gesti, delle azioni e anche – come si ricordava – delle salvazioni che entrambe metteranno in atto in ogni momento della loro quotidianità condivisa: sia quando si apprestano, insieme, a definire i codici del loro stile artistico, sia quando diventeranno delle autrici professioniste o nell'istante in cui, tragicamente, si separeranno.

Proprio la scena del loro primo incontro è emblematica delle operazioni sinestetiche che Kore-eda desidera mettere in campo lungo il corso di tutta la narrazione, e su cui il cineasta nipponico sedimenta il DNA di questa trasposizione. Fujino, ancor prima di incrociare il volto della ragazza a cui affiderà le chiavi del proprio universo emotivo, si interfaccia con Kyomoto nell'unico modo che le permetteva di comunicare su uno stesso livello: l'arte fumettistica. Mentre si posiziona davanti alla stanza (ermeticamente chiusa al mondo) della coetanea, schizza brevemente una striscia comica (specchio e anticamera di quella citata in partenza) in cui ironizza sulla natura di *hikikomori* di Kyomoto, celebrandone le eccentricità

laddove chiunque altro ne avrebbe stigmatizzato il comportamento. E come per magia, lo *yonkoma* sfugge dalle mani della ragazza, per insinuarsi metafisicamente negli spazi vuoti della porta e dell'anima della futura amica. Ci troviamo così davanti al primo momento di salvezza: al gesto che porta una giovane reclusa (immagine di tanti adolescenti giapponesi segregati nel buio delle loro camere) ad *uscire alla luce*, e a cancellare i vincoli che le ingabbiavano il cuore in nome della persona-alter ego che le ha permesso di rischiarare gli angoli più bui della propria anima con il calore di emozioni che non perderanno mai la loro radiosità.

E a testimoniare questa connotazione sinestetica dei linguaggi koreediani, ecco che il cineasta nipponico fa seguire questa prima istantanea di rivelazione/rivoluzione con una sequenza travolgente, che catapultava Fujino - e gli spettatori - all'interno di spazi *vivi*, riflessi da immagini attraversate dai suoni e dagli odori di un'esistenza che sta per concretizzarsi nel segno di una reciprocità emotiva totalizzante. È l'incontro con l'omologa che le riaccende il fuoco della passione per il disegno, una fiamma che Kore-eda traduce in un atto di liberazione strascinante: come se il corpo-in-moto della ragazza, inquadrata mentre corre tra i rigogliosi prati del Tōhoku, annullasse qui le barriere fisiche e ontologiche che separano lo scheletro organico di un individuo con la natura esanime della terra, consentendole di riversare ogni emozione, desiderio e aspirazione che aveva incubato fino a quel momento nel cuore, e che solamente in una cornice così fisicamente libertaria aveva la possibilità di trovare uno spazio in cui librarsi.

E in questa elevazione animistica rientriamo anche noi. Seduti nel buio di una sala che mai come ora ci è apparsa così irradiata di luce. Forse perché l'odore dei campi mostrati da Kore-eda nell'atto costitutivo del rapporto tra le due protagoniste, l'incedere pesante dei passi nella neve quando Fujino richiama alla mente il ricordo dell'amata anima gemellare, sono tutte visioni che abitano la nostra immaginazione. Quasi il maestro, nel tradurre sullo schermo gli atti di salvezza delle due artiste, volesse catapultarci, per 100 minuti scarsi, negli spazi indefiniti del pensiero. Dove anche la morte può essere ribaltata da un calcio volante di una gracile ragazza, perché ora la realtà, davanti alla bellezza di un gesto creativo, si è fermata. Ha trionfato la vita. Ha vinto l'arte. E le lacrime che solcano le guance di Fujino, sono anche le nostre. "*Non uscire*", recita non a caso la vignetta dello *yonkoma* strappato a metà: segno dell'ultima, insperata salvezza che il talento artistico di Fujino genera per Kyomoto anche dopo che il suo corpo ha tragicamente esalato il suo respiro finale. Ma il suggerimento di Fujino, se ci pensiamo, è anche un monito di salvezza per sé stessa, che dovrà continuare imperterrita a disegnare al fine di commemorare, attraverso le tavole dei manga, il ricordo salvifico di Kyomoto. Lei, come testimoniato dall'inquadratura finale, di fatti *non esce* e quindi non fugge dal suo destino. Ma anche noi, davanti ad un'opera che ci ha trasportato insieme alle due protagoniste in quella cornice liminale tra gli spazi immaginari del cinema e la realtà fisica del mondo, non abbiamo alcuna intenzione di uscire dalla sala.

Look Back. Regia: Hirokazu Kore-eda; sceneggiatura: Hirokazu Kore-eda; montaggio: Hirokazu Kore-eda; musiche: Yuta Bandoh; interpreti: Natsuki Deguchi, Aju Makita, Furi Nanase, Rokka Okada, Masaki Suda, Kankuro Kudo, Kayo Noro; produzione: K2 Pictures; origine: Giappone; durata: 100'; anno: 2026.

Nella spirale materna

Gabriele Guerrieri

L'estranea di Paolo Strippoli.



“Respira a fondo, respira piano. Se chiudi gli occhi il male è lontano”, ripete Anna Colonna (Jasmine Trinca) ai suoi figli in *L'estranea* di Paolo Strippoli. “Non credo nel cielo e nemmeno all’inferno. E non so distinguere il bene dal male” rivelano i Baustelle nella canzone *Nessuno*, centrale nel film. Di questa indiscernibilità tra bene e male, tra sacrificio e dominio, tra amore e controllo, tra reale e soprannaturale, si nutre l’immaginazione tragica di un regista che continua a ragionare, attraverso i codici del thriller e dell’horror, sulla realtà allucinata della famiglia italiana. E, in particolare, recuperando i temi e le forme più riconoscibili del suo cinema precedente, sulle ombre sinistre del volto materno.

In *Piove* (2022) l’incapacità di elaborare il lutto della figura materna conduceva alla disgregazione dell’unità familiare: il mostruoso (la nebbia venefica) si rivelava esteriorizzazione del trauma. *La valle dei sorrisi* (2025) ragionava su una forma di rimozione del trauma legato all’imposizione di un gesto di cura distorto al punto da generare dipendenza (quindi controllo) e mostruosità. In *L'estranea* mostruose sono le conseguenze dell’identificazione tra atto d’amore – generato dal desiderio di sottrarre al dolore e alla morte le persone che si amano –, e la pretesa di controllare la vita dei membri della propria famiglia, figli *in primis*. Una pretesa che infesta tanto Anna, che proietta sulla figlia le sue ambizioni attoriali, quanto suo marito Walter (Adriano Giannini), che assilla il figlio, aspirante calciatore, con commenti sulla sua forma fisica.

È Anna, però, l’origine e il centro della spirale tragica (suggerita dal titolo internazionale del film, *The Spiral*) tracciata da Strippoli. Nel presente della cornice del film la madre raggiunge, in una Roma devastata da un’alluvione, sua figlia Alice (Romana Maggiora Vergano) per rivelarle il segreto che attraversa l’intera storia della sua famiglia. Inizia così a raccontare di ripetuti incontri con una donna, l’Estranea del titolo (Valeria Bruni Tedeschi), in concomitanza con le situazioni più funeste vissute dai

Colonna: l'infarto di suo figlio Tobia, l'incidente stradale di Walter, il parto a rischio di sua nuora. Una spirale di eventi traumatici generata da un patto faustiano siglato da Anna con l'estranea – e rinnovato ad ogni nuova disgrazia: una vita per una vita. All'inizio del racconto Alice rischia di perdere una gamba; la madre baratta l'amputazione con la condanna all'obesità per il figlio. E sull'arto della bambina restano delle cicatrici, segno indelebile del "peccato originale".

Anna sembra voler giustificare questo peccato attraverso la fabulazione. Il narrare segna uno scarto rispetto al silenzio, e all'assenza della madre in *Piove* e rimarca la presenza eccessiva di Anna, agente in quanto generatrice (ancora, madre) di un racconto. Proprio in questa ricostruzione degli eventi la narratrice si mostra come un personaggio tragico: avendo preteso di dominare il caso – il fortuito incidente di Alice – ha prodotto catastrofi. Allo stesso tempo, però, delega la sua responsabilità, proietta la sua colpa sull'Estranea che nel cinismo grottesco dei suoi gesti e delle sue sentenze ("I figli muoiono, capita") assurge a *cattiva madre*, strega (Kaplan 1992). Un archetipo tipicamente caro all'horror con cui Anna esige di non essere identificata, pretendendo di avere controllo anche della maniera in cui la figlia potrebbe percepirla. Così, non solo si racconta come una vittima degli eventi, ma si autorappresenta attraverso l'archetipo della *buona madre* ideale e iperprotettiva, che "farebbe di tutto per i propri figli". Il film, però, incrina questa illusione: Anna non è soltanto una *madre sacrificale* che soffre affinché le persone amate possano vivere; si rivela piuttosto un'*amministratrice del sacrificio*, nella misura in cui si attribuisce il diritto di decidere chi debba soffrire perché un altro possa essere salvato.

Rivolgendosi a una tradizione del cinema di genere italiano, e ad Argento *in primis*, che ha dato forma al mostruoso materno coniugando le forme tragico-modrammatiche agli stilemi dell'horror (Landy, 2017), Strippoli sottopone a tensione lo stereotipo della *mamma italiana*, costruzione storica e simbolica nella quale indulgenza, dedizione e possessività finiscono per coesistere (Morris, Willson 2018). A un certo modello italiano di rispettabilità borghese, in fondo, è legata anche l'esasperata esigenza Anna di non deludere le aspettative sociali. "Eravamo quello che gli altri volevano diventare" chiosa la donna durante il suo racconto. L'immagine perfetta della famiglia tradizionale, fissata nella fotografia scattata nella loro nuova villa e che continua a tornare, non deve in alcun modo incrinarsi. Quella stessa foto che, attraversata da una crepa – doppio delle cicatrici di Alice – compare nel poster ufficiale del film e che permette allo spettatore quel riconoscimento, tra Anna e il suo perturbante e l'Estranea, interdetto alla donna.

Tanto nella cornice che nei *flashback* che mettono in scena il racconto di Anna, la donna si è mostrata con le fattezze di Jasmine Trinca; nell'inquadratura finale sulla fotografia di famiglia, invece, la madre ha il volto di Valeria Bruni Tedeschi. Il volto che Anna aveva attribuito all'alterità perturbante dell'Estranea era dunque il proprio volto reale, mentre quello della "buona madre" apparteneva al personaggio del racconto costruito per la figlia. La sutura di questa scissione fa collassare, al

di là del desiderio di controllo della narratrice, ogni possibile distinzione tra madre-angelo e strega, vittima e agente, apre un varco anche alla libertà di Alice. L'agnizione, infatti, è concessa allo spettatore, solo quando la ragazza uccide sua madre. Anna era giunta a Roma per rivendicare la gamba della figlia, convinta l'amputazione dell'arto avrebbe interrotto il circolo tragico.

L'Estranea, dunque, è lo spettro *generato* da Anna per rendere estranea a sé la componente mostruosa della propria maternità, espellendo dal racconto la responsabilità che non poteva conciliare con l'immagine di "madre" cui era convinta dovesse aderire. Strippoli, quindi, non demonizza la "madre", identificando la maternità come intrinsecamente oppressiva e mostruosa, ma mostra le derive orrorifiche di un'adesione acritica ad un modello culturalmente e socialmente codificato di maternità positiva. Uno stereotipo che pretende dalla madre una forma di onnipotenza soprannaturale e che finisce per generare conseguenze distruttive – la tempesta che si abbatte su Roma nella cornice del film – tanto per il soggetto materno quanto per i figli e, più in generale, per l'intero corpo familiare e sociale.

Riferimenti bibliografici

A. Kaplan, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Routledge, London 1992.

M. Landy, *In the Name of the Mother: From Fascist Melodrama to the Maternal Horrific in the Films of Dario Argento*, in G. Faleschini Lerner, M. E. D'Amelio, a cura di, *Italian Motherhood on Screen*, Palgrave Macmillan, London 2017.

P. Morris, P. Willson, *La Mamma: Interrogating a National Stereotype*, Palgrave Macmillan, London 2018.

L'estranea. Regia: Paolo Strippoli; sceneggiatura: Paolo Strippoli, Salvatore De Chirico; fotografia: Cristiano Di Nicola; montaggio: Federico Palmerini; musiche: Robin Coudert; interpreti: Jasmine Trinca, Romana Maggiora Vergano, Adriano Giannini, Valeria Bruni Tedeschi; produzione: Propaganda Italia, Rai Cinema, Kazak Productions, Tarantula, Dinamo Film, Shelter Prod, BeTV, Orange, Proximus; distribuzione: 01 Distribution; origine: Italia, Francia, Belgio; durata: 115'; anno: 2026.

Parigi in fiamme

Laura Ysabella Hernández García

Un peu avant minuit di Nicolas Pariser.



La rivolta armata che ha travolto, in una versione distopica, la capitale francese fa da sfondo a *Un peu avant minuit*, film di Nicolas Pariser presentato in concorso all'83^a Mostra del Cinema di Venezia. Il protagonista è Léo, un uomo di quarantanove anni costretto a trattenersi una settimana a Parigi in seguito al rinvio della sua partenza per l'Italia. Il viaggio ha lo scopo di sbrigare alcune pratiche ereditarie dopo la morte del padre – mai conosciuto in vita – e di cogliere l'opportunità per incontrare la sorella Giulia. L'eredità più complessa e ingombrante lasciatagli dal padre è però quella sentimentale: Léo è infatti nato da una relazione clandestina durata solo pochi mesi, che tuttavia l'uomo, negli ultimi anni di vita, ha ricordato come quella con il suo unico vero amore.

Léo non sa bene cosa pensare delle dichiarazioni del padre, visto che nel resoconto della madre questa relazione è sempre stata minimizzata. Per capirci qualcosa, l'uomo intraprende una passeggiata riflessiva insieme alla figlia diciannovenne Emma, un'attivista che, come tante donne della sua età, ha le idee molto chiare sull'amore: secondo la giovane, questa storia è un classico esempio di oggettificazione e idealizzazione della figura femminile da parte del nonno, il quale ha privato la nonna della possibilità di fornire la propria versione dei fatti. Questa è la prima di molte passeggiate che sono al centro del film di Pariser, in cui Léo ascolta la figlia e altre donne del suo passato spiegargli a lungo e nei dettagli cosa abbia sbagliato in amore: le sue colpe sono tante, tanto evidenti per le donne quanto insidiose per chi le ha vissute in prima persona.

Il periodo messo in esame risale a vent'anni prima, quando Léo era uno studente universitario e, insieme ad alcuni amici, aveva deciso di fondare una rivista culturale. Sebbene il gruppo fosse sempre circondato da ragazze più giovani, queste venivano relegate a mansioni di supporto o considerate semplici destinatarie di attenzioni sessuali. La sola eccezione era Tina, l'unica donna a scrivere per il giornale, descritta come molto bella e della quale Léo era innamorato. A sentire la prospettiva delle donne, che

a distanza di anni decidono di prendere la parola per dare il proprio resoconto dell'accaduto, l'ambiente della rivista sembra corrispondere a quello che la filosofa francese Monique Wittig definisce «pensiero eterosessuale»: le donne non hanno valore come soggetti autonomi, ma acquistano significato solo in funzione della relazione con gli uomini, la quale ne condiziona la posizione all'interno della cultura patriarcale (2019). In un contesto in cui la città appare divisa tra sommosse popolari represses dallo Stato e accuse di violenza o molestie rivolte agli uomini della sua stessa generazione, la colpa di Léo sembra essere soprattutto quella della mediocrità: il non aver mai preso una posizione netta, non aver mai lottato per il suo amore verso Tina e non aver compreso quanto il sistema di cui beneficiava fosse intrinsecamente ingiusto.

“Uomini e donne si sono amati poco e male”, dice la moglie di uno degli amici di Léo, e ciò ha portato il genere femminile a disertare il desiderio. L'accusa rivolta continuamente al genere maschile assume una forma ambigua, e proprio per questo aperta, all'interno del film. Inizialmente le donne sembrano ripetere gli stessi slogan (“i tempi erano diversi e noi lo abbiamo accettato”, “eravamo carne fresca”, “non c'era nessuna cultura del consenso”), frutto di un processo di autodeterminazione che ha portato alla rivalutazione di una serie di esperienze soggettive ma sistematiche. La ripetitività di tali discorsi sembra indicare un atteggiamento distaccato rispetto al vissuto narrato, una vittimizzazione senza via d'uscita e una mancanza di conciliazione futura fra i sessi.

A questa apparente direzionalità a senso unico del discorso contribuisce l'assenza di flashback: tutto sembra indicare che non spetti allo spettatore giudicare ciò che è veramente accaduto né stabilire le reali colpe di Léo, bensì riflettere insieme al protagonista sulla validità morale e politica di quanto espresso. Degli anni della rivista, infatti, non si vede altro che una reinvenzione immaginifica da parte di uno degli amici del protagonista, François, divenuto un importante produttore di media che decide di girare una serie dedicata al loro vecchio gruppo; persino in questo contesto sarà la giovane attrice incaricata di interpretare Tina a sottolineare la nostalgia per quegli anni di impunità maschile insita nel progetto.

L'ambiguità della sceneggiatura non finisce qui. Sebbene sembri essere in atto una sorta di caccia alle streghe al contrario (con un chiaro riferimento, espresso dal regista stesso, al movimento #MeToo), tutte le donne del film sono pronte a prendere per mano il protagonista, ad accompagnarlo in un pranzo elegante e a conversare con lui fino a tardi, cancellando ogni impegno pur di dedicargli la propria totale attenzione. Che questo desiderio soppresso non trovi un'espressione concreta nel presente è quanto viene rimarcato anche nel finale. Giunto infine a Ferrara, Léo riceve dalla sorella le lettere che la madre aveva inviato in risposta alle continue sollecitazioni del padre defunto. In questi scritti la donna ammette che la sua versione dei fatti non corrispondeva alla verità dei propri sentimenti: solo in vecchiaia ha compreso di aver ricambiato con la stessa

intensità l'amore del padre di Léo, pur consapevole che ammetterlo l'avrebbe resa schiava di quel legame. Non vi è dunque alcuna esclusione da parte di un femminile che ha assunto il potere, quanto piuttosto un'esasperata sottrazione a uno stato di subordinazione e la paura profonda di affidarsi all'altro. Una volta riconosciuto che l'amore è anche un rapporto di forza – l'incontro tra due soggettività modellate da un sistema di dominazione e sfruttamento –, la dimensione interpersonale si rivela forse l'unico spazio residuo in cui possa avvenire una reale negoziazione nel mondo presente. La «demoralizzante specificità» del sentimento amoroso risiede proprio nella concretezza dei fatti materiali, capaci di demolire ogni ideale romantico o astratto per metterci di fronte all'unica forma d'amore possibile: quella calata nella realtà (Long Chu 2024).

Così, sebbene durante le passeggiate parigine sembrano essere le donne a guidare Léo con passo sicuro, resta incerta la direzione verso cui stiano camminando. Mentre la città brucia, si insinua un interrogativo fondamentale: abbiamo davvero un'idea di dove andare e, soprattutto, ci va ancora di camminare insieme?

Riferimenti bibliografici

M. Wittig, *Il pensiero eterosessuale*, ombre corte, Bologna 2019.
A. Long Chu, *A Lover's Theory of Marxism*, in "Vulture", 20 settembre 2024.

Un peu avant minuit. Regia: Nicolas Pariser; sceneggiatura: Nicolas Pariser; fotografia: Julia Mingo; montaggio: Christel Dewynter; interpreti: Melvil Poupaud, Chiara Mastroianni, Anaïs Demoustier, Golshifteh Farahani, Léonie Simaga, Clara Pacini, Micha Lescot; produzione: Bizibi, Dimanche Soir; distribuzione: Pyramide International; origine: Francia; durata: 111'; anno: 2026.

La finestra sulla casa

Roberto De Gaetano

Bunker di Florian Zeller.



Le strutture narrative quando sono orientate alla riconciliazione finale fanno del racconto una costellazione di motivi che diventano per il personaggio *sintomi* di un problema. Capito e affrontato questo, il soggetto può orientare la sua vita verso un futuro migliore. In *Bunker*, la bella villa londinese dove abitano l'architetto spagnolo Miguel Moreno (Javier Barden) e la moglie Sophia (Penelope Cruz) con le loro due figlie, ha un giardino confinante con un garage. Sul muro di tale garage viene fatto un buco. I colpi di piccone allertano, di prima mattina, Miguel che accorre per farli interrompere. Il proprietario del garage, Toby (Stephen Graham), gli dice semplicemente che vorrebbe far entrare il sole in quello spazio per renderlo abitabile.

L'ossessione visiva – lo sguardo insistente verso il buco – e sonora – la forte percezione dei colpi di piccone – indicano che per Miguel non si tratta semplicemente di fastidiosi problemi di vicinato, ma del fatto che quel buco, che diventerà finestra perché Toby non vuole rinunciare al suo progetto, ha un valore di sintomo. **Sintomo di una vulnerabilità che l'architetto non vuole vedere, e che l'esposizione ottica allo sguardo altrui gli mostra. Qualcosa è sfuggito al suo controllo, e questo lo turba.** Parallelamente a questa situazione, ne vediamo un'altra nella quale a Miguel viene proposta, da un ricchissimo imprenditore californiano (uno di quelli che tengono in mano le redini del modo), la costruzione di un bunker. Dunque, uno spazio pensato in modo esattamente opposto al garage con finestra. Qui si tratta di togliere la luce, la possibilità che entrino

raggi di sole, per proteggere chi sarà costretto a rifugiarsi in quel posto per i grandi problemi del mondo e del pianeta che presto sopraggiungeranno. Miguel ci pensa seriamente al progetto, perché i soldi in gioco sono tanti.

Questa polarità – buio/luce, chiusura/apertura – conferma che il problema di Miguel, nascosto dalla sua grande ambizione, è l'esigenza quasi paranoica di controllo della sua vita – come gli dice la moglie –, del suo spazio e del suo tempo (organizza meticolosamente anche le attività quotidiane, a partire dal cucinare). Tale istanza di controllo si estende anche alla moglie, che è editor di una grande casa editrice. Quando questa segue l'ospitalità di un giovane scrittore americano di successo, a Londra per lanciare il suo libro, Miguel si ingelosisce. La didascalicità di tale schema narrativo viene a completarsi, predisponendo alla presa di coscienza di Miguel, quando proprio da quella finestra del garage Toby vedrà i ladri in casa di Miguel e interverrà salvando la famiglia dell'architetto.

Se lo schema narrativo si muove come un meccanismo prevedibile, **la messa in scena diventa il cuore del film, perché restituisce tutta l'ambiguità che abita Miguel, senza che questo se ne renda conto.** Dietro ragioni plausibili – non si apre una finestra senza autorizzazione e potrebbe aver senso realizzare un progetto architettonico molto redditizio – Miguel non vede il *suo* problema, la sua diffidenza verso il mondo, la sua esigenza di controllo, il bunker in cui lui stesso è prigioniero e che estende alla famiglia. Glielo rivelerà la moglie Sophia, che metterà in crisi il loro rapporto, criticando la scelta del marito – oramai architetto affermato e dunque libero di scegliere quello che vuole – di progettare un edificio simbolo delle tendenze paranoiche di chi sta al potere.

Il modo in cui Miguel proietta il suo problema sull'esterno e sul mondo, non sapendolo decifrare in sé stesso, trova espressione notevole nella recitazione di Barden, in uno sguardo e in un ascolto protesi solo apparentemente verso l'esterno, ma di fatto preda di fantasmi interiori. **Il bunker del suo io non vuole finestre.**

Molto bello è il modo in cui questa ambivalenza coinvolge anche Sophia (in questo è straordinaria Penelope Cruz), ma con una differenza fondamentale. Il sentimento della donna non riguarda il controllo e il potere, ma l'amore per il marito, e trova espressione non in un bunker, ma in un'opera d'arte, un quadro in cui due coniugi sono ritratti abbracciati sul letto. Questo dipinto che la donna vede in una galleria la colpisce molto, ma non sa bene perché, le ricorda qualcosa che non ha più. Sente che quell'abbraccio desiderato è impossibile con l'uomo che ha vicino, senza quest'ultimo cambi. Il cambiamento – conseguenza del gesto eroico di Toby, verso cui Miguel aveva sviluppato tutti i possibili sospetti, persino quello di avergli ucciso il gatto – ci sarà, Miguel abbandonerà il progetto del bunker.

Nel finale vediamo marito e moglie a letto, disporsi lentamente nel sonno in un abbraccio analogo a quello del quadro. **Zeller conferma una notevole maestria nella regia, sapendo restituire il carattere sospeso e ambivalente di personaggi e situazioni: qualcosa accade senza che se ne abbia consapevolezza; si agisce senza sapere fino in fondo ciò che si**

fa. Ma tale maestria viene messa al servizio di strutture narrative e tematiche semplificate e in questo caso anche didascaliche. Siamo molto lontani da modelli che nel film risuonano come il Kubrick di *Eyes Wide Shut*.

Bunker. Regia: Florian Zeller; sceneggiatura: Florian Zeller; fotografia: Ben Smithard; montaggio: Yorgos Lamprinos; musiche: Volker Bertelmann; interpreti: Penélope Cruz, Javier Bardem, Stephen Graham, Paul Dano, Patrick Schwarzenegger; produzione: Blue Morning Pictures, Mod Producciones, Pathé Films, Mediawan, Entourage Pictures; distribuzione: Filmnation Entertainment, Notorious; origine: Francia, Spagna; durata: 126'; anno: 2026.

L'odore di mia madre

Gabriele Guerrieri

Il fuoco che ti porti dentro di Edoardo De Angelis.



“Tutti abbiamo qualcuno che ci fa camminare sulle uova”. Quella persona nel relazionarci alla quale sentiamo il bisogno di calibrare ogni gesto, ogni atteggiamento, ogni parola. Per evitare una catastrofe. Ci trasformiamo così in equilibristi – o in capponi che fuggono dal loro destino natalizio –, in attesa che tutto passi. Perché tutto passa. Fino ad un nuovo scontro. Quella persona, per Antonio (Lino Musella), editore napoletano trasferitosi a Milano con moglie (milanese) e figli, è sua madre Angela (Vanessa Scalera). Una bomba ad orologeria pronta a riversare sul figlio, e su chiunque le si pari davanti, un astio ancestrale, perturbante nell’impossibilità di definirne l’origine. Quel sentimento cui fa riferimento il titolo del film di Edoardo De Angelis, *Il fuoco che ti porti dentro*. L’indomabile ribollito di una donna la quale, come scrive Antonio Franchini nell’incipit dell’omonimo romanzo da cui il film è tratto, benché da molti sia considerata una bella donna, puzza.

Come si può trasporre al cinema l’odore di una donna che è il sentore del suo respingente modo di relazionarsi al mondo? Come adattare sullo schermo l’incandescenza della prosa di Franchini che, nel suo romanzo autobiografico in forma di flusso di coscienza, ha tinteggiato un ritratto così feroce e insieme tenero di sua madre Angela? In fase di scrittura Ilaria Macchia e Francesco Piccolo (sceneggiatori a cui si affianca il regista) scelgono di comprimere il tempo della storia – tutta la vita di Angela fino alla sua morte – in una mezza giornata e poco più. Quella di un Natale in cui Antonio ospita sua madre nel suo appartamento a Milano. Angela passa ore a preparare la cena della vigilia – tra capponi che non vogliono farsi sgozzare e parmigiane bruciate – e attende l’arrivo delle altre sue due figlie. Un’unità di tempo e di luogo dal sapore eduardiano che trasforma

l'appartamento in una pentola a pressione destinata a far esplodere decenni di non detti e traumi familiari mai affrontati.

Se, però, i tre film che De Angelis aveva tratto da Eduardo sembravano imbalsamare le drammaturgie, *Il fuoco che ti porti dentro* arde della stessa impetuosità del materiale originario. La lingua vibrante, stridente e armoniosa, coltissima e popolare insieme, su cui viaggiano le digressioni, le invettive, le sentenze spietate e le elucubrazioni più dolci di Franchini diventa la regia convulsa di De Angelis, fatta di primi piani aggressivi, gli stacchi di montaggio vertiginosi, di macchina a mano in interni claustrofobici. L'appartamento milanese, che ha i codici di un certo rigore borghese e settentrionale, diventa la cassa di risonanza perfetta per l'eccesso viscerale di Angela. Il suo dialetto strabordante e la fisicità invadente si scontrano con la prossemica fredda e distaccata della famiglia del Nord, esasperando quell'incomunicabilità che fa da preludio all'esplosione emotiva. Su questo sfondo ogni personaggio contribuisce a tenere il tempo dell'imminenza della catastrofe: la moglie e figli di Antonio, perfetti abitanti di quell'appartamento milanese e per questo tanto più destabilizzati dalla presenza debordante di questa "estranea"; Paola, l'altra figlia di Angela che si percepisce invisibile agli occhi della madre e suo marito buddhista, oggetto di scherno della suocera; lo scrittore che si autoinvita a cena e con cui Angela inizia a flirtare.

Eppure, sono i volti, i corpi e le lingue, gli zigomi e le occhiaie di Scalera e Musella costantemente in tensione, dolenti e maestosi a divorare avidamente l'una, sommessamente l'altro, l'inquadratura. Perché in questo *Parenti Serpenti* (Monicelli, 1992) in salsa campana – rigorosamente di pomodori pelati spappolati a mani nude – e dalle ambizioni internazionali, centrale resta Antonio, nel suo specchiarsi in Angela. Attraverso un linguaggio che guarda anche oltreoceano – scelte registiche, di montaggio e sonore richiamano *Fishes*, puntata standalone di *The Bear* (2022-2026), proprio incentrata sulla tesissima preparazione del cenone di Natale nella casa materna della famiglia italo-americana protagonista della serie – il film ragiona su un rapporto madre-figlio profondamente radicato nell'immaginario italiano. Quello di un legame insieme vitale e mortifero, come nell'aneddoto sul parto a rischio di Angela che si risolve in un "sarebbe stato meglio se fossi morto" sferzato ad Antonio, accusato di essere troppo molle, privo di carattere. Una relazione tanto soffocante quanto priva di vera vicinanza, viziata da quella puzza che il figlio attribuisce alla madre e che forse, in fondo, non è che il fetore di un cordone ombelicale imputridito, mai veramente reciso.

Un odore – quello dei vapori che infestano la cucina in cui Angela performa la sua maternità dai tratti deformi, della sua sigaretta sempre accesa che, in un momento apicale, spegne in un piatto di "spaghetti a vongole", dei vestiti della madre che Antonio annusa prima di metterli in lavatrice – che è solo una delle vie per restituire attraverso una vera e propria aggressione sensoriale la sostanza di questo rapporto. Questo legame, infatti, vibra di rantoli e sospiri grazie alla colonna sonora di La

Niña, la cui musica, capace di mescolare elettronica e tradizione napoletana, tiene il tempo, come un convulso battito cardiaco, dei rumori di stoviglie che cozzano, di vetri che si infrangono, delle storie e dei proverbi ripetuti come malefici e delle violente provocazioni di Angela. Come “le vecchie dovrebbero restare a casa” o “l’amicizia è una dipendenza”, che scatenano risate nervose, dentro e fuori la diegesi, per la loro assurda violenza.

E, ancora, questo rapporto è unto come gli utensili della cucina, sbavato come il rossetto sulle labbra di Angela, ruvido come la cicatrice del parto che la donna continua a mostrare. Come segno (primo e ultimo) che sembra legittimare qualunque suo comportamento nei confronti del figlio. “La mamma sono io” inveisce, rivendicando anche i tratti più sinistri – tra l’invasione e il sacrificio – di uno stereotipo culturale tutto italiano (Morris, Willson 2018). Un modello, se inteso in questo senso ipertrofico, ormai indigeribile (anche e forse soprattutto per il soggetto materno), come il cibo che serve Angela, stracotto e strafritto, eccessivo nelle quantità e nell’accozzaglia di sapori. Eppure *mamma*, oltre la stereotipia che il lemma può assumere in quanto segno di una precisa costruzione ideologica, continua a nominare un soggetto cui, al di là della biologia, ci percepiamo legati da una sincera forma d’amore. E nel cui volto, ad ogni nuova rinascita, continuiamo a specchiarci per riconoscerci.

Identificare se amore sincero è ciò che lega Angela a suo figlio, in definitiva, non è il punto di *Il fuoco che ti porti dentro*, su carta e su schermo. “L’hai perdonata” chiede nel film Paola a suo fratello riferendosi alla madre. “No” risponde lui. “La giudichi?” controbatte la sorella. Antonio tenna. Non ha ancora scritto il romanzo (cui pure si fa riferimento nel film) che gli avrebbe garantito quella fama che ancora gli manca, e di cui la madre lo rimprovera. Franchini o, meglio, il narratore del romanzo, detesta sua madre, si vergogna di lei; ricostruisce la genealogia della sua *mostruosità*, ma non lascia che questo basti a redimerla. Di fronte alla malattia della madre, tanto nel film quanto nel libro, la temperatura del giudizio cambia, certo, ma non c’è perdono.

Angela non è un mostro perché il figlio (o De Angelis) la raccontano così, ma perché *vuole esserlo*: rivendica e mette continuamente in scena la sua mostruosità. È proprio permettendole di restare contraddittoria, detestabile, irriducibile alla condanna o all’assoluzione, che Franchini, e il film con lui, finiscono allora per liberarla. Trasformandola in personaggio, non la redimono: la sottraggono alla fissità del giudizio e le concedono una nuova vita. E in questo gesto si compie anche la separazione di Antonio. Se Angela ha generato il figlio e ha fatto per tutta la vita di quel parto – persino della sua cicatrice – il segno di un legame impossibile da recidere, è ora Antonio, attraverso la scrittura, a generare nuovamente sua madre. Nel darle una forma che possa sopravvivere, riesce finalmente a prenderne le distanze senza cancellarla: salva Angela come personaggio e, insieme, salva se stesso. Un ultimo, paradossale gesto d’amore materno.

Riferimenti bibliografici

P. Morris, P. Willson, *La Mamma: Interrogating a National Stereotype*, Palgrave Macmillan, London 2018.

Il fuoco che ti porti dentro. Regia: Edoardo De Angelis; sceneggiatura: Francesco Piccolo, Ilaria Macchia, Edoardo De Angelis; fotografia: Vladan Radovic; montaggio: Lorenzo Peluso; musica: La Niña; interpreti: Vanessa Scalera, Lino Musella, Elena Radonicich, Ivana Lotito, Nicole Malaj, Samuele Mazza, Tony Laudadio, Tommaso Ragno; produzione: Picomedia, Rai Cinema; distribuzione: 01 Distribution; origine: Italia; durata: 94'; anno: 2026.

Specchio o finestra?

Angela Maiello

Ink di Danny Boyle.



Un uomo si fa largo in un affollato vagone della metropolitana londinese, intorno a lui i passeggeri sembrano rapiti, ciascuno assorto nella propria lettura. Nessuno *scrolla* lo schermo di un telefono, tutti tengono in mano un giornale. Quell'uomo è Rupert Murdoch e, di lì a poco, insieme a Larry Lamb, cambierà per sempre la storia dell'informazione. *Ink*, il film di Danny Boyle che ha inaugurato l'83ª Mostra del Cinema di Venezia, racconta il presente ricostruendo una storia del passato. La storia è quella l'ascesa del "The Sun", che da giornale marginale diventerà il tabloid più letto di Inghilterra, ed è l'adattamento di un dramma teatrale di James Graham che ha raccolto molto successo, prima in Inghilterra e poi negli Stati Uniti, dove ha vinto anche un Tony Award.

Il film racconta una rivoluzione le cui conseguenze arrivano fino a oggi, come ribadisce, forse fin troppo didascalicamente, la girandola di immagini mediatiche che scorre nel finale, da Thatcher a Trump, passando per Zuckerberg. Una rivoluzione che conduce alla disintermediazione contemporanea, al dominio del "contenuto" prima ancora della notizia, e dunque alla crisi del giornalismo. Una rivoluzione che il film, però, non restituisce come il frutto di una convinzione tenace, per quanto non necessariamente condivisibile – si pensi allo Steve Jobs di Boyle e Sorkin, personaggio controverso ma sorretto dall'ossessione per la creatività – bensì

come il prodotto di ambivalenze continue: il confine tra ciò che si ama e ciò che va fatto, tra l'appartenenza e la marginalità, tra la storia e la notizia, tra lo specchio e la finestra.

Il film si concentra sul 1969, l'anno in cui Larry Lamb, su spinta di Murdoch, mette insieme la nuova redazione del *The Sun* ed elabora la nuova strategia editoriale. Nella tradizione del giornalismo inglese, presidiata da testate autorevoli come *The Mirror*, non sembra esserci spazio per una nuova testata che aspiri a competere davvero con l'élite di Fleet Street. È qui che si gioca la prima ambivalenza, forse quella meno felicemente esplorata dal film, che non elabora un reale approfondimento dei protagonisti. Eppure tanto Lamb quanto Murdoch si muovono in un contesto che li tiene ai margini, che non li considera all'altezza, sono outsiders che, forse quasi tragicamente, tali resteranno. Ma se Murdoch trova nel denaro e nel profitto la ragione delle proprie scelte, Lamb insegue il riconoscimento, cerca una rivale e lo fa alzando sempre più l'asticella di ciò che si può fare, trasformando l'informazione in intrattenimento, ciò che oggi chiamiamo *infotainment*.

La scena decisiva è quella in cui Lamb, insieme alla sua redazione, progetta la nuova linea editoriale. "Cosa vi piace davvero? Cos'è che amate, non come giornalisti, ma come persone?" chiede ai suoi collaboratori. La prima risposta rivoluzionaria arriva dall'unica donna della redazione, interpretata da Claire Foy: la televisione. Qui è come se Boyle e Graham (che firma la sceneggiatura) mettessero esplicitamente in scena uno sguardo bifronte. Da un lato, rivolto al passato: fino a quel momento televisione e carta stampata erano considerate concorrenti, e l'una non poteva parlare dell'altra per non sottrarsi pubblico o favorire il passaggio dall'uno all'altro medium. Ma la televisione va ben oltre la fruizione del momento, è un mondo che può rivivere attraverso il gossip sulle pagine del tabloid. È questa l'intuizione decisiva: la televisione, insieme a tutte quelle piccole abitudini e passioni quotidiane (dal gossip al sesso, dal meteo alla cronaca nera), diventa il contenuto da offrire ai lettori per intrattenerli e quindi raggiungere una base sempre più ampia. Ma lo sguardo del film resta rivolto anche al contemporaneo: man mano che emergono i nuovi argomenti da esplorare, i redattori si ritrovano su un divano davanti a una televisione, ovvero uno schermo che emette una luce bianca – quasi a dire che quei contenuti, un tempo propri della carta stampata, sono poi migrati verso nuove esperienze medialità (la rete), che a loro volta rimediano altre forme di spettatorialità, come quella televisiva.

La nuova era dell'informazione, allora, si muove nello spazio aperto da un'altra ambivalenza, quella tra informazione e storia. Il film si apre con un dialogo serrato tra Murdoch e Lamb, in cui il giornalista, inizialmente restio ad accettare l'offerta del magnate australiano, spiega la differenza. Nel giornalismo la W forse più importante – secondo la regola giornalistica delle cinque W, *Who, What, When, Where, Why* – è proprio l'ultima, quella che anima la ricerca della verità. Ma è proprio il perché, dice Lamb, a uccidere la storia: una volta spiegata, la vicenda si chiude, mentre

la storia, senza quella risposta, può proseguire all'infinito. È ciò che accade nel momento di svolta della storia, quando Muriel Freda McKay, moglie di uno stretto collaboratore di Murdoch, viene rapita, e il rapimento diventa oggetto della copertura del tabloid. Non una notizia da dare una volta accertati i dettagli, le circostanze e i motivi, ma una storia da tenere aperta il più a lungo possibile, capitolo dopo capitolo, edizione dopo edizione, in una sorta di circolo morboso tra il desiderio del pubblico di continuare a seguire la vicenda e l'interesse ad alimentare quello stesso desiderio. È proprio grazie a questo meccanismo che il *The Sun* raggiungerà il *The Mirror* nel numero di copie vendute, per poi superarlo definitivamente quando Lamb deciderà di introdurre la famosa *Page 3*, dedicata alla foto di modelle in topless.

Il giornalismo, quindi, è uno specchio, in cui riflettere i nostri desideri inespressi, o è una finestra che deve aprire mondi e permettere di scoprire ciò che ancora non si conosce? È significativo che il film declini questa questione, insieme etica ed estetica, nuovamente affidandola alla protagonista femminile (l'unico personaggio interamente di finzione) nei termini dei dispositivi della visione, che diventano così metafora di quel lavoro di mediazione che il giornalismo può compiere, con le enormi conseguenze politiche e sociali che da questo diverso modo di intendere l'informazione derivano. Il film sembra cogliere e individuare, in quella stagione, esattamente il momento di trasformazione da finestra a specchio: il momento in cui dalla materialità della notizia – sono molto belle e quasi ipnotiche le sequenze in cui Boyle mostra come veniva materialmente prodotto il tabloid, l'inchiostro che si imprime sulla carta, il rumore e le vibrazioni delle rotative, fino alla resistenza fisica dei lavoratori che hanno il potere di bloccare la produzione – si passa all'immaterialità della *story*, alla sua capacità di replicazione e diffusione virale, alla sua vocazione a essere non più raccontata, ma consumata. Ed è forse proprio in questo scarto, tra ciò che resiste e ciò che si diffonde senza attrito, che *Ink* individua, archeologicamente, le tracce del nostro presente.

Ink. Regia: Danny Boyle; sceneggiatura: James Graham (dal proprio dramma teatrale omonimo); fotografia: Alwin H. Küchler; montaggio: Fin Oates; musiche: Daniel Pemberton; interpreti: Jack O'Connell, Guy Pearce, Claire Foy; produzione: House Productions, Media Res, Decibel Films, StudioCanal; distribuzione: Lucky Red (Italia); origine: Regno Unito, Stati Uniti; anno: 2026.

Il silenzio dopo l'eco

Lucrezia Lauteri

The Echo Chamber di Andrea Pallaoro.



Che cosa resta di un suono quando, incontrato un ostacolo, ritorna trasformato nella propria eco? Che succede al dolore quando, dopo essere esplosivo, continua a risuonare? *The Echo Chamber* di Andrea Pallaoro, presentato in concorso all'83ª edizione della Mostra del Cinema di Venezia e tratto da un progetto mai realizzato di Bernardo Bertolucci, racconta le tracce lasciate dalla sofferenza: il suo permanere nei corpi, negli spazi e nelle relazioni.

Leonardo, detto Leo, è un produttore musicale tormentato da costanti fitte alla schiena, manifestazione fisica di una sofferenza più profonda. Alla ricerca di un rimedio per il corpo piegato dai crampi, conosce Anne, un'infermiera a domicilio che gli procura gli oppiacei necessari a placarli. Il sollievo che questi producono è però soltanto temporaneo: il dolore si attenua per poi tornare, legando progressivamente Leo tanto alle sostanze quanto alla donna che gliene fornisce.

Il film è interamente ambientato nell'appartamento dell'uomo. Troppo grande per una persona sola e, al tempo stesso, saturo di oggetti, lo spazio domestico non assorbe il tormento del protagonista, ma sembra restituirglielo continuamente. La *echo chamber* è prima di tutto la casa, una camera di risonanza che coincide con i confini stessi dell'inquadratura, serrati in un formato 4:3: quello che accade nel fuori campo rimane all'esterno e può entrare in scena soltanto tramite le conseguenze che produce all'interno dell'abitazione. Anche il tempo perde la linearità: passato e presente si intrecciano nel montaggio come frequenze sovrapposte, facendo sì che ciò che è stato non smetta mai del tutto di accadere. La casa non custodisce semplicemente gli eventi passati, ma li rimette in circolo. È tra quelle mura, nella prima scena, che Leo assume

droghe e festeggia con Anne fino a rischiare di non svegliarsi più dopo un'overdose; ed è sempre lì che, dopo la riabilitazione, tenta di ricomporre i frammenti della propria vita.

Quando, dopo il ricovero, Leo decide di interrompere la relazione, l'infermiera continua a entrare di nascosto nell'appartamento. Ne annusa il cuscino, legge il suo diario, mangia il suo cibo, usa il suo spazzolino. Gestì attraverso cui cerca di colmare un'assenza, riproducendo le azioni quotidiane dell'uomo come se la loro ripetizione potesse restituirgliene la presenza. L'eco acquista qui un significato ulteriore: ripetere non significa conservare, perché ciò che ritorna porta inevitabilmente con sé la distanza dalla propria origine – un'immagine sbiadita, un allontanamento che la donna non riesce ad accettare.

Tra le stesse pareti si presenta, però, un altro modo di confrontarsi con la sofferenza. Ava May, cantante ritiratasi dalle scene da anni, accetta di tornare a lavoro su un disco, attratta dal talento di Leo. Ha attraversato la malattia e la perdita del suo grande amore, e il tempo trascorso ha lasciato una traccia soprattutto nella sua voce: più bassa, consumata dagli anni e dalle sigarette, diversa da quella con cui aveva inciso le proprie canzoni da giovane.

Nella nuova incisione di *Call My Name*, un vecchio brano dell'artista che Anne associa all'infanzia, questa differenza diventa udibile. Alla voce presente di Ava viene sovrapposta quella dell'incisione originale, acuta e limpida. Due voci della stessa donna, separate dal tempo, occupano simultaneamente lo stesso spazio sonoro. Non c'è sostituzione né ritorno all'origine; l'una attraversa l'altra, lasciando percepire insieme ciò che permane e ciò che è irrimediabilmente cambiato. Non a caso è la stessa cantante a suggerire che l'eco non serve a nascondersi, ma a rivelare la propria vera natura – non la ripetizione dell'identico, ma un ritorno capace di far emergere la trasformazione. La giovane Ava continua a esistere nella donna che canta pur non coincidendo più con lei. Il riverbero non restituisce il suono alla propria origine, ma rende percepibili il tempo e i cambiamenti che da quel momento iniziale lo separano. Se Anne ripete i gesti di Leo nel tentativo di annullare l'assenza, Ava interpreta una canzone in cui pensava di non potersi più riconoscere accettando che gli anni trascorsi diventino parte della sua nuova forma; l'una tenta di restaurare quello che è stato, l'altra si lascia attraversare dal cambiamento.

È questa stessa registrazione che Leo lascia nell'appartamento perché Anne possa ascoltarla durante una delle sue incursioni. Ormai consapevole delle visite segrete della donna, non l'aspetta né tenta di incontrarla: le lascia una traccia sonora che continua a risuonare nelle stanze vuote. La relazione tra i due, divenuta impossibile nella presenza, può così continuare proprio attraverso la loro distanza.

"Qual è il contrario della musica? Il rumore o il silenzio?", domanda l'infermiera a Leonardo durante il loro secondo incontro. Per Leo, la risposta sembra trovarsi in entrambi gli estremi. Il dolore è rumore: invade il corpo, irrompe con insistenza, impossibile da ignorare. Gli oppiacei producono invece silenzio, sospendendo momentaneamente la percezione

nel tentativo di spegnere la sofferenza insieme al corpo che la avverte. Tra rumore e silenzio la musica apre una terza possibilità. Non elimina ciò che fa male, ma neppure gli permette di occupare indistintamente ogni cosa: gli dà una durata, un ritmo, una forma. Se il rumore è l'impossibilità di prendere distanza dal dolore e il silenzio il tentativo di cancellarlo, la musica sembra abitare precisamente quell'intervallo, trasformando ciò che permane senza farlo tacere.

È una possibilità che, però, Leo sembra soltanto intravedere. Quando confessa ad Ava di aver fatto dell'autodistruzione lo scopo della propria vita, emerge la sua incapacità di sottrarsi ai due estremi: sentire fino a essere sopraffatto oppure non sentire affatto. Anne compie, in modo diverso, lo stesso rifiuto della trasformazione. Non accetta che una relazione possa cambiare forma, sopravvivere come ricordo o come assenza, obbligando l'uomo a un nuovo incontro – durante il quale però il produttore abbandona precipitosamente l'appartamento alla notizia del ricovero di Ava. Mentre cerca di raggiungerla, ha un incidente d'auto che rimane, come tutto quello che accade oltre le pareti dell'appartamento, fuori campo.

Dell'evento entrano nella casa soltanto le conseguenze. Leonardo è permanentemente paralizzato. Il corpo che per tutto il film aveva manifestato sofferenza attraverso crampi e ricorso alle sostanze stupefacenti è ora incapace di sottrarsi alle attenzioni della donna; l'accudimento coincide con la completa privazione dell'autonomia. L'incidente e la paralisi tolgono a Leo la possibilità stessa di scegliere tra rumore e silenzio, tra ripetere e cambiare: il suo corpo diventa il luogo su cui si esercita per intero la cura ossessiva di Anne, debole replica della passione passata, ripetizione che non lascia più spazio ad alcuna possibilità di variazione. Ciò che rimane, quando l'eco si spegne, non è dunque la liberazione dal dolore, ma il suo permanere in una forma che non può più trasformarsi.

The Echo Chamber. Regia: Andrea Pallaoro; sceneggiatura: Bernardo Bertolucci, Ilaria Bernardini, Ludovica Rampoldi; fotografia: Diego García; montaggio: Paola Freddi; musiche: Clément Ducol; interpreti: Luca Marinelli, Alicia Vikander, Susan Sarandon; produzione: Indigo Film, Rai Cinema, Versus Production; distribuzione: 01 Distribution; origine: Italia, Belgio; durata: 123'; anno: 2026.

Prima della parola

Elisa Comandù

Ritorno a Buenos Aires di Marco Bechis.



Alla fine di *Garage Olimpo* (Bechis, 1999) un aereo vola sopra il Río de la Plata. María, giovane antagonista della dittatura di Videla, crede che la stiano trasferendo in un'altra struttura carceraria, inconsapevole che da lì a poco scomparirà in mare. Senza corpo non c'è sepoltura, senza sepoltura non vi è certezza della morte. Per anni le madri argentine hanno cercato risposte da uno Stato che aveva contribuito a fare dei loro figli dei *desaparecidos*. Né vivi né morti, definiti da una parola che li sottrae persino al tempo verbale del lutto. A distanza di vent'anni, Marco Bechis ritorna nella capitale argentina e a quei personaggi, per concludere un racconto basato su una ferita nazionale. Se in quel caso il mare si presenta come un archivio senza documenti, *Ritorno a Buenos Aires*, presentato in concorso all'83° Festival di Venezia, comincia da un corpo che quell'archivio non è riuscito a inghiottire.

Si chiama Mariano Guerra e dall'Italia fa ritorno in quella terra per deporre contro gli uomini che lo sequestrarono. È il 2008 e l'Argentina è entrata da pochi anni in una nuova stagione giudiziaria. Venute meno le leggi del *punto finale* e dell'*obbedienza dovuta*, così come gli indulti che avevano garantito l'impunità a chi aveva compiuto i crimini, riprendono i processi per terrorismo di Stato. Nelle aule riappaiono fatti che, pur noti, sono rimasti per decenni senza un responsabile davanti alla legge, insieme agli uomini e alle donne sopravvissuti che ora possono raccontarli. Ma il tempo giudiziario, che deve necessariamente disporre gli eventi in un prima e in un dopo, non coincide con quello del protagonista. Una strada, una voce, una stanza d'albergo trattengono ancora il passato, pur

appartenendo al presente. Buenos Aires è insieme la città nella quale è appena arrivato e quella che non ha mai davvero lasciato.

Il processo rimane sullo sfondo e il tribunale resta ai margini. *Ritorno a Buenos Aires* si concentra sul raccontare le fasi che lo precedono. Mariano è sopravvissuto, ma non riesce ancora a trasformare ciò che ricorda in una storia pronunciabile. A Bechis sembra interessare proprio questo passaggio: quello che porta dall'essere un superstite al diventare un testimone, cercando di restituirne le difficoltà e la durata. Per questo l'uomo è filmato anzitutto come un corpo. L'ascolto, l'esitazione, i gesti trattenuti, il modo di entrare in un luogo o di sottrarsene vengono prima della parola. Il volto di Mariano trattiene ciò che ancora non riesce a dire. Un'attesa che diventa, in fondo, la materia stessa dell'opera. In *Garage Olimpo* la violenza ha una presenza fisica: corpi, catene, corridoi, celle. Il fuori campo è la città, che continua a vivere intorno al centro clandestino. Qui la tortura è invece il fuori campo permanente, l'invisibile che può solo emergere da quelle immagini. Resta soltanto una ferita, un sussurro esitante, intermittente, opaco, che attraversa timidamente tutto il lungometraggio.

Nel film del 1999 il luogo di tortura è perfettamente inserito nello spazio della città e la violenza convive con la quotidianità nello spazio urbano, nascosta alla vista dei passanti. Si tratta della geografia stessa attuata dalla repressione argentina, che iscrive i propri siti nella topografia ordinaria: dal Club Atlético, dove Marco Bechis fu detenuto nel 1977 e che si trovava nel cuore di Buenos Aires; all'ESMA, che affacciava su Avenida del Libertador, una delle strade più importanti della capitale. In *Ritorno a Buenos Aires*, invece, quella stessa violenza non occupa più un luogo, ma continua ad agire nel presente di chi l'ha subita. Anche per questo sarebbe impreciso considerarlo un semplice seguito, non raccontando ciò che avviene dopo, bensì ciò che resta di quell'orrore in chi ha avuto la fortuna di sopravvivere.

Ritorno a Buenos Aires incontra inevitabilmente la biografia del regista. La notte del 19 aprile 1977 Bechis è sequestrato all'uscita dalla scuola in cui lavorava e condotto al Club Atlético. Dopo essere stato torturato, trasferito a Coordinación Federal e messo a disposizione del Poder Ejecutivo Nacional, viene infine espulso dal paese. Cercare una corrispondenza fra Mariano e Bechis però significherebbe ridurre ciò che la finzione rende più inquietante: la possibilità di vedere sullo schermo una biografia non vissuta. Il protagonista rimane prigioniero più a lungo, collabora con gli aguzzini e sopravvive mentre gli altri scompaiono. È l'uomo che l'autore non è mai stato, ma che avrebbe potuto essere se le circostanze fossero cambiate. Da qui nasce la principale questione morale del film. Un tribunale deve stabilire chi abbia fatto cosa e quale responsabilità individuale ne derivi. Mariano porta con sé una storia nella quale tali distinzioni sono contaminate: entra nell'aula come testimone e potrebbe uscirne come imputato. Dunque, che cosa significa essere responsabili di un gesto compiuto dentro una macchina costruita per ridurre la libertà di chi lo compie?

La questione chiama in causa quella che Primo Levi, parlando di un'altra storia e di un altro sistema concentrazionario, chiama *zona grigia*. Possiamo riassumere il problema morale individuato da Levi in questo modo: il potere estremo non si limita a opporre persecutore e perseguitato, ma tenta di corrompere lo spazio che li separa, trasferendo sulla vittima una parte del proprio peso. Non rende meno colpevole il carnefice; rende più difficile, per chi si salva, considerarsi innocente. Un'ambiguità il cui valore politico era ben noto alla repressione argentina. Lasciare libero un prigioniero significava trasportare fuori dal carcere il sospetto che la detenzione aveva generato. Chi tornava poteva essere guardato come qualcuno che, per essersi salvato, doveva aver ceduto o collaborato. La prigionia non finiva con la liberazione: continuava a pesare sotto forma di vergogna, diffidenza o silenzio.

Eppure, furono i superstiti a incrinare la politica della *desaparición forzada*. Le loro testimonianze permisero di ricostruire circuiti repressivi, identificare uomini e luoghi, rendere leggibile un sistema fondato sull'eliminazione delle tracce. I *vuelos de la muerte* con cui si chiude *Garage Olimpo* spingono questa logica alla sua forma estrema: sequestrare il corpo, ucciderlo e infine cancellare ogni prova dell'accaduto. Si comprende così il senso di una terribile frase che risuona durante il processo in *Ritorno a Buenos Aires*: "lasciare dei sopravvissuti è stato un errore". Un errore secondo i carnefici, si intende, perché chi sopravvive può conservare ciò che si voleva cancellare, come un archivio vivente. Può ricordare una voce senza conoscere un volto, ricostruire una stanza contando i passi, riconoscere un soprannome, un accento, il rumore di una porta. Ma essere rimasti vivi non basta ancora a fare di qualcuno un testimone. Dopo che tutto è accaduto: è qui che comincia qui il cinema di Bechis.

Ritorno a Buenos Aires. Regia: Marco Bechis; sceneggiatura: Marco Bechis, Vijaya Bechis Boll; fotografia: Fabrizio La Palombara; montaggio: Jacopo Quadri, Nicolò Tettamanti; musiche: Guglielmo Diana; interpreti: Adriano Giannini, Paula Cohen, Ana Celentano, Vero Geréz, Olivia Nuss, Adrián Fondari, Marcelo Chaparro, Marcela Serli, Maria Laila Fernandez, Eduardo Hoy; produzione: Fandango, 39Films, Karta Film, 34 Filmes, RAI Cinema, MiC, Film Commission Torino Piemonte; distribuzione: Fandango; origine: Italia, Brasile; durata: 104'; anno: 2026.

Ti racconto una storia

Roberto De Gaetano

Company di Casey Affleck.



Siamo nel 1975 negli Stati Uniti, una giovane donna entra in un appartamento dove è in corso una festa ed inizia a raccontare. È un racconto dei vivi e dei morti, su come i morti segnino le emozioni dei vivi. Il racconto rimanda al passato. Siamo nel 1953, in Colorado un anziano signore trae in salvo una giovane donna, un'attrice, durante una bufera di neve. Troppo bella e curata per essere del tutto verosimile la sua presenza. A sua volta, l'attrice racconta al vecchio una storia che risale all'inizio del Settecento, quando una coppia di contadini accoglie un giovane inquieto, che dietro la dolcezza dei tratti del volto, manifesta aggressività e violenza. Tra gli interni dove il fuoco alimenta le storie e l'esterno dove la neve e la nebbia attenuano la linea di definizione del mondo, perché percepiamo soprattutto *atmosfera*, ciò che viene alla luce è soprattutto una infinità di *dolore*, effetto della violenza e della brutalità umane.

L'umano viene a leggibilità e comprensione soprattutto attraverso storie, non attraverso categorie (era la grande tesi di *Tempo e racconto* di Paul Ricoeur). E ciò che le storie portano a comprensione e sintesi è soprattutto ciò che all'umano sfugge, cioè il tempo. Non è un caso che l'oggetto simbolico che attraversa i tre momenti narrativi del film sia un orologio da taschino: non solo simbolo del tempo che passa, ma di una eredità che viene dai padri, e di una tradizione che è venuta a costituirsi.

Ma di che tradizione ed eredità si tratta? Violenza e sopraffazione, bambini che hanno visto padri uccisi davanti ai loro occhi, vendette e ritorsioni, figli definitivamente scomparsi, tutto questo definisce, attraverso gli anni e i secoli, un senso di ingiustizia perenne, dove il senso della vita sembra ritrovarsi solo nel compimento di vendette. Come sanare questa violenza e le ferite dolorose che ha causato e continua a causare? Come tracciare una linea definita, un principio di equilibrio sentimentale e morale,

in un mondo coperto da una costante coltre di neve? Quale principio di sintesi troviamo nel moltiplicarsi e sdoppiarsi delle storie, tutte animate da una identica risonanza emotiva?

Il film – andando avanti ed indietro nei diversi momenti temporalmente e narrativamente distinti – restituisce lo sfondo malinconico di una umanità dove le sfumature riguardano solo le forme del dolore. I volti del vecchio e della ragazza, quelli del ragazzo che cerca l'intesa con la giovane moglie del contadino che si cura di lui, il calore degli interni alimentato dal fuoco del camino, contrapposto alla bianchezza fredda della neve, definiscono un mondo che oscilla tra senso della fine (sentimento malinconico) e assegnazione della fine stessa (violenza e uccisione).

Come far nascere la vita? C'è uno spiraglio per un sentimento d'amore? Qui Casey Affleck opera uno scarto, che per certi versi attenua il fascino del film, segnato da un'atmosfera in cui i vecchi sembravano accompagnati da giovani fantasmi nel loro ultimo periodo di vita, in un paesaggio che rendeva la natura contesto isolato e congelato, da cui sembrava impossibile uscire. Tale scarto trasforma quei giovani in due vampiri, e quella ragazza che vediamo nei tre momenti e contesti distinti della storia è la *stessa* ragazza, cioè un vampiro che nella sua vita perenne ne incontra un altro, il ragazzo curato dai contadini, che quando prova a morderla si accorge che ha lo stesso sangue. Quei vampiri lasceranno solo macerie di case incendiate al loro passaggio. Nel deserto e nella solitudine secolare e senza riscatto, un sentimento di attrazione sembra attribuibile solo ad un vampirismo come modalità della relazione.

Quei due giovani vampiri usciranno insieme nel finale, su una strada, marceranno paralleli, vicini e distanti allo stesso tempo. Ma forse, se l'umano è teso ad "ospitare ciò che da fuori arriva" (come il film ci ripete all'inizio e alla fine), questo fuori che dà senso al suo interno, che lo plasma, che lo preserva da violenza e da vampirismo viscerale, prende il nome di narrazione. È solo il raccontare storie che garantisce e preserva ciò che rende l'umano umano. È solo il film come storia che ci restituisce un'unità di senso che i personaggi faticano ad avere.

Company. Regia: Casey Affleck; sceneggiatura: Casey Affleck, Ron Hansen; fotografia: Masanobu Takayanagi, Lachlan Milne, Adam Arkapaw, Marcell Rév, Holger Jungnickel, Joaquin Baca Asay, Noah Fallis, Casey Affleck; montaggio: Leslie Jones, Radek Sienski, Julie Monroe, Casey Affleck; musiche: Daniel Hart; interpreti: Nick Nolte, Ben Mendelsohn, Adelaide Clemens, Scoot McNairy, Emily Alyn Lind, Caylee Cowan, Atticus Affleck, Indiana Affleck; produzione: Image Nation Studios, Spooky Pictures, Rabbits Black, Artists Equity; distribuzione: AGC Studios; origine: Canada, Usa; durata: 92'; anno: 2026.

Diario di un curato di Teheran

Marco Dalla Gassa

A Bit of Light di Ali Asgari.



Un uomo di mezza età, laconico e triste, ha deciso di porre fine alla propria vita. Per riuscirci ha bisogno dell'aiuto di qualcuno e si mette in viaggio, lungo un percorso insieme fisico e interiore, alla ricerca del coraggio necessario per compiere il gesto finale. No, quella appena descritta non è (soltanto) la trama di *Ta'm-e gilās* (*Il sapore della ciliegia*, 1997) di Abbas Kiarostami, Palma d'oro ex aequo a Cannes, ma è (anche) quella di *Kami nour* (*A Bit of Light*, 2026), il nuovo film di Ali Asgari presentato in concorso all'83^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. La sovrapposizione dei due soggetti è troppo evidente per passare inosservata. Il rapporto fra le opere, tuttavia, non si esaurisce nell'omaggio di un regista più giovane a un maestro, né in una dichiarazione di eredità artistica, secondo un gesto che talvolta si è riconosciuto anche nel cinema di Jafar Panahi. Funziona piuttosto per contrasto e rilancio perché sono le distanze prese da Asgari rispetto al suo illustre antecedente a dare forma alle scelte più coraggiose e interessanti del film. Seguirle, come faremo nelle prossime righe, permette di legare *A Bit of Light* a una certa tradizione cinematografica iraniana, senza appiattirlo sui suoi modelli.

Come si ricorderà, del signor Badii, protagonista di *Il sapore della ciliegia*, non sapevamo quasi nulla. Le ragioni che lo spingevano a desiderare la morte erano consegnate a un silenzio che il film si guardava bene dal colmare. Durante il suo viaggio in automobile attraverso le colline brulle intorno a Teheran, Badii incontrava persone sconosciute con le quali finiva per discutere del valore dell'esistenza. Kiarostami aveva costruito un dispositivo concettuale quasi astratto, poetico e filosofico, calibrato sulla

sottrazione delle informazioni e dei riferimenti alla contingenza storica. Vista da oggi, una simile rarefazione può apparire persino elusiva sul piano politico. Quasi trent'anni dopo, Asgari si muove in tutt'altra direzione. Il suo personaggio principale, Arash, è un medico che, durante le più recenti proteste di piazza, ha prestato soccorso nel proprio ambulatorio ad alcuni manifestanti brutalmente colpiti dalle forze di sicurezza. Per aver obbedito al dovere elementare della cura, prima ancora che a una responsabilità professionale, è stato arrestato, ha perduto la licenza ed è stato costretto ad abbandonare il proprio lavoro. In un Iran sul quale incombe la minaccia di nuovi bombardamenti, mentre gli ultimatum di Trump ritornano nei dialoghi con un'ironia sottile e amara, tutto ciò che circonda il protagonista sembra restringere progressivamente lo spazio del vivibile, componendo un orizzonte segnato dalla stanchezza e dalla perdita di fiducia nel futuro. In tal senso, le sue motivazioni non sono minimamente taciute, ma dichiarate, non sono (soltanto) esistenziali, ma sono soprattutto politiche. C'è una bella differenza rispetto a *Il sapore della ciliegia*.

Un ulteriore presa di distanza riguarda i legami sociali e familiari a cui Asgari sembra dare assoluta priorità. Il suo Arash non si confronta, infatti, come Badii, con sconosciuti incontrati per la via, chiamati a rispondere di questioni etiche o metafisiche, ma raggiunge uno dopo l'altro i membri della propria famiglia – il fratello, le due sorelle e infine la madre – e si relaziona con loro attorno a situazioni molto più concrete. Chi bada al gatto? Chi si occupa delle piante? Chi provvede a fare l'iniezione giornaliera all'anziana madre? Come se non bastasse, negli spostamenti tra un'abitazione e l'altra, in una Teheran trafficata e rumorosa, ma raramente inquadrata direttamente, il protagonista incappa in altri personaggi a lui noti, dai vicini di casa ai pazienti, dai loro familiari in cerca di ricette al cugino che organizza spettacoli clandestini. Grazie a tutta questa teoria di incontri, solo in parte casuali, egli verifica, sequenza dopo sequenza, quanto il peso delle sue decisioni gravi su chi gli sta intorno e si accorge, a ogni tappa, quanto la sua vita non gli appartenga mai del tutto, perché già impigliata in quella della piccola comunità di cui è riferimento e presidio. La possibile dipartita di Arash diventa allora meno tragica di quanto un gesto definitivo possa lasciar supporre, e assomiglia alle molte occasioni di distacco che si verificano all'interno di società oppressive e autocratiche quando, a un certo punto, ci si accorge che non si può sempre fare affidamento a chi ci è vicino. La morte, in fondo, non è poi così diversa da un arresto, da una fuga all'estero, da un cambio forzato di residenza, ovvero da tutta una serie di eventi tragici ma prevedibili, e forse persino necessari, che vengono accolti da chi resta con un approccio compassato e disincantato, preoccupato e sconsolato, in alcuni passaggi persino ironico.

D'altra parte, Asgari, che vive e lavora a Teheran ma ha alle spalle una lunga esperienza italiana (dopo la laurea a Teheran ha frequentato il DAMS di Roma Tre, restando in Italia per diversi anni), è abituato a portare sullo schermo individui che entrano in conflitto con le norme sociali e con le forme più ottuse dell'autorità, e che cercano negli altri, spesso invano, forme di sopravvivenza condivisa. Da *Disappearance* (2017) a *La bambina*

segreta (2022), i suoi personaggi vorrebbero risolvere problemi apparentemente circoscritti – le conseguenze di un rapporto fuori dal matrimonio, la nascita di una figlia tenuta nascosta ai genitori – ma incontrano ogni volta istituzioni capaci di penetrare negli affetti, nei corpi e nelle decisioni più intime. Quando il peso degli apparati diventa insostenibile, affiora l'assurdo, come mostrano la struttura episodica di *Kafka a Teheran* (2023), diretto insieme ad Alireza Khatami, e la commedia sulla censura *Divine Comedy* (2025), presentata nella sezione Orizzonti della scorsa Mostra del Cinema. *A Bit of Light*, che segna il debutto del regista nel concorso veneziano, riprende quei motivi ma abbandona la scansione satirica, assumendo un tono più sommo e privato, attento alle impercettibili trasformazioni delle esistenze.

A riprova di ciò, basti osservare il modo in cui il cineasta iraniano riprende gli interni domestici, ricorrendo quasi soltanto a inquadrature fisse. I pochi movimenti sono rappresentati da lentissime carrellate ottiche, spesso concentrate sul volto di Arash, che non imprimono un'accelerazione al racconto ma sembrano piuttosto addentrarsi nella sua inerzia. La macchina da presa trattiene le scene, osserva i silenzi, lascia che siano la durata delle conversazioni e le esitazioni degli attori a modificare gli equilibri interni dell'inquadratura. Una simile fissità – come quella delle piante che Arash carica in macchina per regalarle a parenti e conoscenti – non coincide con una sospensione contemplativa, ma con una reazione per così dire vegetale, pacata e cristallizzata (quasi secondo i dettami deleuziani dell'immagine-tempo) al movimento convulso di ciò che il film lascia fuori campo, ovvero una vita collettiva brulicante, minacciata costantemente dalla violenza della repressione e dall'attesa di una nuova guerra. Quanto più la realtà esterna accelera e precipita, tanto più Asgari ferma la macchina da presa e concentra lo sguardo sulla crisi di un singolo individuo. Ne consegue che gli eventi allusi, ma mai mostrati, esercitano una pressione continua sui personaggi, sugli spazi che abitano e sulla stessa densità delle immagini. Come già in Kiarostami, in Panahi e in molto altro cinema iraniano, torna dunque decisivo il ricorso al fuori campo, in tutta la sua forza significativa, senza tuttavia rinunciare alla denuncia che proviene da uno spazio profilmico nei quali ancora resistono gli affetti e i legami.

Da questa prospettiva emerge un ultimo scarto, forse il più importante, tra *A Bit of Light* e *Il sapore della ciliegia*. Nel film del 1997 il racconto congedava Badii nel nero dello schermo e poi la vita appariva in una coda girata in video, mostrando la troupe al lavoro sulle medesime colline. Si negava allo spettatore qualunque verdetto sulla sorte del protagonista e si spostava la questione dal personaggio al cinema che lo aveva convocato. Asgari, in questo caso, rigetta il ricorso al meta-cinema e prova a offrire una risposta, sia pure provvisoria, cercandola, una volta ancora, nella dimensione domestica. La tavolata finale, disposta secondo uno schema che richiama l'iconografia dell'Ultima Cena, con Arash al centro e i familiari ai suoi lati, non cancella infatti la minaccia rimasta all'esterno della casa e non risolve definitivamente la crisi del protagonista,

ma vi affianca alcuni gesti ordinari di attenzione, come preparare il cibo, sedersi insieme e condividere un pasto frugale, capaci di garantire una qualche forma di normalità. Si assiste così a una silenziosa inversione di ruoli. Da medico curante, Arash diviene, per una volta, il curato, accolto dalle premure della madre e dalla vicinanza dei fratelli in un tempo sospeso. Non si dà una vera redenzione, né un'illuminazione e forse neppure una consolazione. Si inverte, piuttosto, ciò che il titolo del film promette, ovvero il diffondersi di un po' di luce, il profilarsi di una misura minima che consente ancora di abitare spazi e relazioni pur dentro un presente di buio e oscurità. Asgari non pretende, insomma, di offrire al personaggio ragioni definitive per rinunciare al suo gesto estremo, ma lo affida, con sguardo lenitivo, alla fragile persistenza di un abbraccio.

A Bit of Light. Regia: Ali Asgari; sceneggiatura: Ali Asgari, Shadmehr Rastin; fotografia: Iman Tahsin; montaggio: Iman Tahsin; interpreti: Misagh Zareh, Sadaf Asgari, Forouzan Jamshidnejad, Ramtin Daghigh, Mina Rahimzadeh; produzione: Seven Springs Pictures, Sunny Independent Pictures, Zoe Films, Good Measure Productions, Haurvatat Film, MeMo Films, Salt for Sugar Films; origine: Iran, Svizzera, Italia, Canada, Turchia; durata: 87'; anno: 2026.

La giusta distanza

Angela Maiello

Primetime di Lance Oppenheim.



Il debutto al lungometraggio di finzione di Lance Oppenheim ricostruisce la vicenda di *To Catch a Predator*, il noto reality show andato in onda negli Stati Uniti tra il 2004 e il 2007, che stanava presunti predatori sessuali utilizzando attori che si fingevano minorenni come esca. Ciò che accadeva in tempo reale, e che si ripeteva sempre identico e sempre diverso, era il momento dello svelamento: l'uomo arrivava a casa della vittima e subito dopo entrava in scena Chris Hansen che, al termine di una sorta di intervista-interrogatorio, gli rivelava la propria identità e la presenza delle telecamere. Seguivano l'irruzione della polizia e l'arresto del presunto predatore. È questo il format che ha portato la trasmissione in prima serata, trasformandola in uno dei casi più controversi della reality tv, fino a produrre conseguenze anche sul piano giudiziario.

Il film si muove su due tracce: quella dei protagonisti della vicenda e quella della forma che il voyeurismo assume nell'ambito della trasformazione del panorama mediale americano dei primi anni Duemila e, in particolare, dopo l'attacco alle Torri Gemelle. Il film, dunque, aspira non tanto a ricostruire un fatto di cronaca, quanto a restituire uno specifico dispositivo dello sguardo in cui si intrecciano sorveglianza e intrattenimento, spettacolarizzazione e ricerca della verità. Dispositivo figurativamente rappresentato dallo specchietto retrovisore che si vede in apertura di film: qualcosa che permette di vedere senza doversi voltare, senza apparentemente prendere parte alla scena, ma nella quale tuttavia ci si può rispecchiare.

La prima traccia si sviluppa principalmente intorno al personaggio di Chris Hansen, interpretato da Robert Pattinson, attraversato da un'inquietante opacità: da un lato ossessivamente animato dal perseguimento di un bene superiore (salvare i bambini da potenziali predatori), dall'altro mosso dalla quasi delirante ambizione di portare il programma a dominare la prima

serata. Le prime sequenze ce lo mostrano, o meglio ce lo fanno ascoltare, mentre nel buio del camerino ripete ossessivamente le frasi tratte dalle chat dei predatori, preparandosi a recitarle in apertura di trasmissione. Sullo sfondo, una vita familiare in crisi, una giovane amante da lasciare, l'inquietudine di chi sembra non sentirsi al proprio posto. Intorno a lui si muovono personaggi che, in modi diversi, partecipano della stessa ambiguità, come il giovane attore Dan Plumb, che quasi inconsapevolmente finisce a fare l'esca, anch'egli animato dall'ambizione di diventare attore ma tutt'altro che a suo agio neltrovarsi perennemente in bilico tra l'interpretazione della vittima e quella del carnefice. È una tensione che il film restituisce bene nella sequenza conclusiva, quando la troupe e la polizia raggiungono la casa dell'assistente procuratore distrettuale Louis Conradt, uno degli uomini adescati dalla trasmissione, che si suicida prima della loro irruzione. Qui il format implode, nel venir meno della presunta distanza della mediazione, ed infatti dopo questo episodio la trasmissione verrà chiusa.

Il personaggio forse più nitidamente messo a fuoco è però quello di Andie Bender, la producer del programma. Bender sembra essere l'unica figura animata da una lucida consapevolezza circa la natura dello spettacolo che sta contribuendo a costruire. Dalla regia osserva la preparazione minuziosa dello svelamento, assiste alla trasformazione della cattura in messa in scena e ne gode apertamente, (masticando rumorosamente un chewing gum), sapendo che proprio quella messa in scena saprà conquistare il pubblico. Quando le si presenta l'opportunità di cambiare lavoro, sceglie consapevolmente di restare, non perché creda alla retorica della missione civile del programma, ma perché quello spettacolo, semplicemente, le piace.

È proprio il personaggio di Bender a costituire il punto di congiunzione più esplicito con la seconda traccia del film: la trasformazione dell'informazione e, più in generale, del regime della visione nel panorama mediale americano post-11 settembre. Le immagini televisive dell'abbattimento della statua di Saddam Hussein e, successivamente, quelle del processo al dittatore iracheno lo ricordano con chiarezza. *To Catch a Predator* appartiene allo stesso ecosistema visuale in cui vedere significa sempre più spesso sorvegliare, smascherare, identificare un nemico e assistere in diretta alla sua cattura; appartiene, cioè, a quella stessa cultura della potenza spettacolare della violenza che emerge, negli stessi anni, con la divulgazione delle immagini provenienti dal carcere di Abu Ghraib, fotografie delle torture e delle umiliazioni inflitte dai soldati americani ai prigionieri iracheni. Se all'epoca una delle domande che quelle immagini ponevano era perché si fosse deciso di fotografare qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto, oggi, nel ricostruire una vicenda cronologicamente contigua, la risposta appare ancora più evidente: la violenza, nelle sue diverse forme, può diventare spettacolo e l'immagine può essere, sì, una forma di documentazione, ma può anche partecipare al dispositivo stesso della violenza, rendendola replicabile e, proprio per questo, qualcosa a cui si può prendere parte, nella presunta distanza

garantita dalla mediazione. Il film suggerisce esplicitamente questo tema attraverso il confronto con *Lost. To Catch a Predator* si trova infatti a competere per il primato della prima serata con la serie di culto che, negli stessi anni, teneva davanti allo schermo milioni di spettatori. Mentre John Locke combatteva contro gli orsi sull'isola deserta, Chris Hansen escogitava il modo più spettacolare per la cattura di un predatore, il modo più efficace per rimanere alla *giusta* distanza. Oggi sappiamo – e forse questo è un tema che sta emergendo come centrale in questa Mostra – che quella distanza non esiste di per sé e che è solo nella forma dell'immagine che essa si costruisce.

Primetime. Regia: Lance Oppenheim; sceneggiatura: Ajon Singh; fotografia: David Bolen; montaggio: Daniel Garber; musiche: Ari Balouzan; interpreti: Robert Pattinson, Merritt Wever, Skyler Gisondo, Phoebe Bridgers, Matthew Maher, Bokeem Woodbine, Sean Bridgers, Anna Faris, Jonathan Lipnicki, Tony Revolori; produzione: A24, Range, Icki Eneo Arlo, Square Peg; distribuzione: I Wonder Pictures; origine: Usa; durata: 107'; anno: 2026.

Scampoli di distrazione umana

Emanuele Aria

I figli della scimmia di Tommaso Landucci.



Parte tutto da una favola di Esopo, quella che ispira il titolo del film di Tommaso Landucci, tramandata in diverse varianti e conosciuta come *La scimmia e i suoi due cuccioli* (*The Ape and her Two Young Ones*). Una scimmia, madre di due piccoli, nutre un affetto smodato per uno di essi, mentre trascura e disprezza l'altro. La seconda parte della favola vede morire il cucciolo prediletto e sopravvivere quello disdegnato: un monito sulla cattiva genitorialità, sul fallimento della volontà di fronte al destino e sui rischi di un amore soffocante capace di produrre effetti opposti a quelli desiderati. *I figli della scimmia* prende le mosse, in realtà, soltanto dallo spunto iniziale di Esopo – la predilezione di un figlio sull'altro – e ne dirotta le possibilità di significato, portando avanti una storia minuziosamente scritta e messa in forma con coerenza.

Il contesto è quello di una famiglia di media borghesia (periti assicurativi), le cui dinamiche interne vengono a galla con una progressione quasi naturalistica, lungo il semplice svolgersi del montaggio e i movimenti dei personaggi nello spazio, senza cedere a eccessi o didascalismi dialogici. Dario, interpretato da Riccardo Scamarcio con sorprendente precisione in levare, è un padre da sempre dedito alla cura di Enrico, suo figlio disabile, colpito da paralisi cerebrale infantile. Complice forse l'arrivo di una crisi di mezza età, Dario comincia lentamente, per piccoli gesti privi di malizia, a distrarsi: quello che prima faceva spontaneamente per suo figlio, ora lo *deve* fare. Il desiderio si trasforma in obbligo. Nessun evento particolarmente eclatante, soltanto lo slittamento inconsapevole delle sue attenzioni dal figlio al nipote Giacomo, con cui inizia a stringere uno strano rapporto che mescola senso di paternità e bisogno di amicizia.

L'intero impianto narrativo e formale del film si basa sulla rimozione di un lutto latente mai elaborato. È il tabù genitoriale di chi non desiderava un figlio disabile né la routine di sacrifici che ne consegue. Molta dell'efficacia del testo audiovisivo risiede nelle cose che non ci si può dire,

a cui la sceneggiatura si adegua con rispetto e discrezione. Il formato 4:3 rimuove, esclude a sua volta personaggi e dettagli che si muovono attorno a Dario: lo sguardo del regista – quasi sempre a macchina fissa – è concentrato ossessivamente su di lui, a cogliere proprio gli scarti fra la sua dedizione e la sua distrazione. Sono spesso gli altri a dover entrare nella sua inquadratura, come accade fin dall'incipit piuttosto indicativo, che si ricongiunge alla stessa unità di luogo nel finale. A precedere il primo fotogramma è il suono di un gesto che si ripeterà lungo il corso del film, ossia quello della mano di Dario che lava il corpo di Enrico nella vasca da bagno. La camera fissa indugia su Scamarcio, colto in un'espressione che oscilla fra tenerezza, sincero affetto e accenni di stanchezza, e ci offre tardi il controcampo del bambino. Prima, alle spalle di Dario, fa ingresso la moglie, che presto capiamo aver da sempre affidato al marito l'accudimento operativo del figlio: una divisione dei compiti mai imposta, ma per anni abbracciata da Dario con premura.

Nonostante il chiaro interesse a sondare la postura genitoriale di Dario, il film lascia intravedere la stratificazione di tre livelli di paternità: oltre alla sua, quella inflessibile del fratello (interpretato da Fausto Russo Alesi) col nipote e quella del loro padre testardo e vagamente permaloso, che non nasconde troppo una predilezione per Dario. Il nipote, d'altra parte, è come se trovasse nello zio una via di fuga edonista dal rigore paterno: mentre suo padre resta impegnato ad assicurargli un futuro, Dario, nella sua spensieratezza – su cui si adombra il sospetto di superficialità – tende a vivere l'immediato. Dario comincia a fare con Giacomo quello che non può fare con il figlio: muoversi. Gli insegna, come prima cosa, a stare in equilibrio sulla moto da cross, cogliendo ogni occasione per ricordargli che da giovane lui faceva le gare. Parla di ragazze, rievoca il suo amore per i Radiohead cercando una connessione. "Hai sempre fatto le cose a metà. Da piccoli volevamo un cane e tu hai contrattato per il criceto", così Dario rimprovera invece il fratello, contrario a comprare a Giacomo una nuova moto da cross, mettendo a segno uno degli squarci di leggerezza del film, grazie al felice sposalizio attoriale dei due e ad alcune sponde comiche di sceneggiatura.

L'idea di equilibrio che Dario cerca di impartire al nipote per renderlo un autonomo compagno di scampagnate tra i boschi riflette bene il tentativo (maldestro) di un suo equilibrio: ottemperare ai bisogni della sua famiglia, ma ritagliando spazi per sé, per la salute che trascurava e per un sano divertimento. In questo senso Scamarcio, quasi castigato (anche fisicamente) alla mitezza di un padre-marito perfetto, è decisamente convincente e porta con sé un discorso tutto extratestuale. Non soltanto perché la casa di produzione da lui fondata, la Lebowski, sta dietro al film in questione, ma perché il suo passato da "bello e dannato" riversa sul personaggio un'indole repressa che si manifesta occasionalmente in scene di nervosismo quotidiano – traffico, personale scortese, tempi della sanità pubblica – e ci restituisce l'idea della personalità fumantina, facilmente irritabile, che bussa alle pareti della sua scorza solida e affidabile. Si

nasconde in lui un gigante addormentato, potremmo dire, per riprendere il precedente lungometraggio di Tommaso Landucci *Caveman – Il gigante nascosto*, documentario su uno scultore che per trent'anni ha lavorato alla realizzazione di un gigante addormentato nel cuore della terra, a 650 metri.

Proprio dall'esperienza di quel documentario, a detta del regista, verrebbe anche il metodo basato sulla fiducia data agli attori. In quel caso riguardava il rapporto con lo scultore Filippo Dobrilla, mentre ne *I figli della scimmia* questo lasciarsi guidare dal corpo dell'attore avrebbe permesso la scena del bagnetto, suggerita dallo stesso giovane Andrea Aggio (interprete di Enrico). Questo spiega l'autenticità che trasuda il film, che sembra molto spesso puntare su un approccio evenemenziale. La scelta del 16mm e della macchina fissa, già sperimentata nel cortometraggio *Tutti i giorni di pioggia*, girato un anno prima con la stessa troupe, si accorda perfettamente al tono intimo-umanista perseguito dal film.

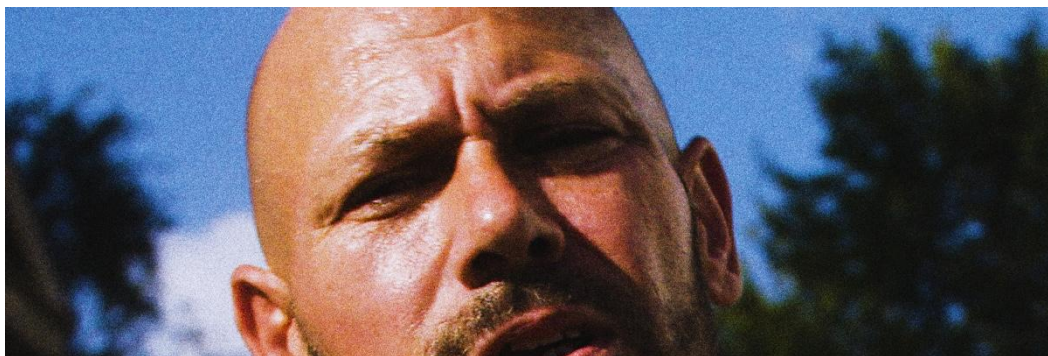
La crisi di Dario, mai verbalizzata nemmeno dalla moglie, che pure nota tutto, si risolve in maniera quasi naturale. Il nipote si distrae a tal punto dai suoi doveri scolastici che viene bocciato e scappa pur di non dirlo al padre, innescando un conflitto fra quest'ultimo, che si sente scavalcato nel suo ruolo, e lo zio. "È bello che hai trasmesso la passione a tuo figlio", dice un amico a Dario, cadendo in un equivoco sull'identità di Giacomo che lui, in un silenzio amplificato da una dissolvenza, non ha il coraggio di correggere. Ciò che emerge, però, da questo lavoro di Landucci è l'idea di un cinema che vibra e prende vita nella convinzione che vadano esplorate le zone grigie dell'umano con occhio etico e amorale, che spieghi senza giustificare, che metta lo spettatore in un limbo di non giudizio verso nessuno dei personaggi convocati.

I figli della scimmia. Regia: Tommaso Landucci; sceneggiatura: Tommaso Landucci, Damiano Femfert; fotografia: Guido Michelotti; montaggio: Andrea Maguolo; scenografia: Antonella Di Martino; costumi: Giulia Accornero; interpreti: Riccardo Scamarcio, Fausto Russo Alesi, Lidiya Liberman, Cristina Odasso, Tancredi Naldini, Andrea Aggio, Luigi Diberti; produzione: Lungta Film, Lebowski, Mosaicon Film; origine: Italia; durata: 110'; anno: 2026.

Nella performance del non-padre

Martina Tassone

Too Much Sugar di Robert Greene.



Il cinema di Greene lavora spesso sul confine tra realtà e rappresentazione. Persone “reali” interpretano e riesaminano le proprie storie di vita mediante l’esplicitazione di un dispositivo performativo che sia teatrale come in *Actress* (2010), mediatico come in *Kate Plays Christine* (2016) e filmico come nel caso del suo ultimo documentario *Too Much Sugar* presentato in concorso nella sezione Orizzonti al 83esimo Festival del cinema di Venezia.

Too Much Sugar è la storia di due uomini della working class del Missouri: Holliger, un carpentiere, lottatore e padre di sei figli, e AccRite, rapper e operaio che solo due anni prima visse l’assassinio del figlio sedicenne durante una rissa notturna. Il documentario segue il quotidiano dei due protagonisti e dei loro familiari, restituendo passioni, traumi e preoccupazioni. Tale dimensione osservativa, che impiega la classica modalità dell’intervista, acquisisce forza soprattutto se considerata in relazione ai dispositivi meta-cinematografici con cui il regista analizza uno alla volta tutti i membri della famiglia di Hollinger. Greene coinvolge tutti loro nel processo di realizzazione del film ponendogli una semplice domanda: “Che film sarebbe il tuo film?”. Ogni risposta si trasforma in un breve cortometraggio di finzione in cui ciascuno interpreta il proprio desiderio narrativo: ad esempio, la mamma di Ryan, colpita da un cancro al seno, intitolerebbe il suo film “Die cancer, Die cancer” e ricorrerebbe al genere horror.

È soprattutto il film di AccRite a suggerire una riflessione: si intitolerebbe “Rewind” e sarebbe una sorta di macchina del tempo in grado di riportarlo alla notte della morte del figlio per tentare di salvarlo. La modalità finzionale attivata da AccRite è precisamente quella del *reenactment*, ossia della ri-messa in scena, attraverso un’azione performativa controllata, dell’evento traumatico da parte del soggetto che ha esperito l’accadimento: non si tratta, però, di una ricostruzione mimetica,

piuttosto della creazione di un campo di tensione tra “attore” e “persona”, “passato” e “presente”, “rappresentazione” e “documento” che innesca la generazione di eventi terapeutici e quindi curativi.

In questa prospettiva, *Too Much Sugar* potrebbe esser letto come l'ultimo capitolo di un percorso autoriale in cui la relazione documentaria si struttura spesso come via d'accesso all'elaborazione del trauma. Ad esempio, documentari come *Actress* e *Kate Plays Christine* giocano sullo sdoppiamento dell'identità personale verso una nuova riconfigurazione della personalità o dell'accadimento luttuoso. Se in *Actress* è Brandy Burre – amica e vicina di casa di Greene – a immergerci nel suo essere simultaneamente due cose, celebre attrice e madre casalinga, e nell'esserlo sempre in modo performativo, in *Kate Plays Christine* è proprio un *reenactment* del suicidio in diretta della giornalista televisiva Christine Chubbuck, interpretata da Kate Lyn Sheil, a farsi dispositivo di elaborazione dell'evento traumatico attraverso la sua ri-messa in scena.

La filmografia di Greene dichiara esplicitamente la capacità del “film” – come prodotto finito di un processo – di produrre effetti trasformativi, tanto positivi quanto negativi, su chi viene coinvolto nella sua realizzazione. Se da un lato *Too Much Sugar* aiuta AccRite nella rielaborazione del lutto, divenendo un veicolo di esplorazione del dolore, dall'altro il film è anche responsabile della separazione di Holliger dalla compagna Amanda: il protagonista interpreta se stesso mentre si dichiara alla propria amata, peccando secondo quest'ultima di non esprimere sentimenti autentici, ma costruiti e funzionali alla performance da mettere in scena. Di queste capacità trasformative del dispositivo cinematografico sulla vita reale è pienamente consapevole il figlio di Holliger, Galvin, che confessa a Greene di temere che il film tenda a glorificare il padre, amplificando una personalità a suo parere già narcisista.

La rete di relazioni di fiducia che si instaura tra i protagonisti, il regista e la troupe – decostruendo interamente la classica distinzione tra chi filma e chi viene filmato, dato che Greene entra in campo così come Holliger si professa regista – è per Greene la via d'accesso a una decentralizzazione della gerarchia di produzione. Greene, così, non si costituisce come l'autorità registico-paterna di Holliger e AccRite: il film è fin da subito collaborativo e partecipativo, affinché la direzione venga frammentata e dispersa tra tutti i suoi realizzatori. *Too Much Sugar* è allora il suggello conclusivo del vero processo documentario generatosi nell'anno che gli autori hanno trascorso insieme, mescolando le loro esistenze. Ad essere terapeutico non è il film in sé, come prodotto finito, ma la processualità che il film da completare porta con sé e distribuisce equamente, senza asimmetrie, tra chi lo realizza.

La spinta verso la forma relazionale, collaborativa e laboratoriale del film si comprende meglio se inserita all'interno dell'etichetta entro cui *Too Much Sugar* viene realizzato: *Do Something Real*. Si tratta di un'etichetta di produzione, che è anche un appello all'azione, ideata da Greene contro l'utilizzo dell'intelligenza artificiale nella produzione documentaria: un film che porta questo “marchio” non ha impiegato alcuna intelligenza

artificiale generativa, né schemi di montaggio algoritmici nella sua creazione. L'intento di *Too Much Sugar*, riletto considerando i propositi dell'etichetta, è ancora più chiaro: celebrare la creazione artistica concepita da persone in carne e ossa che si confrontano con altri esseri umani e con le loro vite, generando situazioni che nessun sistema algoritmico potrebbe replicare né anticipare.

Nel contesto sempre più frenetico dell'utilizzo dell'IA nella produzione cinematografica, la scelta di Greene, più che produttiva, è una precisa presa di posizione estetica e politica: *Too Much Sugar*, primo film realizzato sotto questa etichetta, è la testimonianza di come il cinema IA-free si costruisca autenticamente attorno a dinamiche di responsabilità, incontro tra soggettività, scoperta del sé e guarigione. Ma la domanda resta aperta: siamo davvero certi che un documentario che impiega l'intelligenza artificiale non possa essere altrettanto capace di restituire delle forme relazionali autentiche? Ad esempio, *The End of Times* di Bibiana Rojas Gómez e Juan Maldonado, presentato a Venezia 2026 nella sezione de La Settimana Internazionale della Critica, costituisce un esempio esteticamente rilevante del rapporto tra IA e cinema documentario.

Too Much Sugar. Regia: Robert Greene; interpreti: Ryan Holliger, Michael Midgyett, Amanda Sanner, Gavin Jones, Wayde Holliger, Bonnie Holliger, Hank Holliger, Tray Martin, Candy Woods, Ashley Long, Auveon Jackson; produzione: World War Seven Entertainment, Do Something Real, Field of Vision, METHOD M FILMS; distribuzione internazionale: Cinetic Media; origine: Usa; durata: 98'; anno: 2026.

Biopoetica

Alma Mileto

La ragazza con la Leica di Alina Marazzi.



Accade spesso, in un certo cinema italiano contemporaneo che si nutre di realtà, che gli autori travestano in forma di biopic una dichiarazione, più o meno inconscia, della propria poetica. È successo l'anno scorso, sempre al Festival di Venezia, con *Duse* (2025) di Pietro Marcello, di cui abbiamo già parlato in questa sede.

Quest'anno, a distanza di quindici anni dal suo primo lungometraggio di finzione (*Tutto parla di te*) e a dieci dall'ultimo documentario (*Anna Piaggi. Una visionaria della moda*), Alina Marazzi torna alla regia con *La ragazza con la Leica*, film liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Helena Janeczek (Premio Strega e Premio Campiello nel 2017) e ispirato alla vita della fotoreporter tedesca Gerda Pohorylle, ribattezzatasi "Taro".

Già a monte, conoscendo il lavoro di Marazzi, si intuisce la ragione dell'interesse della regista per una figura femminile simbolo di forza e libertà, erede di tutte quelle raccontate fino ad ora nelle opere precedenti, la cui arte si fonda sulla capacità delle immagini di fissare il presente nella sua forma più feroce e farlo parlare in tempi e spazi diversi da sé. Guardando il film questo si palesa nelle sembianze più riuscite che ci si potesse augurare, riuscendo a rimanere fedele al romanzo originario – già legato tra l'altro ad una scrittura potentemente visiva e rapsodica, che parte dalle fotografie come frammenti di una vita vissuta che tornano a galla come continui flash fino alle ultime righe del testo – e al contempo mettendo in atto un'operazione che trascende il genere biografico e prende una direzione differente.

Venendo subito al punto a nostro avviso di maggior interesse: non si tratta qui solo di apprezzare l'esito di un'adesione esplicita che la cineasta sente nei confronti di un personaggio, automaticamente suo intercessore, rendendo la narrazione avvincente e naturale nell'avvicinarsi delle

emozioni, ma anche di cogliere il tentativo autoriale di trasformare il racconto biografico in un'occasione di affermazione matura del proprio sguardo cinematografico.

Tra le più incisive citazioni del romanzo riprese nel film c'è la riflessione di Gerda Taro sulla somiglianza tra il termine "rinvenire" e il termine "inventare", chiaro specchio di ciò in cui crede una regista come Marazzi, da sempre al lavoro sulla risemantizzazione dell'archivio. Scavare nella Storia non può che presentare, come altra faccia della medaglia, la sua costante reinvenzione. Chi trova materiali a sé estranei ha il dovere di rileggerli e reinterpretarli secondo la propria identità e il contesto in cui quest'ultima dimora.

Se la fotografia di guerra, quella che fa sentire la protagonista dentro il flusso degli eventi e non irresponsabilmente ai margini di essi, sembra apparentemente molto distante da quella "vita postuma" che ogni immagine warburghianamente porta con sé e piuttosto incollata alla riproduzione coraggiosa e fedele di ciò che avviene nel "qui ed ora", la trasposizione del racconto operato dal film sottolinea a più riprese il contrario.

Quelle immagini fisse nascono da un movimento che le precede – quello incessante di una Gerda, interpretata magistralmente da Emilia Schüle, che vediamo lungo tutta la pellicola camminare da un luogo all'altro di una città o tra le città (Lipsia, Berlino, Parigi, Roma, Madrid), ballare al ritmo di jazz e swing, ridere in modo improvviso, pronunciare frasi nette e taglienti con un ritmo che non conosce tregua – e da un movimento che, in modo ancor più rilevante, le segue – quello che chiunque le guardi, un'ora come sessant'anni dopo, quando in una soffitta di Città del Messico vengono appunto "rinvenuti" i rullini scattati nel 1937 durante la guerra di Spagna che tolse la vita alla fotografa, sente il dovere di compiere, reinserendole nel flusso della vita entro cui sono nate e sconvolgendo la memoria da cui repentinamente vengono dissotterrate.

"Guarda queste fotografie di Gerda in sequenza", dice la compagna inseparabile e assistente di Gerda, Ruth Cerf, a David "Chim" Seymour, l'altro collaboratore, "sono la guerra". Sta in questa frase uno dei nodi per comprendere l'opera di Gerda Taro e ciò che in questa ha letto Alina Marazzi: le foto scattate dalla donna appaiono come momenti di una composizione più che quadri tra di loro indipendenti. Proprio perché nascono da una dinamica e non da una stasi – anche nel film la fotografa non scatta mai appostandosi e aspettando ma al contrario si getta nella mischia, sembra scattare in modo improvvisato e inconsapevole, si approssima ai corpi più del dovuto – quello che si ferma nelle immagini è un movimento che fuori dalla cornice ha un inizio e una fine. Per dirla in termini musicali, sono foto mai "in battere" e sempre "in levare", anarchicamente fuori dai punti di scansione del tempo e per questo libere di essere immaginate e re-immaginate.

E qui va aggiunta una considerazione su come, in questo film, agisce il lavoro d'archivio tanto caro alla cineasta. I repertori, per lo più

istituzionali, che la regista contrappunta alle riprese del film (tutte rigorosamente in pellicola perché la pasta delle immagini mantenga una continuità) agiscono quasi sempre come “fluidificatori” delle fotografie di Taro o, più in generale, delle istanze storiche, concettuali, narrative che il film mette in campo. Un po’ come la sequenza in apertura e chiusura in cui gli “effetti personali” di Gerda, le sue memorie, sembrano muoversi in una nebulosa liquida fuori dallo spazio e dal tempo ordinari, gli archivi hanno un valore verrebbe da dire “atmosferico”, portato a dilatare e amplificare le sensazioni delle immagini di fiction, a dare profondità al loro portato storico, a rafforzare il loro valore simbolico. Viaggiano dunque in una dimensione rappresentativa lieve (nel senso di levità), “alta”, con un peso gravitazionale tale da circumnavigare a trecentosessanta gradi ciò che viaggia a terra, il film, dando costantemente la sensazione di trovarsi in un limbo a cavallo tra il diegetico e l’onirico – nelle scene d’amore con Georg Kuritzkes e André Friedmann (Robert Capa) questo è quantomai evidente.

La memoria è una “forma della nostra immaginazione”, un pensiero che con Kant non condivide solo la musicalità della lingua e con cui Marazzi non a caso sceglie di concludere il film, a suggello di un’argomentazione che quella ragazza bruna un po’ sfrontata “con la Leica” sempre in mano rappresenta per la storia della fotografia e soprattutto, ciò che qui ha senso indagare, per la poetica della regista.

Forse potremmo adattare un’espressione ad oggi usata solo nel campo degli studi letterari a questo cinema che, nel passare dal reale alla finzione scongiurando l’abbandono dell’uno o dell’altra, sceglie il racconto di una vita al fine di sostenere con forza “la vita del racconto” in cui hanno creduto fino a quel momento: più che un *Biopic*, una *Biopoetica*.

La ragazza con la Leica. Regia: Alina Marazzi; sceneggiatura: Alina Marazzi, Valia Santella; fotografia: Manuel Alberto Claro; montaggio: Ilaria Fraioli; musiche: Dominik Scherrer; interpreti: Emilia Schüle, Aaron Altaras, Luna Wedler, Lucas Englander, Thomas Schubert, Sebastian Schneider, Idan Weiss, Lia von Blarer, Hans-Christian Hegewald, Jeremy Mockridge, Joel Basman; produzione: Vivo film, Rai Cinema, Komplizen Film, ZDF/ARTE, Eolo Film Productions, Film i Väst, Zentropa Sweden; origine: Italia, Germania; durata: 119'; anno: 2026.

One for the money, two for the show

Lucrezia Lauteri

La Moula di Jérôme Pierrat.



Tre regole: non prendere parte agli affari, non parlare dei criminali alla polizia e della polizia ai criminali, non filmare la violenza esercitata sulle persone. Sono le condizioni poste all'inizio di *La Moula* da Jérôme Pierrat, primo lungometraggio di finzione dell'autore, giornalista investigativo e documentarista che da anni lavora negli ambienti della criminalità organizzata. Nel passaggio alla finzione, però, Pierrat non abbandona né il proprio mestiere né la posizione dalla quale ha imparato a guardare: entra nel film, presta il proprio nome e il proprio corpo al reporter protagonista e, soprattutto, gli affida la camera attraverso cui quasi tutto ciò che accade può essere visto. Regista, giornalista e personaggio finiscono così per sovrapporsi in una figura che è insieme dentro e fuori dall'immagine.

La *moula*, nell'*argot* francese, è la grana, il denaro: ciò che mette in moto l'intero sistema di scambi, attese e tradimenti attorno al quale il *mockumentary*, basato sull'*escamotage* delle riprese ritrovate dopo la scomparsa del reporter, si costruisce. Il noto trafficante Charlie e i suoi uomini aspettano l'arrivo nel porto di Marsiglia di tre tonnellate di cocaina provenienti dalla Colombia, un ultimo colpo prima di ritirarsi. La droga da spacciare in Francia serve per garantire al gruppo abbastanza denaro per salvare un amico in ostaggio di alcuni narcotrafficanti sudamericani. Un'operazione che Jérôme-personaggio vuole documentare, ritenendo di poter ottenere qualcosa di molto prezioso dalla vita dei gangster: immagini capaci di rilanciare la sua carriera, risollevandolo dalla crisi. Il reporter può seguirli, vivere con loro, assistere alla preparazione dell'operazione, registrare la loro quotidianità, promettendo però di rimanere fuori dagli eventi dei quali è spettatore.

Pierrat porta nel lungometraggio non soltanto ciò che ha imparato durante le sue inchieste reali, ma il metodo stesso con cui queste si costruiscono. La finzione gli permette di superare i limiti materiali del

reportage, e di immaginare quel che accade dietro le quinte di un mondo in cui l'accesso della macchina da presa non potrà mai essere totale.

La Moula non vuole soltanto raccontare una realtà criminale attraverso una forma pseudo-documentaria: cerca di produrre nello spettatore l'impressione che quella realtà stia accadendo davanti alla camera. Il *mockumentary* sfrutta convenzioni associate al documentario: la camera a mano, l'immagine imperfetta, le improvvise interruzioni, le voci che si sovrappongono, la sensazione che qualcosa possa sfuggire all'occhio di chi filma. Sono forme che non garantiscono alcuna autenticità, ma che culturalmente leggiamo come tracce di un reale colto nel suo farsi (Formenti 2013). Anche i protagonisti contribuiscono a rendere incerta la soglia tra registrazione e rappresentazione. I malviventi soprannominati Mawdoo, Titus, Coluche, De Niro non portano sullo schermo un'idea astratta della criminalità: gli attori che li interpretano provengono realmente dal mondo criminale, così come chi interpreta le forze dell'ordine è un ex poliziotto. La finzione si sovrappone di continuo alla realtà nei gesti e nelle parole dei personaggi, sospesi tra la recitazione e la rimessa in scena della propria vita.

Il mondo raccontato, tuttavia, non mostra quasi nulla dell'iconografia classica attraverso cui il cinema ha a lungo rappresentato il gangster. Gran parte delle riprese coglie le attese, la pianificazione. Si cucina, si fuma, si litiga. Il traffico internazionale di cocaina viene restituito nella sua dimensione concreta, lavorativa. Perfino i personaggi, con i loro soprannomi e le loro eccentricità, assumono una qualità apertamente ironica, che decostruisce l'epicità a lungo associata al racconto della criminalità.

A rendere questo scarto più evidente è soprattutto De Niro, il membro più giovane e impulsivo del gruppo. Già nel soprannome che porta, la sua appartenenza al mondo criminale sembra passare attraverso un immaginario cinematografico. Se gli uomini più anziani conoscono il crimine grazie all'esperienza – che ha prodotto nel gruppo prudenza, gerarchie, diffidenza –, De Niro sembra conoscerlo principalmente attraverso le immagini che ha assorbito (tra tutte, quelle provenienti da *Heat* – *La sfida* e *Scarface*). Il gangster non è per lui soltanto una posizione all'interno di un'organizzazione, ma una figura dell'immaginario popolare da incarnare. La malavita è considerata dal ragazzo uno spazio in cui costruire un'immagine di sé indossando una maschera: quella dell'uomo destinato all'ascesa, pronto a sostituire chi lo precede, a trasformare il denaro in potere e il potere in riconoscimento. In questo senso, lo scontro generazionale che insinua sospetti tra i membri della banda è anche lo scontro tra due diversi modi di vivere il crimine. Da una parte uomini che ne hanno compreso soprattutto la precarietà: consapevoli del rischio, cauti, alla ricerca di stratagemmi per non tornare in prigione e restare vicino alle proprie famiglie. Dall'altra, qualcuno che continua a immaginarlo nella sua espressione più gloriosamente cinematografica, da cui attingere per trovare i movimenti giusti e le battute perfette.

De Niro vuole diventare ciò che ha visto, per questo il suo tradimento sembra seguire un copione già scritto. Convinto di poter scavalcare

l'organizzazione appropriandosi dell'operazione, finisce per essere tradito dagli stessi uomini con cui aveva progettato il proprio salto di livello. Il suo corpo rimane steso sui panetti di cocaina che avevano alimentato la fantasia della sua ascesa. L'immagine è tanto brutale quanto ironicamente precisa: ciò che avrebbe dovuto certificare il successo ne diventa il letto di morte.

Le tre regole iniziali sono infrante, una dopo l'altra. Restare accanto a quegli uomini significa sapere cose che altri non sanno, muoversi tra soggetti che si osservano e si sospettano reciprocamente, assistere ad azioni che non possono essere considerate semplicemente materiale da registrare. A un certo punto non è più possibile distinguere nettamente l'atto di documentare dal prendere parte alle operazioni. Il problema non riguarda soltanto ciò che Jérôme fa, ma ciò che la presenza della sua camera simboleggia. Filmare qualcuno significa introdurre uno sguardo nella situazione, e quello sguardo produce inevitabilmente degli effetti. Cambia il comportamento di chi sa di essere ripreso, costruisce rapporti di fiducia, crea aspettative, attribuisce valore a ciò che accade. Persino il proposito di non intervenire è già una forma di posizione: davanti a un atto violento, continuare a filmare e abbassare la camera non sono lo stesso gesto.

Guardando *La Moula*, non ci si chiede più solo se le riprese di Pierrat siano vere o false. Il problema del *mockumentary*, in questo caso, non consiste soltanto nella possibilità di far passare la finzione per realtà: sta piuttosto nel mostrare quanto fragile sia, anche nel documentario, l'idea di uno sguardo capace di limitarsi a registrare. Jérôme vorrebbe attraversare quello spazio mantenendo intatta la distinzione fra sé e ciò che osserva, ma ogni passo compiuto per avvicinarsi all'oggetto del proprio racconto riduce la distanza che avrebbe dovuto proteggerlo.

De Niro e Jérôme si rivelano due figure speculari. Il primo vuole interpretare l'immagine del criminale fino a coincidere con essa; il secondo vuole entrare nella realtà del criminale per ricavarne delle immagini. Entrambi scoprono, però, che le immagini, una volta prodotte, generano inevitabilmente delle conseguenze. La distinzione tra denaro e spettacolo, tra azione e rappresentazione, diventa allora sempre meno stabile. La droga deve circolare per acquistare valore, così come le immagini di Jérôme devono essere ottenute, salvate, mostrate per aiutarlo con la sua carriera. E mentre il corpo di De Niro giace sulla merce che avrebbe dovuto sancirne l'ascesa, anche la camera del regista perde definitivamente la propria innocenza, riprendendo in diretta la violenza.

Le tre condizioni iniziali servivano precisamente a scongiurare questa possibilità: tracciare una linea, stabilire un fuori e un dentro, decidere anticipatamente dove fermarsi. È proprio nel punto in cui quella linea smette di essere visibile che il *mockumentary* rivela il suo intento. Non solo mettere in dubbio la verità di ciò che si filma, ma interrogare la responsabilità di chi continua a filmare quando l'immagine più sconvolgente coincide anche con quella che acquista maggior valore commerciale.

Riferimenti bibliografici

C. Formenti, *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Mimesis Cinema, Milano – Udine 2013

La Moula. Regia: Jérôme Pierrat; sceneggiatura: Jérôme Pierrat, Jérémie Rozan; fotografia: Johan Leclaire-Bottarelli; montaggio: Adrien Fonda; musiche: Clément "Animalsons" Dumoulin; interpreti: Jérôme Pierrat, Kader Benchoudar, Jean Ruimi, Jean-Michel Correia, Thierry Coignard, Patrice Kouyoumdjian, Jean-Mathieu Frattaci, Fethi Makdoudi, Michel Ucciani, Jacques Sordi, Sébastien Lefebvre, Pierre Folacci, Laurent Serafini, François Darietto; produzione: Iconoclast, Shotinmars, Fatalitas Productions; distribuzione internazionale: Iconoclast Films; origine: Francia; durata: 82'; anno: 2026.

L'assedio delle ombre

Bruno Roberti

Scherzetto di Mario Martone.



Un lunghissimo e vertiginoso piano sequenza, quasi ophulsiano, scorre lentamente in dolly lungo la facciata interminabile di un enorme, anonimo palazzone tutto bianco, con le sue finestre tutte uguali, come degli occhi ciechi, i balconi sospesi nel *vuoto*, fino a scendere morbidamente dall'alto verso il basso, scivolando lungo i piani del condominio, a raggiungere il cortile sottostante. Qui c'è un uomo anziano, dall'aria un po' persa, che indossa un pesante cappotto e oltrepassa il cancello che immette nel grande caseggiato. Un movimento di macchina che ricorda anche l'apertura di un film come *L'inquilino del terzo piano* (1976) di Polanski. Non è un caso: perché stiamo per entrare, come vedremo, in un luogo dove i fantasmi possono darsi convegno. È l'inizio di *Scherzetto* di Mario Martone. Quell'uomo è un celebre illustratore, si chiama Daniele Mallarico (un Toni Servillo che calibra i toni burberi, quelli teneri, sgomenti e inquieti, con lo sgretolamento progressivo di un uomo che porta con sé la fatica degli anni), si è trasferito da tempo a Milano, vive in solitudine, ha superato i 70 anni, è vedovo. Ha lasciato Napoli dove ha vissuto: quel palazzo, la casa in cui sta per entrare, le stanze e i corridoi che percorrerà sono anche quelli della sua infanzia. Ad attenderlo c'è un'altra infanzia, c'è un bambino di cinque anni; Mario, il nipotino che quasi non conosce. La figlia e il genero lo hanno affidato alle cure del nonno per tre giorni interi, mentre sono fuori per un convegno. Si tratta dunque di un *ritorno* in una Napoli *rimossa*, come era un riaffiorare dell'inconscio quello di Delia in *L'amore molesto* (1995) e un appuntamento col destino sepolto nella memoria altrettanto rimossa quello di Felice Lasco in *Nostalgia* (2022).

Ma se in quei film la città accerchiava e comprimeva le "anime perse" dei protagonisti, ed era percorsa tanto da ombre quanto da una matericità sanguigna, qui Martone gioca una scommessa, una sfida che il romanzo omonimo di Domenico Starnone (da cui è tratta la sceneggiatura firmata con Ippolita di Majo), gli lancia. Una scommessa che fa di *Scherzetto* forse il

suo film più sperimentale, arrischiato. Si tratta di girare per forza di cose un *film da camera*, eppure di lavorare, come sempre, su una idea di *spazio*, che certo diventa via via più claustrofobico ma che *convoca* l'esterno, il fuori campo della città (che entra in campo soltanto nella scena di una passeggiata di nonno e nipote lungo il rione del Lavinaio a ridosso della Ferrovia, che racchiude ancora l'anima più verace, complessa e densa di Napoli, e che da ragazzo Daniele Mallarico percorreva per andare a scuola). Quel rapporto tra l'interno dell'appartamento e l'esterno che *preme*, e su cui si sospende un *vuoto*, tanto letterale quanto metaforico, è una delle chiavi del film. Il rione popolare della Napoli vissuta e lo spazio *reale* della casa di famiglia, che è l'interno dell'altrettanto reale, enorme palazzo "sorto nel dopoguerra, un esempio di brutalismo napoletano", come lo definisce Martone, dove si è deciso di girare il film senza ricostruire nulla, rinserrandosi nel gioco *pericoloso* ma anche libero (come ogni gioco d'infanzia) del duello tra un uomo che va *verso la fine* e un bambino per cui *tutto ha inizio*. Mario non soltanto è vivacissimo, dispettoso, saputello, ma è anche capace di stabilire con il nonno una comunicazione sottile, crudele e tenera insieme, come se fosse capace di leggere nelle inquietudini e nelle paure, nei timori spettrali che il ritorno in quella casa ha risvegliato nel nonno, ma soprattutto il bambino ci appare come il "genius loci" di quelle stanze, una specie di folletto o spirito "guardiano" (la scelta del piccolo Lorenzo Perrotta, che non interpreta ma *vive* Mario senza filtri né vezzi recitativi, è miracolosa). Chi è veramente Mario? Viene da pensare che Mallarico vi si possa specchiare come nella sua infanzia rimossa, e che la sola presenza del bambino abbia il potere misterioso di far *riapparire* in casa le presenze fantasmatiche, mute, perturbanti, minacciose, accusatorie delle ombre che ritornano dal suo passato. Martone filma queste improvvise apparizioni, immobili, scrutanti, disposte come fossero statue di cera, con una gravidanza immersa in una sorta di penombra densa, di alone accecante (complice la luce che il direttore della fotografia Paolo Carnera, è riuscito a disciogliere e condensare con grande abilità).

Del resto Martone coglie una cifra racchiusa significativamente nel romanzo di Starnone: il fatto che Mallarico sta portando a termine un lavoro di illustrazione di una delle più sottili e melanconiche *ghost story* di un maestro dell'ambiguità e del mistero quotidiano, dei meandri interiori, dell'*irreale reale*, Henry James («Non conosco opera più strana di quella di Henry James», diceva Borges). Quel racconto di fantasmi jamesiano ha un titolo singolare (su cui nel film Mallarico si interroga): *The Jolly corner* (*L'angolo felice*, 1908) riferito alla casa della infanzia del protagonista Brydon, a cui ritorna per incontrare il *fantasma di se stesso*, lo spettro di ciò che sarebbe potuto essere nella vita e non è stato. Anche qui Martone raccoglie una sfida sperimentale: mettere in rapporto i disegni preparatori di quel racconto che vediamo nascere dalla mano di Mallarico con una sorta di *tramatura* segreta e parallela che si interseca con le riprese, quasi che queste si rifrangessero sotto i nostri occhi nel film interiore della memoria, al punto che i tratti disegnati del Brydon jamesiano *coesistono* con quelli

dell'illustratore, *come in uno specchio* ("Questo sei tu!" insinua prontamente il piccolo Mario, e a un certo punto Mallarico ammette che "L'unico spettro in questa casa sono io"). La casa si impregna allora di una specie di atmosfera *animica* ("Che cosa è l'anima? Chiede il bambino "È un soffio" risponde il nonno). L'incedere del film da un inizio giocoso, fatto di un "rimpiattino" tra nonno e nipote leggero e lieve, converge in una dimensione allucinatoria, sempre più angosciante, la macchina da presa si muove con la fluidità di uno spettro che attraversa le stanze dell'interiorità. Il rigore della messinscena distilla una ragnatela di sguardi, dove l'ironia sottile, lo "scherzetto" appunto, funge da varco d'accesso a un abisso più profondo. È un cinema dell'apparizione e della sparizione, che si interroga sullo statuto stesso dell'immagine: cosa resta quando la luce si spegne? Eppure fin dall'inizio i segni di ciò che Freud chiamava *Unheimlich*, perturbante, cioè il *familiare che si presenta anche come estraneo*, e che ha a che fare con l'apparizione del *doppio*, si insinuano su quell'altra scena (come ancora Freud chiamava l'inconscio), con cui il film stesso si identifica. Il nonno non vorrebbe dormire nella stessa stanza con il piccolo Mario, che era stata quella della sua infanzia insieme ai fratelli. Il nonno regala al nipotino una "Odissea" da lui illustrata e il bambino guardando le illustrazioni dice "sono un po' scure... La prossima volta falle più chiare!" e un po' sconcertato il nonno ammette che è vero.

Qualcosa di *oscuro*, che ha a che fare anche con i ricordi, dunque si annuncia. E infatti di notte il vento fa sbattere gli infissi, una strana ombra fugacemente appare sui vetri, potrebbe essere un sogno di dormiveglia che fa emergere le paure infantili che svegliano Mallarico di soprassalto. E l'incedere delle ombre della casa diventano allucinatorie, così l'atto del disegnare, che nel libro rappresenta il disperato tentativo del nonno di aggrapparsi a un talento che sfuma sotto gli occhi del bambino, diventa nel film un tracciato di fantasmi visivi. La camera traduce le linee spezzate dei disegni (che nel film sono opera di Dario Maglionico) in movimenti di macchina fluttuanti, capaci di dare *corpo* all'invisibile dei fantasmi. Fino al punto che quei disegni prefigurano una trappola, quella di una resa dei conti con la vecchiaia, con la solitudine, con il rimosso. Il bambino lo intuisce, e insieme sembra presiedere allo stesso processo psichico, appunto come uno *spirito del luogo*, capace tanto di intrappolare quanto di salvare. In una scena rivelatrice di questo gioco che è anche uno *scherzare con i fantasmi*, avviene una liberazione, il momento più compiuto di una complicità tra nonno e nipote: in una frenesia liberatrice insieme strappano i disegni, salvo uno che potrebbe rivelare un talento creativo che il bambino stesso ha ereditato dal nonno. Allora la sfida del film si identifica con la sfida tra un *senex* e un *puer*, un vecchio che può diventare inerme come un bambino, e un bambino che può anche mostrare il proprio lato *nero* con ferocia (indossando una maschera horror, in una notte di tregenda che potrebbe essere quella del dolcetto-scherzetto di Halloween, oppure apparendo in uno specchio deformante). La camera di Martone insegue la mobilità fluida e anarchica del bambino, che non cammina ma *colonizza* lo

spazio, trasformando la casa napoletana in un territorio di conquista e di dissacrazione. Il fanciullo è la negazione vivente della linea retta dell'illustratore; è l'imprevisto che scardina la prospettiva. Questo scontro generazionale non assume alcuna pacificazione sentimentale. Martone filma la crudeltà dell'infanzia, quella capacità dei bambini di essere specchi impietosi in cui la vecchiaia riflette il proprio declino biologico. Il corpo di Servillo diventa così il proscenio di una resa, aggredito dalla vitalità quasi dionisiaca di un nipote che "la sa troppo lunga", e manipola la realtà con la leggerezza di un demiurgo. Il film trasforma questa vertigine in un dispositivo puramente ottico e quasi metafisico, posizionando la macchina da presa sul confine esatto tra l'interno protettivo della casa-memoria e l'esterno sospeso sulla città fantasma. La tensione protratta della scena del balcone marca come un *limen* assoluto, una palpebra tesa sul vuoto. Così l'interno e l'esterno, il passato e il presente, la vecchiaia e l'infanzia *coesistono* in uno scambio di sguardi e di gesti che può anche essere una carezza e un *nutrimento* reciproco attraverso un vetro, che si fa *schermo di un riconoscimento* contro lo sfondo di una Napoli che sembra fluttuare come un fondale dipinto. Ma ci sarà ancora spazio perché gli scherzetti del tempo tra nonno e nipote, il guardarsi negli occhi, dissolvano finalmente l'assedio delle ombre.

Riferimenti bibliografici

D. Starnone, *Scherzetto*, Einaudi, Torino 2017.

H. James, *L'angolo felice*, Leone editore, Monza 2024.

Scherzetto. Regia: Mario Martone; sceneggiatura: Mario Martone, Ippolita di Majo; fotografia: Paolo Carnera; montaggio: Jacopo Quadri; musica: Valerio Vigliar; interpreti: Toni Servillo, Lorenzo Perrotta, Serena Rossi, Leonardo Lidi, Giovanni Ludeno, Gianluca Di Gennaro; produzione: Mad Entertainment, Rai Cinema, EDI, Picomedia; distribuzione: 01 Distribution; origine: Italia; durata: 105'; anno: 2026.

Umani virtuali, fantasmi reali

Massimo Fusillo

James, Starnone, Martone.



Con la letteratura Mario Martone ha sempre avuto un rapporto complesso, fin dagli inizi della sua ricerca, in quel teatro d'avanguardia in cui apparentemente giocava un ruolo minore. Nel suo cinema è una presenza costante, che assume però forme diversificate. Troviamo l'adattamento classico, che parte da una singola opera e applica le consuete strategie di selezione e focalizzazione tematica: è il caso del secondo, felicissimo film, *L'amore molesto*, tratto dal romanzo di Elena Ferrante, con cui ha imbastito un dialogo epistolare sul rapporto fra letteratura e cinema; e del film di cui stiamo trattando (nonché dell'*Odore del sangue* da Parise, *Nostalgia* da Ermanno Rea, *Il sindaco del rione Sanità* da Eduardo De Filippo). Esiste poi una variante meno canonica: il romanzo offre una traccia che poi si sviluppa liberamente per altri sentieri; così in *Noi credevamo* il romanzo omonimo di Anna Banti ha fornito il materiale da costruzione per un affresco sul Risorgimento tradito; in *Fuori* le due opere autobiografiche di Goliarda Sapienza, *L'Università di Rebibbia* e *La certezza del dubbio*, creano un'intelaiatura per un film focalizzato su un singolo episodio. Anche quando Martone affronta il classico *biopic*, *Il giovane favoloso*, evita comunque la narrazione organica di tutta la vita, e si focalizza su tre momenti e luoghi-chiave del vissuto di Leopardi. Infine, abbiamo il primo film, *Morte di un matematico napoletano*, che nasce dall'incontro con una scrittrice come Fabrizia Ramondino, che veicola un intero ambiente letterario e culturale, quello appunto di Renato Caccioppoli, ma anche dello stesso Carlo Cecchi (Elsa Morante innanzitutto).

Scritta assieme a Ippolita di Maio, la sceneggiatura di *Scherzetto* segue la struttura narrativa scabra ed essenziale del romanzo di Starnone (una sorta di *Kammerspiel*), ma non senza una chiara focalizzazione tematica: viene ridotto il lato psicologico, da dramma borghese, che riguarda la crisi della coppia dei genitori del bambino

protagonista (ottimamente interpretati peraltro da Serena Rossi e Leonardo Lidi), mentre vengono amplificati alcuni nuclei, come il gotico (l'apparizione dei fantasmi del passato), il rapporto infanzia/vecchiaia, la potenzialità, la creatività. Sono elementi che provengono in parte da un altro, affascinante testo letterario introdotto già nel romanzo, grazie all'idea geniale di Starnone di fare del proprio protagonista un illustratore di libri: un mestiere intermediale per eccellenza, capace di catalizzare un complesso gioco intertestuale attorno al rapporto fra parola e immagine. Il nonno del bambino, l'altro grande protagonista di questa partita a due, Daniele Maillardi, deve infatti consegnare le illustrazioni per il racconto di Henry James *L'angolo allegro* (*The Jolly Corner*, 1909): una versione assai originale dell'antichissimo tema del doppio. Il protagonista, Spencer Brydon, è, come James, un americano che ha vissuto a lungo in Europa, e che torna a New York per occuparsi della casa in cui era cresciuto, ormai vuota e labirintica, e la percorre ogni notte in cerca del suo doppio, l'altro se stesso che è rimasto in America: lo incontrerà alla fine, e resterà sconvolto dalla sua mostruosità. Italo Calvino affermava che era il racconto che avrebbe voluto scrivere, ed è in effetti uno dei più belli fra i racconti jamesiani, sia per il tema della casa, sia per l'opposizione fra un passato che torna ossessivamente e un presente devastato dalla modernizzazione selvaggia, sia soprattutto per il tema della potenzialità: come saremmo potuti diventare se avessimo preso strade diverse. Dieci anni dopo il racconto di James, Freud scrive, nel saggio *Sul perturbante* (1919), che il tema del sosia incorpora le possibilità non realizzate a cui ci aggrappiamo, tutte le aspirazioni dell'Io che non si sono potute realizzare, o le decisioni represses che ci hanno dato l'illusione del libero arbitrio.

Starnone e Martone lavorano su questo nucleo jamesiano della potenzialità a più livelli: sia per quanto riguarda la vita del nonno, che rivede e rimonta il proprio passato; sia per quanto riguarda la condizione dell'infanzia, che affascina Daniele proprio per le innumerevoli strade che potrebbe percorrere. In un brano del romanzo il tema della potenzialità viene sintetizzato in modo particolarmente efficace: «Mario era solo il piccolo ritaglio di una sostanza viva le cui potenzialità – come accade a chiunque – se ne stavano compresse in attesa di sviluppo. Nel giro di un paio di decenni, per comodità, avrebbe messo in sordina gran parte di sé – un'area vasta da dismettere pian piano – e sarebbe corso dietro a un qualche abbaglio da chiamare in seguito *il mio destino*» (Starnone 2016, p. 103). In comune con James c'è anche il motivo della città e delle sue continue metamorfosi: Martone ha lavorato anche sulla pittura del padre di Starnone per ritrovare certi spazi, certe immagini di Napoli.

Al tema della potenzialità si affianca strettamente quello della creatività: Daniele Mallarico sta vivendo infatti una crisi creativa radicale, che raggiunge il vertice quando il nipote Mario produce accanto a lui un disegno di notevole bellezza, molto diverso da tutti quelli che aveva fatto prima, proprio perché ha deciso di imitare il nonno, riuscendo quasi a superarlo. Sarà proprio questo episodio a far cambiare del tutto l'atteggiamento di Daniele nei confronti del bambino, che all'inizio aveva

accolto con freddezza: ora lo sente una parte di sé, sente il legame di sangue e ne è orgoglioso. Torna così anche un altro importante nucleo del racconto di James: il doppio. Nella sua ricchissima potenzialità, il piccolo Mario potrebbe realizzare cose che il nonno ha solo desiderato, progettato, magari iniziato ma non realizzato; fra i due si mette in moto un processo di rispecchiamento reciproco che la maestria attoriale di Toni Servillo sa rendere in ogni sfaccettatura, anche in quel non detto che è fra l'altro la cifra stilistica di Henry James, mentre si resta altrettanto colpiti dall'esuberanza di Lorenzo Perrotta che impersona il piccolo Mario. Dal nipote il nonno attinge una dimensione ludica che trionfa al momento del lavoro in parallelo, in cui accetta di distruggere tutti i disegni del lavoro in parallelo, tranne ovviamente quello bellissimo di Mario che conserverà gelosamente.

Il finale è dedicato all'episodio del terrazzino, narrato da Martone con un ritmo incalzante e angosciante, potenziato dalle belle musiche di Valerio Vigliar; vi domina una dialettica dentro/fuori che è presente anche nel racconto di James, autore ossessionato dalle case ricche di memoria. Dopo lo scioglimento felice, i due protagonisti fanno la doccia insieme vestiti (viene da ricordare la passione di Martone per l'elemento acquatico, presente in tanti spettacoli e film): è un altro momento di dimensione ludica, che li unisce definitivamente: una catarsi in cui le identità si sfaldano, mentre infanzia e vecchiaia si rispecchiano l'una nell'altra.

Riferimenti bibliografici

S. Freud, *Il perturbante*, in *Opere*, vol.9. Bollati Boringhieri, Torino 1989.
H. James, *L'angolo prediletto*, in *Racconti di fantasmi*, a cura di L. Edel, con un saggio di V. Woolf, Einaudi, Torino 2015.

D. Starnone, *Scherzetto*, Einaudi, Torino 2016.

Scherzetto. Regia: Mario Martone; sceneggiatura: Mario Martone, Ippolita di Majo; fotografia: Paolo Carnera; montaggio: Jacopo Quadri; musica: Valerio Vigliar; interpreti: Toni Servillo, Lorenzo Perrotta, Serena Rossi, Leonardo Lidi, Giovanni Ludeno, Gianluca Di Gennaro; produzione: Mad Entertainment, Rai Cinema, EDI, Picomedia; distribuzione: 01 Distribution; origine: Italia; durata: 105'; anno: 2026.

Il cinema è come una casa

Pietro Masciullo

From Inside Out – The Architecture of Peter Zumthor di Wim Wenders.



Si è parlato di manierismo di Fassbinder. C'è chi se n'è lamentato. Da tempo dava l'impressione di fare i film come se stesse sbrigando le faccende di casa: si è a casa propria, si conoscono tutti gli oggetti, si sa da dove vengono, non ci si serve di tutto nello stesso tempo, l'indifferenza è solo apparente, gli automatismi nascondono molto amore. Fassbinder era a casa sua nel suo cinema.

Serge Daney

Tutta l'ultima fase della carriera di Wim Wenders può essere riassunta in questa stupenda frase di Serge Daney scritta nel 1982 a proposito di *Veronika Voss* di Fassbinder. Il cinema è diventato una casa, ossia uno spazio privato dove ogni movimento (della macchina da presa, dei personaggi, dei singoli riflessi di luce) rivela un naturale automatismo dell'anima che "nasconde molto amore". Quindi, che si tratti dei frammenti di discorsi di vita filmati nei bellissimi *Submergence* (2017) o *Perfect Days* (2023) o dei frammenti di percorsi di vita tracciati nei documentari biografici su Sebastião Salgado o Peter Zumthor, poco cambia. Per Wenders l'atto del filmare testimonia sempre più la paradossale coalescenza tra sofisticatissime costruzioni visive e intime condizioni esistenziali di chi le abita. Questo è il cinema politico per Wenders nel XXI secolo: articolare un discorso umanista a partire da immagini digitali-algoritmiche (una riflessione che risale al 1991 di *Fino alla fine del mondo*), nell'incrollabile credenza che l'ultimo movimento possibile per il cinema sia quello dall'interno all'esterno, *From Inside Out*, appunto.

Arriviamo a Peter Zumthor, architetto e restauratore svizzero con anima da ebanista, quindi teorico di un'architettura che deve

ontologicamente essere in armonia con gli spazi e la materia intorno a noi. E sono tante le costruzioni o i restauri che il film rimappa creando una sorta di cosmologia visiva senza confini dettata dalle libere associazioni di Zumthor: dalle geometriche terme di Vals (Svizzera), alla metafisica Cappella di San Nicola della Flüe a Mechernich (Germania); dal fragile museo di palafitte a Sauda, al perturbante Stelneiset Memorial di Vardø (entrambi in Norvegia); dalle imponenti onde di calcestruzzo estese in orizzontale delle David Geffen Galleries di Los Angeles, ai progetti mai realizzatati come il memoriale sulla topografia del terrore nell'area del vecchio comando della Gestapo a Berlino. Senza dimenticare la progettazione/restaurazione di tanti spazi "privati" come le case che nascondono segrete memorie dei luoghi da rianimare con il cinema. Il film ribalta la manualistica descrizione dell'architettura legata all'iconografia di imponenti facciate che eternino i monumenti, perché il discorso che interessa a Zumthor e Wenders è una geografia sentimentale degli spazi interni da armonizzare con l'esterno. Per questo è difficile trovare un pattern visivo comune alle opere di Zumthor che mutano forme e volumi a seconda del paesaggio (estendendosi in orizzontale, verticale o per piccoli arcipelaghi) in un minimalismo architettonico dai lontani echi brutalisti che sembra veramente affine a ciò che Wenders ha sempre tentato nel suo cinema. Ossia, creare immagini-sentimento che nella loro discontinuità esibita diano forma allo *stato delle cose* di chi le abita. Un cinema che trova *nel corso del tempo* la sua giusta architettura narrativa e visiva, quindi la sua peculiare esperienza sensibile: "Costruire un film è come costruire un edificio fatto di tempo", dice Wenders in conferenza stampa a Venezia.

La stessa tecnologia del 3D più volte utilizzata – da *Pina* (2011) a *Les Beaux Jours d'Aranjuez* (2016), passando per il sottovaluto e bellissimo *Ritorno alla vita* (2015) – si smarca dall'attrazione visiva fine a sé stessa per diventare nuova esperienza immersiva dello spazio che sondi ulteriori verità/ambiguità dello stesso. Insomma, un *falso movimento* tridimensionale alla ricerca dell'anima segreta degli spazi. Non è un caso che la sequenza forse più commovente di questo film è ambientata nella casa che l'architetto svizzero costruisce per la moglie malata: una costruzione che sfida il dislivello e si adatta alle asperità della montagna esaltando l'utilizzo del vetro per testimoniare una condizione esistenziale aperta alla trasparenza nell'ultima fase di una vita. Wenders tenta di tradurre in immagini ogni concetto enunciato da Zumthor esaltando le "terze dimensioni" aperte da piccole vedute o ampie vetrate, crepe in calcestruzzo o lunghi corridoi, con immagini-ricordo abitate da altre persone e personaggi. Nel film incontriamo persino Werner Herzog che continua giocosamente a sottolineare le differenze di sguardo nelle affinità elettive con il cinema di Wenders (ricordate il meraviglioso incontro di *Tokyo-Ga* qui evidentemente citato?).

Fermiamoci qui. *From Inside Out* è un film girato in ben quattordici anni che testimonia innanzitutto il tempo lungo di una sincera amicizia. Un film che tenta di configurare il discorso umanista e filosofico alla base di

sofisticate costruzioni geometriche, quindi, il documentario sulle opere di Peter Zumthor diventa l'ennesima e magnifica riflessione su "che cosa è il cinema" firmata da Wim Wenders.

From Inside Out - The Architecture of Peter Zumthor. Regia: Wim Wenders; sceneggiatura: Wim Wenders; fotografia: Franz Lustig, Sebastian Cramer; montaggio: Maxine Goedicke; musica: Vera Kappeler and Peter Conradin Zumthor, Laurent Petitgand, Sophie Hunger; suono: Patrick Becker, Jacques Kieffer, Gina Keller; interpreti: Peter Zumthor e Anna Trauffer, Carin Caduff, Tarek Atoui, Karl Schlögel, Suzanne Ziellenbach, David Regehr, Aoi Yamada, Siri Hustvedt, Michael Govan, Pedro Reyes, Reiko Sudo, Mark Bradford, Ava DuVernay, Mariana Castillo Deball, Mark Oliver Everett, Ever Anderson, Tallulah Jane Jones Keeler, Lena e Werner Herzog, Sophie Hunger; produzione: Road Movies, DCM; origine: Germania, Svizzera; durata: 114'; anno: 2026.

Il peso della colpa

Angela Maiello

Nessun dolore di Gianni Amelio.



Oltre Trent'anni dopo *Lamerica*, Gianni Amelio presenta fuori concorso all'83 edizione del festival di Venezia *Nessun dolore*, un film che ritorna sul racconto delle migrazioni e che forse deve essere letto a partire da quel lungometraggio del 1994 che ha segnato l'immaginario cinematografico italiano legato al tema, e che coglieva con grande lungimiranza l'imporsi di un'emergenza su cui si sarebbe giocata la possibilità stessa di costruire un discorso politico e sociale condiviso. Come recita il testo in apertura, *Nessun dolore* racconta una storia non ancora accaduta, ma che chiaramente contiene in sé il detto ma soprattutto il non detto che la cronaca politica ci restituisce, come se nel film condensasse tutto il dolore ammutolito che si accumula ad ogni notizia di morte che accompagna il racconto delle vite di chi cerca di raggiungere l'America. Un indistinto flusso di orrore che talvolta precipita in immagini, come quella delle croci sulla spiaggia della strage di Cutro, che fanno molto discutere, per poi ristagnare nel dimenticatoio e nell'indifferenza. Cosa resta a noi di questa agghiacciante incapacità di metterci nei panni di chi fugge dalla miseria, dalla violenza, dall'orrore e semplicemente vorrebbe poter vivere? Solo un grandissimo senso di colpa.

Quello della colpa, dunque, è il sentimento che domina il film, che ribalta completamente lo sguardo che aveva animato *Lamerica*. Se nel film

del 1994 è il viaggio tra identità continuamente negoziabili – (tra Luigi, il tuttofare imbroglione, e Michele, l'uomo che non aveva niente e nessuno) – e non era nessuno) – che magistralmente mette in dialogo gli albanesi degli anni '90 con gli Italiani del Secondo dopoguerra – nel nuovo film di Amelio invece non c'è viaggio, non c'è scambio, non c'è possibilità di riconoscersi nell'altro, c'è solo il peso schiacciante della colpa di chi è marmoreamente radicato nell'agognata terra ferma. Tutto ciò viene incarnato dal protagonista, Davide, interpretato da Alessandro Borghi, a cui capita appunto qualcosa di incredibile: un uomo incontrato per strada spinge il proprio figlio a inseguire Davide e a farsi accogliere da lui.. Questa ipotesi non è contemplabile, Davide gli offre il pranzo, gli dà i soldi, ma il bambino, che non proferisce mai parola, continua ad andargli dietro. E quando Davide lo spinge via, materialmente, il bambino verrà investito da una moto.

Chi è Davide? Un brav'uomo, che ha un piccolo chiosco di libri, frequentato quasi esclusivamente da una donna, Elsa, (Valeria Golino) una professoressa universitaria, che fa lezione su Primo Levi ad annoiatissimi studenti. Un uomo che vive in un mondo che non esiste più, fatto di mura di carta (quelli della sua casa, come del chiosco) completamente impenetrabili dalla vita. Eloquenti è la scena in cui si trova nel chiosco insieme ad Elsa, comincia a piovere e i due hanno un momento di vicinanza, che però Amelio sceglie di non mostrarci se non attraverso un campo lungo del chiosco con le tende abbassate, completamente ermetico rispetto al fuori. A fronte di questa totale immobilità, il senso di colpa diventa il motore dell'azione di Davide e del film stesso: segue il bambino in ospedale e quando muore comincia una ricerca forsennata del padre per avere la possibilità di seppellirlo. Qui incontra un altro brav'uomo, interpretato da Valerio Mastandrea, che lavora all'obitorio dell'ospedale e che alla fine gli permetterà, anche senza autorizzazione di prelevare la salma del bambino per poterlo seppellire. Nel frattempo, animato da questo senso di colpa comincia ad accogliere migranti in casa sua, fino ad abbandonare la sua stessa casa per far posto alle persone che in quello spazio atrofizzato portano corpi, voci, musica, odori, rumore, caos, vita.

C'è qualcosa nel film che chiaramente non funziona, ed è il fatto che questo movimento segnato dalla colpa non ha né la persuasività della verosimiglianza, né la forza e la potenza dell'allucinazione, come quella di Michele che credeva su una nave piena di migranti albanesi che la guerra fosse appena finita e che lui si stava dirigendo in America, Voglio essere sveglio, diceva, quando arrivo a Nuova York. Qui Amelio ci prova, nella scena finale, in cui vediamo Davide e il bambino, finalmente vivo, che viaggiano insieme in macchina, ma ciò non basta a sollevare un film completamente schiacciato, come il suo protagonista, dal peso della colpa. Eppure, allo stesso tempo, forse il suo enorme merito sta proprio lì: nel mostrarci che a parte la colpa, non abbiamo saputo condividere o inventare altro, che in nessuno modo siamo stati in grado, noi della terra ferma, in questi trent'anni, di negoziare e scambiarci di posto con chi arrivava sulle nostre coste semplicemente per cercare fortuna, serenità, felicità. Che non

abbiamo saputo immaginare altro che l'invasione di casa nostra, la fuga per lasciare il posto, l'espiazione come annullamento e non l'incontro come qualcosa di trasformativo e creativo (come del resto era stato quello di Luigi e Michele). In questo senso la scena più forte, nella sua totale incomprensibilità, se non letta in questa chiave, è quella in cui Davide, che aveva cercato il padre del bambino per tutta Roma – una Roma grigia, asfittica, deprimente – lo incontra per caso all'uscita della metro e non lo riconosce. Ecco, ancora una volta il riconoscimento dell'altro non è avvenuto e l'incontro tra il padre biologico e il padre adottivo che si era sottratto alla responsabilità, che poteva essere il momento di condivisione di un dolore, viene invece anch'esso sepolto.

Lamerica si concludeva con una carrellata di primi piani che ci resituivano gli sguardi interpellanti dei migranti, partendo proprio dai bambini; sguardi che ci interrogavano. Trent'anni dopo Amelio credo ci stia dicendo che non siamo stati all'altezza di quegli sguardi, e forse, anche, che il solo sentimento della colpa produce come unico desiderio quello della sepoltura, impedendoci di incontrare ciò che è vivo.

Nessun dolore. Regia: Gianni Amelio; sceneggiatura: Gianni Amelio, Davide Serino con Andrea Quetti; fotografia: Luan Amelio Ujkaj; montaggio: Stefano Mariotti; interpreti: Alessandro Borghi, Valeria Golino, Valerio Mastandrea, Beidja Yahiaoui, Ramzi Lafrindi, Gabriel Bovino; produzione: Kavac Film, Our Films, Be Water Film con Rai Cinema; origine: Italia; durata: 96; anno: 2026.

L'immagine *non* è impero

Simona Arillotta

Imperium di Sergei Loznitsa.



Mosca, 7 novembre 1973. La parata militare e civile per la celebrazione della Rivoluzione d'Ottobre sta attraversando la Piazza Rossa: uomini e donne sfilano al ritmo di canti patriottici mentre i cartelli che accompagnano il corteo ci informano che "4 milioni di moscoviti competono per raggiungere gli obiettivi del 1973". Stacco. Siamo ancora a Mosca, ma questa volta non ci troviamo più tra marce, bandiere, ritratti di Lenin ma anche di Brežnev – segretario generale del Partito Comunista dell'Unione Sovietica dal 1964 alla sua morte, nel 1982: adesso ci muoviamo tra le strade innevate della città, tra le stazioni della metropolitana, osserviamo le vetrine, passeggiamo tra le gallerie dei grandi magazzini. L'anno nuovo è alle porte, e mentre le donne sono impegnate negli acquisti i bambini guardano gli alberi decorati per le feste. Il futuro è rosso, l'Unione Sovietica è forte: "Da Mosca fino ai confini più estremi, dai monti del sud fino ai mari del nord l'uomo cammina come un padrone [...] ovunque la vita scorre libera" canta il coro dell'Armata Rossa. Nessuno avrebbe mai potuto immaginare che, alla fine, l'Impero sovietico sarebbe crollato in un solo giorno: 26 dicembre 1991.

Inizia qui *Imperium*, il documentario di Sergei Loznitsa presentato Fuori Concorso all'83esima edizione della Mostra del Cinema di Venezia. Un'operazione titanica costruita a partire dal recupero di 400 rulli di pellicola – oltre 600 ore di girato rimasto in parte mai visionato – conservati all'interno dell'AAMOD (Archivio Audiovisivo del Movimento e Democratico). È qui che, nel 2024, Loznitsa scopre per caso le straordinarie

immagini realizzate durante un viaggio attraverso le province del territorio sovietico tra il 1970 e il 1973 da una troupe di cineasti e ricercatori italiani – Diego Carpitella, Rudi Assuntino, Gianni Bonicelli, Luigi Verga, Giuseppe Ferrara, Luigi Di Gianni, Folco Quilici, Giorgio Arlorio e Mario Angelucci. Si tratta di materiale d'archivio letteralmente stra-ordinario, che aggiunge un'ulteriore tappa alla riflessione di Loznitsa sull'URSS: se con *The Trial* (2018) e *The State Funeral* (2019) il regista si era misurato con documenti visivi di propaganda, «rilavorando dall'interno le retoriche del potere» (Tagliani, 2019), *Imperium* assume un punto di vista inedito, quello di uno sguardo che è prima di tutto alieno alle logiche della propaganda sovietica. Per la prima volta, infatti, il Cremlino aveva concesso a una delegazione di registi stranieri di filmare liberamente la vita dei cittadini russi. Ed è lo stesso Loznitsa ad affermarlo: nessun regista russo avrebbe potuto filmare nel modo in cui lo hanno fatto i registi italiani.

Obiettivo della spedizione era la realizzazione del progetto *Popoli e costumi dell'URSS negli anni Settanta*, una serie a puntate il cui scopo era quello di documentare la vasta diversità culturale, etnica e geografica dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche. In questo senso, il rimontaggio dei filmati originali che compone le quasi tre ore di *Imperium* segue le intenzioni all'origine dell'operazione italiana: se il film assume la struttura a episodi, a sua volta ogni micro-episodio – introdotto da un cartello rosso e dal breve suono di una sirena – corrisponde a una tappa del viaggio intrapreso dai registi italiani. A un primo e più immediato livello di lettura, il film – che non presenta commenti o voce *off* – si produce dunque attraverso una mappatura geografica e – soprattutto – umana: dalla Piazza Rossa di Mosca muovendo verso i territori dell'Altaj, passando per la Calmucchia, le miniere di Ufa, la Jacuzia, e poi ancora Bukara e la Repubblica Uzbeka, l'Armenia, Baku, Georgia, la Repubblica Turkmena, il film ripercorre la traiettoria orizzontale di una narrazione che cuce, o vorrebbe cucire insieme luoghi, paesi, paesaggi. Ma se è vero che la mappa non è il territorio, ugualmente l'immagine *non* è l'impero. Nel movimento centrifugo che ci conduce verso le periferie della nazione, infatti, la presunta coesione territoriale e sociale inizia a sfrangiarsi, mentre l'immagine di un Paese unito collassa sotto il peso della diversità culturale, religiosa, linguistica.

La sesta parte del mondo è l'opera monumentale che nel 1926 Dziga Vertov costruisce a partire dal montaggio di reportage realizzati da otto *kinoki* inviati a filmare il territorio sovietico. Commissionato dall'Ente Statale per il Commercio Estero, il film è un invito all'unità, a costruire per il paese una "società socialista completa". Dal Cremlino alla Siberia, dalla Mongolia e fino ai confini della Cina, il paese deve farsi "centro di attrazione per i lavoratori dell'occidente". Una forza centripeta, dunque, quella evocata da Vertov, l'unica possibile per contrastare il capitalismo occidentale la cui espressione è il denaro, la riduzione in schiavitù dei popoli, la colonizzazione. Un secolo dopo, Loznitsa realizza un'opera che potremmo definire anti-monumentale: attraverso un movimento speculare

a quello tracciato da Vertov e a partire da materiali pensati per tutt'altro piano di regia, Loznitsa lascia che siano le stesse immagini a far emergere quel processo di lenta e inesorabile decomposizione che porterà alla fine del sogno socialista. La forma filmica si fa dispositivo di disvelamento. La fine dell'impero, potremmo dire, non accade in un giorno, ma si produce già in ogni inquadratura.

Ritorniamo allora al film. La squadra di registi italiani – che entra in campo solo in un'occasione, durante un pranzo tradizionale nella Repubblica di Buriatia – filma un caleidoscopio di celebrazioni, riti, danze, canti – il cui interesse è certo frutto della consulenza scientifica di Diego Carpitella ma la cui restituzione è dovuta alla supervisione di Vladimir Tarasov. Negli splendidi primi e primissimi piani ritroviamo tradizioni secolari che sopravvivono all'artificiosità dell'assimilazione forzata, che resistono nonostante la pretesa unificante di un'autorità statale il cui potere è già memoria sbiadita proprio come l'icona di Lenin esposta nelle case del popolo o nelle aule scolastiche: il suo culto ormai posticcio è adesso minacciato dall'avanzata di altre liturgie e nuove icone. È il caso della "apparizione" di un'immagine di Charlie Chaplin, per esempio. O ancora: se per Vertov il foxtrot era certo espressione di una società capitalistica, Loznitsa ci porta in quella che sembra essere una sala da ballo, dove giovani danzatori sono alle prese con una coreografia eseguita sulle note della versione russa di "Stublin in", di Chris Norman e Suzi Quarto.

Perché è proprio questa la forza di *Imperium*: nello "spazzolare contropelo" i materiali d'archivio, il regista intercetta un'eccedenza che sfugge alle intenzionalità di uno sguardo che – nonostante tutto – cercava tra i territori dell'Unione Sovietica la conferma di una promessa, ovvero che una società socialista era ancora possibile. Alle attività frenetiche delle grandi città si contrappone la lentezza di altri tempi e altre ritualità; ai giocattoli e alle decorazioni esposte nei negozi si contrappone la fatica di chi è costretto a fare il bucato nelle acque ghiacciate del fiume; alla metropoli si contrappongono piccoli villaggi esposti al giogo di una natura ostile. Le stesse riprese effettuate in fabbrica non sono più la celebrazione del progresso: ciò che qui viene meno, insomma, è l'entusiasmo di Marfa Lapkina mentre ciò che rimane è la ripetitiva esistenza di giovani donne impiegate alla catena di montaggio nella fabbrica di automobili di Tolyatti.

Riportandoci con forza al presente, le immagini realizzate a Kiev sono certo le più "spettrali". E tuttavia, *Imperium* non si chiude qui: rifuggendo da un fin troppo facile atto di accusa, Loznitsa lascia che, ancora una volta, sia il carattere predittivo delle immagini ad emergere. Eccoci, allora, a Leningrado, la città simbolo della Rivoluzione d'Ottobre – come spiega la maestra ad alcuni bambini durante il loro primo giorno di scuola. In un movimento che dalle periferie ritorna verso il centro, Loznitsa sembra dunque riavvolgere il nastro per finire lì dove tutto è iniziato. Stacco. Era già tutto pre-visto.

Imperium è un'opera potente, una radicale operazione di montaggio attraverso cui le immagini sembrano ri-prendere posizione davanti alla Storia. Rigiocando insieme logiche estetiche, produttive, registiche e, non

da meno, istanze ideologiche, ancora una volta Loznitsa attiva cortocircuiti temporali alla luce dei quali poter rileggere la complessità degli eventi storici: tra presente e passato, tra ciò che è e ciò *non* è stato. Lo abbiamo detto: l'immagine *non* è l'impero. E forse, sembra dirci Loznitsa, neanche "l'impero" è mai stato un impero.

Imperium. Regia: Sergei Loznitsa; sceneggiatura: Sergei Loznitsa; montaggio: Audinga Kučinskaitė, Sergei Loznitsa; suono: Vladimir Golovnitski, Ivo Heger; produzione: Essential Filmproduktion, Kino Produzioni, Société Parisienne de Production, Studio Uljana Kim; origine: Germania, Italia, Francia, Lituania; durata: 175'; anno: 2026.

La politica è nello sguardo

Damiano Garofalo

The Road to Jericho di Amos Gitai.



C'è una strada nel deserto, tra le colline che degradano nel Mar Morto. Una strada che sembra non smettere mai di attraversare il tempo. Su questa strada, tra Gerusalemme e Gerico, Amos Gitai costruisce il nucleo del suo ultimo film, presentato fuori concorso a Venezia 83. *The Road to Jericho* è iscritto all'interno di un percorso geografico e poetico nel suo stesso cinema. Un poema politico più che un film militante, a detta dello stesso autore.

Il film, del resto, si apre con una dichiarazione poetica. *Future Reloaded*, il breve girato per il progetto collettivo promosso dalla Mostra di Venezia alla sua settantesima edizione (già ripreso da Gitai in *Carmel*), introduce subito una libertà associativa che ricorda Chris Marker. Poco dopo, le rovine di Gerico attraversate dalla voce fuori campo di Irene Jacobs, che legge passaggi da Arthur Miller, ci riporta invece all'inizio di *Notte e nebbia* di Resnais. Fin da subito, insomma, Gitai tenta di rendere il paesaggio della strada per Gerico una superficie su cui la storia (del cinema, del conflitto) si deposita. In un gioco poetico d'incastri in cui ogni immagine porta con sé altre immagini, altre guerre, altre memorie. Del resto, in tutta l'opera del cineasta israeliano la politica è sempre una conseguenza delle immagini, mai il contrario. E la miccia s'incendia proprio nella relazione tra cinema e poesia più che nell'ansia di tramandare un contenuto o un messaggio giusto.

Questa stratificazione complessa e avvolgente costruisce la struttura dell'intero film. La strada per Gerico è insieme traiettoria geografica e linea temporale: storia biblico-romana, ma soprattutto riflessione sul conflitto tra Israele e Palestina. Mentre il deserto da paesaggio diventa archivio, la realtà filmica si costruisce sotto i nostri occhi nella contrapposizione tra memoria ed esperienza presente. Lo spettatore, lasciato alla deriva di fronte a un tale accumulo, si chiede spaesato: ma da dove arrivano tutte queste immagini?

Da qui la natura particolare di questo archivio. Gitai non recupera immagini altrui, ma tratta la sua stessa filmografia come *found footage*. Tornano i suoi documentari, da *Field Diary*, passando per *Wadi* fino ad *House* e *West of the Jordan River*. Ma anche i film di finzione: dall'incredibile incipit di *Eden* (dove ritorna Arthur Miller), passando per *Tsili* e *Rabi: The Last Day*, per concludere con le opere più ibride come *Carmel* o le riprese del recente spettacolo teatrale *Golem in Pompei*. Repertorio, fiction, materiali teatrali smettono di essere "film di Gitai" per diventare, così, frammenti di una memoria storica e audiovisiva senza soluzione di continuità.

È un gesto che appartiene a una tradizione precisa, quella del regista che torna sulle proprie immagini per sottrarle alla loro destinazione iniziale: da Godard a Varda, fino agli esperimenti più recenti di Jia Zhang-ke in *Caught by the Tides*. L'idea è che nessuna immagine appartenga mai soltanto al proprio tempo, ma che possa tornare, perdere un contesto e acquisirne un altro. Come accade in uno dei momenti più intensi del film, dove le immagini reali e di finzione dell'omicidio di Yitzhak Rabin, già girate nel 2015, vengono qui pixelate, degradate, ingrandite, deformate, quasi sottratte alla riconoscibilità. Per poi tornare, in un gioco di specchi, all'alta definizione. Non più testimonianza o ricostruzione, ma materia visiva. Immagini della memoria, prima che documento.

Qui, come altrove, il film ragiona anche sullo statuto di queste immagini: bassa e alta definizione, pellicola consumata e riprese digitali, pixel e droni sono continuamente in tensione tra loro, sfiorando spesso l'eccesso, il corto circuito. La differenza tecnologica non coincide mai con una differenza di verità: ogni definizione è una forma di memoria, e l'immagine nitida non è più vicina alla realtà di quella sgranata. È proprio da questa tensione che nasce la politicità del film. Gitai procede per accumuli e suggestioni visive e sonore, i frammenti della memoria si avvicinano e si allontanano, lasciati lì a risuonare e sedimentare per lo spettatore, senza alcuna guida.

È qui che la memoria di Rabin trova, ancora una volta, una sua funzione nel presente. Ritorna una conversazione del 1994 con Gitai stesso in cui il premier israeliano osservava come troppe guerre fossero state combattute, storicamente, in nome della pace, e dunque come un accordo non potesse essere imposto con la forza. Oltre trent'anni dopo, quelle parole non sono più documento, ma voci del passato che misurano la distanza dal presente. La stessa distanza tra Venezia e Gaza, Kiev, Teheran.

Tuttavia, il centro più concreto del film, nonché l'unica porzione originale girata per l'occasione, è quella di Khan al-Ahmar, comunità beduina di circa trecento persone che appare nella semplicità della sua vita quotidiana: i bambini che giocano, la vita di comunità, la scuola. Ed è proprio questa semplicità, inscritta tra l'archivio di un prima e un dopo, a farne un microcosmo storico: non più soltanto la cronaca di una minaccia di allontanamento o demolizione, ma la forma contemporanea di una storia più lunga fatta d'ingiustizie e appropriazioni. È lì che una donna israeliana

giustifica la sua permanenza in Israele: se si decide di rimanere, bisogna aiutare tutti i giorni l'altra parte, altrimenti si è complici. In questa operazione di avvicinamento/allontanamento da Khan al-Ahmar, il paesaggio emerge come vero protagonista del film. Il deserto della Giudea non viene mai contemplato in modo estetizzante. Strade, rovine, insediamenti, lo stesso villaggio beduino sono insieme presente e passato: il paesaggio, così, tiene insieme temporalità diverse.

Come si è detto, *The Road to Jericho* procede per associazioni più che per dimostrazioni, e la sua politica nasce dallo sguardo. Il rischio è evidente (una forma libera può farsi troppo criptica?) ma è anche ciò che rende il film interessante e problematico. Gitai non pretende di risolvere la storia o di posizionarsi nel presente. Il suo gesto è ben più ambizioso: provare a cambiare le relazioni fra le immagini con cui, oggi, pensiamo il conflitto. Dopo il 7 ottobre, il problema non è più quante immagini di guerra vediamo ogni giorno, ma cosa siamo ancora capaci di fare con esse. Così, Gitai si sottrae alla recentissima competizione fra immagini che devono dimostrare, accusare, convincere. Le sue chiedono solo di essere messe in relazione attraverso un gesto poetico-politico, rifiutando l'idea che il cinema debba confermare ciò che già sappiamo.

La sequenza finale porta questa intuizione al limite: dopo il ritorno delle rovine, il film affida la propria conclusione a una poesia di Mahmoud Darwish, nella voce dello stesso Gitai, che si chiude nel desiderio di essere "una candela nel buio". Immagine minimale e disarmata dopo la sovrabbondanza che ha attraversato il film. Non un volto, non una dichiarazione: ancora una volta il deserto, la terra che ha visto passare guerre, accordi, espulsioni e promesse di pace. E che resta lì, scorrendo di fronte ai nostri occhi.

È forse qui che il film trova la sua forma più compiuta di dissenso: non nella denuncia o nel boicottaggio, ma nel rifiuto di rinunciare alla complessità dello sguardo. In un momento in cui il discorso sul conflitto tende a separare così facilmente vittime e carnefici, amici e nemici, tramite immagini già consumate ancor prima di essere presentate allo spettatore, Gitai torna a fare ciò che il suo cinema fa da decenni. Ovvero, mettere le immagini in viaggio. Da Gerusalemme a Gerico, dal passato al presente, dal documento alla finzione, dal cinema al teatro, dalla memoria personale alla storia collettiva.

The Road to Jericho. Regia: Amos Gitai; sceneggiatura: Amos Gitai, Marie-José Sanselme; fotografia: Dan Bronfeld; montaggio: Yuval Orr; musiche: Alexey Kochetkov; interpreti: Irène Jacob, Jeanne Moreau, Arthur Miller, Samuel Fuller, Muhammad Abu Jihad, Mohamad Said Alarj, Sara Arneberg, Bahira Ablassi, Sarah Adler, Agnes Garval Lavi; produzione: Agav Films, Laila Films, AR Content, Gold Rush Pictures, Intereurop; origine: Francia, Regno Unito; durata: 76'; anno: 2026.

Digressione di digressione

Andrea Inzerillo

Biografía de Jorge Luis Borges di Mariano Llinás.



Non è dato sapere se nella biblioteca privata di un lettore formidabile come Mariano Llinás siano presenti opere dello storico italiano Carlo Ginzburg – per quanto sia ragionevole ritenere improbabile il contrario. Ciò che invece è certo è che tutto il suo cinema, sin dagli inizi, è stato e continua a essere il travolgente dispiegarsi di un sapere congetturale, il prodotto di un'intelligenza naturale che valorizza la fallibilità umana contro ogni forma di esattezza artificiale. I suoi ultimi film, in particolare, non cessano di mettere in campo intuizioni, ipotesi, teorie, ricordi, presentimenti, tentativi – del tutto secondaria essendo la loro correttezza o l'eventuale erroneità. È la ricerca a nutrire quei film e a dare senso, più in generale, alla vita che in essi si dispiega; ciò che conta, sembrano dirci, non è tanto il risultato o la verifica di quelle ipotesi quanto il percorso che con essi si compie.

Di fronte a un'opera esemplare come la *Biografía de Jorge Luis Borges* – quasi cinque ore e mezza di un singolarissimo abecedario che ci conduce in lungo e in largo nella vita del celebre scrittore argentino – lo stupore e la vertigine sembrano simili a quelli che prendono il lettore davanti alla rete di collegamenti di un autore come Ginzburg quando si muove voracemente e in poche righe da Aby Warburg a Ivan Lermolieff – a.k.a. Johannes Schwarze, alias Giovanni Morelli – per giungere ad Arthur Conan Doyle e costruire, in base a una serie di “supposizioni non

necessarie", una linea che porta dritti fino a Sigmund Freud e alla nascita della psicanalisi.

Come lo storico, anche Mariano Llinás pare far suo il metodo descritto nel celebre saggio intitolato *Spie*, applicando al cinema – in modo imprevisto, originale e inedito – quel *paradigma indiziario* di cui parla Ginzburg. Lo testimonia ulteriormente, nella prima delle tre parti in cui il *Borges* è diviso, l'evocazione esplicita di Sherlock Holmes da parte di Llinás – che d'altro canto ha sempre mostrato di amare le storie di detective. Ma la novità rispetto ad altre sue opere è che qui il regista cede la conduzione delle indagini a un nuovo tramite, un personaggio misterioso e straordinario come Ernesto Montequín, riservando per sé il ruolo più modesto e non meno fondamentale di Watson. Il corpo di Llinás, figura comica di imponente presenza cinematografica (si ripensi all'incedere spavaldo della sequenza iniziale di *Historias extraordinarias* del 2008), si estende così e si raddoppia attraverso quello smilzo di Montequín, presentato come il più grande specialista mondiale di Borges. La coppia funziona, e il tono del film è dato anche dai loro movimenti e da quelli dei loro compagni d'avventura (Ignacio Codino, Agustín Mendilaharsu, Pablo Dacal, Laura Citarella, Nicolás Helft), come se la loro intesa fosse una danza attorno a un totem.

Tutto nasce, o almeno così si racconta, da una commissione: filmare una collezione di oggetti di Borges appartenenti a una ricca fondazione statunitense. La collezione diventa presto nelle mani del regista una collezione di luoghi, che parte da Ginevra (ma potrebbe essere qualsiasi altra città legata alla vita dello scrittore) e conduce lo spettatore dall'Argentina al Cile, dall'Uruguay al Texas, dalla Cina fino all'Islanda. La biografia di Borges è quindi sin da subito, e forse innanzitutto, (UNO) un *road movie*. Ma è anche immediatamente, e non soltanto per la struttura alfabetica, (DUE) una collezione di parole e di pensieri: Llinás filma i luoghi come filma i pensieri e le parole, e le riflessioni che nutrono e motivano le riprese si traducono in un ininterrotto commento di ciò che vediamo sullo schermo.

Il tono è costantemente ironico, e mentre si accumulano piste di ricerca – e si formulano congetture – si gioca a raccogliere prove, a montare e smontare scenari interpretativi, più o meno verosimili. Si susseguono quindi le descrizioni, intrecciate alle parole (scritte, registrate e persino doppiate) di Borges: la voce narrante descrive quello che le immagini descrivono a loro volta, ciò che esse mostrano; le *descrizioni di descrizioni* sono dunque il metodo (critico) con cui Llinás si rapporta a Borges. Così facendo apre le porte allo spettatore, che entra piano piano in un contesto di autentica scoperta, saggistico in senso proprio ma fatto di sorprese e colpi di scena, che assume presto le fattezze di una meditazione borgesiana su Borges. Come se ci trovassimo di fronte a (TRE) delle *Annotazioni per un film su Borges* da parte di un suo affezionato e non comune lettore.

Che Llinás non sia un lettore qualunque (e che questo sia evidentemente il *Borges di Llinás*) è palese anche per i costanti

rispecchiamenti tra l'autore e l'oggetto del film. Leggere nei manoscritti di Borges e nelle loro varianti i pensieri e i pentimenti dello scrittore significa assistere, nello stesso tempo, a quelli del cineasta mentre dà forma a ciò che vede. La costruzione del film che stiamo guardando passa attraverso la creazione di luoghi che diventano ormai familiari e riconoscibili, come l'incrinatura del vetro dell'automobile di Llinás, una piccola agnizione per gli spettatori dei suoi film su Ignacio Corsini (*Corsini interpreta a Blomberg y Maciel* del 2021 e *Popular tradición de esta tierra* del 2024). O ancora, attraverso il nascondere in piena luce il fatto di star parlando del suo stesso metodo, quando afferma che Borges costruisce un sistema che incorpora al suo interno l'incertezza. Ciò che Llinás si trova a verificare nei diari e negli autografi di Borges – quando parla dello scrivere a tentoni, vacillando, seguendo le evoluzioni del pensiero – non è altro che una riflessione esplicita sul suo stesso, prodigioso, modo di filmare. Ed ecco che la biografia di Borges diventa anche (QUATTRO) un'autobiografia di Llinás, nel senso tutto narrativo della costruzione di una vita immaginaria. Se per Bioy Casares sono le digressioni a permettere alla vita di entrare nei racconti, questo film fornisce la chiave esplicita per considerare più in generale l'opera di Llinás nella forma di una serie di *digressioni di digressioni*. Quasi a ribadire che la vita non è soggetta a sintesi e si dà solo nel racconto; come a sostenere, in un certo senso, che non si dà vita vera se non nella falsa.

Date queste premesse, ciò che ne segue è puro piacere che sarebbe semplicemente insensato e impossibile riassumere. Il vagabondare del dottor Llinás alla ricerca di sintomi borgesiani lo porta lontano dai luoghi comuni della sua letteratura, fino a omaggiare un amico e mentore del gruppo del Pampero Cine come Hugo Santiago – autore sullo schermo, con *Invasión* (1969), di quella che è forse la traduzione cinematografica di un romanzo incompiuto di Borges, intitolato *Los muchachos* –; o a far permeare elementi della storia o del presente dell'America Latina, prendendo spunto dai contatti con la politica di Borges per parlare di Pinochet e Videla e giungere fino a Milei, in una riflessione che riconosce i debiti nei confronti dello scrittore senza mai sfiorare il rischio di santificarlo e mostra, anzi, come sia possibile rigettare tutte le sue derive più razziste e deliranti senza sminuirne in alcun modo l'importanza. Ammette cioè che anche nell'esistenza di un grande c'è spazio per l'infamia, e ha il coraggio di farci i conti. "Fottiti, Borges: ti devo tutto".

Nel suo essere in agguato, a caccia di Borges negli oggetti e oltre di essi, Llinás mette in evidenza le radici venatorie di ogni narrazione, facendo del suo racconto, con "fiuto, colpo d'occhio, intuizione" (ancora Ginzburg), anche (CINQUE) una *spy story*. Dove la scelta di perdere il controllo porta di tanto in tanto a filmare un ponte o una ciminiera, anche se non c'entrano niente; anzi, *proprio* perché non c'entrano niente: perché se non li filmasse non apparirebbero mai in un film, e sarebbe davvero un peccato. È la *meraviglia* il motore continuo – drammaturgico e filosofico – del cinema di Llinás. Dare spazio allo stupore fa cambiare strade, progetti, apre il

cammino a nuove digressioni. Persino il GPS, invece che portare verso luoghi precisi, sembra talvolta accompagnare lo smarrimento.

La domanda rimane aperta: è possibile che Borges abbia disseminato di tracce la sua vita per costruire una biografia che doveva essere mostrata da altri, quasi senza accorgersene? È possibile che siano proprio Mariano Llinás e i suoi compagni d'avventura gli esecutori di questo progetto? Ed è possibile, più in generale, cantare una vita, o non è altro che un tentativo di ritrovare sé stessi, riconoscersi, perdersi e così, in fondo, anche scoprirsi? Se sarebbe certo più ardito affermare che ci troviamo davanti a (SEI) uno strano film di fantascienza (come un piccolo circuito spazio-temporale nella terza parte lascerebbe pur pensare), più plausibile è che il tentativo sia ancora una volta, come in *La flor* (2018), quello di sperimentare tutti i generi in uno solo – la presenza magnetica di Laura Paredes o le musiche di Gabriel Chwojnik sembrerebbero dirci che l'ipotesi non è poi così peregrina. E rendendo omaggio, nello stesso tempo, alla dimensione collettiva del cinema e dell'esistenza, il film è infine certamente (SETTE) un grande elogio dell'amicizia.

Basterebbe questo, forse, per riconoscere che una biografia è sufficientemente ampia per contenerne molte altre. Che una vita non è mai una, ma sempre tante insieme. Nel ricordarci cosa può fare un cinema libero, nel vivere, pensare e respirare cinematograficamente, Llinás è un regista imprescindibile, che non ha paura delle contraddizioni, sa filmare con gioia, e contiene moltitudini.

Riferimenti bibliografici

C. Ginzburg, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Adelphi, Milano 2023.

Biografía de Jorge Luis Borges. Regia: Mariano Llinás; sceneggiatura: Mariano Llinás; fotografia: Agustín Mendilaharsu; montaggio: Ignacio Codin; musica: Gabriel Chwojnik, Pablo Dacal; interpreti: Mariano Llinás, Ernesto Montequín; produzione: El Pampero Cine (Laura Citarella); origine: Argentina; durata: 330'; anno: 2026.

“Perché siete qui?”

Pietro Masciullo

The Basics of Philosophy di Paul Schrader.



“Perché siete qui?”. *The Basics of Philosophy* inizia con il primo piano di un uomo e con una semplice ma vertiginosa domanda rivolta evidentemente a noi spettatori (visto che sarà solo la successiva inquadratura a chiarire il contesto di un’aula universitaria). Arrivato al ventiquattresimo film da regista, dopo una lunghissima carriera che ha attraversato (e influenzato come pochi altri) almeno tre generazioni di cinema americano, Paul Schrader ci chiede con vertiginosa frontalità che cosa ci spinge ancora a vedere un (suo) film nel 2026, in un Festival o in qualsiasi altro schermo. Del resto, “che cosa è il cinema nel XXI secolo” è stata la *quaestio* fondamentale almeno da *The Canyons* (2013) in poi.

Diciamolo subito, questo è un film intimamente schraderiano e perfettamente inserito nel discorso teorico ed estetico del suo autore. Un nuovo tassello di quel riconoscibile mosaico di regole ossessivamente ripetute che concepiscono il cinema come una sorta di rituale aperto a ogni variazione su tema. Ed è proprio intorno a queste deviazioni dallo spartito che puntualmente noi spettatori ci interroghiamo sul dilemma morale contingente trasformando lo stile cinematografico in *forma di vita*. L’identità dei personaggi di Schrader non è scindibile dalla loro maschera e da un ruolo sociale autoimposto da assolvere con zelante precisione: il tassista, lo spacciatore, il giocatore, il sacerdote, il giardiniere, il professore, eccetera. Occupazioni. Quindi, azioni reiterate come funzioni trascendenti per sedare traumi rimossi che solo il cinema può (bressonianamente) far balenare dall’inespressività di volti svuotati di sentimenti e in perenne ricerca di singoli attimi di redenzione. Insomma, una filmografia di rara integrità e consapevolezza estetica.

Arriviamo a *The Basics of Philosophy*. Con un’economia visiva e narrativa che ormai sfida in austerità i modelli tanto amati (Bresson, Ozu),

Schrader ci immerge nelle monotone azioni e nelle scioccanti ambiguità del professor John Jorrissen (Jack Huston) confinato negli ambienti spogli, quasi carcerari, dove ha deciso di isolarsi dal mondo scrivendo un libro su Spinoza e sull'attualità del suo pensiero. Ad interessarlo è soprattutto il concetto di "ragione" che renda le passioni geometrie emotive prevedibili e passibili di cambiamento e perdono. Perché lo interessano tanto queste implicazioni? La scrittura di un diario e la *voice over* diaristica (che da *Taxi Driver* in poi caratterizza le introspezioni schraderiane), diventano un libro "difficile da scrivere" che forse John non finirà mai, proprio perché incapace di accedere alle sue emozioni diventate stasi. La morte del padre autoritario è l'evento decisivo che rompe questa stasi esistenziale destinata alla pura teoria. Un terribile segreto erompe dal suo passato con disturbanti immagini in bianco e nero che disegnano in poche inquadrature il rapporto con gli arcaici dogmi morali paterni, la laboriosa convivenza con le domande sul suo orientamento sessuale, infine l'episodio di un abuso perpetrato su un suo giovane allievo che sfuma nell'irrapresentabile e nell'oblio del ricordo. Come nel dispositivo di rammemorazione in *Oh, Canada* (2024), l'inquadratura diventa il riflesso opaco di un terribile senso di colpa amplificato dal conflitto con la wellesiana figura del padre (Bill Pullman) che ridisegna il futuro di John e lo condanna alla sua maschera sociale. La filosofia diventa un rifugio per tentare di fuggire alla predestinazione ragionando nuovamente sul libero arbitrio.

La regia di Schrader sottolinea ogni ambiguità e mette in dubbio persino i piani dell'ordine di realtà: proprio come in *Taxi Driver* le inquadrature diventano il correlativo oggettivo della visione alterata del protagonista. E non è forse un caso che il nome del produttore Martin Scorsese ci venga presentato sin dal primo titolo di testa alludendo a *quella* precedente collaborazione: John Jorrissen è forse il personaggio più vicino a Travis Bickle che Schrader abbia mai scritto. Un personaggio rinchiuso in luoghi bui e angusti, pedinato nei primi piani inespressivi della sua solitudine o nel monotono rapporto con la sua compagna psicologa (Sofia Boutella), infine sfidato con leggeri movimenti di macchina che schiudono l'abisso morale e anticipano le sue riflessioni sul suicidio non dissimili dai rituali di *Mishima* (1985). Un film ambiguo e problematico, letteralmente "discutibile", perché esige una discussione che escluda ogni giudizio preventivo. Un film chiaramente fragile nella rimessa in scena di stereotipi di genere, ma il punto è proprio questo: in Schrader tutto chiede disperatamente di essere discusso, messo in crisi, problematizzato e reso attuale per rendere *umani* e configurabili discorsi e concetti astratti come colpa, perdono e redenzione (per i suoi radicali personaggi e persino per l'autore stesso). Un cinema ormai consapevolissimo del suo archivio di forme sedimentate ma capace di creare una dialettica con ogni presente perché (da) sempre costruito sull'universale tensione al dubbio che permea ogni inquadratura e interroga lo spettatore. Uno sguardo sincero e radicalmente modernista che concepisce il cinema come fragile via d'accesso alle "domande fondamentali dell'esistenza", come dice il professor Jorrissen ai suoi studenti. John è personaggio che, proprio come

Travis Bickle, continuerà a dubitare di una possibile redenzione e per questo sarà continuamente “vigilato” dai fantasmi (del cinema) in un finale allucinatorio che allude al set visto come unico spazio capace di accedere a ogni scomoda verità. “Perché siamo ancora qui?”, ci chiederebbe ora Paul Schrader.

The Basics of Philosophy. Regia: Paul Schrader; sceneggiatura: Paul Schrader; fotografia: Sean Price Williams; montaggio: Stephen Grewitz; musica: Eli Keszler; interpreti: Jack Huston, Sofia Boutella, Daniel Zovatto, Bill Pullman, Dana Delany, Shiloh Fernandez, Karl Glusman, Elizabeth Petruso; produzione: Film Maudit (Braxton Pope), Redline Entertainment (David Wulf); origine: USA; durata: 94'; anno: 2026.

Il calvario e l'invocazione

Bruno Roberti

Let Us Through, Dear Ancestors di Lav Diaz.



L'immagine di una fitta selva inquadrata dal basso verso l'alto, il cartello "Islas Filipinas 1617", poi tra l'intrico degli alberi si fa strada un vecchio appoggiandosi a un bastone sciamanico. Invoca più volte un nome misterioso "Bari-Bari!": l'appellativo dei grandi spiriti ancestrali che presiedono al territorio dei nativi e si nascondono nel folto della foresta. È l'avvio tutto immerso nell'arcano boschivo di *Let Us Through, Dear Ancestors* (*Makikiraan Po*) di Lav Diaz. La data iniziale ci rimanda al periodo coloniale spagnolo delle Filippine. La dominazione spagnola procura delle ferite profonde ai nativi, sottoposti a sfruttamento della manodopera, vessazioni, conversioni religiose forzate, violenze sessuali sistematiche perpetrate dai colonizzatori. È il sistema dell'*encomienda*, cioè l'affidamento a un colono spagnolo dei nativi da convertire, che di fatto erano sottoposti a un regime di schiavitù. E come sempre in Diaz il potere *corruptore*, spesso sotto forma di maleficio, e la volontà di potenza, sono incarnati da un personaggio catalizzatore, qui è Padre Enciso, prete ed *encomendero*, perfido e spietato, ambiguo, infido e enigmatico che porta racchiuso nel suo stesso corpo il tradimento della sua propria origine indigena.

Diaz aveva già girato il secondo dei suoi film a colori, *Magalhães* (2025, primo frammento di un film destinato a durare 9 ore) che rifletteva anch'esso sul colonialismo, in quel caso delle Molucche, da parte del navigatore portoghese Magellano, il quale partendo da una spinta umanista si ritrova perseguitato dai suoi fantasmi (a cominciare da quello della moglie). Ma se in quel film le *ombre della storia* si riversavano sulla singolarità di una figura contraddittoria come Ferdinando Magellano,

e nel rapporto ambiguo con il suo schiavo malese Enrique, in *Let Us Through, Dear Ancestors* è un coacervo collettivo, una corallità di personaggi che incarnano il destino di sottomissione da un lato e di resistenza e ribellione dall'altro, ammantando di ambiguità inquietante tutto ciò che si dispiega sotto il nostro sguardo, attratto e assorbito magneticamente dai piani fissi, perlopiù in campo lungo o lunghissimo, che a loro volta sono immersi da una tessitura ipnotica di rumori, stridii, soffi, versi animali, fruscii ventosi, entro cui Diaz ritrova la granularità materica e insieme porosa, evanescente e insieme raggrumata, del suo inconfondibile bianco e nero. Padre Enciso ha un obiettivo spietato giustificato dal suo fanatismo religioso: la costruzione di una imponente chiesa cattolica, in particolare di un altare monumentale in marmo, che simboleggi visivamente il trionfo della colonizzazione e della conversione imposta. Per portare a termine la monumentale opera architettonica, migliaia di nativi filippini vengono costretti a lavori forzati logoranti, che costano la vita a moltissimi di loro, per trasportare nel labirinto della foresta le pietre calcaree destinate a quella costruzione, e affida al figliastro Dungwen, che lo odia ma si vede costretto ad accettare, il compito di capitanare la spedizione.

Comincia così un progressivo, implacabilmente faticoso, inoltrarsi nel folto sempre più inestricabile della giungla, del gruppo di nativi costretti e schiavizzati. Questo incedere senza sosta, immerso in una atmosfera di incombente e indecifrabile pericolo, ricorda tanto l'Herzog di *Fitzcarraldo* (1982), quanto il Kurosawa di *Rashomon* (1950), ma possiede dello sguardo di Diaz tutta l'ostinazione a interrogare il *venire a visione* del suo modo di girare.

C'è un'ostinazione appunto che trasfigura l'atto del guardare in un *corpo a corpo* con l'invisibile, un rigore che coniuga la contingenza per consegnarla a una sorta di liturgia della durata. Il cinema di Lav Diaz si offre, ancora una volta, come una soglia spezzata: un varco teso tra la verticalità assoluta del martirio e la distesa orizzontale, ancestrale, di una terra che sembra gemere e palpitare. *Let Us Through, Dear Ancestors*, è la formula di *invocazione* agli antenati, agli spiriti del luogo, mentre il titolo originale, *Makikiraan Po*, è una invocazione, un incantesimo di transito, un sussurro di riverenza rivolto agli spiriti prima di violare la selva. È qui, in questa dialettica del passaggio negato o implorato, che si consuma la frizione estetica del film: tra il *calvario* della carne, suscitato dalla spietatezza burocratica e sadica del frate encomendero Padre Enciso (Bart Guingona) e l'*invocazione* metafisica che in Diaz risale dal sottobosco. Le origini del trauma coloniale, situandosi nel 1617, cent'anni quasi dopo la spedizione di Magellano alle Molucche, risiedono in un tempo sospeso, anche se è un Seicento coloniale gravido di fustigazioni e vessazioni, dove erigere la pietra della sottomissione, la prima chiesa cattolica imposta dalle lame e dai crocefissi spagnoli, coincide millimetricamente con lo scavo della fossa comune degli indigeni. Ma l'andamento di Diaz non è mai storicistico, bensì *geologico*, impregnato di un senso ineluttabile entro cui quei territori, con l'intrico animistico della sua natura selvaggia, sono destinati alla *rovina*.

Diaz ritrova il suo bianco e nero epifanico, una gamma sottratta al tempo che non è assenza di colore, ma condensazione luminosa di un incedere tragico. I quadri fissi, monumentali eppure porosi, intrappolano i corpi dei nativi costretti al trasporto della pietra calcarea che andrà a costruire l'altare. Quella pietra si fa sostanza cristologica e, al contempo, strumento di tortura. La macchina da presa osserva questa prolungata sosta nel dolore con la postura del testimone che abita il medesimo spazio d'ombra. L'itinerario percorso dai nativi è suddiviso in stazioni, come una Via Crucis rovesciata. Diventa un *calvario* che si dilata, inquadratura dopo inquadratura, in cui la croce stessa, si contrappone ai tronchi d'albero istoriati di figure sciamaniche. E in cui lo stesso spirito ancestrale collettivo Bari Bari da un lato diventa il capo dei ribelli che si nasconde in agguato, dall'altro viene assorbito in un marchingegno di inganno regolato dal potere corruttore del denaro: la sua presenza nascosta si manifesta con l'odore (come avveniva con l'odore putrefatto che perseguitava Zabala in *Phantosmia*, 2024).

Di fronte al delirio teologico di Padre Enciso e alla riottosità di suo figlio Dungwen (Christian Bables), che scorta il calcare come fosse la carne stessa di un dio straniero e nemico, si leva la contromelodia dell'*invocazione*. È una preghiera muta che si deposita sui volti, in particolare su quello di Isabel Sandoval, la cui presenza si riverbera sullo schermo come un'incarnazione del lutto storico e della resistenza interiore, nella sua incarnazione ancestrale del potere di guarigione. I personaggi di Diaz non recitano: *incorporano* lo scorrere di una ferita epocale. L'inquadratura diventa così una cella d'ascolto in cui il sonoro, il fruscio ossessivo del vento tra le fronde, il gemito della pietra trascinata, il silenzio gravido che precede la violenza, agisce come una partitura spettrale, un controcanto invisibile che sabota la pretesa di ordine imposta dal colonizzatore.

La regia di Diaz, con tagli di montaggio che dilatano lo spazio-tempo dell'inquadratura, pratica un'ascesi dello sguardo. Ogni piano sequenza è un microcosmo fenomenologico in cui la foresta non fa da sfondo, ma si erge a personaggio senziente, che allena i sensi a restare in allerta pure se immersi nel sogno e nell'incubo. Se il potere coloniale cerca di perimetrare, recintare e battezzare lo spazio per esorcizzarlo, l'estetica di Diaz agisce per *decostruzione*: la fittezza della giungla, catturata da una profondità di campo che lambisce l'astrazione, inghiotte il nostro sguardo come un gorgo, e insieme lo proietta negli squarci di cielo, ed è verso quel cielo che, in una scena emblematica, i bambini si dirigono invocando gli spiriti e il passaggio. Chiedere il permesso agli antenati (*Makikiraan Po*) significa riconoscere che la terra calpestata è un palinsesto di spettri. Padre Enciso non chiede il permesso, squarcia, edifica e profana. Ma il tempio che sta costruendo è già una *rovina* della coscienza. La dialettica profonda del film abita questa sfasatura temporale: mentre la Storia ufficiale celebra l'avanzata della fede e della civiltà, l'inquadratura ne certifica il fallimento etico, mostrandone il nucleo pulsante di violenza sessuale, sfruttamento ed estinzione, con un sentimento insieme di riscatto e di pietà.

Nel finale di *Let Us Through, Dear Ancestors*, il gesto del prendere per mano il bambino da parte dell'anziano nativo sospende tutto come un'eco che abita le fessure della roccia e le ombre della foresta. Lav Diaz compie un atto di giustizia poetica e cinematografica: trasforma in un sudario luminoso le immagini che diventano veicolo di resurrezione. Il calvario del popolo filippino viene sottratto alla dimenticanza e consegnato a una temporalità assoluta, dove il passato del 1617 e il presente dello spettatore si fondono in un unico, doloroso atto di contemplazione e invocazione. Facendo rovinare per un pendio le pietre calcaree, la "guerra di spiriti" ha termine. "Andiamo!" dice il vecchio indigeno al bambino. Un cartello, che è la parola poetico-politica di Lav Diaz, appare sullo schermo: "Qui e ora le stagioni di offerta ai nostri cari antenati, una commemorazione di ciò che è stato bandito, questo ritorna, questo movimento di invocazione: bisogna riconquistare la visione di liberazione". Il calvario sfocia nell'invocazione e si ricongiunge nella visione *a venire*, atto di liberazione e dunque di resistenza.

Let Us Through, Dear Ancestors. Regia: Lav Diaz; sceneggiatura: Lav Diaz; fotografia: Lav Diaz; montaggio: Lav Diaz; interpreti: Bart Guingona, Ronnie Lazaro, Isabel Sandoval, Yul Servo, Christian Bables, Bong Cabrera, Rafa Siguion-Reyna, Amado Arjay Babon; produzione: C'est Lovi Productions, Epicmedia Productions, Sine Olivia Pilipinas; origine: Filippine; durata: 151'; anno: 2026.

Babilonia cinefila

Margherita Monaco

Joie de vivre di Luca Guadagnino.



A metà degli anni ottanta, in una casa in Italia, una TV manda in onda *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci. Tra i membri della famiglia radunati attorno a quel televisore c'è anche un giovane Luca Guadagnino. È così che avviene il primo, folgorante incontro tra il maestro Bertolucci e l'allora adolescente Guadagnino: è un Big bang, uno shock culturale, l'ingresso in un immaginario, l'inizio di una passione-ossessione che segnerà per sempre, prima di tutto, la sua storia di spettatore, poi di cinefilo e, infine, di regista.

«La cinefilia nasce sempre da un film che ti parla. Il che non significa che racconti la tua vita [...] significa che hai scoperto un autore, per quanto stravagante e visionario, in grado di farti sentire a casa, di provare qualcosa di familiare anche quando sei davanti al perturbante, all'*Unheimlich*», scrive Roy Menarini parlando del proprio primo folgorante incontro – in quel caso con il cinema di David Lynch – ne *La grande illusione. Storie di uno spettatore*, libro in cui lo studioso ripercorre alcune delle sue memorie spettatoriali per riflettere su che cosa significhi essere spettatori.

In modo simile, *Joie de vivre. Appunti, pensieri, parole, riflessioni, volti, visioni su Bernardo Bertolucci e la cinefilia del XX secolo che non esiste più* (2026), presentato in anteprima nella sezione Venice Open alla 83^a Mostra del Cinema di Venezia, è innanzitutto un film sul cinema, sull'*occhio del Novecento*, e quindi su che cosa significhi essere spettatori, anche oggi, nella contemporaneità, quando il cinema ha smesso di essere la lente privilegiata attraverso cui interpretiamo il mondo.

Dopo *Bertolucci on Bertolucci* (2013), co-diretto con Walter Fasano, Guadagnino torna a riflettere sul maestro, ancora una volta attraverso gli strumenti del cinema del reale, e lo fa a partire dal suo ingresso in un'altra casa: quella di via della Lungara 3, a Roma, dove Bernardo ha vissuto gli ultimi quarantacinque anni della sua vita. La macchina da presa varca porte, percorre corridoi, sonda scaffali. Tra fotografie, libri, oggetti e altri memorabilia, Guadagnino – d'ora in poi in campo – prende tra le mani il celebre mirino ottico di Bernardo, lo porta all'occhio e vi guarda attraverso. Un gesto tanto affettivo, sentimentale, quasi feticista quanto simbolico – guardare lì dentro significa condividere il punto di vista attraverso cui Bertolucci ha visualizzato i suoi film. Un gesto-dichiarazione che in-formerà tutto il film: tutto quello che vedremo sarà *Guadagnino on Bertolucci*.

Non perché *Joie de vivre* sia un'operazione autoreferenziale: nel corso del film Guadagnino non cita praticamente mai le proprie opere, né le mette a confronto con quelle di Bertolucci. Piuttosto, *Joie de vivre* è la manifestazione amorosa di uno spettatore, di un cinefilo, di un appassionato, di un fan, di un innamorato. Una dimostrazione d'amore che, in quanto tale, è prodiga, sovrabbondante, straripante, viscerale, smodata, fuori misura, folle.

Lo dimostrano, in questo senso, anche le condizioni produttive: il film è stato girato da Guadagnino nell'arco di quattro anni, nel tempo libero, tra un lavoro e l'altro, tra un film e l'altro; nel frattempo hanno infatti visto la luce *Challengers* (2024), *Queer* (2024) e *After the Hunt* (2025). Tali condizioni hanno costretto Guadagnino a spogliarsi della ricercatezza formale a cui ci hanno abituato i suoi lungometraggi: inizialmente pensato per essere girato in pellicola, *Joie de vivre* è stato poi realizzato con un iPhone e con una troupe ridottissima, che irrompe spesso nell'inquadratura, quasi a esaltare il cinema nel suo stesso farsi.

Ma la follia amorosa emerge innanzitutto dalla durata del documentario, già anticipata dall'articolato sottotitolo: 435 minuti, ovvero più di sette ore, proiettate alla Mostra del Cinema in due parti. Una lunghezza epica, monumentale, da kolossal, quasi a ribadire l'importanza di questo gesto. Il tempo del sonno e del sogno, a cui abbandonarsi e, al contempo, da cui sentirsi sfidati. Una durata che non solo contempla, ma incoraggia le contraddizioni e i cambi di registro. Ne viene fuori un oggetto strano, un documentario *sui generis*, che è tante cose insieme.

A metà strada tra biografia e autobiografia, *Joie de vivre* è cinema in prima persona, con un Guadagnino-Virgilio che, ora ironico, ora serio, a partire da quella casa e da quell'eredità materiale ci guida attraverso il patrimonio artistico di Bertolucci, il suo immaginario, la sua filmografia, la sua idea di cinema. Tuttavia, *Joie de vivre* non è un monologo, bensì un'opera corale e profondamente dialogica. Ad accompagnare Guadagnino in questo viaggio è una costellazione di bertolucciani d'eccezione che dà voce a ogni anima del fare cinema: registi del calibro di Martin Scorsese, David Cronenberg e Alfonso Cuarón, attrici come Debra Winger e Margot Robbie, e lo studioso Mark Cousins, affiancati da preziosi interventi di critici,

produttori e sceneggiatori. Attraverso interviste generose e sincere – quasi delle chiacchierate –, queste personalità offrono il proprio sguardo sul cinema del maestro, conferendo al racconto una perfetta orizzontalità.

Joie de vivre è dunque sia un documentario-intervista sia un film d'archivio, in cui il girato convive con materiali preesistenti. Tra questi, largo spazio è lasciato ai frammenti filmici, tratti dalle opere di Bertolucci e da altri film a esse accostati, proposti integralmente affinché possano essere guardati, ammirati, respirati nel giusto tempo, chiamati in causa di volta in volta dagli intervistati e spesso da loro commentati. *Joie de vivre* è, in questo senso, cinema didattico e pedagogico, atto critico e divulgativo, talvolta anche attraverso un piglio giocoso, come quando Guadagnino, rivolgendosi direttamente agli spettatori, e in particolare alla Gen Z, tenta di spiegare loro che cosa sia stata la *Nouvelle Vague*.

Nel finale, climax emotivo e teorico del film, per tirare le somme del discorso – oppure per lasciarlo definitivamente aperto, come se fosse impossibile mettervi un punto – Guadagnino inserisce un *supercut*, un rimontaggio che, attraverso rime ed echi di sguardi, volti, luoghi, gesti, movimenti e temi ricorrenti, fa coesistere tutti i film di Bertolucci in un unico corpo. Una scelta formale che richiama quella presente nel finale di *Babylon* (2023) di Damien Chazelle. I due film, entrambi monumentali, eccessivi, smisurati, pur con le dovute differenze, sono elegie di un cinema che non c'è più. Ma se il montaggio finale di *Babylon* attraversa l'intera storia del cinema, da quello popolare a quello più sperimentale, in quello di *Joie de vivre* non c'è che Bertolucci. Quasi a dire che, per Guadagnino, tutto il cinema è Bertolucci; che tutto il cinema coincide con lui, è contenuto in lui e trova in Bertolucci la propria sintesi perfetta.

Un'elegia, un atto di fede, uno stupore rimasto intatto, probabilmente lo stesso provato da quel Guadagnino spettatore adolescente al suo primo incontro con Bertolucci. Una cinefilia che, riprendendo il titolo del film – e smentendo, attraverso l'opera stessa, l'idea contenuta nel suo sottotitolo –, non solo esiste, ma persiste. Ed è anche, *gioiosamente, babilonese*.

Joie de vivre. Appunti, pensieri, parole, riflessioni, volti, visioni su Bernardo Bertolucci e la cinefilia del 20° secolo che non esiste più. Regia: Luca Guadagnino; sceneggiatura: Luca Guadagnino, Carlo Antonelli; fotografia: Simone D'Arcangelo, Sayombhu Mukdeeprom; montaggio: Marco Costa; interpreti: Martin Scorsese, Jeremy Thomas, James Gray, David Cronenberg, Alfonso Cuarón, Catherine Breillat, Debra Winger, Francesca Manieri, Carlo Antonelli; produzione: MeMo; montaggio: Marco Costa; origine: Italia; durata: 435'; anno: 2026.

Lo sguardo e la materia

Daniele Dottorini

Holy Wood Dust di Victor Kossakovsky.



Se c'è una questione che agita dall'interno il cinema di Kossakovsky questa è la scelta del punto di vista, della posizione della camera rispetto a ciò che si sta filmando. Si dirà, giustamente, che questo problema è comune ad ogni cineasta, soprattutto quando si tratta di cinema del reale. Ma l'ovvietà dell'affermazione non deve ingannare: è proprio analizzando il punto di vista che si può arrivare al cuore di una visione del mondo e del cinema. Ma qual è il punto di vista del regista russo in questo film? Ad un primo sguardo, *Holy Wood Dust*, il cui titolo è già un gioco di parole tra la sacralità del bosco e l'immaginario hollywoodiano, è un film che lavora sulle immagini delle piante, sul rapporto tra l'essere umano e le piante, tra la civiltà e gli alberi. Il film mostra situazioni diverse: dalle imprese che preparano gli abeti di Natale, al trasporto di un enorme abete lungo le strade di confine tra Austria e Italia, alla escursione in bosco di un professore entusiasta con dei ragazzini ammirati e curiosi. Un film ecologico, dunque, teso al recupero dell'attenzione nei confronti del polmone verde del mondo. È questo o c'è anche altro? Soprattutto, di quale visione ecologica stiamo parlando?

È proprio qui il punto, la questione del punto di vista: da che posizione guardare questo rapporto? Già qualche anno fa, in *Gunda* (2020), il regista aveva sperimentato l'idea di raccontare la storia di un piccolo maiale (più due mucche e una gallina zoppa) senza dialoghi, senza la presenza umana, solo attraverso il sapiente uso di inquadrature e montaggio. È il tentativo di raccontare una storia che avrebbe fatto felice Walt Disney, senza lo sguardo di Disney, creando cioè al tempo stesso uno

sguardo umano e uno sguardo non umano, una visione che si immerge nel mondo animale e al tempo stesso non riesce a non antropomorfizzarlo. Questa duplice tensione – tra umano e non umano, tra lirico e prosaico – attraversa in fondo tutto il cinema di Kossakovsky. Dopo i film che lo hanno reso internazionalmente noto, come *Tishe!* e *Russia from My Window* (entrambi del 2003); o dopo il tentativo di film come *Aquarela* (2018) e *Architecton* (2024), di creare sinfonie visive dedicate rispettivamente all'acqua e alla pietra, Kossakovsky sviluppa l'idea di un punto di vista che si espande, che cerca di eccedere la misura umana dello sguardo senza però riuscire – o voler – abbandonarla del tutto. Un'ulteriore tappa di una ricerca che si collega quindi ai film precedenti (in particolare a *Aquarela* e *Architecton*), lavorando qui su un'ulteriore declinazione della materia: il legno.

Holy Wood Dust porta questo tentativo a un nuovo grado di consapevolezza, e lo fa attraverso una scelta precisa, quasi programmatica: quella di costruire un sistema di punti macchina e di movimenti della camera che potremmo definire "inumani". In che senso parliamo qui di ripresa "inumana"? Sono le riprese aeree dei droni che scendono lente sulla volta dei boschi, campi lunghissimi in cui la figura umana è ridotta a traccia minima nel paesaggio, o che rivelano il complesso sistema del taglio degli alberi a livello industriale; un camera-car che segue il lento spostamento di un enorme abete lungo le strade notturne al confine tra Austria e Italia; e ancora, visioni prese dall'interno di un cespuglio, inquadrature radenti dal basso, come se la macchina da presa avesse deciso di mettersi all'altezza del terreno, di guardare il mondo con gli occhi di qualcosa che non cammina in piedi.

Non si tratta di un gesto mimetico: il film non pretende di darci lo sguardo di una pianta, non simula una soggettiva vegetale. La scelta è più sottile e più ambiziosa: costruire posizioni di visione che siano anomale rispetto alla norma percettiva umana, senza per questo uscire dall'orbita di ciò che un occhio umano può tecnicamente vedere. Non c'è un narratore, non c'è una figura salvifica, tranquillizzante, in grado di guidarci o di orientarci. Eppure, lo sguardo, per quanto altro, non riesce ad essere totalmente inumano (non siamo dalle parti di *Wavelength* di Michael Snow o di *Empire* di Andy Warhol). C'è, ricorrente, la figura di Stefano Mancuso, un'autorità nel campo dello studio delle piante, che però non è il classico *host* del documentario televisivo formattato, ma un entusiasta amante delle piante. Mancuso rappresenta una tendenza sempre più diffusa nel pensiero ecologico legato al mondo vegetale, quello che vede nelle piante, nel complesso ecosistema in cui sono inserite, la presenza di una agentività, di una coscienza, di un'intelligenza, di una memoria, di una rete di cooperazione. È lui a guidare il gruppo di ragazzini con gli occhi pieni di fascino per lo spettacolo del bosco, ma che ad un certo punto cade e inciampa, ripreso da dietro un ramo.

È questa la prima, fondamentale tensione che attraversa il film: la ricerca di uno sguardo altro, che rimane però irrimediabilmente sguardo umano. La macchina da presa di Kossakovsky non vede come vede un

albero – ammesso che gli alberi vedano –, ma vede da una posizione che nessun essere umano adotterebbe spontaneamente. Il drone che sorvola la volta della foresta non restituisce la prospettiva di nessun animale noto, ma mostra l'azione umana di riconfigurazione del paesaggio; al tempo stesso, il piano sequenza che scorre lentissimo sulla corteccia di un abete centenario trasforma la superficie rugosa del legno in qualcosa di simile a un paesaggio lunare, a una mappa di un territorio ignoto. In questo senso, il titolo del film torna con tutta la sua produttiva ambiguità: *Holy Wood Dust* è polvere sacra, certo, la materia organica dei boschi che alimenta il suolo e il ciclo della vita; ma è anche *Hollywood*, l'industria del sogno, la macchina che trasforma il legno in immagine. E l'immagine, per Kossakovsky, è sempre già una trasfigurazione del reale, non la sua copia.

Alcune sequenze del film rendono esplicita questa estetica della trasfigurazione. La ricerca degli abeti di Natale, filmata in un campo immerso nella nebbia invernale: le sagome delle famiglie austriache che si muovono tra i filari di piante diventano figure quasi spettrali, silhouette che emergono e scompaiono nella bruma come in un quadro di Friedrich – o come nei film di Béla Tarr, che la nebbia l'ha sempre usata non come effetto atmosferico ma come sostanza ontologica, come materia che restituisce al mondo la sua opacità fondamentale. Oppure il viaggio notturno dell'enorme abete lungo le strade di montagna: la pianta è avvolta di luci, scortata da furgoni, quasi in processione; c'è qualcosa di sacro e di grottesco insieme in quella scena, il rituale laico di un albero trasportato come una reliquia attraverso le valli alpine (tant'è che viene benedetto da un sacerdote alla partenza). La musica – che nel cinema di Kossakovsky non è mai semplice accompagnamento – costruisce insieme a queste immagini qualcosa che non si può definire "visionario" solo in un certo senso: non si tratta di allucinazione, di eccesso, di sublime romantico; si tratta piuttosto di una estetica della percezione rallentata, di una modalità di attenzione che il film impone allo spettatore come condizione stessa della visione.

È qui che *Holy Wood Dust* mostra tutta la sua originalità, e anche il suo rischio. Il film non è un film sulla natura nel senso in cui lo sono certi documentari naturalistici di taglio scientifico o militante; non si propone di denunciare, di documentare, di testimoniare. Il suo obiettivo – e il termine va inteso nel senso più letterale, ottico – è diverso: costruire un'estetica della materia vegetale che sia pienamente, dichiaratamente umana nei suoi criteri di armonia e di percezione, pur cercando costantemente di eccedere la misura umana della visione. È una contraddizione? Solo in apparenza. Perché è precisamente questa tensione tra la posizione anomala della camera e la misura umana dell'estetica che organizza il film, a generare ciò che di più interessante *Holy Wood Dust* produce: la sensazione di trovarsi di fronte a un mondo che è il nostro, e che al tempo stesso non lo è del tutto; un mondo riconoscibile e straniante insieme, familiare nella sua materia, perturbante nella posizione da cui lo si guarda.

Si tratta, in fondo, di un passaggio che Kossakovsky compie in modo esplicito e consapevole: dal punto di vista ristretto, quasi claustrofobico, che

caratterizzava i lavori della prima fase – si pensi alla finestra di *Tishe!*, allo sguardo dal basso che guarda il palazzo e il cortile come un teatro chiuso, o alla cornice di *Russia From My Window*, che incorniciava il mondo riducendolo a ciò che entra in un campo visivo delimitato – alla visione estesa, che cerca di aprire lo sguardo verso l'oltre, verso ciò che eccede la finestra, il frame, il cortile. In entrambi i casi c'è un rapporto tra il piccolo e il grande. Ciò che passava sotto le finestre del regista era una rappresentazione del mondo; ciò che connette tra loro le varie situazioni del film è sempre l'idea di albero come forma muta, che l'uomo con i suoi gesti e le sue parole porta a significazione. Come quando il professore fa vedere ai suoi alunni una pigna decantandone la bellezza; o come quando il sacerdote parla degli abeti come dita o frecce rivolte verso il cielo.

Una visione che si espande, dunque; ma che, proprio per espandersi, ha bisogno di costruirsi attraverso una estetizzazione della materia. Non c'è altra strada, sembra dire il regista russo, per guardare il mondo vegetale senza ridurlo a sfondo, a decoro, a paesaggio da cartolina: bisogna costruire una forma, dargli una forma, fare della materia organica il soggetto di una composizione visiva che abbia la stessa complessità e la stessa densità che si riconosce tradizionalmente al soggetto umano.

Il rischio, naturalmente, è quello dell'estetismo. Ci sono sequenze in cui la ricerca della bella inquadratura prevale sulla tensione del pensiero, in cui il film si lascia sedurre dalla propria eleganza formale e perde di vista la domanda che lo anima. Ma sono momenti minoritari, e in ogni caso rivelatori di una ambizione che vale la pena di misurare nella sua interezza. Perché ciò che Kossakovsky cerca – e in larga parte trova – è qualcosa che pochi documentaristi contemporanei si pongono come obiettivo esplicito: una forma filmica che sia al tempo stesso pensiero del mondo e pensiero del cinema, che non separi la questione estetica dalla questione ontologica, che non chieda allo sguardo di essere neutro o invisibile, ma che ne faccia il soggetto stesso del film. Uno sguardo che guarda sé stesso mentre guarda il mondo: e in questo senso *Holy Wood Dust*, al di là delle sue immagini di alberi e nebbia e processioni notturne, è un film profondamente, irriducibilmente cinematografico.

Holy Wood Dust. Regia: Victor Kossakovsky; sceneggiatura: Stefano Mancuso, Victor Kossakovsky; fotografia: Gianmarco Donaggio; montaggio: Ainara Vera; musica: Adrian Berenguer; suono: Alexandr Dudarev; interpreti: Stefano Mancuso; produzione: Be Water Film, Solaria Film con Rai Cinema, in coproduzione con Oceanika, Allegra Films, Doppelplusultra Filmproduktion; Origine: Italia, Spagna, Germania; durata: 105'; anno: 2026.

Raccontare per resistere

Chiara Scarlato

They're Here di Laura Poitras e Rachel Lauren Mueller.



7 gennaio 2026, ore 9.37. Minneapolis. Renée Good viene ammazzata a colpi di pistola da Jonathan Ross, agente dell'ICE – Immigration and Customs Enforcement, in servizio. 24 gennaio 2026, ore 9.04. Minneapolis. Alex Pretti viene ammazzato a colpi di pistola da Jesus Ochoa e Raymundo Gutierrez, agenti della CBP – Customs and Border Protection, in servizio. Stessa città. Un omicidio, diciassette giorni, un altro omicidio. Stessa matrice. E stesso gesto interrotto: quando sono stati colpiti, sia Good (presumibilmente) sia Pretti stavano osservando e registrando l'operato degli agenti. A Minneapolis la situazione non è esplosa di colpo, è precipitata un poco per volta ma in maniera costante, giorno per giorno, in un processo di cui è difficile delineare il punto d'origine senza riportarlo, con molte generalizzazioni, alle scelte del governo di Donald Trump. Si potrebbe, in alternativa, cercarlo nel 25 maggio 2020 quando, a pochi isolati da dove si sono verificati entrambi i delitti del gennaio 2026, era stato assassinato George Floyd dall'agente Derek Chauvin (che per nove minuti ha schiacciato con il suo ginocchio il collo dell'uomo fino a provocarne la morte per soffocamento – un delitto diventato pubblico solo grazie al filmato girato da una ragazza), ma probabilmente sarebbe un'altra forzatura. Ogni origine porta con sé anche una fine, almeno presunta, e qui fine è proprio la parola a cui meno si può pensare. Che futuro, allora, si può sperare in questo sfacelo? Una possibile risposta arriva dal documentario cortometraggio *They're Here* di Laura Poitras e Rachel Lauren Mueller, presentato in anteprima a Venezia nella sezione *Venice Open* – Fuori Concorso.

In venticinque minuti è condensata la storia di una persona, che compare con lo pseudonimo di Edén Villa, e di altri residenti di Minneapolis, che hanno deciso di riunirsi in gruppi di "osservatori" con l'obiettivo di contenere le operazioni violente compiute dagli agenti federali e, a volte, tentare di sfuggire loro stessi ai rapimenti che si traducono nell'espulsione dal territorio statunitense. La decisione di creare delle strutture antagoniste di controllo e di verifica è testimonianza della severa occupazione militare della città, ma anche dell'incapacità dello Stato centrale di produrre una politica che sia legittima (e legittimata) a livello sociale. Si tratta di materiale documentario montato secondo il linguaggio del cinema distopico secondo un gesto creativo che ne potenzia il valore.

Reale è anche la pratica che il film racconta, che ha una storia precisa e due filoni distinti: da un lato il *copwatch*, l'osservazione diretta della polizia inaugurata dalle pattuglie del *Black Panther Party for Self-Defense*; dall'altro il *Legal Observer Program*, che il *National Lawyers Guild* istituisce a New York nel 1968 come risposta materiale alla repressione delle manifestazioni studentesche alla Columbia University e alla più generale protesta contro guerre e violazioni dei diritti. Il programma, negli anni, ha dato vita a organizzazioni regionali che godono di autonomia operativa, come è il caso della sezione del Minnesota che, dopo l'omicidio di Floyd, ha documentato la presenza di azioni illegali compiute dagli agenti federali, tra cui l'uso di gas lacrimogeni e di manovre di contenimento non autorizzate.

Del resto, sono le stesse Poitras e Mueller ad aver affermato che l'ispirazione per girare il film è arrivata guardando un video di repertorio, della durata di pochi secondi, in cui la bellezza di un paesaggio innevato viene improvvisamente scossa da grida di avvertimento: "Restate dentro! Chiudete le porte! Sono qui!". In proposito aggiungono anche che quella testimonianza video ha avuto valore, al contempo, come "horror" e come "documentario" (non perché la realtà diventi accettabile solo travestita da finzione, ma perché il flusso quotidiano delle notizie ci ha tolto la capacità di spaventarci davanti a quel materiale). Ma chi è a essere qui e quanti sono? Si può essere davvero sicuri che, restando dentro, si riesca a sfuggire? Queste domande appesantiscono il quadro già fosco delineato dalla domanda posta poco sopra, arrivando addirittura a prospettare l'ipotesi di un futuro non più possibile in questa situazione estremamente complessa. Ma è proprio qui che interviene il gesto estetico di trasposizione del reale compiuto da Poitras e Mueller che, con il loro film, intendono raccontare che una forma di resistenza è ancora possibile, e lo raccontano non a partire da immagini di repertorio (come ci si potrebbe aspettare dal loro cinema), bensì con materiale girato mentre i fatti accadevano e poi montato come si monta un film di genere.

Nessuno è mai solo nella scena, sostenuto da una rete intermediale che passa per le dash cam montate in macchina, per i telefoni cellulari con i quali comunicano i dati di possibili agenti notati in circostanze sospette, per chi risponde dall'altra parte, per gli schermi che segnalano azioni illegali, soprusi, rapimenti: è un sistema che intende ricostruire la comunità

disgregata attraverso una sua proiezione virtuale che, però, torna a concretizzarsi nel mondo reale. Ecco allora che i membri dei gruppi si ritrovano nei luoghi segnalati, costruiscono un unico corpo e intervengono, opponendosi. Preso da solo, ogni intervento sembra senza effetto, ma è la loro somma ad aver reso la città un terreno difficile da controllare, tanto che a metà febbraio l'amministrazione aveva già richiamato gran parte delle forze schierate. Il corpo, come dispositivo politico, non diventa allora uno strumento di controllo – quello resta agli agenti – ma di contestazione.

Nella contestualizzazione di tale dinamica nel paesaggio urbano (di carattere idilliaco come il video da cui tutto, in questo caso, ha effettivamente *origine*), queste scene di resistenza si alternano, in un climax tensivo, alle riprese in lontananza dove si vedono partire gli aerei che trasportano le persone arrestate; alle pagine in cui appaiono le rotte di questi voli; alla mappa del territorio marchiato con diversi simboli per richiamare la presenza di droni o pattuglie. Tutto questo rigoglio di materiali è già un documento, eppure è la grammatica del cinema a renderlo di nuovo percepibile: un racconto, a volte, fa più paura del mondo fuori proprio perché il mondo fuori abbiamo imparato a non vederlo.

Guardando *They're Here* si prova un grande senso di vuoto. Durante la visione è come vedere realizzarsi davanti agli occhi la gravità dei tre motti con cui Dave Eggers ha puntellato *Il cerchio* (2013, adattato poi da James Ponsoldt nel 2017): “Secrets are Lies”; “Sharing is Caring”; “Privacy is Theft”. Niente segreti, tanta condivisione, nessuna privacy: ma qui Poitras e Mueller mostrano che gli stessi strumenti si possono impugnare dal basso e contro chi normalmente li detiene. Basta allora uscire dalla sala, tornare nel mondo, attendere qualche momento e sentire affiorare una forma di rabbia che si trasforma subito nell'indicazione di una postura da assumere. Se il flusso di immagini che il presente produce da sé non riesce a farci capire *cosa* possiamo agire concretamente, dobbiamo lasciare spazio alle immagini che vengono per noi ricostruite sotto forma di racconto. Così impariamo a percepire anche il nostro corpo nei termini di una barriera: non quella che ci separa da ciò che accade, ma quella che si frappone tra la legittimità e il sopruso. Perché non si dovrebbe morire mentre si guarda ciò che succede *fuori*.

They're Here. Regia: Laura Poitras, Rachel Lauren Mueller; fotografia: Rachel Lauren Mueller; montaggio: Adriana Pacheco, Laura Poitras; musica: Alessandro Cortini; suono: Laura Poitras, Rachel Lauren Mueller, César González Cortés, Jesús Arteaga; effetti visivi: Josh Begley; interpreti: Edén Villa (pseudonimo), Osservatori anonimi; produzione: They're Here (Rachel Lauren Mueller, Laura Poitras, Yoni Golijov), Adam Mellion (co-producer), Adriana Pacheco (co-producer), ARTE France; origine: USA; durata: 25'; anno: 2026.

Il ritmo collettivo

Daniele Dottorini

Union Town di Barbara Kopple.



Barbara Kopple ritorna – il suo *Union Town* è stato presentato nella sezione Venice Open Doc – e aggiunge un nuovo tassello alla sua personale trilogia dello sciopero, iniziata cinquanta anni fa con *Harlan County USA* (1976), e proseguita poi con *American Dream* (1990). Esattamente cinquanta anni separano il film sullo sciopero dei minatori del Kentucky da quest'opera che racconta la lotta dei lavoratori della logistica di UPS e Amazon per la creazione di un sindacato in grado di difendere i propri diritti.

Cinquanta anni, tre film. Certo, Kopple ha nel frattempo diretto e prodotto moltissime altre opere, spesso narrazioni incentrate su singoli personaggi, famosi e non; figure fuori dai canoni, situazioni eccedenti, straordinarie, o anche invisibili, dimenticate, figure politiche, lotte e conflitti. Ma i tre film sullo sciopero sono in un certo senso esemplari di un cinema politico avvolgente e inclusivo come quello della regista americana.

Kopple ritorna con un film attualissimo, certo (le rivendicazioni dei lavoratori della logistica, una delle frontiere delle lotte per il diritto del lavoro), ma lo fa anche con una idea di cinema che ha attraversato costantemente la sua filmografia, un'idea di cinema collettivo, che costruisce mondi dinamici, in conflitto, capaci però di pensarsi organicamente. Un cinema fatto di ritmo, con una dimensione internamente musicale. Lo era già *Harlan County USA*, con la sua colonna sonora di canzoni folk di protesta, lo era *American Dream*, con il suo fuoco di fila di discussioni, comizi, contraddittori, manifestazioni sullo sfondo degli scioperi dei lavoratori del cibo in Minnesota. Regista straordinaria, Kopple: quei due film vincono entrambi l'Oscar come migliori documentari, e l'autrice è la prima donna ad aver mai vinto l'Oscar per il documentario. Notizie non fondamentali si dirà, aneddotiche.

Eppure – se interpretiamo il premio Oscar come un segno dell'immagine

che l'industria cinematografica americana proietta su se stessa – sono osservazioni non di poco conto, perché di fatto mostrano la potenza cinematografica della regista newyorchese, la sua capacità di creare narrazioni complesse e collettive e di mostrarle come narrazioni epiche o drammatiche, come forme pure di cinema.

Lo sciopero è una interruzione del flusso, una frattura dell'apparente ordine naturale delle cose; al tempo stesso, cinematograficamente è anche lo spazio-tempo – lo sapeva bene Ejzenštejn quando metteva in scena gli scioperi operai nella Russia prerivoluzionaria – in cui un nuovo soggetto può nascere: un soggetto collettivo, fatto dei corpi e delle volontà delle persone che aderiscono allo sciopero. Ma affinché questo corpo collettivo non appaia come un unico monolitico blocco, il film deve identificarne i rivoli, i movimenti interni, le dinamiche, persino i contrasti. Mostrare il corpo come unità nella molteplicità. In *Harlan County* era il crescere epico di un movimento a cui un'intera comunità aderisce pian piano; in *American Dream* è la minaccia costante del fallimento che crea lungo tutto il film una tensione costante.

È una scelta politica e dunque una scelta formale, una scelta di cinema. In *Union Town* essa si concretizza a New York e dintorni, dove Kopple interseca tre soggetti della narrazione: tre tipologie di lavoratori delle consegne – autisti UPS, corrieri Amazon, rider delle app di food delivery – nella loro lotta per salari più alti e condizioni di lavoro dignitose. Storie separate eppure legate, che il film tiene insieme non attraverso un montaggio illustrativo ma attraverso un ritmo: il ritmo dei corpi in movimento, dei furgoni che attraversano la città, delle assemblee notturne nei magazzini, dei picchetti all'alba davanti ai depositi, nelle parole dei rider e degli addetti alla logistica. New York non è qui lo sfondo della storia ma il suo tessuto connettivo: la città come reticolo di flussi logistici, di traiettorie quotidiane, di movimenti invisibili che tengono in piedi l'intera economia metropolitana. Kopple la filma come si filma una partitura – cercando il tempo interno di ogni sequenza, il modo in cui ogni storia singola entra in risonanza con le altre. La modalità con cui un volto o uno sguardo diventano il contrappunto di una inquadratura d'insieme, collettiva. La regista si è formata con i fratelli Maysles e il suo cinema, da sempre viene etichettato come cinema diretto o Cinéma Vérité (che poi non sono la stessa cosa). Ma quello che Kopple mostra nel suo cinema è la capacità del montaggio di creare una narrazione coinvolgente, accattivante, potentissima. Mostra cioè quello che era già evidente nel cinema dei Maysles: che il cinema del reale è totalmente cinema, non banale rispecchiamento, ma immagine e narrazione del reale.

C'è una dimensione del film che va oltre la logica della rappresentazione sindacale, e che tocca qualcosa di più fondamentale: la questione della visibilità. I rider delle app di food delivery, i corrieri Amazon, gli autisti UPS sono figure che attraversano la città ogni giorno, in ogni condizione atmosferica, a ogni ora – eppure rimangono sistematicamente invisibili, ridotti a funzione, a icona di una app, a tempi

di consegna stimati. *Union Town* li sottrae a questa invisibilità: dà loro un volto, un nome, una memoria. Li filma nei momenti di sospensione, di attesa, ma anche durante il lavoro, o nei momenti di stanchezza e di determinazione. Li ascolta raccontare le proprie storie – di migrazione, di sacrificio, di aspettative tradite e di dignità tenuta in piedi a forza. È un gesto insieme politico e cinematografico: restituire corpo e soggettività a chi l'economia delle piattaforme ha trasformato in ingranaggio. E con loro, la città stessa cambia prospettiva: New York vista dalla cabina di un furgone UPS alle cinque del mattino, o dal sellino di una bici elettrica o di uno scooter sotto la pioggia, è una città completamente diversa. È la città del lavoro invisibile, del movimento continuo che sostiene tutto il resto – e che il film di Kopple porta finalmente al centro dell'inquadratura.

È qui che la dimensione musicale del cinema della regista newyorchese si fa più esplicita e più consapevole. *Union Town* è costruito come un musical politico: frenetico, euforico, necessario. La parola "musical" non è usata per analogia decorativa, anzi. Musical è una categoria formale che dice qualcosa di preciso sul modo in cui il film organizza la propria materia. Come nel musical classico, il momento del canto e della danza è il momento in cui l'emozione individuale eccede la misura del quotidiano e diventa collettiva; qui, il momento dell'assemblea sindacale, del picchetto, della riunione notturna in cui si discute se aderire o no alla lotta, ha la stessa funzione: è il momento in cui il singolo – l'autista del furgone UPS con i suoi problemi personali, i suoi giri di consegne, i suoi incontri diventa parte di qualcosa di più grande, di un soggetto collettivo che si sta formando sotto i nostri occhi. Così come il sindacalista che crede nella potenzialità di un nuovo movimento e vi si dedica anima e corpo. Il montaggio di Kopple non illustra questo processo: lo incarna, lo fa sentire nel ritmo delle immagini, nella velocità con cui le storie si intrecciano, nella musica che accompagna le sequenze di movimento urbano come accompagnava, cinquanta anni fa, le ballate folk dei minatori del Kentucky.

Singoli e collettività non si oppongono nel film. È un percorso di presa di coscienza generale che Kopple non costruisce in modo didascalico, non procede per illuminazioni improvvise o discorsi politici esplicativi. Procedo per accumulo, per contatto, per contagio: la coscienza collettiva si forma lentamente, per stratificazione di esperienze condivise, e il film la segue con la stessa pazienza e la stessa attenzione con cui ha sempre seguito i corpi dei lavoratori nelle sue narrazioni più grandi.

C'è un momento in cui questo ritmo euforico si incrina, o meglio si sospende. La regista ha iniziato a filmare nel 2023, seguendo l'evoluzione del movimento e degli scioperi, ma il film si conclude un mese prima dell'elezione di Trump a Presidente degli Stati Uniti. La scelta temporale non è neutra, e Kopple lo sa. L'euforia della lotta sindacale – i discorsi, i contrasti, gli incontri, la sensazione che qualcosa si stia comunque muovendo, che un nuovo soggetto collettivo stia prendendo forma – lascia lo spazio a qualcosa di più difficile da nominare: non ancora la sconfitta, non ancora la resa, ma il vuoto di chi sa che il lunedì che verrà sarà diverso da quello che si stava immaginando. Il film non lo dice esplicitamente – non

potrebbe, perché gli effetti del secondo mandato di Trump non sono ancora visibili nel tempo della storia, ma lo lascia sentire nella qualità delle ultime immagini, in un rallentamento impercettibile del ritmo, in una sospensione che è anche una domanda sul fuori campo del film: cosa resta di questa euforia, di questi corpi in lotta, di questo soggetto collettivo che si stava faticosamente costruendo, quando il contesto politico cambia in modo così radicale?

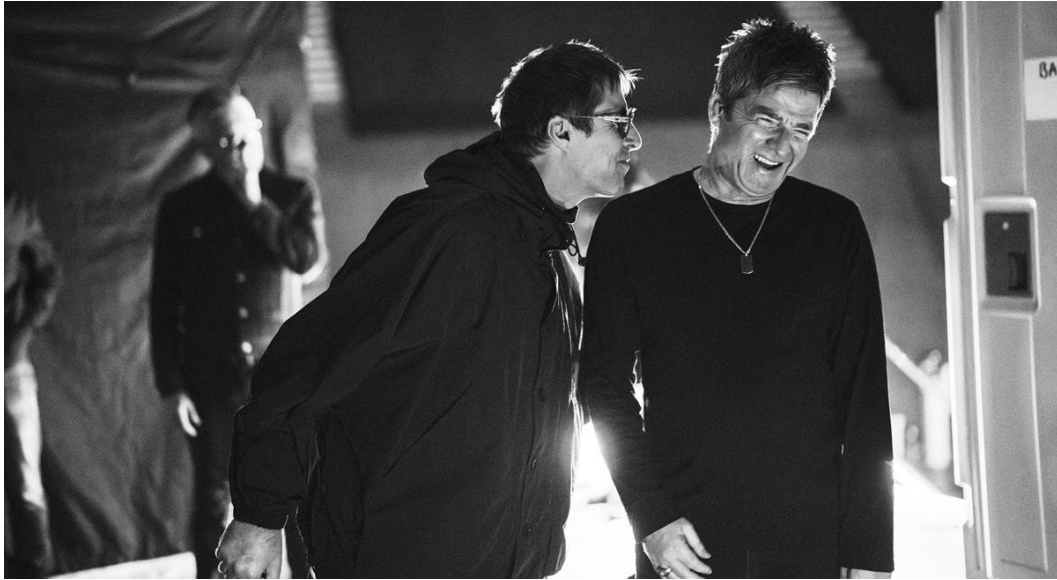
Union Town è dunque un film doppiamente politico: politico nella materia che tratta – le lotte sindacali, i diritti dei lavoratori della logistica, la frontiera avanzata del conflitto tra capitale e lavoro nell'economia delle piattaforme –, e politico nella forma con cui la tratta. Un cinema che crede ancora nella possibilità del soggetto collettivo, che lo costruisce immagine per immagine, ritmo per ritmo, storia per storia – e che alla fine lo consegna allo spettatore nella sua fragilità necessaria, nel momento esatto in cui quella possibilità stava per essere messa alla prova dalla storia.

Union Town. Regia: Barbara Kopple; fotografia: Timothy Gucza, Hannes Hosp, Rachel Beth Anderson; montaggio: Francisco Bello, Hannes Hosp, Deborah Peretz; musica: Jongnic Bontemps; suono: Guido Schierano, Michael Jones, Eric Perez; produzione: Cabin Creek Films; origine: USA; durata: 106'; anno: 2026.

What the World Needs Now

Sandro Giorello

Oasis: Don't Look Back in Anger di Dylan Southern e Will Lovelace.



Nel mondo dei documentari musicali, i film di Dylan Southern e Will Lovelace si distinguono per il taglio personale e non così comune che i due registi inglesi riescono a imprimere ai loro lavori, creando racconti che tengono insieme il materiale di repertorio, le esibizioni dal vivo, con un'altissima qualità delle riprese e del sonoro, e il contesto sociale, notizie di cronaca incluse, che permettono di collocare quella specifica storia in una prospettiva più ampia. Sono abili a sintetizzare vicende e concetti, facendoli sembrare molto naturali anche quando non lo sono. In *Oasis: Don't Look Back in Anger*, che ripercorre il tour che gli Oasis hanno fatto nel 2025, ad esempio, scelgono di condensare tutta la vita della band in pochissimi minuti iniziali per arrivare subito alla data cruciale che segnò indelebilmente la loro carriera, ovvero quel 28 agosto 2009 in cui i fratelli Liam e Noel Gallagher litigarono e decisero di non salire sul palco del festival Rock en Seine di Parigi, sciogliendo di fatto la band.

La sceneggiatura è di Steven Knight (già autore di *Peaky Blinders* e *House of Guinness* tra le sue serie tv più famose), e l'incontro con i due registi è stato efficace, soprattutto nel ricostruire quegli elementi più emotivi e intimi, in genere non particolarmente presenti nei documentari musicali, senza tralasciare ovviamente tutti quegli aspetti che normalmente gli appassionati di questo tipo di film si aspettano.

Oasis: Don't Look Back in Anger risponde chiaramente a due domande che, molto probabilmente, tutti i fan degli Oasis si sono posti dopo quella pausa lunga più di quindici anni: com'era il clima dietro le quinte? I fratelli Gallagher hanno davvero fatto pace?

La prima risposta arriva quasi subito mostrando le immagini delle prove nelle settimane prima dell'inizio ufficiale del tour. Il clima era pessimo: mentre Noel teneva un atteggiamento da assoluto professionista, dando indicazioni chiare al resto della band e comunicando da subito quali sarebbero stati gli arrangiamenti, Liam al contrario si presentava alle prove solo in alcuni momenti, lasciava il palco senza dare spiegazioni, ha saltato persino l'ultima session, presentandosi al primo concerto solo 20 minuti prima dell'inizio. Ma nonostante questo, tutto è andato alla perfezione. La prima data di Cardiff è stata stupefacente. È questo il primo grande pregio del documentario: trasmettere l'emozione di questo ritorno dal vivo in modo potente e viscerale. Non solo mediante determinate scelte di regia o la potenza sonora che accompagna le immagini, ma raccontando l'attesa che aleggia intorno a un evento così importante. Lo fa attraverso le tante domande fatte ai fan per strada, facendo comprendere come quella degli Oasis non sia una semplice passione, ma un legame profondo che potrebbe avere punti in comune con la religione o i rapporti di famiglia. "Quando si sono sciolti gli Oasis è come se fosse morto un figlio" dice un fan. "Stiamo assistendo alla resurrezione di Gesù Cristo", aggiunge un altro. E al racconto seguono le immagini dello stadio che si accende quando parte *Hello*, e lo spettatore non può che rivivere quella emozione come se fosse lui stesso presente in mezzo agli altri.

Quella dedicata ai fan è una parte molto lunga all'interno del film. Passando in rassegna tutti i paesi in cui hanno suonato – Regno Unito, Irlanda, Canada, Stati Uniti, Messico, Corea del Sud, Giappone, Australia, Argentina, Cile, Brasile – si assiste ad una corposa serie di interviste che raccontano come le canzoni degli Oasis siano state importanti per le vite delle persone, non solo per chi c'era negli anni novanta, quando il gruppo si era formato, ma anche per le nuove generazioni.

È un modo molto intelligente per raccontare le singole canzoni e perché queste sono diventate così famose. Di brani "spensierati" o che mettono allegria ce ne possono essere tanti, ha commentato una fan giapponese, ma canzoni che ti raccontino che si può cadere e sperare ugualmente di rialzarsi le hanno scritte solo gli Oasis. Questo tipo di empatia profonda e, al tempo stesso carica di speranza, è diventata per milioni di persone la bussola nei momenti più bui,

Le interviste, inoltre, ci raccontano come in Inghilterra gli Oasis abbiano rappresentato una componente identitaria fortissima, possiamo dire tranquillamente che fanno parte del DNA della popolazione. Tra i vari materiali utilizzati, c'è la registrazione di un prete che, nella sua omelia davanti a pochi anziani assonnati, prende ad esempio la folla di Manchester che si prepara a raggiungere il concerto per spiegare che ci può essere qualcosa di più alto e importante che unisca le persone, arrivando persino a usare i fratelli Gallagher per citare la celebre frase del Vangelo secondo Matteo, quando Gesù risponde all'apostolo Pietro dicendo che non bisogna perdonare fino a sette volte, ma fino a "settanta volte sette".

Questo ci porta all'altra domanda che rimbalzava quando si è diffusa la notizia della *reunion*: i fratelli Gallagher hanno davvero fatto pace o era solo una mera questione di soldi? Il documentario ci offre uno spaccato molto intimo su cosa pensano l'uno dell'altro. Ci sono gli sfoghi e momenti di tensione, ma si capisce che qualcosa è davvero cambiato, tanto che Noel oggi definisce il fratello "incantevole", spiegando che questa parola, con tutte le sue sfumature, riesce davvero a cogliere al meglio tutti i complicati aspetti della sua personalità.

Oasis: Don't Look Back in Anger non vuole essere solo un documentario su questa reunion ma aspira ad essere un film sull'idea stessa del perdono e di come possano cambiare i rapporti tra le persone. Non solo: è una grande dedica d'amore alla musica tutta. Non a caso per chiudere il film viene scelto non un brano degli Oasis ma *What the World Needs Now Is Love* di Burt Bacharach (non certo un nome qualunque, dal momento che Noel Gallagher l'ha spesso citato come una sua fonte di ispirazione).

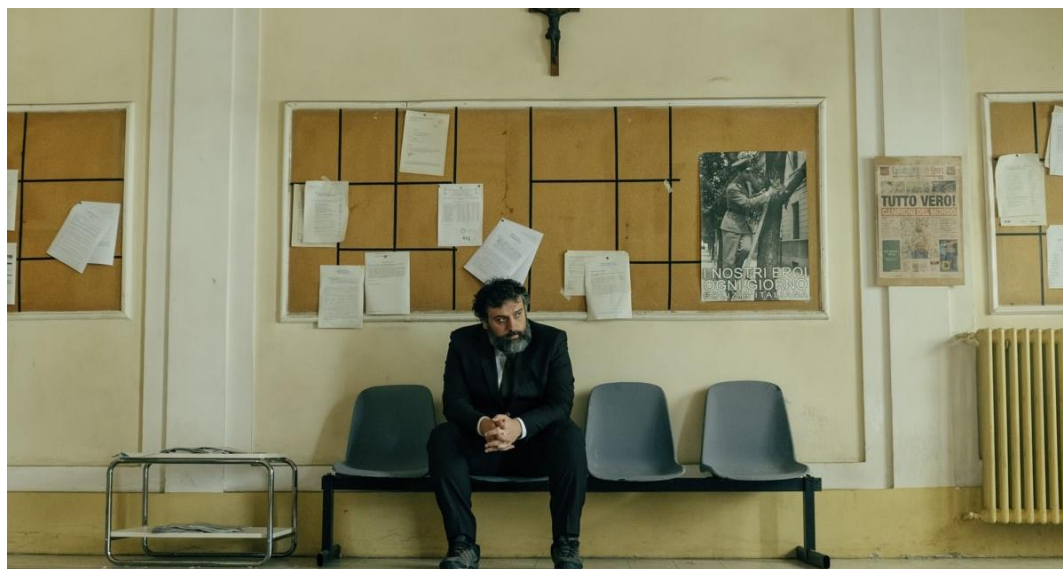
Sembrerebbe che l'intento di Southern, Lovelace e Knight sia allontanarsi per un attimo, astrarsi da quelle singole canzoni, concentrarsi meglio sui volti di tutte quelle persone commosse, incredule, alcune con le mani giunte come se avessero assistito a un miracolo, per spiegare come la musica può davvero cambiare la vita delle persone. Può aiutarle a superare la paura degli attentati, gli aspetti più profondi della depressione, o semplicemente creare connessioni tra madri e figli. Può insegnarci che perdonare, gli altri o prima ancora se stessi, può essere l'atto più rivoluzionario da fare oggi. "Settanta volte sette", direbbe qualcuno. Se i Beatles si sono permessi di confrontare la loro popolarità con quella di Gesù, gli Oasis, che certo non hanno mai nascosto di avere manie di grandezza, si sono limitati a riscrivere la storia di Caino e Abele. Scambiatevi un segno di pace.

Oasis: Don't Look Back in Anger. Regia: Dylan Southern, Will Lovelace; sceneggiatura: Steven Knight; fotografia: Haris Zambarloukos; montaggio: George Cragg, Martina Zamolo; musica: Zebedee Budworth; suono: Tarn Willers, James Mather; interpreti: Liam Gallagher, Noel Gallagher; produzione: Magna Studios; origine: Regno Unito; durata: 122'; anno: 2026.

Il nonsense di colpa

Gabriele Guerrieri

Serpenti di Roberto De Paolis Maino.



“Ho ucciso mia moglie” rivela un uomo sulla cinquantina seduto nella cucina della sua casa. Con un lento carrello in avanti, la macchina da presa entra nella stanza e gli si avvicina frontalmente. “Non so come e perché. Era buona. Forse non sto bene”, continua guardando in camera. Quest’uomo è Paolo Marra (Leonardo Lidi), elettricista, *uomo qualunque* protagonista di *Serpenti* di Roberto De Paolis Maino. Tre giorni prima ha ucciso sua moglie. Pensava che questo gesto lo avrebbe fatto stare meglio. Ora sta peggio e se ne dispiace. Schiacciato dal senso di colpa, si veste di tutto punto e decide di costituirsi alla polizia. Nessuno, però, sembra credergli.

C’è una lucidità allucinata nella voce e nei gesti di Paolo Marra, così come assurdo è il labirinto costruito da De Paolis e i fratelli D’innocenzo, che del film co-firmano la sceneggiatura. Un dedalo kafkiano fatto di interni desolati (la stazione di polizia, la saletta da biliardo di un bar, una sala d’attesa) e situazioni degne delle più ciniche e surreali commedie nere nostrane e, quindi, specchio di un’Italia intera, tragica nella sua fatiscenza. Quel Bel Paese la cui situazione politica – e morale si potrebbe aggiungere –, chiosava Ennio Flaiano citato in apertura del film, è (ancora, dopo decenni) grave, ma non è seria. E come tale va trattata, con quella lente grottesca che graffia deformando il già deforme. Quello di una bolgia che ha i colori della disperazione di un “maschio medio” – i gialli e i verdi acidi della fotografia “dinnocenziana” di Gianluca Rocco Palma – che cercando una forma di espiazione finisce per confrontarsi con anime dannate che non sono altro, in fondo, se non riflessi della sua miserabilità.

Il primo, un poliziotto (Alessandro Borghi), accoglie distrattamente la confessione di Paolo Marra e la derubrica a uno dei tanti casi di criminali millantatori che si presentano alla sua scrivania. Lo riempie di domande piuttosto futili, sembra prendere tempo nella speranza di poter tornare ai suoi affari (le telefonate con madre e moglie per poter decidere cosa mangiare a pranzo), mentre ironizza sulla parità di genere di fronte ad un uxoricida. La boria minimizzante del poliziotto non è che il riverbero del loop malato di una burocrazia accartocciata su se stessa, di una forza così impegnata a cercare ordine da diventare incapace di riconoscere il disordine. Quale spazio può avere, in fondo, *un altro* femminicidio in un mondo di uomini forti per diritto di nascita?

Nessuno, secondo l'avvocato d'ufficio (Pietro Castellitto) assegnato a Paolo Marra. Tutti gli uomini vorrebbero uccidere la propria moglie. Ciò che frena è la paura del senso di colpa, "il marchingegno per avere una società solida". Addirittura, arriva a suggerire l'uomo di non-legge, che Paolo Marra ha compiuto questo gesto per sentirsi come gli altri, per trovare una risposta al suo malessere, per sedere infine al tavolo dei "veri" uomini. E in un *mondo al contrario*, allora, la soluzione è far passare l'omicidio per un suicidio così che "non sia accaduto per nulla". Il paradossale dialogo tra l'avvocato e il reo confesso si trasforma così nello spiazzante numero circense di un maschile autoreferenziale cui l'empatia è legittima solo se rivolta ad un altro uomo. Il resto è roba da donne o da strizzacervelli.

E proprio una pseudo analista dell'assurdo diventa la cartomante (Valeria Golino) che legge negli arcani maggiori l'anima di Paolo Marra. Un *pover'uomo* traumatizzato in adolescenza che dovrebbe commettere un altro crimine, uccidere un uomo questa volta, per poter essere preso sul serio. È il personaggio più disturbante, questa donna che sembra frutto di un'allucinazione del protagonista che, in fondo, non cerca altro che una validazione. Vuole essere visto, forse per non finire cancellato come sua moglie. Qui la scelta più caustica del film: eliminare la vittima anche dall'inquadratura come lo è, troppo spesso, dal discorso pubblico. Un'assenza riempita dalle occhiaie e dall'incedere sconvolto di un uomo che, nonostante cerchi disperatamente di essere notato, attraversa i campi visivi di chi lo circonda invisibile come uno spettro. Anche quelli delle telecamere di sorveglianza che spesso lo inquadrano nel film, ennesima epitome della cecità di una schizofrenica società del controllo.

Eppure, è uno sguardo a segnare il ribaltamento finale di *Serpenti*. Quello lungo, in macchina di Valeria Golino – contraltare a quello nell'incipit del protagonista – dal quale sembra emergere una soggettività femminile che, finalmente, prende parola e interroga chi guarda. Quello spettatore che (ancora) in *un mondo al contrario* potrebbe finire per *empatizzare* con Paolo Marra che, infine, dimostra la sua piccolezza aggredendo verbalmente un(a) controllore che vorrebbe controllare il suo biglietto sull'autobus. Una resistenza a pubblico ufficiale che degenera e lo fa finire dietro le sbarre. Il reo confesso torna a professarsi innocente. Il

femminicidio scompare. E il senso di colpa perde di senso nel marasma generale di un'Italietta semiseria.

Serpenti. Regia: Roberto De Paolis Maino; sceneggiatura: Damiano D'Innocenzo, Fabio D'Innocenzo, Roberto De Paolis Maino; fotografia: Gianluca Rocco Palma; montaggio: Paola Freddi; musiche: Vittorio Giampietro; interpreti: Leonardo Lidi, Alessandro Borghi, Pietro Castellitto, Valeria Golino; produzione: Paco Cinematografica, Be Water Film; distribuzione: Be Water Film; origine: Italia; durata: 93'; anno: 2026.

Sud è magia

Laura Ysabella Hernández García

Une femme aujourd'hui di Robert Guédiguian.



Une femme aujourd'hui di Robert Guédiguian, presentato in concorso nella sezione Giornate degli Autori della Mostra del Cinema di Venezia, si apre con immagini di pura trasparenza: il sole su Marsiglia risplende sulle palazzine bianche della città costiera fino a quasi accecare. La protagonista è Juliette (Marilou Aussilloux), una donna che a trentacinque anni ha già accumulato una serie di successi professionali nella sua carriera da consulente finanziaria di alto livello. La vediamo sfrecciare per la città su un monopattino: perfettamente truccata, sorridente, lavora per lunghe ore in ufficio, non ha tempo per le relazioni (sentimentali o familiari) e a fine giornata si tuffa nella piscina della sua moderna villa. Questo senso di trasparenza dello sguardo, che accede liberamente alla vita intima e professionale della protagonista, viene rimarcato dagli spazi architettonici da lei abitati: la casa possiede ampie porte in vetro da cui è possibile osservare tutto ciò che accade all'interno – come effettivamente fa il vicino José –, ma anche il luogo di lavoro è disegnato come un ambiente informale, dove le vetrate sostituiscono i muri, tutti sono amici e niente è nascosto.

Tuttavia, sottoporsi a un regime di continua visibilità non basterà a tutelare la protagonista dallo stupro alla fine di una festa aziendale. Piuttosto, è proprio questa totale leggibilità dello spazio circostante a condannarla: dopo che la donna ha ballato di fronte a tutti con un collega, le dichiarazioni convergono su un dispiegarsi degli eventi ritenuto chiaro, lineare, persino evidente. La denuncia del film potrebbe finire qui: un cupo ritratto della condizione lavorativa femminile, un falso

senso di sicurezza e uguaglianza smascherato da un'intrinseca violenza dello sguardo e da uno stato di perenne subalternità.

Immediatamente dopo, però, accade qualcosa di inaspettato: Juliette afferra un bicchiere di vetro, con questo si difende dal collega e, abbandonandolo in strada, riesce a fuggire, per poi imbattersi nel portone di una vecchia villa. Ad accoglierla è un gruppo di giovani donne incinte, una visione che avrà conseguenze salvifiche per la protagonista. Questo incontro, indicando la via verso un'esistenza diversa, sembra scatenare una proliferazione di storie parallele. Attraverso l'interesse della protagonista per la comunità di giovani madre – una casa d'accoglienza analoga a quella ritratta di recente dai fratelli Dardenne –, il film riesce infatti a svincolarsi dalla logica dell'intreccio dominante e dal percorso lineare di Juliette, moltiplicandosi in un insieme di personaggi ed eventi che operano come digressioni, contribuendo nelle loro variazioni a stratificare lo sguardo sulla città di Marsiglia. Tale dinamica viene esemplificata dalle riprese a volo d'uccello che ritraggono Marsiglia e Algeri, presenti sia come inserti discorsivi sia come oggetti decorativi sulle pareti di diverse abitazioni. Quello che poteva apparire uno sguardo localizzante e totalizzante si rivela ora distante, incapace di cogliere ciò che accade sotto la superficie, ma allo stesso tempo suggestivo nella sua riscoperta opacità. Analogamente, al posto delle vetrate che caratterizzavano la villa moderna di Juliette, s'impone sempre più la finestra che offre uno sguardo parziale sul cortile della dimora antica occupata dalle madri: non una finestra spalancata sul mondo, ma uno scorcio limitato su un ambiente abitato da troppe vicende e personaggi per poter essere racchiuso in una singola inquadratura.

La vita di Juliette viene stravolta nuovamente dal ritrovamento da parte della madre Cathy (interpretata da Ariane Ascaride, figura costante nel cinema di Guédiguian) di una lettera del fratello morto, accompagnata da un diario e da alcune fotografie. La madre di Juliette scopre così di essere in realtà la figlia della domestica algerina, rimasta incinta a sedici anni in seguito a una relazione con il padre di famiglia. Quest'eredità riguarda direttamente Juliette, come dimostrano le foto della nonna, impersonata dalla stessa attrice che interpreta la protagonista. Gli album di famiglia conservati acquistano così una connotazione diversa, orientata alla ricerca di questa figura fantasmatica sullo sfondo: è infatti ai margini o lungo la cornice delle immagini che si possono rintracciare i soggetti marginalizzati e razzializzati. Un fenomeno visuale che Tiago de Luca descrive come un «incidente residuale» al momento della registrazione: «What may at first seem a fortuitous and harmless record of familial bliss is revealed as symptomatic of a larger social phenomenon where the structural marginalization of domestic workers is reproduced in a visual economy whose compositions and patterns are as rigid as they are recurrent» (2026).

Le fotografie, così come le immagini della città, restituiscono i limiti della comprensione, accennando solo a ciò che sfugge a ogni spiegazione. Allo stesso modo, i racconti sulla nonna fanno capire a Juliette di possedere un dono: come la nonna prima di lei, attraverso l'imposizione delle mani

riesce a fermare il sangue e alleviare il dolore. Il razionale lascia lo spazio all'inspiegabile e all'arbitrario, e le azioni di Juliette non sono più logicamente orientate. O almeno così appaiono dall'esterno, come si può dedurre dall'incredulità con cui i parenti e il vicino di casa apprendono la notizia che la donna ha deciso di accogliere nella sua casa tutte le ospiti della struttura d'accoglienza.

Essere donna oggi, sembra suggerire il film, significa riscoprire le storie silenziate e, al tempo stesso, forgiare nuove alleanze. Il futuro a venire, già custodito nel grembo delle giovani donne, richiede una continua riscoperta della memoria, anche attraverso gesti incantati. Lo dimostra il volo finale dei canarini che da Marsiglia attraversano il Mediterraneo, fino a raggiungere la campagna algerina dove vive la nonna di Juliette.

Riferimenti bibliografici

T. de Luca, *On the Background in the Cinema*, in "e-flux", 16 febbraio 2026.

Une femme aujourd'hui. Regia: Robert Guediguian; sceneggiatura: Robert Guediguian, Serge Valletti; fotografia: Pierre Milon; montaggio: Bernard Sasia; musica: Michel Petrossian; interpreti: Marilou Aussilloux, Ariane Ascaride, Jean-Pierre Darroussin, Grégoire Leprince-Ringuet, Gérard Meylan, Lola Naymark; produzione: Agat Films, Bibi Film, Arte France Cinéma; distribuzione: Officine UBU; origine: Francia, Italia; durata: 123'; anno: 2026.

Saggio sulla permanenza

Daniele Dottorini

Uno si distrae al bivio di Alessandra Lancellotti.



Campi lunghissimi che mostrano una vallata senza tempo, tra campi e montagne, una ragazza che cammina lungo un sentiero nel bosco alla ricerca del suo cavallo mentre la camera la segue da dietro. Due contadini che percorrono una antica mulattiera parlando tra loro del tempo che passa. Sembrano le immagini di uno sguardo osservazionale, di una modalità tipica del documentario inteso come sguardo che osserva, accompagna, coglie gesti e forme di vita: osservare le esistenze in una determinata situazione del mondo.

Eppure qualcosa scarta da questa facile etichetta, come se lo sguardo critico dovesse, il prima possibile, rintracciare la collocazione di quell'oggetto misterioso che è il film, per sentirsi poi più sicuri di discettare sulle sue forme, sui suoi elementi. Anche nel cinema del reale si corre questo rischio, quando si rintracciano anzitutto i suoi "generi", i suoi filoni, finanche i suoi cliché.

C'è una tendenza radicata nel cinema italiano del reale, che ha a che fare con la potenza del mito e del racconto; una tendenza in cui il cinema è visto come la forma in grado di tenere insieme la ricerca documentaria con la potenza temporale dei gesti, dei luoghi e dei volti. Un cinema che mostra l'immagine come qualcosa in grado di rivelare che il qui e ora dell'immagine ripresa conserva in sé sempre i segni di un passato, sotto forma di tradizione, di rito, mito, racconto. Un passato non visto come tempo della nostalgia, come "bel tempo andato". Un tempo passato visto come operatore nel presente, forma di vita, visione del mondo che continua ad agire, che crea un cortocircuito rispetto all'apparente totalitarismo della

modernità. Ci sono state molte forme di un cinema che crea cortocircuiti tra presente e passato, tra mito e reale (per usare la dicotomia pasoliniana): dai film di De Seta e Di Gianni fino al cinema di Giovanni Cioni, di Pietro Marcello, di Michelangelo Frammartino. Immagini diverse, in cui però si agita la consapevolezza della dimensione temporale dei volti, dei gesti, dei corpi e delle parole immersi nei tanti mondi della campagna italiana, nelle tante diversità geografiche che li attraversano.

È a partire da questa tradizione fiorentina e specifica del cinema italiano, in cui ogni paesaggio (umano/naturale) è sempre una forma temporale, ed è sempre una forma carica di racconti ancestrali, che si muovono le immagini, i canti e i racconti di *Uno si distrae al bivio* di Alessandra Lancellotti, presentato nella sezione Notti Veneziane.

Tanti fili si intersecano nel film. Ma c'è un nome, una presenza, che li attraversa tutti e li tiene insieme come un filo invisibile eppure costantemente percepibile: Rocco Scotellaro. Poeta, sindaco, militante contadino, morto a trent'anni nel 1953 dopo una vita immersa totalmente nell'impegno politico e nella scrittura, Scotellaro è la figura-soglia attorno a cui *Uno si distrae al bivio* costruisce il proprio spazio temporale. Scotellaro non appare mai come soggetto esplicito di un ritratto. La sua presenza nel film è di altra natura: è una presenza-traccia, un operatore temporale che agisce dall'interno delle immagini, nei corpi degli anziani contadini che abitano i borghi semi-deserti della Riforma agraria del 1950, nelle voci dei giovani agricoltori che oggi cercano di tenere vivo ciò che resta di quella promessa infranta, nella poesia che percorre il film come una corrente sotterranea e riemerge, a tratti, nella voce e nel canto.

È questa la prima, decisiva scelta di Lancellotti: fare di Scotellaro un dispositivo attraverso cui guardare, un'idea operativa di cinema, di poesia e di politica. La sua inchiesta *Contadini del Sud* – il grande libro postumo pubblicato nel 1954 (e riedito recentemente da Edup), in cui Scotellaro raccoglieva testimonianze dirette dei contadini lucani, le loro storie, i loro sogni, le loro lotte – riecheggia nell'approccio episodico del film, nel modo in cui la camera si avvicina alle persone senza mai interrogarle, senza mai ridurle a fonti di informazione. I personaggi non sono figure da osservare, ma figure attive: parlano, raccontano, cantano, lavorano, si riuniscono (come nelle splendide sequenze nella taverna del Paese, o nello sguardo carico di nostalgia e determinazione della ragazza a cavallo). Come in Scotellaro, anche nel film di Lancellotti il contadino non è un oggetto di studio ma un soggetto di storia: qualcuno che porta in sé un sapere, una visione del mondo, una forma di vita che la modernità ha cercato di cancellare e che continua ostinatamente a esistere, a incarnarsi, a resistere, come un fantasma contemporaneo. Ma i fantasmi di *Uno si distrae al bivio* sono concreti, sono presenze che il film si ostina a tenere vive, a rendere percepibili nella loro densità temporale.

Il crinale su cui il film si muove con maggiore precisione è quello tra osservazione e messa in scena. E la figura che abita questo crinale con la naturalezza di chi vi è nato è Antonio Guastamacchia: contadino, cantore, interprete tra i più raffinati del canto popolare lucano, voce storica de "I

Tarantolati” di Tricarico, il gruppo fondato da Antonio Infantino che ha portato la pizzica tarantata fuori dai confini del Sud. Nel film, Guastamacchia non è un testimone – o non è solo quello. È qualcosa di più difficile da definire, e che il film non definisce, lasciando che emerga lentamente, per accumulo: una figura del cantastorie nel senso più antico e più denso del termine, colui che porta in sé il tempo della tradizione orale, che lo incarna nel proprio corpo, nella propria voce, nel modo in cui si muove nello spazio. Quando canta, il film cambia registro: non si abbandona al lirismo facile, non si lascia sedurre dalla bellezza del suono come tale, ma usa la voce di Guastamacchia come fa un buon regista con un attore straordinario, vale a dire la mette in relazione con le immagini, con i silenzi, con il paesaggio, lasciando che la tensione tra questi elementi produca qualcosa che nessuno di essi potrebbe produrre da solo.

Ed è precisamente qui che entrano in gioco i due generi evocati dalle note di regia: il western e il musical. Due generi che il film non cita, non omaggia, non ricostruisce – li attraversa per ossimoro, come dice Lancellotti stessa. I borghi della Riforma agraria del 1950, con le loro architetture razionaliste abbandonate, le strade dritte che tagliano un paesaggio brullo e sterminato, i silenzi lunghi che li abitano, hanno qualcosa di profondamente western: sono luoghi di una frontiera che non porta da nessuna parte, di una promessa – la modernizzazione contadina del secondo dopoguerra – naufragata sotto il peso del mito industriale e dell’emigrazione di massa. Ma non c’è malinconia in questa visione, o almeno non c’è solo malinconia: c’è anche la percezione acuta che quello spazio sospeso, quelle rovine abitate, quella terra che continua a essere lavorata da chi è rimasto o è tornato, non sono il residuo di qualcosa che è finito, ma il luogo in cui qualcosa continua a premere, a chiedere forma. Il musical entra invece attraverso il canto di Guastamacchia e la musica di Héctor Cavallaro – compositore che ha già collaborato con Lancellotti e che costruisce qui uno spazio sonoro capace di tenere insieme arcaico e contemporaneo, canto popolare e texture elettronica, senza mai appiattire l’uno sull’altro. La musica di Cavallaro non illustra le immagini: le abita, le espande, le apre verso un altrove temporale che non è nostalgia ma qualcosa di più inquieto e più necessario.

Il risultato è un film che si muove in uno spazio sospeso – tra passato e presente, tra osservazione e invenzione, tra documento e poesia – senza mai volersi fermare in nessuna di queste polarità. È lo spazio in cui il cinema italiano del reale ha saputo, nelle sue stagioni migliori, costruire le proprie forme più originali: uno spazio in cui il tempo non scorre ma si stratifica, in cui i gesti degli anziani contadini portano in sé la memoria di gesti precedenti, in cui la voce di un cantore porta in sé la voce di tutti i cantori che lo hanno preceduto. *Uno si distrae al bivio* si iscrive in questa tradizione non per imitarla ma per rilanciarla, portandola in un territorio in cui le domande che Scotellaro poneva settant’anni fa – le lotte per il lavoro, la difesa del paesaggio, lo sfruttamento, la dignità dei vinti – non hanno perso nulla della loro urgenza.

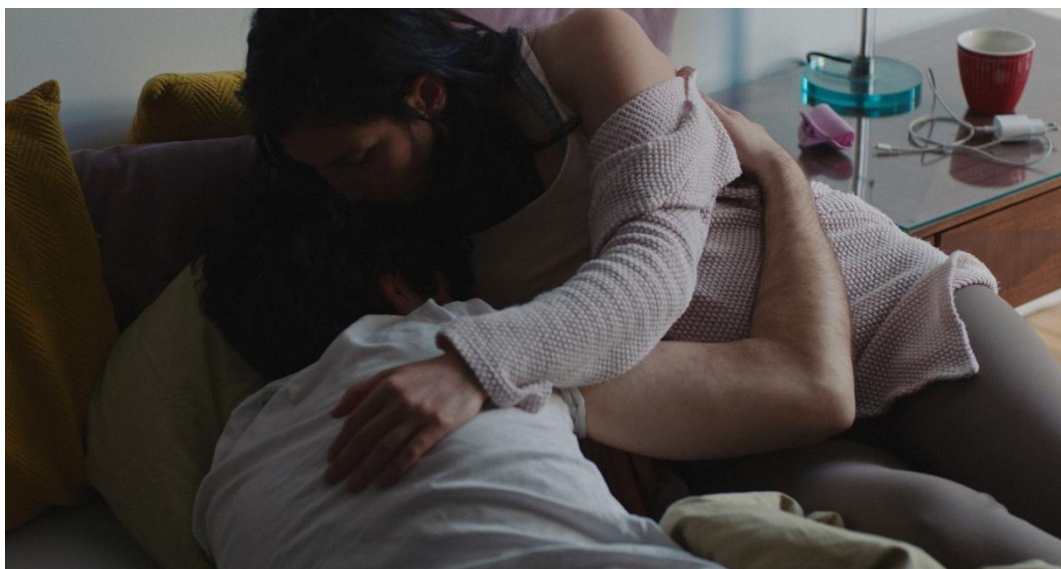
C'è, in fondo, un'ultima questione che il film pone e non risolve: la questione della poesia. Non la poesia come ornamento, come surplus estetico aggiunto alla durezza del documento, ma la poesia come forma di conoscenza, come modo di stare nel mondo e di guardarlo. Scotellaro lo sapeva: la sua poesia non era separata dalla sua azione politica, era la stessa cosa vista da un'angolazione diversa. Lancellotti lo ribadisce: *Uno si distrae al bivio* non è un film sulla mancanza di poesia, ma un film che fa della poesia – del canto, dell'immagine, del racconto – la propria forma di silenziosa, ostinata, necessaria resistenza.

Uno si distrae al bivio. Regia: Alessandra Lancellotti; sceneggiatura: Alessandra Lancellotti; fotografia: Tomas Rigoni, Enrico Masi; montaggio: Esmeralda Calabria; musica: Antonio Guastamacchia, Héctor Cavallaro, Pino Basile; suono: Michele Leucci; costumi: Antonio Tomacci; produzione: Caucaso; origine: Italia; durata: 83'; anno: 2026.

Immaginare la vita

Gabriele Guerrieri

I Plant My Hand in the Garden di Hoda Taheri e Boris Hadžija.



Piano sequenza. Inquadratura fissa. Nel loro nuovo appartamento a Berlino, Hoda, rifugiata iraniana, sta raccontando a Boris, giovane di origini serbe e futuro padre della creatura che la donna porta in grembo, del suo arrivo in Germania al fianco dell'allora compagno Hadi. Quando Boris esce dall'inquadratura, è proprio Hadi ad entrare in campo e, come si fosse verificato un salto nel passato – non segnalato da alcun espediente –, discute con Hoda della necessità di distruggere i loro passaporti. Quindi anche Hadi esce dal quadro; in profondità di campo riappare Boris che fa una domanda alla donna. Hoda, nel rispondere, si volta verso la macchina da presa. Segnala, così, che non esistono confini tra i piani di realtà e finzione nello spaccato della (propria) vita che i due registi, Boris Hadžija e Hoda Taheri, hanno ri-proiettato nel loro lungometraggio d'esordio, *I Plant my Hand in the Garden*. Neppure la quarta parete.

La memoria, d'altronde, così come la vita o, almeno, la sua messa in forma, è in buona parte una questione di immaginazione. Hadžija e Taheri compiono un atto immaginativo nel *rifigurare* le proprie esperienze di vita e così, assecondando il lavoro della memoria, con le sue selezioni, omissioni, distorsioni compongono un film altrettanto libero e aperto nelle scelte registiche e nel montaggio di scene ed episodi, esattamente come le identità e le relazioni che mostra e racconta. Boris e Hoda, "alter" ego diegetici dei due registi e da questi interpretati, invece, *immaginano* una vita di coppia lontana dai loro Paesi d'origine e fondata su un'idea di famiglia *altra*, diversa da quella tradizionale: sono entrambi *queer*,

intrattengono rapporti con persone dello stesso sesso, sono innamorati e aspettano un bambino.

Centrali nel film sono i preparativi per il matrimonio dei due ragazzi, che permettono alle loro famiglie, distanti per lingue, culture e modo di vita di incontrarsi, e le vicissitudini legate alla gravidanza – compresa una visita ginecologica in cui la macchina da presa entra nell’utero di Hoda. Queste diventano per i protagonisti occasioni per fare i conti con il proprio passato domestico (la depressione del padre di Boris, la morte del padre di Hoda, il legame di questa con Hadi) e con il presente delle relazioni familiari. Dall’affetto con cui le due madri (interpretate dalle vere madri dei registi, così come accade anche per gli altri personaggi) supportano e consigliano i loro figli, in particolare, questi sembrano imparare quel *sentimento familiare* – da intendere come una libera promessa di stima e d’amore – che li conduce a *immaginare* una vita comune al di là di qualunque moraleggiante aspettativa.

In *I plant my Hand in the Garden*, quindi, la famiglia smette di essere “istituzione naturale” per farsi fertile *giardino* in cui le identità fluide (*queer*, migranti) dei personaggi e quindi dei loro autori possono crescere rigogliose. Nella consapevolezza che ogni ruolo *familiare* – quello di moglie o marito, di figlio o figlia, di madre o padre, di fratello o sorella – è, in fondo, una performance. È lo stesso Boris a esplicitarlo quando, nel confrontarsi con un uomo con cui ha passato una notte che gli racconta di aver avuto due figli dalla sua migliore amica, si domanda quanto labile sia il confine (e se sia possibile anche solo *immaginarlo*) tra un genuino desiderio paterno, animato da quel sentimento familiare di cui sopra, e il capriccio di voler vestire i panni del “padre”. Quegli *habiti* sociali oltre che familiari (la famiglia è la prima struttura mediana tra sé e mondo) rifiutati da Boris e Hoda: la ragazza restituisce all’atelier il suo abito da sposa dopo il matrimonio, mentendo sul fatto che non sia mai stato celebrato.

È d’altronde lo stesso film il frutto di una lucida performance mnemonica, autofinzionale di due registi che continua a riflettere sul senso della relazione, della *mediazione*. Un gesto esposto nella sua performatività – nel senso fin qui delineato, quindi dallo spessore etico e poetico – dal film stesso, che riempie le sue inquadrature di specchi, finestre, riquadri o altri dispositivi di mediazione (della vita, della sua rappresentazione) come i device che Boris e Hoda usano per tenersi in contatto con le loro madri, il traduttore automatico che permette a queste di comunicare. Non c’è immaginazione o memoria senza mediazione, non c’è famiglia senza relazione, non c’è identità senza il legame con l’alterità.

Immaginare cinematograficamente la propria vita, allora, significa per *I Plant my Hand in the Garden* – titolo tratto dalla poesia *Un’altra nascita* della poetessa e regista iraniana Forough Farrokhzad –, piantare non un seme, ma la *carne* stessa e la mano, in particolare, come primo organo di mediazione con il mondo, in un giardino *altro*. Per cercare un nuovo radicamento geografico e simbolico (Berlino per i protagonisti migranti) nel presente attraverso i legami affettivi *scelti*, senza dimenticare il passato nella convinzione di nuovi futuri possibili. Immaginare non qualcosa che si

oppone al reale, ma che al reale conduca. Alla verità di una vita. Che non è soltanto quello della creatura che la coppia attende. Nel finale del film, infatti, in un definitivo collasso dei piani di finzione, la ragazza – effettivamente incinta nella diegesi – si spoglia della panciera con cui ha “performato” la gravidanza. La verità a cui ha condotto l’immaginazione, insomma, è quella del film stesso che una vita possibile ha messo in forma. La performance cinematografica di cui Hoda e Boris possono dirsi, infine, *genitori*.

I Plant My Hand in the Garden. Regia: Hoda Taheri, Boris Hadžija; sceneggiatura: Boris Hadžija, Hoda Taheri; fotografia: Vytautas Katkus; montaggio: Boris Hadžija; interpreti: Hoda Taheri, Boris Hadžija, Branka Hadžija, Jahandokht Taheri, Hadi Khanjanpour; produzione: DFFB, Cruising, Naked, Mala; origine: Germania, Serbia, Stati Uniti; durata: 83’; anno: 2026.

Saggio sulla parola

Daniele Dottorini

Domenica Capitale – Genere Domenicale di Giovanna Giuliani.



Quante volte si può dire “domenica”? Quanti significati assume questa parola? Chiederselo significa fare un’operazione che è al tempo stesso estetica e politica, perché significa interrogarsi sul valore del riposo nel tempo ossessivo e nevrotico della produttività, e sul valore della riflessione che la parola può assumere nel tempo e nello spazio sottratti al lavoro (oppure trasformati in forma etica). Sono alcune delle riflessioni che nascono dalla visione di *Domenica Capitale – Genere Domenicale* di Giovanna Giuliani, attrice teatrale e cinematografica, regista e drammaturga teatrale, co-sceneggiatrice de *Il buco* di Michelangelo Frammartino, qui alla sua prima prova registica nel campo del lungometraggio, presentato nella sezione Notti Veneziane.

Autrice del film a tutto campo, Giovanna Giuliani cura il soggetto, la sceneggiatura, la fotografia, il montaggio e anche il suono (la regista ha una solida formazione musicale), entrando nel film direttamente, mostrandosi, mostrando il film nel suo farsi. Ma che cos’è questo film? È questa in fondo la prima domanda, necessaria e feconda che emerge nell’orizzonte dello sguardo critico: cos’è questo oggetto misterioso, come lavora? Come procede? Quali rivoli, flussi e sentieri apre?

Le domande si moltiplicano perché il film è appunto un corpo molteplice, fatto di questioni aperte, sfide, difficoltà. Eppure capace al tempo stesso di porre questioni non scontate per il cinema italiano, perlomeno quello mainstream. Questioni non scontate perché permettono di creare un nuovo sguardo, di cui abbiamo disperatamente bisogno.

Quante volte si può dire “domenica”? Anzitutto la domenica è la sospensione, è il momento – che può durare ore, o giorni, o settimane – in cui ci si può riunire, con gli altri e con se stessi. Ed ecco allora un piccolo bar aperto sulla Circonvallazione Gianicolense a Roma (l’unico in zona aperto la domenica), dove Fabrizia Di Stefano, passato militante di estrema sinistra, intellettuale LGBTQ+, ora impiegata pubblica, può finalmente “dis-funzionare”, ovvero smettere i panni della responsabile della comunicazione istituzionale e mettersi in gioco come soggetto parlante nel film. Smettere di funzionare come meccanismo e ridiventare soggetto, proprio nel tempo e nello spazio sottratti alla produzione (la domenica al bar). Fabrizia parla, racconta, rielabora, riflette.

Giovanna ascolta, dialoga, riprende, lo sguardo assorto, spesso dubbioso, pensieroso. Fabrizia non è stata solo soggetta alla Storia – dalla militanza politica al lavoro impiegatizio – è agente riflessivo della Storia: è tra l’altro l’autrice di un testo prezioso come *Il corpo senza qualità. Arcipelago Queer* (Cronopio 2009). La parola-fiume di Fabrizia si accompagna alla ricerca della parola di Mariagrazia Masini, che a Napoli lavora come logopedista, il cui lavoro, i cui sforzi sono concentrati nel tentare di far parlare persone con problemi mentali e di espressione.

Giovanna ascolta le parole di Fabrizia, a volte guardando lontano. Le parole di Fabrizia parlano di politica, parlano del corpo, dell’azione, dello sguardo, di arte e letteratura – e tra gli scrittori che Fabrizia cita con frequenza e con affetto, con una familiarità che dice appartenenza profonda, c’è Luciano Bianciardi. L’autore de *La vita agra*, il grande romanzo del 1962 in cui il rifiuto del miracolo economico si fa forma letteraria, resistenza al lunedì della produttività, vita vissuta ai margini del sistema come unica forma di integrità possibile. In Fabrizia, Bianciardi non è una citazione colta: è una presenza viva, una voce che risuona nella propria esperienza di militante che ha attraversato decenni di storia italiana senza mai smettere di interrogarsi su cosa significhi stare nel mondo con uno sguardo critico e irriducibile. Le parole di Fabrizia si riflettono in quelle che Mariagrazia cerca di far uscire dai suoi pazienti: se la parola di Fabrizia è ricca, fluente, capace di attraversare la storia, la parola dei pazienti di Mariagrazia è quella che fatica a nascere, che deve essere cercata, strappata al silenzio. Tra questi due poli – la parola traboccante e la parola che stenta a venire alla luce – il film costruisce il proprio spazio riflessivo, senza mai cercare una sintesi, in un film volontariamente, progettualmente “aperto”.

Nel testo di Fabrizia risuona un’idea che il film sembra aver assorbito nella propria struttura: l’idea di un “resto” che non si può cogliere né dal lato del corpo né dal lato del pensiero, che si sottrae a ogni tentativo di sapere assoluto sull’esperienza vissuta. Questo “resto” è precisamente ciò che la parola di Fabrizia porta con sé davanti alla camera di Giuliani: è qualcosa che affiora dal margine, dal residuo di decenni di militanza, di corpo, di riflessione politica. La parola come ciò che eccede sempre la funzione che le si assegna – e che il film lascia eccedere, senza tentare di contenerla, lasciandosi anzi trasportare da essa. Nelle sequenze in cui la

regista è in collegamento online con Michelangelo Frammartino, tra i due c'è spesso silenzio, come se la scelta della regia, del dare una forma al materiale bruciante raccolto, al fiume di parole che scorre, impedisca al film di commentare, cioè di cercare di imbrigliare quel flusso.

Ma è nel dispositivo metacinematografico che *Domenica Capitale* rivela la sua profondità più singolare, come in fondo afferma la stessa regista nelle note che accompagnano il film: "Non posso dire di avere diretto", scrive Giovanna Giuliani, "quanto di essere stata diretta da protagoniste e ambienti del film": un materiale umano, sociale, sentimentale e politico multiforme, sfuggente, che non si è fatto possedere, ma ha posseduto la regista stessa. L'ascolto si è fatto trascrizione ossessiva, citazione e ri-citazione di parole altrui, fino a quando quelle parole sono uscite di bocca come proprie. È la struttura del *Nastro di Krapp* – ma rovesciata: nel monologo beckettiano è il passato registrato che parla al presente, la voce giovane che interpella quella vecchia attraverso il nastro; qui è il presente della registrazione che si stratifica, si riascolta, si incorpora nel corpo della regista fino a diventare indistinguibile dalla propria voce. Giuliani che rivede il girato declamando sottovoce le parole dei personaggi non sta solo verificando il montaggio: sta attraversando con il proprio corpo la parola dell'altra, la sta abitando, la sta rendendo propria attraverso un processo di ascolto che è al tempo stesso etico ed estetico. È il silenzio attivo di chi sa che la parola dell'altro è irriducibile, che la si può ascoltare centinaia di volte senza esaurirla.

E poi c'è il "Lunedì-Godot", ancora Beckett, ancora una forma che diventa cinematografica. La domenica del film non è solo sospensione: è attesa. Un'attesa che non sa esattamente cosa aspetta, che forse non aspetta nulla di definito, ma che è l'unica forma di vita autentica possibile nel tempo presente. Vladimiro ed Estragone rimangono dove sono, nonostante affermino di voler fare il contrario, non perché non possano, ma perché l'attesa è la loro forma di esistenza: e il lunedì che non arriva mai – il lunedì dell'azione, della produzione, del risultato misurabile (e a volte miserabile) – è la struttura profonda del film, in cui i personaggi parlano, elaborano, cantano, lavorano, senza che nessuna di queste azioni produca una conclusione, un approdo, un lunedì. La domenica si allunga, si dilata, si moltiplica nel taxi bar della Gianicolense e nei luoghi del film – esattamente come la parola "domenica" si moltiplica nei fogli che compaiono a mo' di scansione ritmica. La parola viene composta in frasi sempre nuove, sempre diverse, a volte comprensibili, a volte assurde, come variazioni di un tema musicale che non trova mai la propria risoluzione.

A tutto questo si aggiunge una dimensione che il film costruisce attraverso la scelta di registrare spesso in esterni, in spazi aperti e abitati: nelle sequenze girate al bar, lungo le strade, negli spazi urbani di Roma e Napoli, le parole dei protagonisti si intrecciano continuamente con voci di sottofondo – i proprietari del bar, i passanti, frammenti di conversazioni che entrano nel campo sonoro senza essere cercati, senza essere controllati. Non è rumore di fondo: è la parola nel suo stato naturale, quella che non aspetta il silenzio per nascere. E a questa babele sonora corrisponde, sullo schermo,

una babele visiva: le parole pronunciate si proiettano scritte, in lingue diverse, a formare una moltiplicazione plurilinguistica che è al tempo stesso disperata e vitale. Disperata perché dice l'impossibilità di contenere il senso in una sola lingua, in un solo codice; vitale perché dice la forza inesauribile della parola di moltiplicarsi, di trovare nuove forme, di non lasciarsi esaurire da nessun sistema.

Ritorna la domanda iniziale: quante volte si può dire "domenica"? Nel film la domenica non è solo un giorno della settimana, non è solo la sospensione dal lavoro. La domenica è una qualità del tempo e della parola. La parola può essere domenica: può essere sottratta alla produzione di senso, alla comunicazione funzionale, alla logica dello scambio, e tornare a essere qualcosa di più antico e più necessario: voce, corpo, racconto, elaborazione, rivolta. È quello che fa Fabrizia al taxi bar, portando con sé il ricordo di Bianciardi e delle sue parole agre, la sua resistenza al lunedì del miracolo economico. Ed è quello che il film di Giovanna Giuliani cerca di catturare: la domenica come forma di vita, come modo di stare nel linguaggio che resiste all'imperativo della produttività e della funzione, in attesa di un lunedì che, come Godot, forse non arriverà mai.

Domenica Capitale - Genere Domenicale. Regia: Giovanna Giuliani; sceneggiatura: Giovanna Giuliani; fotografia: Giovanna Giuliani; montaggio: Giovanna Giuliani; musica: Giulio Vannagia; suono: Giovanna Giuliani; interpreti: Fabrizia Di Stefano, Mariagrazia Masini, Giovanna Giuliani, Michelangelo Frammartino; produzione: Bad Take, Okta Film, Fermento, Enece Film; origine: Italia; durata: 168'; anno: 2026.

Posizionarsi

Rossana Galimi

Agata the Writer di Kuba Dorabialski.



L'immagine di una strada di montagna ripresa in campo lungo apre una sequenza che si sofferma poi, attraverso inquadrature statiche, sui picchi e sulle vallate circostanti, prima di tagliare su un uomo che, microfono di presa diretta alla mano, si accovaccia silenziosamente e inizia a registrare i suoni del paesaggio. Interpretato dal regista e videoartista Kuba Dorabialski, che si fa personaggio all'interno del suo primo lungometraggio, presentato in concorso alle Giornate degli Autori, l'uomo compare in un prologo che appare inizialmente del tutto scollegato dal seguito di *Agata the Writer*, film che porta lo stesso nome con il quale conosciamo la protagonista (Mia Wasikowska), introdotta da una *voice over* narrante che accompagna le riprese del paesaggio montano.

Agata è una scrittrice di romanzi che decide di partire dal Paese in cui vive, l'Australia, per trascorrere un periodo in una bella casa di Sarajevo, in Bosnia, dove crede troverà l'ispirazione ormai latitante per scrivere un nuovo libro, ambientato durante le guerre jugoslave. La donna, che sente un'affinità quasi panslava con quella realtà a causa delle proprie origini polacche, incontra però fin da subito una forte ostilità da parte delle persone che incontra e cerca di intervistare, le quali, appena comprendono che non è né una giornalista né una studiosa, le consigliano più o meno apertamente di scrivere d'altro.

Per quelle persone, infatti, ricordare e raccontare significa ripercorrere un trauma che non ha mai trovato pieno spazio di elaborazione né all'interno dei Paesi della ex Jugoslavia – come hanno dimostrato anche i recentissimi funerali di Stato organizzati in Serbia per Ratko Mladić, capo

di stato maggiore dei serbo-bosniaci e criminale di guerra ideatore, tra le altre cose, del massacro di Srebrenica – né nel resto d'Europa, dove la pulizia etnica e l'assedio di Sarajevo – il più lungo della storia moderna – sono stati troppo presto relegati tra le pieghe della Storia. Il problema però riguarda anche la posizione dalla quale Agata pretende di avvicinarsi a quel trauma. La prossimità che immagina di possedere in virtù delle proprie origini polacche si rivela infatti una costruzione resa possibile proprio dalla distanza: osservata dall'Australia, l'appartenenza slava le appare come uno spazio culturale condiviso. Una volta arrivata a Sarajevo, però, le differenze storiche, politiche e nazionali che quella categoria tende ad appiattire tornano inevitabilmente in primo piano.

Se gli abitanti della città non hanno le forze per raccontare per l'ennesima volta la propria esperienza – racconto che ormai, come spiega una donna durante un'intervista, è diventato una performance reiterata per le orecchie di storici, giudici e giornalisti – è Sarajevo stessa a recare su di sé le tracce di quanto accaduto. Dapprima città multiculturale e multi-etnica, dopo il conflitto è economicamente depressa e priva di opportunità per i giovani, che dagli anni Novanta continuano ad abbandonarla in massa. Al tempo stesso, però, la casa finemente arredata e adornata da opere d'arte nella quale vive temporaneamente Agata è indice di una realtà che scorre parallelamente a quella degli edifici brutalisti e agli scheletri delle Olimpiadi del 1984: una Sarajevo fatta di *dark tourism*, quartieri gentrificati e prezzi ormai troppo elevati per gli stessi abitanti della città. Una gentrificazione alla quale contribuisce anche Agata che, pagando in dollari australiani, può permettersi uno stile di vita il cui costo le rimane in larga misura invisibile.

La contraddizione è la stessa che attraversa il progetto del suo libro. Agata arriva a Sarajevo con la convinzione che il trauma altrui possa diventare una cornice narrativa attraverso una raccolta sufficientemente accurata di testimonianze, quasi che l'atto di ascoltare fosse di per sé garanzia di legittimità. Gli incontri che compie mettono progressivamente in crisi qualsiasi idea di verità o neutralità: non è sufficiente dichiararsi interessati a una storia per sottrarsi ai rapporti di potere che determinano chi possiede i mezzi per trasformarla in un prodotto culturale e chi, invece, continua semplicemente a viverne le conseguenze.

Dorabalski firma un film del quale cura anche la fotografia, il montaggio e le musiche, creando un'opera che si interroga sulla responsabilità che chi decide di raccontare deve assumersi. Una responsabilità che si può tradurre nel concetto di posizionamento, per dirlo nelle parole di Donna Haraway: la consapevolezza di avere una prospettiva parziale e situata, che non può avere la pretesa di restituire una verità completa, specialmente quando ciò che viene raccontato non appartiene direttamente a chi racconta. Il film, dunque, richiede di riconoscere la posizione dalla quale si prende parola e le disuguaglianze materiali che amplificano alcune voci e ne oscurano delle altre.

In questo contesto, un ruolo fondamentale è affidato allo spazio sonoro, costantemente attraversato dal vento, dal canto degli uccelli e da altri rumori naturali. Il suono possiede infatti una dimensione inevitabilmente spaziale e corporea: ci fa percepire la distanza, la provenienza, la posizione occupata da chi ascolta. Non stupisce allora che il personaggio destinato a ricomparire nel romanzo di Agata sia proprio un fonico, il quale non osserva il paesaggio da lontano ma si accovaccia, avvicina il microfono, sceglie letteralmente dove posizionarsi con la consapevolezza che registrare significa scegliere cosa rendere udibile, quanto avvicinarsi e che cosa lasciare fuori. Il microfono, non diversamente dalla macchina da presa e dalla scrittura, seleziona e cattura una porzione di realtà.

È così che Dorabialski compie la scelta radicale – debitrice dei linguaggi e delle temporalità della videoarte – di dedicare l'ultima parte del film a un lungo monologo nel quale Agata legge ad alta voce i primi capitoli del libro che finalmente sta scrivendo, veicolato attraverso l'alternarsi dei primi piani del personaggio su fondo nero e di campi lunghi e statici sulle sequenze narrate. Il romanzo stesso assume infatti una forma cinematografica, più simile a una sceneggiatura costellata di indicazioni sulle inquadrature, con descrizioni di campi e piani che scandiscono il racconto e ricordano continuamente che ogni immagine è, prima di tutto, selezione e delimitazione del reale.

All'interno di questo libro così cinematografico ritroviamo Janek, il fonico della sequenza di apertura, un uomo di origine polacca – come Agata e come lo stesso Dorabialski – che si imbatte in un frammento della memoria della guerra in Bosnia in occasione dell'inaugurazione di un monumento commemorativo commissionato a una famosa artista polacca. La scelta di affidare l'opera a un'artista straniera già affermata, invece di sostenere l'arte e la cultura locali, sposta così il problema dalla rappresentazione del trauma alle condizioni materiali che permettono quella rappresentazione. Chi detiene i mezzi della produzione culturale non deve soltanto interrogarsi su quali storie raccontare e su come raccontarle, ma anche chiedersi quando sia necessario mettere quei mezzi a disposizione di qualcun altro, pena il rischio di trasformarsi in un ladro d'arte del tutto simile a quello che si rende protagonista degli inspiegati furti che nel corso di tutto il film colpiscono la casa in cui soggiorna Agata.

Il posizionamento di Janek diventa allora quello della scrittrice e dello stesso Dorabialski, in un gioco di rimandi in cui l'autore si fa personaggio e il personaggio, a sua volta, autore. La sequenza che apriva il film rivela così la propria centralità: prima di registrare, Janek deve scegliere dove collocarsi, e lo stesso vale per chi scrive e per chi produce immagini. Posizionarsi significa allora anche sapersi decentrare, mettersi di lato per lasciare spazio ad altri sguardi e ad altre voci. Ed è proprio in questa rinuncia a occupare il centro che *Agata the Writer* trova la propria posizione.

Riferimenti bibliografici

D. Haraway, *Saperi situati: la questione della scienza nel femminismo e il privilegio di una prospettiva parziale*, in "Manifesto cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo", a cura di L. Borghi, Feltrinelli, Milano 1995.

Agata the Writer. Regia: Kuba Dorabialski; sceneggiatura: Kuba Dorabialski; fotografia: Kuba Dorabialski; montaggio: Kuba Dorabialski; musica: Kuba Dorabialski; suono: Wade Keighran; costumi: Kylie Gonder; interpreti: Mia Wasikowska, Vedrana Božinović, Selma Alispahić, Mia Morrissey, Admir Glamočak, Zoran Jevtic, Hatidža Ćorić, Kuba Dorabialski; produzione: Whitefalk Films; origine: Australia; durata: 95'; anno: 2026.

Normatività di una fiaba queer

Letizia Granata

Peau d'homme di Léa Domenach.



“Sapevo che l’amore mi avrebbe trasformato per sempre” canta Blanche (Claire Pommet) nella prima scena musicale di *Peau d’homme* di Léa Domenach, adattamento dell’omonimo fumetto firmato da Hubert e Zanzim (2020), presentato fuori concorso come film di chiusura alle Giornate degli Autori dell’83^a Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia.

La storia è ambientata nel 1480, a Firenze, in cui la principessa Blanche – nonostante fosse stata promessa al principe di un regno vicino – viene data in sposa a Melchior, rozzo comandante dell’esercito del re, verso cui la giovane nutre ripugnanza. Affranta dalla consapevolezza di non potersi sottrarre al volere del padre, la protagonista cerca conforto nella madrina Yolande (Catherine Deneuve), il cui aiuto apre le porte verso una possibilità inaspettata. La donna, infatti, possiede una magica pelle d’uomo in grado di conferire sembianze maschili a chi la indossa. La protagonista decide di usarla per conoscere meglio, nelle vesti di uomo, il suo futuro marito, inoltrandosi così in una sorta di percorso di iniziazione al mondo maschile e facendo esperienza di tutto ciò che, per costume e cultura, è sistematicamente precluso alle donne.

Inizia così a dipanarsi una fiaba dall’impronta disneyana, come d’altronde denunciano anche i titoli di testa, con gli arazzi colorati e il ricorso al linguaggio dell’animazione che ricalcano quelli di alcuni classici animati come, ad esempio, *La Bella Addormentata nel Bosco* (1959) o *Robin Hood* (1973). Il secondo lungometraggio di Léa Domenach si inserisce nel solco di questa scia, adattando alla forma fiabesca alcuni temi al centro del

dibattito contemporaneo quali la parità di genere, il desiderio e la *queerness*. La presenza e il ruolo di Catherine Deneuve riattivano inoltre la memoria di *La favolosa storia di pelle d'asino* (1970) di Jacques Demy, in cui l'attrice interpretava la principessa celata sotto una pelle d'asino al fine di sottrarsi al desiderio incestuoso del padre. Dal ruolo della giovane in fuga a quello della madrina che custodisce e dona la pelle d'uomo, Deneuve raccorda le due fiabe attraverso la possibilità di assumere altre sembianze per cercare una via d'uscita da un destino imposto.

La frase cantata da Blanche ad apertura del film annuncia già quali saranno le riflessioni dell'opera, che la regista tenta di elaborare attraverso l'espedito narrativo della metamorfosi. Diventando Léonard, la protagonista ha la possibilità di esperire una realtà diversa, che riplasma la sua percezione di sé e degli altri. Riprendendo per analogia la nozione benjaminiana, la pelle può essere letta come un apparato che, innervandosi sul soggetto, ne riorganizza gesti e percezioni, modificandone il rapporto sensibile con l'ambiente circostante. Blanche scopre così il piacere della masturbazione, del sesso, del bere, affacciandosi ad un mondo che, da donna, non aveva mai potuto esplorare. La pelle d'uomo diventa dunque un'interfaccia che media il rapporto con l'esterno, modificando le possibilità d'azione della protagonista e il modo in cui viene riconosciuta, rendendole al contempo accessibili aspetti degli altri fino ad allora sottratti alla sua esperienza. È in tal modo, ad esempio, che l'incontro con Melchior svela come egli sia in realtà un omosessuale misogino che nutre una considerazione notevolmente bassa nei confronti del sesso femminile.

Se la metamorfosi trova la sua efficacia maggiore nel rendere visibile la disparità di genere, sostenendo il percorso di emancipazione della protagonista, più incerto è invece il passaggio da questa denuncia alla costruzione di immaginari queer. Ed è a questo punto che emergono alcune criticità del film. Nonostante la dinamica della transizione sia sostanzialmente ben gestita, sorretta anche da sferzate comiche che conferiscono carattere all'opera, essa non è in grado di portare avanti una riflessione abbastanza convincente sulla *queerness*, che in tal modo si limita ad apparire come mero pretesto narrativo, quasi fosse un vento passeggero, forte abbastanza da spargliare un po' le carte della trama ma non al punto da sconvolgerne fino in fondo gli sviluppi. Melchior ne è un esempio: se da un lato la pelle d'uomo smaschera collateralmente la sua reale sessualità, dall'altro questa viene sminuita dal soldato, per buona parte della narrazione, come l'effetto di una necessità fisiologica che è più facile sfogare con gli uomini, fuori da ogni complicazione romantica che egli attribuisce invece alle donne. Il suo discorso ripropone così l'immagine di una sessualità maschile immediatamente disponibile e di una femminile subordinata alla verginità o al coinvolgimento sentimentale.

Soltanto verso la fine Melchior accetterà la propria omosessualità, valutando persino di fuggire con Léonard e di sottrarsi alle nozze con Blanche, salvo poi ritrattare la sua posizione quando la principessa, ottenuta ormai la corona, gli rivelerà di essere incinta. L'annuncio della gravidanza

riconduce il percorso di entrambi entro un modello normativo di coppia e di futura famiglia. Il punto più problematico risiede nella funzione risolutiva attribuita alla paternità, attraverso cui la fiaba ricompone l'unione eterosessuale iniziale, risolvendo in maniera dopotutto binaria la questione della *queerness*, rappresentata come un'esperienza parentetica da vivere in maniera fuggevole, impossibile da abbracciare nella sua totalità. Così è persino nella parabola di Yolande, in cui tale tensione si rende ancora più evidente. Se, infatti, Blanche utilizza la pelle d'uomo per assecondare quello che, in fondo, è un desiderio eterosessuale, Yolande vi ricorre invece per poter soddisfare il proprio piacere lesbico. L'incontro tra Léonard e Melchior apre alla prima l'accesso all'uomo che desidera; per la seconda, invece, è l'apparenza eterosessuale della coppia a rendere praticabile l'unione con un'altra donna.

La metamorfosi conserva qui una doppia valenza, poiché permette a Yolande di vivere la relazione che desidera sposando l'ex regina vedova e di appropriarsi di un corpo diverso, ma al tempo stesso lega la ricognizione dell'unione a una forma che il regno può già accettare, ovvero quella eterosessuale. Il desiderio lesbico dunque permane, ma la configurazione pubblica della coppia rende invisibile la sua reale origine nel rapporto tra due personaggi femminili. È su questa distinzione che si misura il limite della proposta queer di Domenach, in cui l'esplorazione delle possibilità del corpo non si traduce in una trasformazione altrettanto incisiva delle condizioni entro cui le relazioni ottengono riconoscimento e visibilità.

La promessa cantata da Blanche all'inizio trova così un compimento parziale. L'amore trasforma chi lo vive, mentre la fiaba ne ricompone gli effetti entro istituzioni familiari e politiche sostanzialmente normative e accettabili. La qualità intrinsecamente sovversiva della pelle, inizialmente capace di rivelare l'arbitrarietà delle norme, finisce per essere smorzata e offrire solo un modo di abitare quelle stesse norme senza renderle altrettanto instabili.

La libertà propria della fiaba avrebbe potuto schiudere possibilità narrative capaci di prolungare la metamorfosi dei corpi fino a investire le forme della convivenza, della parentela e del riconoscimento, facendo del fantastico un terreno di sperimentazione delle relazioni e dei mondi che il desiderio può generare. Nel film di Domenach, questa apertura sembra progressivamente contrarsi sotto la pressione di un reale che riaffiora nelle scelte risolutive della trama, riconducendo le esperienze dei personaggi entro configurazioni sociali già legittimate. L'immaginazione incontra così un limite proprio nel momento in cui potrebbe spingersi oltre le condizioni che rendono necessaria la metamorfosi: l'ordine da cui la fiaba aveva preso le mosse torna a circoscrivere l'orizzonte delle vite possibili.

La natura di adattamento colloca queste scelte nel confronto con le vicende e i significati della fonte fumettistica, entro un rapporto che lascerebbe però aperto lo spazio della riscrittura autoriale. È anche rispetto a questo margine di libertà che le soluzioni adottate dalla regista rivelano la propria cautela. Persino nelle fiabe sembra non esserci spazio per costruire immaginari altri rispetto al reale. Anzi, se ne seguono ancora

pedissequamente i passi. La *queerness* continua ad essere relegata alla notte, all'ombra, al nascondimento, lì dove nessuno può vedere, additare, giudicare.

Peau d'homme. Regia: Léa Domenach; sceneggiatura: Léa Domenach, Clémence Dargent; fotografia: Elin Kirschfink; montaggio: Virginie Bruant; interpreti; produzione: Trésor Films, France 3 Cinéma, uMedia, Karé Productions, Playtime; distribuzione: Playtime; origine: Francia, Belgio; durata: 105'; anno: 2026.

Apocalittico, il documentario e il multiverso

Martina Tassone

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



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

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

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

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

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

È in questo modo che il film si sviluppa in un clima festivo e al tempo stesso apocalittico che ha a che fare con una fissazione traumatica dell'immagine. Rivediamo infatti più volte la stessa sequenza della festa di carnevale del 1999 e ascoltiamo sempre lo stesso commento con minime variazioni, in inglese o in spagnolo e con delle differenti proposizioni conclusive: "My mother told me that towards the end of 1999 there was an apocalyptic climate. Many people were expecting the end of the world". La frase dà il ritmo all'andamento interferente e infastidente delle immagini analogiche manipolate digitalmente e, soprattutto, costituisce il nucleo traumatico da cui si diramano le storie della famiglia e del mondo – il film è individuale quanto collettivo quando si interessa ad esempio alla storia della dittatura colombiana.

Ma di che tipo è la minaccia di morte che *The End of Times* palesa? È una minaccia interna: il tempo scorre, si invecchia, si muore, e l'energia che caratterizzava i ritrovi familiari si affievolisce. Ed è al contempo una minaccia esterna: la fine del cinema forse, la fine della documentarietà dell'immagine intesa come riproduzione mimetica e autentica della realtà,

ammesso che questa lo sia mai stata. Alla fine, il primo gennaio del 2000 il mondo non finisce. Il mondo non finisce come non finisce il cinema: la sua fine, più volte diagnosticata nelle sue crisi – fino a ora sempre fortunatamente rigenerative –, non genera nessuna apocalisse. Come argomentano Gaudreault e Marion in *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age* (2015), furono proprio quegli anni Duemila ripercorsi nel documentario, a testimoniare una rinascita intermediale del cinema che riportò in primo piano «la porosità, il miscuglio, l'ibridazione e la fecondazione incrociata» (*ivi*, p. 123) che avevano segnato la primigenia nascita del dispositivo.

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

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

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

Riferimenti bibliografici

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

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

Voci che ci cancellano

Bruno Alencar

E-I-E-I-O di Noemi Arfuso.



E-I-E-I-O (2026), scritto e diretto da Noemi Arfuso, è il vincitore del Premio al Miglior Cortometraggio "Frame by Frame" della Settimana Internazionale della Critica, nell'ambito della 83ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Il film tiene insieme, in un duplice movimento, l'universo terrificante delle immagini securitarie delle società del controllo e l'arguzia memetica degli ambienti contemporanei dell'internet piattaformizzato.

L'opera si apre mostrandoci una sequenza di immagini provenienti da telecamere di sorveglianza che, per il posizionamento spaziale dell'istanza di registrazione, oltre che per le angolazioni e le consistenze delle loro superfici plastiche, ci instillano una sorta di credenza documentaria in ciò che vediamo. In sottofondo, mescolata a suoni tipici delle interfacce di sorveglianza, una voce ripete "clear, clear". Nel frattempo compaiono inquadrature fisse di quelle che sembrano regioni diverse del pianeta. Dapprima ci vengono mostrati spazi infrastrutturali, come porti e capannoni, che accrescono la portata geopolitica delle immagini: è la vasta scala dell'inquadratura a raggrupparli. Con il tempo, però, ci addentriamo in complessi residenziali, cortili di case, angoli di strada, parcheggi e spazi per i quali l'inquadratura non ci offre un punto di vista privilegiato. Così, non solo la scala degli spazi diminuisce, ma si instaura una sorta di movimento di penetrazione negli ambienti privati. Ciò che permane in questa transizione, tuttavia, è una sorta di anonimato dei luoghi, mentre, sul piano sonoro, i rumori elettronici si intensificano. Ci troviamo in un territorio prossimo a quello del regista tedesco Harun

Farocki, che denaturalizza il presunto automatismo di queste immagini, additandone le forme di inquadramento biopolitico e di esercizio disciplinare.

Finché non compare la prima figura umana nell'immagine. Il movimento di una di queste figure viene identificato e, alla voce che informava che l'immagine era "cleared", se ne aggiunge un'altra, dalla grana anch'essa robotica, ma con un'ironia nelle scelte lessicali. Sembrano discutere di una qualche azione da intraprendere nei confronti di una delle figure che ha attraversato lo spazio mostrato dalla telecamera. Quando compare un'altra figura umana, le voci sembrano decise a riprovare – quel qualcosa che, in quel momento, ancora non comprendiamo – ed è allora che la figura umana scompare dallo spazio. Come avviene in un software di post-produzione, la sua presenza nello spazio viene rimossa, cancellata, annullata – forse persino estratta, esportata. Nel celebrare la riuscita dell'estrazione, la voce che si è appena unita a quella che sembra dirigere tecnicamente l'operazione chiede che la musica (i rumori elettronici che sentivamo e che si intensificano) venga spenta e una sorta di silenzio si instaura nell'universo diegetico del film.

Il rumore, a sua volta, si sposta verso quel grado di "deteritorializzazione" che comincia a popolare il nostro rapporto con le immagini. Si tratta di un'azione intra-mediale, di un intervento circoscritto allo spazio plastico dell'immagine, oppure di un intervento sulla presenza stessa del corpo in quello spazio fisico della realtà che il carattere documentario delle immagini ci lascia intuire? Man mano che il film avanza e altre figure umane vengono cancellate, questo dubbio si dilata. È un espediente che prende forma attraverso un rispecchiamento capace di invertire la sequenza iniziale: questa volta ci spostiamo da inquadrature ravvicinate di spazi domestici verso inquadrature in campo lungo di aree pubbliche, in cui le persone vengono viste e poi cancellate collettivamente. È come se assistessimo al processo di costruzione di un mondo analogo a quello di *Homo Sapiens* (2016) di Nikolaus Geyrhalter: un universo privo della presenza dell'umano. Sebbene la sinossi del film ci parli di "sterminio", non entriamo nella corporeità: restiamo, almeno qui, in una dimensione figurale mediata da un'istanza digitalmente codificata, che più che altro cancella (in senso eliminatorio) o esporta (in senso dislocativo) ciò che si vede.

Le voci cominciano a suonare sempre più robotiche, e il modo in cui ricorrono a espressioni vernacolari in lingue diverse, senza preoccuparsi troppo del senso e del contesto, sposta l'ironia per insinuare che in gioco c'è un'altra logica. Cominciamo a mettere in dubbio la consistenza psicologica stessa di ciò che dapprima intuiamo come voci umane sovrapposte alle immagini di controllo, e a chiederci se non abbiamo a che fare con vocalizzazioni macchiniche, con codificazioni binarie, intrinseche a un sistema cibernetico. Parallelamente, però, esse cominciano a parlare della necessità di concludere l'operazione e di prendersi una pausa, il che impone un qualche tipo di riflessività. E in questo frangente, riferendosi alle figure umane cancellate, si domandano: "Chissà se sapevano cosa sarebbe

successo?”. In questo momento, riconosciamo ciò che scompare nelle immagini come un’alterità, intensificando un effetto di distanza verso il genere umano stesso.

Se queste immagini sono vedute del mondo, emblemi della sua estensione, esiste uno sfondo che contenga queste voci, oppure sono il prodotto macchinico – eminentemente relazionale – di un sistema allocativo che le immagazzina e se ne appropria ricorsivamente? Qual è la cosmicità di questo universo in cui le voci dialogano? Qual è il medium acustico attraverso cui riescono a udirsi l’una con l’altra? Jacques Rancière (2006) ha scritto che il cinema di Dziga Vertov ne *L’uomo con la macchina da presa* (1929) sembrava restituire la percezione alle cose, far tornare ciò che un tempo avevano avuto, come se le rotaie del treno, gli strumenti industriali e ogni sorta di ingranaggio materiale del mondo potessero di nuovo “guardare”. *E-I-E-I-O* sembra spostare quel gesto e restituire la percezione – e un cosmo – a ciò che è proprio del nostro tempo: le entità deliranti che si annidano nelle operazioni tecniche delle materialità computazionali.

Tutto ciò si intensifica quando, nel proseguire del processo di cancellazione delle figure umane dalle immagini, uno degli *input* mostra un gatto in un fienile. Il gatto guarda verso la telecamera, le voci provano un disagio, come se stesse per attaccare, e quando il gatto avanza esse perdono il controllo. Paradossalmente, è come se, attraverso l’intervento fisico sulla telecamera, le voci – o l’aggregato relazionale attraverso cui interagiscono – potessero essere colpite, per quanto, fino a quel momento, fosse nella dimensione dell’*imaging tecnico*, in una sorta di cosmo non referenziale ma soltanto ricorsivo, tipico dei *desktop documentaries*, che esse sembravano agire.

L’attacco del gatto provoca una sorta di avaria condivisa nel sistema. Le immagini delle telecamere di sorveglianza lasciano il posto a quelli che sembrano prodotti di errori nel sistema di *imaging* attraverso cui venivano visualizzate. I rumori si intensificano di nuovo, questa volta fuori dal controllo delle voci, insieme a inserzioni deliranti nella deriva lessicale dei loro discorsi, che assumono sempre più una sensibilità oscillante tra il comico e il terrificante.

Questo accade finché i segnali delle telecamere di sorveglianza non compaiono nuovamente. Fissando la telecamera nello stesso modo in cui aveva fatto il gatto, ecco un gallo, poi un coniglio, un caprone, un gregge di pecore, tra gli altri animali; la frontalità delle immagini evoca il modo in cui gli animali fissano i protagonisti più-che-umani di *Disclosure Day* (Spielberg, 2026). Spesso, al cinema, emerge l’idea che gli animali fissino perché sanno qualcosa in più di ciò che è visibile. Ma le voci non capiscono perché gli animali le fissino. E noi restiamo con la domanda ambigua: le fissano davvero? Dove sono, le voci? Nella telecamera, sottostanti all’allocazione delle loro immagini in un sistema di codifica digitale? Come possono essere attaccate? Le loro condizioni di esistenza sono le immagini stesse o i sistemi? L’istanza di allocazione invece?

“Sono coordinati”, dice una delle voci a proposito degli animali. Quando questi, effettivamente, cominciano ad attaccarle, le voci tentano di contrattaccare e riescono ancora a “cancellare” un coniglio dall’immagine, ma non basta. L’attacco sembra totale. L’immagine si sgretola, e con essa il medium acustico attraverso cui le voci si trasmettono, e questo canale verso quel piano di esistenza clandestino che *E-I-E-I-O* ci presenta si chiude rapidamente.

Jacques Derrida (2021) ha scritto a lungo sull’atto di essere guardato dal proprio gatto e sull’abisso onto-epistemologico che ciò ha prodotto nella sua percezione dell’istante, segnando una cesura invalicabile tra l’umano e l’animale. Rievocando questa scena, è come se il film di Noemi Arfuso riconfigurasse l’equazione, inserendo la macchina al posto dell’umano. Quale macchina, quale volto-macchinico fonda, qui, lo sguardo dell’animale? Quale concezione di cosmo, di spazio e di esistenza rende possibile il macchinico di *E-I-E-I-O*?

Un tempo Serge Daney scrisse che «Bisogna essere leali di fronte al viso di chi, un giorno, ci ha folgorati. E ogni “forma” è un volto che ci guarda» (1995, p. 42). Quale forma è questa che ci guarda in *E-I-E-I-O*? Riformuliamo la domanda, restando fedeli alle voci che ascoltiamo nel film: quali sono queste voci che, a partire dalla loro opacità, letteralmente, ci cancellano?

Riferimenti bibliografici

S. Daney, *Il carrello di Kapó*, in *Lo sguardo ostinato. Riflessione di un cinefilo*, Il Castoro, Milano 1995.

J. Derrida, *L’animale che dunque sono*. Rusconi Libri, Milano 2021.

J. Rancière, *La favola cinematografica*, Edizioni ETS, Pisa 2006.

E-I-E-I-O. Regia: Noemi Arfuso; sceneggiatura: Noemi Arfuso con la consulenza di Rebecca Ricci; montaggio: Jan Devetak; musica: Neuf Voix; produzione: Panoramic Studio, Il Varco, Nouvelle Bug; origine: Italia; durata: 10’; anno: 2026.

Scompare nella mappa

Denis Previtera

Zoom In, Zoom Out di Dong Jie.



Prima le onde del mare, poi una spiaggia. L'inquadratura avanza e poco alla volta mette a fuoco una figura. È quella di un personaggio digitale bloccato nello "stato di caduta" sopra gli scogli di una mappa. La natura videoludica di quelle immagini viene rivelata. Pixel rossi e blu fanno da ponte tra *quel* mondo e il *nostro*, trasportandoci da una rappresentazione a un'altra. Ripreso a piombo, un cielo azzurro stampato su un tendone appare sullo schermo. La camera si alza e due mani che sorreggono uno smartphone entrano nel quadro per scattare una foto. A ogni *click* l'inquadratura si divide, fino a trasformarsi in uno split screen a quattro canali. Shi, il protagonista, affacciato alla finestra e con la testa china sul suo dispositivo osserva ciò che ha appena catturato.

I primi minuti di *Zoom In, Zoom Out* (2026) di Dong Jie – in concorso alla Settimana Internazionale della Critica –, sembrano racchiudere già molte delle dinamiche chiave che regolano il film. Una sequenza che mostra come la dimensione simulacrale sia insita nel nostro mondo e non certo prerogativa dei videogiochi o del digitale. Il vizio di vivere attraverso filtri, copie e rappresentazioni artificiali appartiene già alla nostra vita quotidiana: tutto è un'immagine di altro e tutto si guarda attraverso gli occhi dei dispositivi tecnologici, sulle loro superfici luminose. Che si tratti di fotografare un tendone dall'alto, un monitor del computer, il proprio riflesso allo specchio o un passante che indossa una tuta *chroma key*.

Al centro della vicenda c'è un'assenza. Gao, il coinquilino di Shi, è svanito nel nulla. La ricerca dell'amico porta il giovane *game designer* dritto davanti al suo computer, rimasto acceso sul MMORPG a cui giocava. Sullo

schermo ritroviamo quel personaggio fluttuante che avevamo visto all'inizio, ancora bloccato nella medesima posizione. Shi comincia così a cercare le risposte del suo mondo in quello virtuale, muovendosi lungo una soglia sempre più difficile da distinguere. La confusione tra realtà e rappresentazione, il modo in cui l'una finisce per sovrapporsi all'altra – Baudrillard diceva che il «territorio non precede più la carta, né le sopravvive [...] è la carta che precede il territorio» (2021, pp. 59-60) – si impone come il centro dell'indagine condotta tanto dal protagonista quanto dal film stesso.

È un'indagine che passa innanzitutto attraverso i *corpi*. Quello di Nikita, prima fantasma dentro la simulazione di una casa stregata, poi figura umana e infine entità affidata ai messaggi sullo schermo, mostra già come il film continui a far esistere i personaggi oltre il loro corpo, in forme sempre diverse. Anche Gao continua a riaffiorare attraverso il suo avatar, che Shi incomincia a utilizzare per raccogliere informazioni in quel mondo virtuale. Un *bug* gli impedisce però di visualizzare gli altri giocatori, dei quali rimangono solo i nomi, sospesi là dove dovrebbero comparire i modelli poligonali. La scomparsa reale si riproduce all'interno del videogioco in modo inverso: sono i corpi degli altri a venire meno, lasciando dietro di loro soltanto una traccia da seguire.

Ma la controparte digitale di Gao non si limita a rappresentare qualcosa che non c'è più. Continua ad agire al suo posto, in quella dinamica che Bredekamp riconduce all'«atto iconico sostitutivo» (2015, pp. 137-186). L'avatar esercita un potere effettivo sul mondo circostante e su Shi, fino a spingerlo verso una vera e propria sostituzione corporea. Mentre cerca di ricostruire le dinamiche che hanno portato al tragico evento – Gao è annegato in un incidente in mare, come presto gli comunica la sorella –, finisce per assumere le sembianze dell'amico: comanda il suo avatar, ne richiama l'aspetto, inizia a frequentare la sua ragazza (conosciuta nel gioco) e prova a riviverne la morte, facendolo annegare numerose volte nel mare digitale.

Oltre che nella mappa videoludica, Shi cerca le risposte nelle panoramiche urbane delle camere di sorveglianza e nei contenuti che circolano su internet. Il mondo virtuale e le varie riprese digitali smettono di essere il riflesso della realtà per diventare, ai suoi occhi, il luogo in cui potrebbe risiedere la verità su Gao e sull'incidente. Forse perché è difficile accettare la morte improvvisa di qualcuno ed è facile lasciarsi sedurre dal mistero, dal complotto, quando la disgrazia appare una spiegazione troppo semplice. Il protagonista finisce per trattare la realtà stessa come un gioco da attraversare e risolvere, trasferendo nella quotidianità una logica ludica propria della *gamification*, che Eugeni individua come profondamente legata alla *condizione postmediale* (2022, pp. 28-31).

Si assiste quindi a un collasso ontologico tra i mondi, reso ancora più evidente dalla comparsa di un presunto portale che sembra unire le due dimensioni. Ma è soprattutto la forma del film a rendere incerta tale separazione. Diverse inquadrature della città e degli ambienti interni assumono l'aspetto di set in miniatura, talvolta ripresi attraverso una

prospettiva isometrica, come se persino il mondo fisico rispondesse alle regole formali di un videogioco. A questo contribuiscono anche alcuni suoni extradiegetici stranianti, spesso sincronizzati ai movimenti della macchina da presa, che denunciano la presenza dell'obiettivo (un altro occhio tecnologico) e restituiscono la sensazione di un mondo regolato da una logica programmata.

Nonostante nella seconda metà sembri non fidarsi abbastanza di quanto ha già mostrato, perdendosi nella ridondanza di concetti ormai chiari, il valore di *Zoom In, Zoom Out* risiede nella capacità di riprendere il rapporto tra videogioco e realtà già esplorato recentemente in *Eat the Night* (2024) di Poggi e Vinel, facendone insieme l'oggetto e lo strumento dell'indagine. Il film intreccia così una delle questioni più fertili del *cinema postmediale* – quella di un mondo in cui il digitale non costituisce una dimensione separata, bensì una delle forme attraverso cui abitiamo, percepiamo e interpretiamo il reale – con il tema della ricerca di un corpo scomparso, tornato negli ultimi anni al centro di molte narrazioni cinematografiche.

Riferimenti bibliografici

J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Pgreco, Milano 2021.

H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano: teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015.

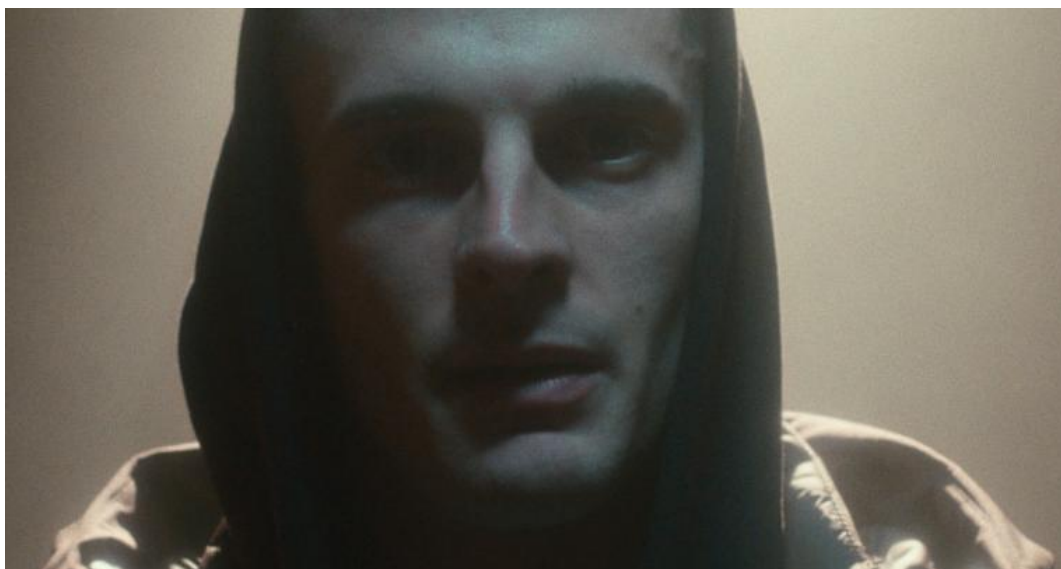
R. Eugeni, *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, Scholé, Lavis 2022.

Zoom In, Zoom Out. Regia: Dong Jie; sceneggiatura: Dong Jie; fotografia: Li Zhong; montaggio: Qin Yanan; musiche: Hank Lee; interpreti: Sunny Sun, Eva Zhao, Tong Linkai, Zhu Xin; produzione: Do Something Films; origine: Cina; durata: 110'; anno: 2026.

Attraversare

Rossana Galimi

Rider di Roan Johnson e Davide Pavanello.



La Settimana della Critica sceglie come film di chiusura *Rider*, musical nato dalla collaborazione tra lo sceneggiatore e regista Roan Johnson e il producer e musicista Davide Pavanello. Originariamente concepito come album concettuale e successivamente come videoclip esteso, *Rider* approda alla forma filmica germinando dalla musica rap e dall'esigenza di dare a questo genere, nelle parole dei due registi, una "voce cinematografica". Si tratta di un progetto coraggioso e originale, soprattutto nel panorama italiano, dove il musical occupa uno spazio marginale e dove anche le recenti operazioni legate al cinema di genere – come *Lo chiamavano Jeeg Robot* di Gabriele Mainetti – hanno spesso attinto a un repertorio musicale del passato. *Rider* sceglie invece forme culturali pienamente contemporanee, coinvolgendo artisti navigati come Ensi, Axos e Johnny Marsiglia e sperimentando una nuova scrittura del film musicale sulla scia di lavori innovativi come *Nico 1988* di Susanna Nicchiarelli (sul tema si vedano le interviste condotte da Maria Teresa Soldani alla regista e al gruppo musicale Gatto Ciliegia contro il Grande Freddo, che ha curato la colonna sonora).

Quasi un film-canzone – e dunque in dialogo con una parte di storia del cinema italiano studiata, tra gli altri, da Francesco Di Chiara e Claudio Bioni – *Rider* si colloca pienamente nel presente e al tempo stesso recupera la vocazione narrativa e sociale del rap, concentrandosi su una figura che il cinema contemporaneo ha da poco iniziato a raccontare soprattutto attraverso i codici del realismo sociale e del documentario: il rider. Ambientato in una Milano notturna immaginata visivamente tra Gotham

City e la Los Angeles distopica di *Blade Runner*, ma in realtà girato quasi interamente a Torino, il film segue Samuele, detto Sami (Lorenzo Aloï), giovane della periferia che, dopo avere perso il lavoro durante la pandemia di COVID-19, comincia a effettuare consegne in bicicletta, come fanno anche i suoi amici.

Ultima ruota del carro e al tempo stesso ingranaggio indispensabile del tardo capitalismo digitale, Sami attraversa quotidianamente una città segnata da profonde disuguaglianze. Le sue corse si stagliano sullo sfondo dei grattacieli di piazza Gae Aulenti, la cui geometria asettica sulla quale talvolta la camera si sofferma viene contrapposta alla precarietà fisica ed economica di chi percorre la città per pochi euro a consegna. I rider entrano per qualche secondo nelle abitazioni di persone che ordinano quantità enormi di cibo da un capo all'altro della città, osservando dall'esterno stili di vita ai quali non possono avere accesso. È proprio uno di questi ordini a portare Sami, la notte di Capodanno, nella villa del ricco imprenditore Giorgio Colombo, che insiste perché rimanga alla festa. Tra *La 25ª ora* e *West Side Story*, Sami incontra Nia (interpretata da Kaze), con la quale nasce immediatamente un'intesa, complicata dalla distanza sociale che li separa. Una concatenazione di eventi lo riporta il giorno successivo a casa di Colombo, dove l'imprenditore cerca di coinvolgerlo nel tentativo di sedare e violentare una ragazza invitata con l'inganno. Sami riesce a impedirlo facendo assumere il sedativo allo stesso Colombo, ma una dose eccessiva provoca il coma e successivamente la morte dell'uomo. Prima di andarsene lascia alla ragazza il portafoglio dell'imprenditore e porta con sé denaro e alcuni orologi, sperando di alleviare le difficoltà economiche dei genitori: la madre lavora infatti come donna delle pulizie, mentre il padre sta scontando gli arresti domiciliari. A tradirlo sono però le telecamere a circuito chiuso disseminate nella villa. Identificato dalla polizia, dopo aver considerato la possibilità di fuggire in Tunisia Sami decide infine di costituirsi.

La legalità finisce così per configurarsi come un vincolo distribuito in maniera diseguale, qualcosa a cui soprattutto i più poveri devono adeguarsi, mentre chi dispone di denaro e potere può più facilmente sottrarsi alle conseguenze delle proprie azioni. Anche il carcere, che Sami sceglie infine di affrontare, si inserisce in questa geografia sociale come il luogo nel quale ricondurre all'ordine chi occupa già una posizione marginale. Il ragazzo attraversa ogni giorno la città quasi inosservato, sebbene sia puntualmente geolocalizzato dall'algoritmo della sua applicazione, trasportando merci da un quartiere all'altro e rendendo possibile il consumo altrui, ma diventa oggetto di interesse soltanto nel momento in cui infrange la legge.

La sua condizione è così attraversata da una contraddizione: a una mobilità incessante nello spazio urbano corrisponde una sostanziale immobilità sociale. È proprio questa tensione tra movimento e immobilità che il film organizza formalmente attraverso il rap. Johnson e Pavanello non costruiscono un musical tradizionale ma un oggetto ibrido in cui musica e

dialoghi, spesso prossimi alla *slam poetry*, scorrono continuamente l'uno nell'altro. Le canzoni proseguono il discorso dei personaggi, mentre rime, assonanze e strutture ritmiche attraversano anche la parola parlata. Nato come pratica di racconto di realtà urbane marginalizzate, il rap permette così di inscrivere la vicenda individuale di Sami entro una condizione collettiva e di fare emergere dal flusso della metropoli una prospettiva periferica.

La città non è allora un semplice sfondo, ma uno spazio socialmente stratificato che Sami misura attraverso i propri spostamenti. Pedalando da una consegna all'altra, attraversa quartieri, abitazioni e ambienti sociali diversi, senza che questa estrema mobilità gli permetta realmente di modificare la posizione che vi occupa. *Attraversare* diventa così la contraddizione centrale di *Rider*: poter percorrere continuamente la città senza poter, per questo, accedere alle possibilità che essa promette.

Riferimenti bibliografici

C. Bioni, *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni Sessanta*, Rubbettino, Catanzaro 2020.

F. Di Chiara, *Intermediality in the 1950s Italian Film Industry: The Case of the Titanus' Film-Canzone*, in "Cinéma&Cie", n. 16-17, 2011.

M.T. Soldani, a cura di, *Itinerari della canzone tra i media. Immaginari, narrazioni, trasmissioni*, NeoClassica, Roma 2023.

Rider. Regia: Roan Johnson, Davide Pavanello; sceneggiatura: Roan Johnson, Davide Pavanello; fotografia: Gianluca Palma; montaggio: Paolo Landolfi; musica: Davide Pavanello, Roan Johnson; suono: Mirko Guerra; costumi: Francesca Cibischino; interpreti: Lorenzo Aloi, Kaze, Mattia Mor, Kyshan Wilson, Johnny Marsiglia, Levante, Ensi, Rosa Chemical, Axos, Alice Rosso, Federica Bonani, Margherita Vicario, Claudio Santamaria; produzione: Movimenti Production, Red Joint, Emotion Network, Rai Cinema; origine: Italia; durata: 87'; anno: 2026.

Fenice in realtà mista

Adriano D'Aloia

Out of the Ashes di Nonny de la Peña e Rory Mitchell.



Con *Out of the Ashes*, premio speciale della Giuria Venice Immersive all'83a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia, il giornalismo immersivo rilancia su nuove basi tecnologiche e concettuali il proprio interrogativo originario: che cosa significa non limitarsi a conoscere un evento, ma avere la sensazione di trovarsi nel luogo in cui esso è accaduto? L'esperienza in realtà mista co-diretta da Rory Mitchell e Nonny de la Peña ricostruisce le conseguenze degli incendi che nel gennaio 2025 hanno devastato i quartieri Pacific Palisades e Altadena di Los Angeles, distruggendo migliaia di edifici e costringendo decine di migliaia di persone ad abbandonare le proprie case. Più che raccontare l'incendio nel suo svolgersi, ne esplora ciò che rimane – rovine, oggetti, ricordi, testimonianze e soprattutto la relazione affettiva tra gli abitanti e gli spazi perduti. Sullo sfondo, la questione più ampia della crescente vulnerabilità delle comunità agli effetti del cambiamento climatico e agli eventi ambientali estremi.

È significativo che un progetto di questo tipo porti la firma di Nonny de la Peña e del suo Emblematic Group. Nel saggio che nel 2010 contribuì a definire il campo, de la Peña descriveva l'*immersive journalism* come una forma di produzione giornalistica capace di offrire al pubblico un'esperienza in prima persona degli eventi raccontati. La realtà virtuale avrebbe dovuto permettere al fruitore di "entrare" nella notizia, ottenendo attraverso la presenza un accesso percettivo e corporeo a luoghi, accadimenti e implicazioni affettive e morali altrimenti inaccessibili. Nei suoi primi lavori l'immersione era affidata soprattutto a una rudimentale

ricostruzione digitale: ambienti tridimensionali, avatar e audio spaziale ricreavano situazioni reali documentate da registrazioni o fonti giornalistiche. In *Hunger in Los Angeles* (2012), per esempio, l'utente indossava il visore e assisteva allo svenimento di un uomo diabetico in coda per la distribuzione di cibo in una mensa sociale. L'obiettivo non era semplicemente mostrare qualcosa, ma collocare lo spettatore *dentro* lo spazio della notizia per consentirgli di viverla da testimone diretto.

Out of the Ashes riprende tale principio, ma allo stesso tempo lo modifica profondamente. La ricostruzione lascia spazio a una forma più complessa di documentazione spaziale. Il progetto è nato nei giorni immediatamente successivi agli incendi, quando la squadra di lavoro ha iniziato a registrare i quartieri devastati, consapevole del carattere transitorio di quelle rovine. Come la stessa de la Peña ha rivelato in un recente TED talk e durante la cerimonia di premiazione, due anni fa la sua stessa abitazione-studio era stata completamente distrutta da un incendio causato dall'esplosione della batteria di una bicicletta elettrica. L'autrice sapeva dunque per esperienza personale che cosa significhi perdere *tutto* e per questa ragione *Out of the Ashes* può essere considerata in parte anche un'opera autobiografica.

Le particolari tecniche di acquisizione tridimensionale adottate hanno permesso di conservare non soltanto immagini dei luoghi, ma anche la loro configurazione spaziale. Decisivo su questo fronte è il contributo di Rory Mitchell, regista immersivo che aveva già sperimentato l'integrazione fra ambiente fisico e immagini digitali in *The Tent* (2024). Il procedimento più sofisticato per realizzare *Out of the Ashes* è il 3D Gaussian splatting, tecnica di rasterizzazione che consente di ricavare da fotografie e riprese video rappresentazioni tridimensionali navigabili e interagibili degli ambienti. La differenza rispetto alla modellazione tradizionale è sostanziale. Non si tratta soltanto di ricreare digitalmente un luogo sulla base di dati documentari, ma di preservarne fotograficamente la struttura tridimensionale, comprese le irregolarità, i residui e le tracce materiali prodotte dalla catastrofe.

Questa tecnica rende possibile una particolare convergenza tra le logiche della VR, che tradizionalmente tende a sostituire il campo percettivo dell'utente con un ambiente digitale, e quelle della realtà aumentata, che lavora invece sulla sovrapposizione tra elementi virtuali e spazio fisico. In *Out of the Ashes* si entra percettivamente in un ambiente virtuale, ma questo ambiente conserva il carattere indiziario e fotografico di uno spazio realmente esistito. La proiezione gaussiana rende così meno netta la distinzione fra ricostruzione e registrazione, fra immagine fotografica e spazio tridimensionale, fra documento e ambiente.

Il connubio tra i due autori e l'adozione di queste tecniche contribuisce a emancipare il giornalismo immersivo dalla ricostruzione virtuale di una scena alla cattura volumetrica del reale. Se de la Peña porta nel progetto la genealogia dell'*immersive journalism* e la riflessione sulla presenza come forma di accesso alla notizia, Mitchell contribuisce a riformularla attraverso lo *spatial computing*, nel quale la convergenza tra VR

e AR permette di organizzare efficacemente il rapporto fra corpo dello spettatore, immagine e spazio documentato.

Out of the Ashes non vuole farci credere di assistere all'incendio, ma permetterci di abitare temporaneamente la distanza fra un prima e un dopo, fra gli ambienti domestici preesistenti al fuoco e le loro ceneri. La realtà immersiva diventa così una macchina della memoria: non cancella le rovine, ma le rende permeabili alle immagini di ciò che non esiste più. Diversamente dal modello classico del giornalismo immersivo, caratterizzato dalla promessa di vivere personalmente la notizia, dopo quindici anni di sperimentazioni non si tratta più di *essere lì*, ma di sperimentare che cosa significa *essere qui*, dopo che l'evento è già avvenuto. L'immersione e l'illusione di presenza non coincidono più con la simulazione della contemporaneità dell'accadimento, ma con l'esperienza stratificata delle sue tracce. Il presente delle macerie contiene il passato e, implicitamente, il futuro incerto della sua ricostruzione.

Anche la struttura interattiva dell'esperienza contribuisce a questo spostamento. Dopo un'introduzione cartografica che contestualizza la propagazione degli incendi, il fruitore può scegliere quale quartiere esplorare e successivamente quali testimonianze incontrare. Non si tratta di un'interattività particolarmente complessa né propriamente ludica. La scelta serve piuttosto a costruire una relazione tra territorio e biografie. Si passa da una posizione sopraelevata, quasi cartografica, all'intimità delle singole abitazioni e delle storie personali, anche manipolando le ricostruzioni digitali attraverso i controlli tattili, realizzando un proprio singolare montaggio – ingrandendo e rimpicciolendo, avvicinandosi e allontanandosi, penetrando e fuoriuscendo – e dunque un proprio percorso cognitivo e affettivo. Lo spazio urbano si trasforma così gradualmente da dato geografico a spazio vissuto.

Questa oscillazione di scala è uno degli aspetti più riusciti dell'opera. I numeri della catastrofe appartengono necessariamente alla logica giornalistica dell'informazione. Ma l'ambiente immersivo permette di tradurre la scala quantitativa dell'evento nella scala qualitativa dell'esperienza individuale. La riflessione sulla crisi climatica – tema che si affaccia progressivamente nell'opera fino all'invito finale e rispettare l'ambiente e a piantare alberi – procede dalla materialità minuta dell'esistenza quotidiana. A scomparire assieme al paesaggio non sono semplicemente gli edifici e oggetti, ma soprattutto, memorie, legami e la sedimentazione di gesti, abitudini e relazioni che li hanno abitati.

Anche sul piano giornalistico il guadagno è rilevante. L'immersione rischia sempre di trasformare l'informazione – che si suppone debba essere fornita con neutrale oggettività – in spettacolo, sostituendo alla distanza critica l'intensità, anche emotiva, dell'esperienza. *Out of the Ashes* trova invece un equilibrio convincente tra documentazione e coinvolgimento. La spettacolarità del disastro non è il suo vero oggetto, poiché l'incendio è già accaduto. Ciò che interessa sono le conseguenze che l'evento ha imposto agli spazi e alle persone, e il modo in cui quelle trasformazioni possono

essere archiviate, esplorate e ricordate. La tecnologia immersiva funziona come un dispositivo di conservazione paradossale, poiché registra tridimensionalmente proprio ciò che sta scomparendo, fissando uno stato transitorio del mondo prima che la ricostruzione urbana ne cancelli le tracce.

In questa prospettiva, il titolo dell'opera esprime perfettamente il messaggio: dalle ceneri non scaturisce tanto la necessità della ricostruzione quanto l'opportunità della rigenerazione. La ricostruzione di fatto opererà una nuova cancellazione, stavolta del trauma, mentre la rigenerazione implica la responsabilità e un impegno affinché il fuoco non torni a ridurre di nuovo tutto in cenere.

Riferimenti bibliografici

N. de la Peña et al., *Immersive Journalism: Immersive Virtual Reality for the First-Person Experience of News*, in "Presence", 4, 2010.

N. de la Peña, R. Mitchell, *Out of the Ashes: A Work-In-Progress Immersive Documentary about the Human Cost of Climate Change*, in *Proceedings of the Special Interest Group on Computer Graphics and Interactive Techniques Conference Spatial Storytelling* (SIGGRAPH Spatial Storytelling '26), Association for Computing Machinery, New York 2026.

Out of the Ashes. Regia: Rory Mitchell, Nonny Peña; sceneggiatura: Rory Mitchell, Nonny Peña; musica: Morgan Whirledge, Timothy Tomas Garcia, Ben Mekler; art directors: Natalia Pavlova, Mike Caronna; lead developers: Miller Klitsner, Arvin Tehrani; interpreti: Adisah Grimes, Karl Baumann, David Low, Esther Margulies, Ana Medina-Whirledge, Ted Porter, Melissa Rivers, Emily Viglietta; origine: Stati Uniti d'America; durata: 26'; anno: 2026.

Poetica del voyeurismo immersivo

Anja Boato

The Pigeon Ring di Yuqi Zhang e Shixin Tao.



The Pigeon Ring (Yuqi Zhang, Shixin Tao, 2026) è l'esperienza XR vincitrice del Gran Premio della sezione Venice Immersive – giunta al suo decimo anniversario – della 83ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Nonostante fosse uno dei titoli più vociferati della competizione, *The Pigeon Ring* è stato visto da sole 120 persone, non più di 12 proiezioni al giorno, fruibili da un unico utente per sessione. Il titolo rovescia così uno degli assunti che sembravano tracciare lo sviluppo del medium negli ultimi anni, con l'espansione delle opere XR fuori dai limiti della fruizione individuale – a lungo suggerita dall'isolamento dell'*headset* – per favorire esperienze collettive e collaborative. *The Pigeon Ring* accoglie l'utente in un percorso strettamente personale, non solo per l'accesso individuale all'opera, ma anche per la sua portata narrativa: ambientato nel salotto di un appartamento della regione del Sichuan, il titolo ricostruisce la storia familiare di Lyn, una bambina (oggi donna) che cresce a contatto con un nonno aggressivo e violento. Il racconto si apre in un presente in cui Lyn, ormai grande, cerca l'anello di un piccione che il nonno aveva allevato da giovane. Laddove il presente si sviluppa all'interno della sola stanza dell'appartamento, cui l'utente ha pieno accesso attraverso un'oculata costruzione spaziale della narrazione, gli squarci del passato emergono per lo più da porzioni della casa a cui lo spettatore può avvicinarsi solo da lontano: la sala da pranzo incorniciata da una finestra interna, il riflesso del salotto riprodotto dal televisore, angoli inesplorabili con il corpo ma esposti allo sguardo.

La spettacolarità di cui si forgiavano molte delle storie narrate attraverso le tecnologie XR cede così il passo all'intimità di un racconto fatto di attimi, ispirati al rapporto tra una delle registe, Yuqi Zhang, e suo nonno. Il doppiaggio, strumento spesso favorito per internazionalizzare la fruizione di opere spazializzate, è qui sostituito da sottotitoli sovrapposti alla vista dell'utente, e quindi non integrati nel design dello spazio virtuale – un escamotage volto a sostenere il realismo del racconto e a salvaguardare l'uso del dialetto del Sichuan. L'utente è accolto come un ospite muto nella vita di Lyn, una presenza fantasmatica che esercita il diritto all'interazione, implicito nel medium, solo per esplorare uno spazio chiuso, quasi claustrofobico. L'enfasi sullo sguardo inerme dell'utente è una peculiare tendenza dell'ecosistema immersivo che la decima edizione di Venice Immersive vede riflettersi in diversi titoli: l'imperativo della performatività del corpo tende spesso a lasciare il passo a una distanza fisica, alla richiesta di performare la propria agency reclamando solo la libertà dello sguardo, a discapito dell'interazione motoria. Non solo quindi *The Pigeon Ring*, ma diverse opere in concorso declinano tale modalità d'interazione visiva attorno a connotati anticamente e cinematograficamente voyeuristici.

Il passato è un mosaico di attimi che si dispiegano in luoghi inesplorabili della casa, esposti allo sguardo dell'utente solo da lontano. Laddove non è raro che le opere immersive impongano una distanza tra lo spettatore e i personaggi che abitano la storia – quest'anno ne è un esempio *Empire at Sea* (Peter Flaherty, 2026) – *The Pigeon Ring* esacerba il piacere voyeuristico attraverso il richiamo all'intimità. Una tendenza che si ritrova anche nel concorrente *Tomori* (Misa Haru, 2026), il quale decostruisce il percorso di psicoterapia del protagonista in un ambiente costituito da finestre e fessure, attraverso cui l'utente può sbirciare tra le scene private di un passato sottilmente traumatico. Se ne può dedurre, forse, la nascita di una nuova tendenza, che risolve drammaturgicamente il ritorno all'individualità della fruizione con il richiamo all'intimità, alla microstoria, a un voyeurismo spazializzato che si performa attraverso la ricerca fisica dello spiraglio, del pertugio sul mondo privato dell'altro. È il grande ritorno del cinema nella struttura narrativa delle opere immersive, con richiami a una tradizione filmica che echeggia i topoi del New Taiwanese Cinema e della Hong Kong New Wave, tra gli altri riferimenti.

The Pigeon Ring associa alla narrazione verosimile anche una ricostruzione fotorealistica di oggetti e personaggi, resa possibile dall'impiego del Gaussian Splatting, tecnica di rendering volumetrico volta a riprodurre fedelmente il corpo degli attori all'interno di ambienti realistici esplorabili: un effetto particolarmente efficace nell'ambito dell'*immersive journalism*, come testimonia il caso di *Out of the Ashes* (Mitchell, de la Peña, 2026), ma d'impatto anche nei racconti di finzione. Si supera così il limite tecnico dell'animazione computerizzata, cui i *creator* di opere immersive si dovevano adattare per rendere esplorabile lo spazio digitale. Il fascino del *live action* cinematografico è testimoniato anche nella cornice della premiazione di Venice Immersive: i tre Leoni principali sono stati attribuiti a opere interpretate da attori e attrici, grazie all'uso estensivo del Gaussian

Splatting. *The Pigeon Ring* si fa quindi portavoce di una rinnovata tendenza al realismo, tanto grafico quanto narrativo, che guarda alla tradizione del cinema per adattarla alle specificità della realtà virtuale: lo spettatore è ancora anzitutto utente, accolto in un ambiente esplorabile nei cui confronti appare insieme agente estraneo e ospite gradito, un passante a cui è stata aperta una porta che offre accesso solo a una porzione controllata del mondo.

The Pigeon Ring. Regia: Yuqi Zhang, Shixin Tao; sceneggiatura: Yuqi Zhang; montaggio: Runze Niu; musiche: Qiuyu Wang; Art director: Shiling Jiang; Lead developer: Jiaming Sun; interpreti: Youyi Wang, Kaihua Liu, Gang Huang, Ying Huang, Luoxi Wang, Ran Chen; produzione: Hangzhou Ostar Media, 4DV Productions, Zhe Jiang Burning Innovative Film and Television Technology, Beijing Film Academy Sound School, Communication University of China; origine: Cina; durata: 35'; anno: 2026.

Lo spettro del *frame*

Mirco Roncoroni

Empire at Sea di Peter Flaherty.



È del regista e *creator* immersivo statunitense Peter Flaherty l'opera vincitrice del Premio per la realizzazione Venice Immersive della 83a Mostra internazionale di arte cinematografica di Venezia. *Empire at Sea*, questo il titolo dell'esperienza realizzata in realtà mista, racconta uno scenario postapocalittico in chiave *solarpunk* in cui un gruppo di scienziati climatici è riuscito a salvarsi da uno tsunami che ha sommerso la terraferma vivendo su una piattaforma petrolifera riconvertita a "città" ecosostenibile e autosufficiente dal punto di vista energetico e alimentare.

Prima ancora del rilevante trattamento tematico però, l'opera ha il merito di prestarsi a una particolare riflessione sullo statuto dell'immagine ambientale e delle sue specificità estetiche. Nelle analisi delle strategie narrative e rappresentazionali degli ambienti immersivi virtuali, infatti, il paradigma dello "scorniciamento" si è imposto come chiave interpretativa di uno statuto dell'immagine che fa della perdita del quadro, dell'*unframing*, la sua specifica determinante. Non più *di fronte* all'immagine ma *dentro*, non più un confine che delimita le possibilità di un darsi dell'immagine che è semplicemente da guardare, ma uno sconfinamento in cui il corpo invade lo spazio della rappresentazione «in una condizione di *unframedness*» (Pinotti 2021): condizione che scardinerebbe l'*image-making* tradizionale che fa dell'opera qualcosa di altro da tutto ciò che la circonda, qualcosa di altro dal suo osservatore.

Un'interpretazione che era implicita già nell'ormai proverbiale dichiarazione di Alejandro González Iñárritu, che in occasione della presentazione dell'installazione in realtà virtuale *Carne y Arena* (2017),

rivendicava il tentativo di superare quella che ebbe a definire come «dittatura dell'inquadratura» imposta dal cinema, proprio attraverso le potenzialità di quel nuovo statuto visuo-ambientale. La posta in gioco era la liberazione dello sguardo dello spettatore da punti di vista prestabiliti, limitanti, e di conseguenza anche una sorta di parricidio da parte di un medium in via di emancipazione dal genitore cinematografico.

Eppure, la sensazione che resta dopo aver fruito di alcune delle esperienze immersive che più si sono fatte notare per sofisticatezza tecnologica o articolazione narrativa all'ultima edizione della sezione Venice Immersive è che la cornice sia più viva che mai, e che quanto più si possa rivendicare lo scorniciamento come essenza dell'esperienza immersiva digitale, tanto più il *frame* cerchi con insistenza delle strategie per *rimediarsi* e riprendere la centralità perduta, per rivendicare anche la sua innervazione nelle gestualità visive esercitate dagli utenti-spettatori.

E così il pensiero corre con convinzione alla dichiarazione di un altro regista, Abbas Kiarostami, che in modo altrettanto rivelatorio dichiarava qualcosa che a posteriori può porsi come contraltare alla lettura di Iñárritu: "I've often noticed that we are not able to look at what we have in front of us, unless it's inside a frame". Non a caso allora ecco il ritorno di fessure e spiragli entro cui sbirciare, *quadri dinamici* di ejzenštejniana memoria, schermi, finestre come dispositivi discorsivi e drammaturgici interni alla diegesi (quest'ultimo è il caso soprattutto dell'opera vincitrice del Gran Premio, *The Pigeon Ring* dei creator cinesi Yuqi Zhang e Shixin Tao).

In questo senso, *Empire at Sea* rappresenta un caso altrettanto interessante di rimediazione di un *frame* che si vorrebbe superato. Il racconto è corale ma la protagonista è soprattutto la giovane Lani, orfana della donna che ha contribuito a costruire la piattaforma e figlia del capitano che la dirige. Una mattina la comunità avvista un'imbarcazione sconosciuta all'orizzonte, la prima testimonianza di vita al di fuori dell'*impero* di isolamento in cui vivono da anni, e la cui comparsa predispone il conflitto lungo il quale si distende la narrazione: aprirsi allo "straniero" e accoglierlo sulla struttura o respingerlo con la violenza per salvaguardare un prezioso e fragile equilibrio? I temi in gioco sono il conflitto generazionale nelle tensioni tra padre e figlia, la paura dell'apertura all'ignoto e allo straniero, il senso di responsabilità delle nuove generazioni nel provare a costruire un modo diverso di intendere i rapporti e la comunità, in cui la catastrofe climatica serva da palingenesi per un'umanità più solidale, aperta, collaborativa, e che sappia imparare dai propri errori e mitigare il proprio istinto predatorio e competitivo.

L'esperienza è collettiva e si fruisce a turni di otto persone e attraverso un visore Apple Vision Pro. Il dispositivo predispone di per sé un campo visivo già particolarmente condizionato (*delimitato*) da una mascherina che incornicia e costringe lo sguardo prima ancora che questo possa esplorare l'ambiente illudendosi di non essere in qualche modo eterodiretto. L'aspetto più interessante e innovativo dell'esperienza è che gli utenti si dispongono attorno a una grande tavolo led rettangolare, una specie di

schermo orizzontale si direbbe, su cui sorgono man mano gli elementi virtuali – la piattaforma, i suoi ambienti e le persone che li vivono – realizzati con la *volumetric capture*, tecnica impiegata anche nella ripresa degli attori in carne e ossa. Gli utenti si ritrovano di fronte (attorno) a questo mondo compatto che di volta in volta si costruisce con delle proiezioni sorgive che promanano digitalmente dal tavolo, che nel suo porsi come declinazione di un “quadro dinamico” rinnova le potenzialità della rimediazione della cornice, della sua reviviscenza e di come ancora sia in grado di essere decisiva nel predisporre l’esperienza di una visione “distanziata”.

Gli utenti sono liberi di esplorare il mondo virtuale camminandoci attorno, carrellando circolarmente il tavolo alla ricerca di un punto di vista preferenziale dal quale osservare la scena. Anzi, le scene. Accade infatti che una scomposizione degli spazi virtuali ne proponga al contempo quattro, ambientate in altrettanti luoghi della piattaforma, e che si svolgono in parallelo per essere raccordate a piacimento con il movimento attorno al tavolo: il darsi del testo è quindi variabile e rende l’esperienza di fruizione sempre diversa, non tanto per la mobilità del punto di vista sugli elementi virtuali, ma per la possibilità di scegliere su quale scena concentrarsi e quale trascurare. E allora il movimento del corpo non corrisponde più solo a un movimento di macchina ma diventa un agente di montaggio, incarna la discorsività con cui si dà la narrazione, si fa filmico nella misura in cui opera selezioni ed esclusioni incentivate dall’*affordance* del testo e dei suoi accadere paralleli e indipendenti. La continuità del sapere è comunque garantita, non vi sono progressioni narrative e di conseguenza non si pone il rischio di perderle: la ramificazione ha principalmente la funzione di rendere performativo il movimento da una parte, e dall’altra di caratterizzare i personaggi e le loro posizioni di fronte al dilemma che affrontano.

Il *tavolo-quadro*, questo spettro del *frame* che delimita la narrazione e pone le condizioni di esplorabilità delle immagini e della performatività corporea di uno sguardo che torna a connotarsi soprattutto come veicolo di un *Urphänomen* cinematografico (Ejzenštejn 2001), nel ribadire un ritorno del cinema reclama al contempo le specificità dell’ambiente immersivo virtuale, mettendo concretamente (diegeticamente) a tema lo sconfinamento dalla cornice dell’immagine come possibilità dell’*unframing* di cui si parlava in apertura. Poco prima del climax finale, infatti, i personaggi che vediamo raccolti in una discussione attorno a un tavolo (a loro volta), *scorniciano*, escono dal tavolo-quadro fisico che finora li aveva prodotti e racchiusi, per collocarsi a grandezza naturale accanto agli utenti. Una strategia meta-spaziale funzionale all’andamento tensivo della storia, poiché è messa in scena proprio nel momento in cui i personaggi devono definitivamente prendere una decisione sull’accogliere o il respingere lo straniero.

Ecco allora che quel distanziamento con cui si fruiva l’opera si annulla, il cinema si scosta per valorizzare le potenzialità specifiche della realtà mista, così gli utenti si ritrovano accanto ai personaggi, con cui ora condividono

davvero lo spazio, proprio nel momento in cui è più stringente l'interrogativo sul da farsi posto implicitamente anche allo spettatore. Ora siamo davvero *dentro* alla storia. Una meta-spazialità che è introdotta anche da una strategia "meta-sonora": le due sorgenti audio – l'impianto ambientale per la musica, quello del visore per i dialoghi dei personaggi – fino a quel momento sovrapposte ma separate, convergono, la voce della protagonista si spazializza, raggiunge l'ambiente circostante, sconfinando il limite degli speaker integrati del visore, per collocarsi nell'ambiente degli utenti, ora ufficialmente anche l'ambiente del narrato. Questa commistione equilibrata e interattiva tra specificità del medium immersivo e rimediazione dell'esperienza cinematografica è ciò che fa davvero funzionare l'opera e la rende particolarmente efficace. E considerate almeno due delle tre opere premiate quest'anno (e nondimeno la vincitrice dello scorso anno), è forse la direzione verso la quale presumibilmente si orienteranno questo tipo di narrazioni nel prossimo futuro.

Riferimenti bibliografici

S.M. Ejzenstejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 2001.

A. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021.

Empire at Sea. Regia: Peter Flaherty; sceneggiatura: Peter Flaherty, Merritt Tierce, Julia Dyer, Hannah Pearl Utt; montaggio: Peter Flaherty; musiche: Sage Lewis, Odeya Nini, Gavin Templeton; suono: Scott Hirsch; Art direction: Michael Darling, Trey Gilmore, Amber LaRosa; Lead developer and technical director: Jesse Garrison; interpreti: Orlando Jones, Ayelet Zurer, Imani Jade Powers, Geoffrey Arend, Beth Grant, Terrence Bernie Hines, Charlene deGuzman, Julianne Chidi Hill, Mary Chieffo, Robert Baker; produzione: Flaherty Pictures, 4DV.ai, NightLight Labs; origine: Stati Uniti d'America; durata: 22'; anno: 2026.