

Scritture politiche

EDOARDO BRUNO

in cui la legge del più forte esce allo scoperto e si fa spudorata. L'immagine, allora, descrive il visibile. E', come dovrebbe essere, il testimone dell'avvenimento. La prova inconfutabile, ad esempio, dell'irruzione delle forze speciali in una festa di adolescenti, forse ritenuta troppo rumorosa e per questo sedata con il gas. Irruzione negata dal capo della polizia di Amiens fino a che, appunto, un'immagine non lo ha costretto all'evidenza. Momenti sporadici che hanno tutto il carattere di un miracolo (perché ciò che di norma si nasconde si è palesato), sebbene rovesciato di senso. Più spesso, però, l'immagine si confronta con un'assenza. Manca la controparte, manca il nome da mettere sulle labbra della vittima. Forte e debole vivono due spazi separati, anche e, forse, soprattutto al cinema. L'immagine documentaria, allora, non può che riprodurre il farsi meccanico di una volontà che non ha più nome: una ruspa distrugge un complesso di abitazioni fatiscenti, esattamente come un'altra ruspa costruisce una nuovissima prigione. Questa volontà impersonale sembra associarsi a quella del tempo che degrada le case e segna le persone. Hanno tutti il volto stanco i testimoni incontrati da Patric Jean, forse perché non hanno perso lucidità e attenzione. E' la stessa stranezza che echeggia nelle parole di Valéry citate in *ex ergo*: *possiamo dire che tutto ciò che sappiamo, vale a dire tutto ciò possiamo, è finto per opporsi a ciò che noi siamo.*

Vengono in mente le parole di un altro allarmato precursore del nostro tempo, Primo Levi, che si chiedeva se possiamo ancora chiamare uomo questo essere. Ma se l'uomo ha dimostrato di avere una capacità di adattamento agli urti fuori dal normale, se – come ricorda Hannah Arendt – solo un uomo può sopportare di vivere in uno stesso mondo con quegli eterni stranieri che sono gli altri e può permettere loro di sopportarlo, vedendo il film di Patric Jean viene da chiedersi (e insieme viene spontaneo girare questa domanda al cinema): esiste ancora un mondo in grado di accogliere quest'uomo?



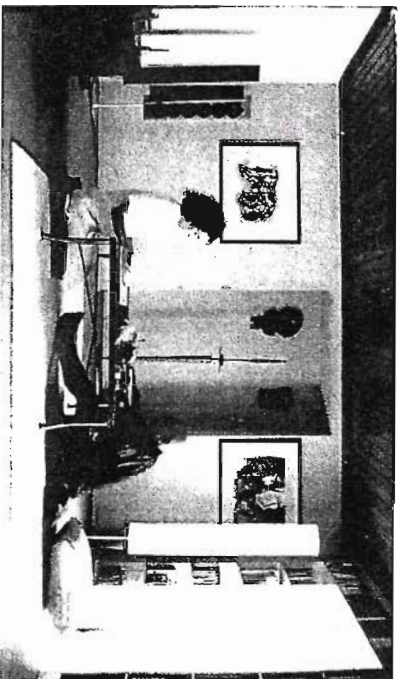
Padre e figlio un film di Alexander Sokurov

Cinema di immagini e immagini come scrittura politica: questo il senso del festival di quest'anno di dopoguerra, con le ferite non rimarginate, con la violenza dell'Impero, e i paradossi dell'esistente, il gioco dei rovesciamenti, le mutazioni, l'immanenza.

Vai e Vem

Con *Vai e Vem* di João César Monteiro si apre il mio itinerario filmico, in questo suo muoversi tra prassi e teoria dentro una scrittura fitta serie di proposte, di immagini, voci e silenzi, in una *Ferie* di colori, di attimi smarriti, di luci e di ombre. Monteiro con questo suo film-saluto riempie tutto lo spazio, restituisce al nostro virtuale una sua propria maniera di vivere, una esaltazione alla vita, alle sue incongruenze, ai suoi paradossi. Resta fermo nell'immaginario quella sua figura ascetica di anarchico, di combattente deluso da una rivoluzione tradita, di virtuoso cultore della sensualità vergine, il che lo fa attento conoscitore del sublime, lettore dei particolari e dei dettagli, di una sensibilità quasi adolescenziale, cantore del *raptus* incosciente.

Arabo, bizantino, italiano, portoghese Monteiro parla la lingua dell'esuberanza, rovescia sul teatrino della falsa democrazia le accuse più violente, canta, ad una poliziotta incantata, la ballata del crimine con una instancabile capacità di narratore, rivisita luoghi metafisici inseguendo l'osceno, balla la zarzuela con la felicità amorosa di un impenitente, guarda, attraverso le vesti trasparenti, la silhouette della giovane domestica. E introduce come elemento improvviso di rottura *Bella Ciao!* nelle due versioni partigiana e della risaia, irrompe con il canto d'amore e di speranza, con la fatica delle mondine, nell'alienato silenzio della città. Le referenze su cui si appoggia sono numerose: Swift, Mallarmé, Céline, Pessoa, ma anche Bresson, Dreyer e Ford - parola, immagini- e tutti i personaggi da lui interpretati - Jean de Dieu, Max Monteiro, Jean Vivu- narrano la tragica bellezza del vivere. L'autobus, come un refrain continuo, intramezza gli spazi, dà voce e coro all'azione, è la vita sognata, la poesia immaginaria della città, la felicità del comunicare. Nella grande villa sotto un albero centenaria Monteiro siede sulla panchina, ascolta il silenzio, le voci lontane di un pomeriggio di sole e osserva una fanciulla, che, in bicicletta, esce ed



Vai e vem di João César Monteiro

entra nel quadro, con la cadenza del tempo, nel Grande Ritorno vichiano (ma anche nietzscheano.) E nell'impatto visivo, il lungo piano sequenza si intreccia nelle pieghe della visione, scopre la realtà in movimento, il gioco seduttore delle ombre, il sentire delle immagini. *Vai e vem* compendia tutta una vita, traccia una figura complessa sino alla sua morte, in una continua allegria senza peso, sorridendo in una dolce agonia.

Raouil Ruiz con *Ce jour-la* sposta la visione sul surrealismo, un surrealismo tutto personale, in un universo ascetico come quello svizzero, trapassando le nebbie di una giornata qualunque sul filo di un incontro casuale. Tutto ruota su un intrigo dai risvolti polizieschi, e tutto poggia su una logica astratta propria della follia. Sono le situazioni ripetute, le occasioni mancate, la linea stupefatta, che insegue gli avvenimenti, a manovrare le scelte e giocare con personaggi che sembrano uscire dagli schemi della commedia, per poi risolversi nella tragedia. Ruiz unisce l'innocenza di uno sguardo con la ingenuità fenomenologica di una serie di concomitanze, che nella loro disarmante apparenza sono anche politiche, entra nel vivo di una situazione estraniata ruotando attorno ai vivi e ai morti, assumendo lo sguardo diafano e inconsuetamente lascivo della protagonista, e annegando tutto in un paesaggio astratto nella sua monotonia.

Alexandre Sokurov traccia con *Père et fils* una materjalistica l'elegia degli affetti, che attraversa un percorso fortemente segnato da una scelta linguistica dove tutto accade lungo il bordo della rappresentazione, tra presenze ed assenze. Nella forza delle immagini e nel tratto figurale rivera rinnovandola tutta la sua eloquenza visiva, tutta la sua intensa capacità di riunire elementi espressivi con elementi psicologici, in un percorso in cui l'interiorità stessa si fa forma, profondità e superficie.

Padre e figlio assumono una identità fisica comune, all'inizio sono un corpo unico, in una effusione dove gioia, amore, solitudine e paura marciano una idea di pensiero, una espressività intensa, carnale, non erotica. Labbraccio dei corpi diventa mimesi di una situazione, che nel figlio ingloba la presenza della madre morta e costruisce, come dice lo stesso Sokurov, "il legame di un amore che perdura" ma anche quel tanto di femminile che si intravede nei suoi modi gentili. Il gioco stesso con l'amico, ai limiti di un equilibrio impraticabile, con il richiamo, sulla tavola getrata tra le due case, ai funamboli e ai loro astratti gesti nell'aria, traccia una deriva metafisica che taglia per un momento il reale, e ricongiunge il gioco a uno slancio tutto filosofico. Così l'invenzione della città, ritessuta tra una San Pietroburgo e una Lisbona raccolte nella prospettiva acura di uno sguardo laterale, che scontrati i muri delle case, inseguendo il percorso del piccolo tram, conferma questa linea concettuale dove il fuori non è che l'interno della immaginazione, la zona virtuale dove l'uno e l'altro, il dentro e il

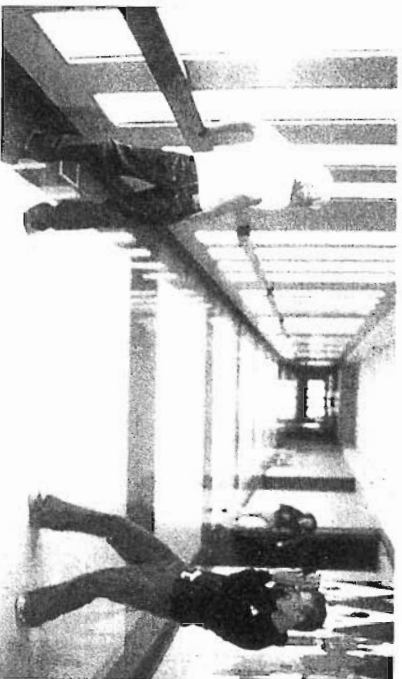
Ce jour-la

Padre e figlio

fuori, sono il ragionamento, l'invenzione semantica, il passato e il presente. L'amore paterno è premio e condanna - 'crocoffissione' - segno di qualcosa che oltrepassa i confini del tempo e scopre la eterna ragione del mito, legame che si trasmette nel figlio. Le due sequenze con la ragazza, i loro sguardi furtivi attraverso i vetri socchiusi e l'incontro al balcone nell'ambiguo ritrarsi, in una sorta di rifrazione segreta, sono premonizioni di un enigmatico passaggio - il destino.

Bright Future di Kiyoshi Kurosawa porta avanti il discorso di questo autore post-post moderno, dalle immagini lancinanti, dagli impasti bruciati di un colore *sombre*, icona di una 'teologia negativa', per usare una espressione di J.L.Nancy, (*Le Regard du portrait*, Paris 2000, p. 67) presenza dell'invisibile che richiama una visione altra dalla visione che mostra. Nei frammenti è possibile rintracciare l'alea di un racconto, evidenziate due amici protagonisti e un assassino gratuito, e l'amore per una medusa velenosa da parte di chi dei due finisce in carcere, ma una continua attrazione verso l'astratto, rompe ogni aggancio psicologico per un itinerario fortemente visivo, dove il moltiplicarsi della medusa in tante meduse, che raggiungono l'acqua del fiume, inondando la città, danno una significazione epistemologica a una visione del mondo dominata da una negatività che, forse, distruggerà il malsano, risarcendo la pratica ludica.

Elephant
 Rossellini citava Comenio e la teoria dell'elefante per dire che anche se fosse descritto 10 e più volte sarebbe impossibile farsi un'idea dell'animale se non ricorrendo alla sua immagine. Dalla stessa riflessione, credo, parta Gus van Sant nel dare il titolo *Elephant* al suo film, che cerca di descrivere inutilmente il comportamento degli allievi di un qualsiasi liceo americano, sondarne l'opinione, cogliere il loro punto di vista, capire il perché, d'improvviso, matura in qualcuno l'idea della distruzione, dell'omicidio collettivo, del raptus, della violen-



za gratuita. Il film è costruito come una inchiesta, riprendendo le azioni, rivedendo i fatti da diverse angolazioni, in una giornata apparentemente tranquilla, con scarsi risvolti analitici, sfiorando gli ingressi più pericolosi ideologicamente, soffiati senza dar peso, per terminare nella *moritai* finale con sparatorie e incendi da guerriglia. Lontano da *Will Hunting* (che rimpiango ancora una volta, ma non disperò) con il narcisismo del suo personaggio, il piacere dello scandalo, e il forte senso di malinconia.

Mystic River di Clint Eastwood stende una patina nera, un buio inquietante sull'America di oggi, addensa su Boston una luce oppressiva, una notte continua, raggelando la sua osservazione su tre amici di infanzia, vissuti nel quartiere più cupo della città. Eastwood sorprende i suoi eroi la prima volta quando, ancora ragazzi, hanno un incontro vessatorio con due sedicenti poliziotti, che sequestrano uno di loro a scopo di ricatto e di stupro. Il ragazzo riesce a fuggire ma resterà segnato per sempre da quella avventura. Trent'anni dopo, ognuno ha un suo ruolo, uno diviene poliziotto, gli altri due conservano una loro rispettabilità ai margini di una esistenza criminale. L'assassino della giovane figlia di uno di loro, rompe la legge del silenzio, mostra, sotto l'apparenza, la vita notturna e illegale, la falsa rispettabilità, il sospetto. Come una spirale l'occhio di Eastwood insegue percorsi paralleli, una traccia di sangue stringe attorno all'ex ragazzo violentato una rete di falsi indizi che la legge di mafia non perdona. Verrà ucciso proprio quando la polizia arriva alla verità, lasciando che tutto resti come prima, nell'apparenza di una esistenza tranquilla. E' questo ritorno alla regola il lato inquietante, il segno di una continuità con gli altri film di Clint Eastwood, *Mezzanotte nel giardino del bene e del male* soprattutto, con quella forza irrealistica e di denuncia, in un contesto visuale, che è l'evidenza del mondo. Anche in *Mystic River* si avverte una analoga



Mystic river
 di Clint Eastwood

sensazione di presentimento nell'*incipit*, una 'memoria' vista in tempo presente, da cui non ci si riesce a liberare: sul volto di quei tre giovanissimi si 'sente' il peso del disagio, la paura, per una regola comunque violata come per un diritto di libertà (scrivere i loro nomi sul cemento fresco di un marciapiede). Nelle brevi sequenze del prologo, estraneità e alienazione precedono il loro turbamento per un richiamo all'ordine al quale, non abituati, non sanno resistere e si affondano le radici della storia che trent'anni dopo li ritroverà riuniti per motivi diversi. L'universo visivo si chiude sulla città - il fiume, le strade, la quotidianità svelano una Boston sotto traccia, dirigono lo sguardo su una deriva che si fa metafisica in un disperato riflusso della realtà.

Filme de amor di Julio Bressane conferma l'appartata densità di un autore per il quale il cinema è forma di pensiero, territorio linguistico, riflessione. Nel caso particolare, possiamo parlare anche di film come trattato, meditazione sul sesso, rappresentazione di una Cerimonia, in cui ognuno dei tre personaggi, un uomo e due donne, appartenenti a una microsocietà lavoratrice, (commessa, manicure, barbiere) gioca un ruolo scoperto in una logica di finzione. Cirando il filosofo tedesco Aby Warburg che, nel suo saggio *Nascita di Venere* parla delle Tre Grazie, Thalia, Adgail e Eufrosyne come rappresentazione simbolica dell'Amore, della Bellezza e del Piacere, Bressane affronta il tema del Desiderio, spingendo l'analisi in avanti spietatamente, in una convulsa digressione tra teoria e pratica. Si avverte subito un senso di desolazione e di degrado nelle prime sequenze che mostrano una Rio periferica, come corpo fantasma di una realtà sociale e descrivono la stanza dell'appartamento dove avviene la rappresentazione, nell'oscuro magna in un bianconero che sfuma in un colore bruciato. Come in un sogno angoscioso la Cerimonia, supportata da una serie di dialoghi e di citazioni di autori classici (Bataille, Breton, Sade, Balhaus) che sono il motore del meccanismo filmico, svolge il suo rituale gestico, in una tensione visiva dove il tratto realistico si invola in una danza aerea di matrice surrealista. La stessa maniera di recitare e di porsi dei tre personaggi, mantiene questa sospensione tra realtà e finzione, in una situazione che vuole 'segnare' il sesso come solo oggetto di linguaggio, nella impossibilità di trovare una equivalenza analogica (brutto il gioco d'ombra del pene), che si rifletta sui corpi. Bressane avverte questa inattuabilità della jouissance come forma visiva e coglie l'importanza dell'operazione sessuale come un valore di scambio - piacere contro piacere - in una astrazione assoluta dalla realtà. L'immagine dell'*Origine du monde* di Courbet, rifatta sul corpo nudo di un pube rasato, conferma questa scelta estrema, questa visione di espiazione e di morte, in un immaginario dove si impastano il cinema, l'arte moderna, la danza, la musica nella dimensione propria di un autore-filosofo.

Con *La meglio gioventù* Marco Tullio Giordana sorprende, come

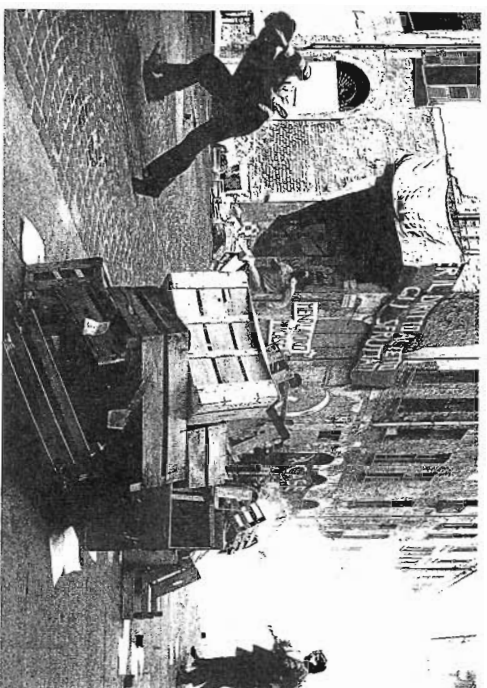


Filme de amor
di Julio Bressane

sempre. Ricordo la 'sorpresa' di Isabella Ferrari nel suo *Liverpool*, prima restituzione, al cinema, di una attrice fino allora di 'genere' a un ruolo drammatico. Questa volta l'apparenza del film ai serial televisivi di impegno civile e il batrage quasi unanime della stampa, facevano davvero poco sperare. Si tratta invece di un'opera in tensione, che abbraccia un ciclo storico dagli anni sessanta fino ai giorni nostri, con una impronta melodrammatica, come *Novcento* di Bertolucci, e saga di una generazione, in un periodo in cui la generosità, la politica, l'impegno, il terrorismo hanno segnato le fasi di quell'avventura. Intendiamo, l'inizio è disarmante, sceneggiato in maniera convenzionale, ma dopo le prime sequenze la regia prende il sopravvento, Giordana assale il racconto, scava sui visi dei protagonisti, taglia il paesaggio, costruisce un clima dove la luce e il buio si intramettono nel-saggio, 'sente' il passo del tempo, l'avventura, il caso, l'invenzione; lascia brandelli di storie, perde e ritrova i personaggi, dimentica i loro gesti, monta situazioni parallele. Gli occhi e le mani di Giorgia si intrecciano con gli affanni degli altri, l'incontro con Giulia, a Firenze durante l'alluvione del '66, pre-sente la forte individualità del personaggio, come il suicidio di Matteo, giù dal balcone in una Torino deserta nella notte di fine d'anno. Giordana si muove nell'ambito di un cinema visionario, sul modello del grande cinema americano, in cui tutti gli attori aderiscono perfettamente ai loro personaggi, e riesce a tradurre nel tempo il senso e la tensione di quegli anni.

In *Spiriti* Naomi Kawase conferma le sue qualità espressive e ci

Shara



regala forse la più bella sequenza del festival, di una danza ritmata dalla energia di una musica ripetitiva, ininterrotta da una pioggia improvvisa. Esibisce in concreto la realtà di un villaggio attraverso un piano sequenza che insegue il percorso di due giovanissimi fratelli gemelli in bicicletta per i vicoli stretti, sino alla improvvisa scomparsa di uno di essi. La scomparsa rimane un mistero. Il racconto riprende cinque anni dopo, quando la madre attende una prossima nascita. Naomi osserva, come estraniata dai fatti, resta fuori dal racconto familiare e al tempo stesso si addentra a scoprire i segni di un passato intrecciato al presente, affabula con la parola che si fa messianistica, sorprende la ritualità di un parto, corale pur nella sua discrezione.

La colere des dieux di Idrissa Ouedraogo ripropone lo sguardo nel mondo africano delle favole, nella costruzione geometrica di una pittura limpida e ariosa, in una costruzione figurativa intensa e affascinante che risveglia, nel paesaggio dell'Alto Volta (ora Burkina Faso), la poetica rosselliniana di Sambene e la forza rivoluzionaria di un cinema materialista, dove il pensiero supporta una sua verità filosofica. Il gesto stesso del suo cinema è politico, si integra nella cultura, nell'ernia del paesaggio, nelle tradizioni, nella logica di una enunciazione che supera ogni connotazione naturalista, in un linguaggio filmico immediato. Come nelle favole, nel vecchio villaggio del XIX secolo, il re muore e il giovane figlio Tanga, ignorando la tradizione, organizza un colpo di stato, rapisce una giovane donna al suo fidanzato, rovescia i principi paterni del buon governo e attira con la sopraffazione e i suoi intrighi violenti, l'odio del popolo e l'ira degli dei. Ma sarà la rivolta degli uomini a punire il despota, a riportare il senso collettivo del giudizio, a dare un segno forte di libertà sul terreno di una dialettica materiali-

stica.

The Brown Bunny di Vincent Gallo rischia di essere una provocazione metaforica, un lungo viaggio dal New Hampshire alla California fatto in auto, quasi un piano sequenza improprio, in una America rivisitata attraverso il vero della macchina, da uno sguardo febbricitante di un corridore di moto da corsa, che insegue il suo solitario sogno d'amore. La lunga premessa sottolinea questa solitudine, questa volontà solipsista, che in una istanza di soggettività, imprime in ogni ragazza che incontra, il ricordo della sua Daisy, in una affettività metronomica che immediatamente rifiuta. Si avverte la persistenza di una sovrapposizione immaginaria, un disperato rifiuto della realtà, memoria di un intenso gesto d'amore, condensato in una lunga fellatio, che precede una morte violenta. Nel flusso di una fascinazione il film reifica l'immagine di un desiderio appassionato, trasferisce sullo sguardo dell'altro l'emozione di un rapporto fisico, estremo, crudele, in un cerchio virtuale che richiude in se stesso la solitudine narcisista.

Tema questo che ricorre più volte in questo festival, in *Uzak* di Nuri Bilge Ceylan, una Istanbul desolata, nell'attesa di un incerto domani, o in *Arimpara* di Mural Nair, dove la escrescenza di un porto arcimboldesco immerge la favola, per certi versi renouiriana, nell'atmosfera assolata dell'India. O in *Le domaine* di Lester James Peries, un 'classico' del cinema dello Sri Lanka, sul destino di una grande famiglia costrutta ad abbandonare la Villa sul lago, dal nuovo capitalismo che avanza. Nel film è proprio la casa, vista nei movimenti di macchina, nel suo girarsi su se stessa e nel suo intricato labirinto, ad essere protagonista e metafora di una forma di solitudine. (Non in *Dogville*, questa falsa ballata di sapore nazista, girata come una cattiva sceneggiatura su un set immaginario e interpretata da una splendida creatu-

The brown bunny

Le domaine



The Brown Bunny
di Vincent Gallo