

Fantasmi

LORENZO ESPOSITO



Padre e figlio di Alexander Sokurov

Matrix Reloaded

In ogni visione persiste la sua *politica*. Come si è provato a dire negli ultimi mesi su queste stesse pagine, è in essa, nelle sue tracce disseminate sulla pellicola, che è forse possibile ricercare e poi agire una sorta di *resistenza della memoria*, qualcosa che si ponga in conflitto con un reale mai così impalpabile, mai così *in fuga*. Non è tanto il tempo dell'immagine a preoccupare (anche l'immagine sfugge, ma questo rimane il suo pregio, la sua qualità maggiore e anche più segreta), quanto invece la prospettiva attuale di un'immagine agonizzante perché puntualmente sottratta, manipolata, negata, ridotta a corpo molle e insensato, divenuta tassello ineludibile di un disegno di potere che anestetizza l'occhio e la mente di chi al contrario non smette di interrogarla e di interpretarla.

Il cinema oggi più interessante affronta direttamente questo tentativo di controllo sull'immagine e in qualche modo cerca di arginare l'obiettivo di una sua *preventiva* sparizione, o della sua sostanziale inarticolazione. Esiste cioè un cinema che torna a lambire i contorni pulviscolari dell'ombra che da sempre *sdoppia* e aggiunge fibra all'immagine; un cinema guizzante nei fuori fuoco della *ripresa*, lì dove appare meno programmabile l'onnipresenza del controllo. C'è sempre un fotogramma che devia o che salta, ed è la sua quasi impercettibile permanenza nell'iride a costituire l'(odierno) oggetto politico del film. Come una matrice che si nega e negandosi non fa altro che riavviarsi: da qualche parte, nei suoi intarsi numerici più profondi, non è più la stessa, ha prodotto una seppur minima *differenza*. Già *Matrix Reloaded* è questo. Vuota coazione a ripetere. Impersonale furia saccheggiatrice. Ma anche inatteso *salto* narrativo, che appunto costituisce la negazione complessiva di tutto quanto (da due film) aveva circuito lo spettatore (non esiste alcuna profezia, il messia è solo un'anomalia pre-vista dal sistema), e che perciò parla (involontariamente?) di questa spinta verso un'immagine di crisi. Se il doppio si fa replica, non è un caso che a sparire sia anzitutto e infine l'*autore* stesso (due registi o mille? Se non è bastato il film, si giunga al termine dei circa dodici minuti di titoli di coda per farsi venire qualche altro legittimo dubbio).

Dunque il cinema, digitale o meno, torna a occuparsi dei suoi fantasmi. La *novità* della più recente strategia del potere, sta nel produrre e considerare come parti integranti del progetto, le anomalie stesse, le falle del sistema, riducendole a schegge impazzite *senza memoria di sé*. Ecco perché la base *politica* per ogni forma di lotta è uno sguardo che costituisca *memoria di (per) sé*. In *S21, la*

S21



S21, la machine de mort khmère rouge di Rithy Panh

machine de mort khmère rouge il cambogiano Rithy Panh torna sui luoghi di tortura, nelle prigioni del genocidio, rischiando uno sguardo gettato in faccia al passato. Un sopravvissuto (scampato alla morte solo perché pittore di professione costretto a dipingere per anni i suoi torturatori), mette i suoi occhi dentro gli occhi dei carcerieri di un tempo. Si instaura così un processo di azione (voglio ricordare, voglio capire) e reazione (voglio andare avanti, superare il lutto), che letteralmente rianima i luoghi ormai vuoti e asettici dell'assassinio. Sono soprattutto i carcerieri a dover gestire i propri fantasmi, costretti, in terribili e sublimi sequenze, a ripetere mosse, movimenti, parole, con cui esercitavano il controllo. Come immessi per sempre nell'eco di una cantilena di morte, affrontano le stanze svuotate delle vecchie prigioni processando se stessi, rivolgendosi a prigionieri inesistenti, il cui spirito forse aleggia nei numeri di serie impressi sui muri, ma trovando solo la propria ombra per sempre incatenata alla sparizione altrui. Panh letteralmente fa l'archeologia di un genocidio, estrae le ferite ancora sanguinanti, attende che la polvere portata dal vento ricopra e spazzi via tutto.

Il fantasma preserva la memoria? In un film riscoperto del 1964 – *Soy Cuba* del sovietico Mikhail Kalatozov – l'agitarsi reciproco dei fantasmi dell'Ejzenstejn de *Il vecchio e il nuovo* e del Rossellini di *Paisà*, trasforma immediatamente la propaganda in documento e traduce certo formalismo in continua e inesausta innovazione filmica. Come poche altre volte si resta ammaliati da movimenti e piani sequenza quasi inspiegabili, forse anche *tecnicamente impossibili*. Ma è ancora e sempre la morte l'oggetto del desiderio, la sfida ultima del filmare. Tanto più se il fantasma ha i contorni sottili e filiformi di João César Monteiro. Con il suo ultimo *Vai e Vem* l'occhio della morte diventa sguardo postumo, immissione del corpo e di ciò che ne rimane in una stringa temporale ossessiva, instancabilmente ripetitiva ma definitivamente aperta all'universo circostante, fissata nell'occhio che ne rimanda tutt'intorno i riflessi, metamorfica, incline all'ascolto, erotica, perversa, allo stesso tempo appartenente al mondo dei vivi e a quello dei



Soy Cuba di Mikhail Kalatozov

Soy Cuba

Vai e Vem

morti. Monteiro giunge a mostrare il paradosso della concretezza materialistica di un pensiero che lucidamente erige se stesso (cinico, caustico, commovente, epico, politico) immagine dopo immagine, senza d'altra parte perdere mai di vista la propria condizione di ineffabile trapasso, come fosse d'improvviso conscio dell'inapparenza di sé nel tempo e riuscisse infine a mimare la propria scomparsa e dissoluzione. La pelle delle giovani fanciulle, i loro rossori impudichi, i canti popolari e i racconti del regista cantastorie, gli elenchi e le battute, il cibo, la danza, la città, il mondo di cinema costantemente sotteso, richiamato e ironicamente storpiato, tutto, in questo andirivieni testamentario, si scioglie e si addensa nella forma-specchio dell'occhio aperto/sbarrato. L'ultima inquadratura, quel fermo immagine dell'occhio liquido azzurro entro cui si specchia panica la natura, recupera il gesto che fu già di Buster Keaton (via Beckett), non tanto nel rivelare la soggettiva, ma proprio nel comprenderne infine la molteplicità nell'arresto, l'infinita sezionabilità del visibile anche nell'ineludibile pietrificazione dell'umano.

Akarui Mivai/
Bright Future

La scivolosità e la vischiosità, ma anche la pericolosità dell'impatto con il suo corpo liquido-acquatico, ritornano nella figura flaccida e iridescente della medusa di *Bright Future* di Kurosawa Kiyoshi (per inciso: non sarà un caso che questi fantasmi velenosi formino l'esercito con cui in *Matrix Reloaded* la matrice stessa lancia l'attacco finale agli umani. Medusei fantasmi informatici...). Il quale infatti, per seguire il moto silenzioso e sinuosamente informe di questa sorta di lucciole marine che invadono le acque di Tokyo, firma il suo film più libero e misterioso a un tempo. Laddove in *Kairo*, *Charisma*, o in *Cure*, questa stessa libertà veniva raggiunta dalla forte progettualità del montaggio sistematicamente mentale e singultante, in *Bright Future* il medesimo lavoro nella creazione di buchi, tempi differiti, ellissi, mancanze d'aria e di respiro, di durate a brandelli, è già tutto recepito dalla grana sfrangiata, disfatta, solarizzata, quasi espansa del formato, che è digitale, poi video, poi addirittura simile a un 16mm. Con spirito nouvelle vague (campeggia come un vero corpo estraneo sulla parete di un ufficio qualunque il manifesto de *La chinoise*), Kurosawa supera l'artificialità della tecnica con la *naturalità* del fantasma, disponendosi a guardare in un ribollito d'immagini che hanno la consistenza dell'aria e la generosità del farsi girare la testa.

Se il fantasma slitta nel suo riflesso, un istante prima della morte, si concretizza forse la piega oscura della vita. L'attimo congelato in cui l'ombra taglia i volti e le azioni e i volti stessi si sovraimprimono in una confusione di superfici e di identità. Forse è questa l'immagine politica (la politica dell'immagine). Verificare la tenuta del corpo lì dove sfiora l'ambiguità assoluta, lo stato mutante fra aria e polvere, la zona insonne fra il sogno e la veglia. Da una parte *Mystic River* di Clint

Mystic River

Eastwood, dall'altra *Padre e figlio* di Alexander Sokurov. *Cinemi* che toccano il luogo fantasmatico d'ogni immagine: la colpa, la paura, l'incubo, l'amore, il bene, il male, il dolore, la perdita. Segni ossessivi di quest'ultima strenua politica dei corpi, colti nel frammento di tempo unico in cui il loro esserci coincide con il loro dissolversi.

Strano, ma una volta di più indicativo, che questo stare sospeso del filmico fra presenza e assenza dell'immagine stessa, da molti non venga colto in *Mystic River*. Eppure si tratta forse dell'Eastwood più intenso, che torna agli scivolamenti di senso di *Mezzanotte nel giardino del bene e del male*, mostrandone tuttavia la scorza dura e intatta delle pieghe più oscure. Ciò che lì sfondava di continuo l'immagine *sfarinando* e quasi curvando il visibile verso l'aldilà, qui diviene blocco duro e incandescente, volto scolpito nella roccia (come solo un Lang avrebbe potuto fare), racconto (già tutto impresso nei nomi e sui corpi degli attori scelti) inciso nel cemento. Il geniale inganno sta qui, nell'apparente inedita adesione di Eastwood a un impianto narrativo *a orologeria* (anche se fosse – e non è – mai visto allora un classico tale: *Mystic River* è un noir di Fritz Lang, è un *Nascita di una Nazione* rifatto da John Ford, non a caso girato a Boston, metropoli originaria per gli Usa, culla di sangue irlandese, del cui scorrere fondativo ci ha detto di recente anche Scorsese). Sicuri di trovare le consuete aperture nella rete - e come sempre in Eastwood ce ne sono miriadi - ci si sente disorientati dal loro immediato richiudersi. Ma questo movimento a rientrare, che è il gesto filmico di *Mystic River*, non è la conferma dell'ingranaggio, ma un suo continuo interno rabbrivire, come un serrarsi della ferita senza che si possa fermare la fuoriuscita di sangue. Che è quanto sta accadendo agli Stati Uniti oggi. E allora, semmai, mai film fu più politico. Eastwood mima solamente l'occhio matematico della sceneggiatura, e invece conduce la cosiddetta narrazione alla geometrica implosione finale di un fuoco d'artificio di sguardi incrociati sporchi di sangue, colpevoli, spietati, interdetti. Cioè l'esatto contrario: l'ambiguità assoluta, il dolore portato dentro e non fatto uscire. È



Mystic River
di Clint Eastwood

Padre e figlio

più importante il rapimento pedofilo dell'inizio, o il fatto che vada a interrompere l'atto rivoluzionario di scrivere i propri nomi su un fazzoletto di suolo libero che un paio di transenne trasformano in *proprietà privata*? E che questo sarà pagato per il resto dei nostri giorni? Se *narrativo* dev'essere, che lo sia ancora a lungo.

Ancora più a fondo *Padre e figlio* di Sokurov indaga l'immagine come fantasma barcollante, come squilibrio dell'essere, passeggiata sonora sul filo, su assi scricchiolanti sospese nel vuoto, ponti d'aria sul mare. Come se dopo il grande naufragio di *Arca russa*, il primo battito d'occhio dopo il tuffo nelle acque del tempo consegnasse direttamente il visibile al piano oscillante dell'identità. Il volto della *persona* (non a caso Sokurov si è più volte riferito a Bergman) diviene allora la superficie cangiante del filmico. Sokurov non attraversa lo specchio, ma letteralmente trasforma l'immagine in una pellicola trasparente che coincide con i margini del vetro. Sfondato di continuo nelle sue dimensioni, il vetro si piega come le pupille, mentre gli sguardi circolano oltre una finestra, salgono sui tetti, curvano la città, si aggrappano a un terrazzo, abitano sentieri sconosciuti. In questo modo *Padre e figlio* raggiunge il fermo in moto di uno stato di veglia perenne che imprime sull'immagine un respiro assordante, un'eco d'anime lontane, un tessuto ambiguo e misterioso di paternità e di identità infinitamente scambiabili. Il padre è il figlio, il figlio è il padre, padre e figlio sono fratelli amici amanti, rimbalzano i ruoli, come un pallone calcciato contro il muro, l'uno verso l'altro, sono il sogno l'uno dell'altro. Tutto quello che in Sokurov è sempre stato drammatico e ipnotico avvicina alla *cosa* (una voce dello spirito, un quadro, un diario, una nuvola sulle trincee), qui coincide con il raggio di fuoco degli occhi negli occhi di due volti vicini lontani che abbattono le distanze preparando il distacco. Si guarda attraverso. Una radiografia dei polmoni diventa volto ("è il tuo ritratto, è come una foto, ma più sincero"), l'amore una crocifissione che "non può stare nello stesso piano" (inquadratura?). Il tempo trascorre nella sua sospensione, l'acqua, il sogno e la notte vanno via come i pensieri. Si cammina restando fermi. I sogni si biforcano come sentieri: il padre infine ne ha uno tutto suo, il figlio lo abbandona, ne fa un'immagine nuda. In realtà forse lascia un varco per noi, che da quelle assi e da quei tetti siamo caduti mille volte, come un terzo occhio travolto dalla battaglia dei primi due. Io nella caduta odo risuonare una sola voce: papà dov'è mamma?