DOPPIOZERO

La guerra delle immagini

Pietro Bianchi

29 Maggio 2022

Non si può dire che non abbia fatto un po' impressione veder iniziare un festival del cinema con il discorso di un capo di stato, come è stato con la cerimonia d'inaugurazione di Cannes di quest'anno con un collegamento da Kyiv di Volodymyr Zelens'kyj. Ma forse colpisce ancora di più pensare che Zelens'kyj stesso sia diventato famoso come attore prima ancora che come politico, o che il discorso al Festival fosse pieno di citazioni cinematografiche, dai Lumière a *Roma città aperta*, da *Apocalypse Now* a *Inglourious Basterds,* da *Il pianista* a *La vita è bella*. Quasi a voler rivendicare un'alleanza di fondo tra cinema e politica – o tra cinema e guerra – che rende il Festival di Cannes un luogo assolutamente "naturale" per un intervento del genere. Con tutti i paradossi del caso.

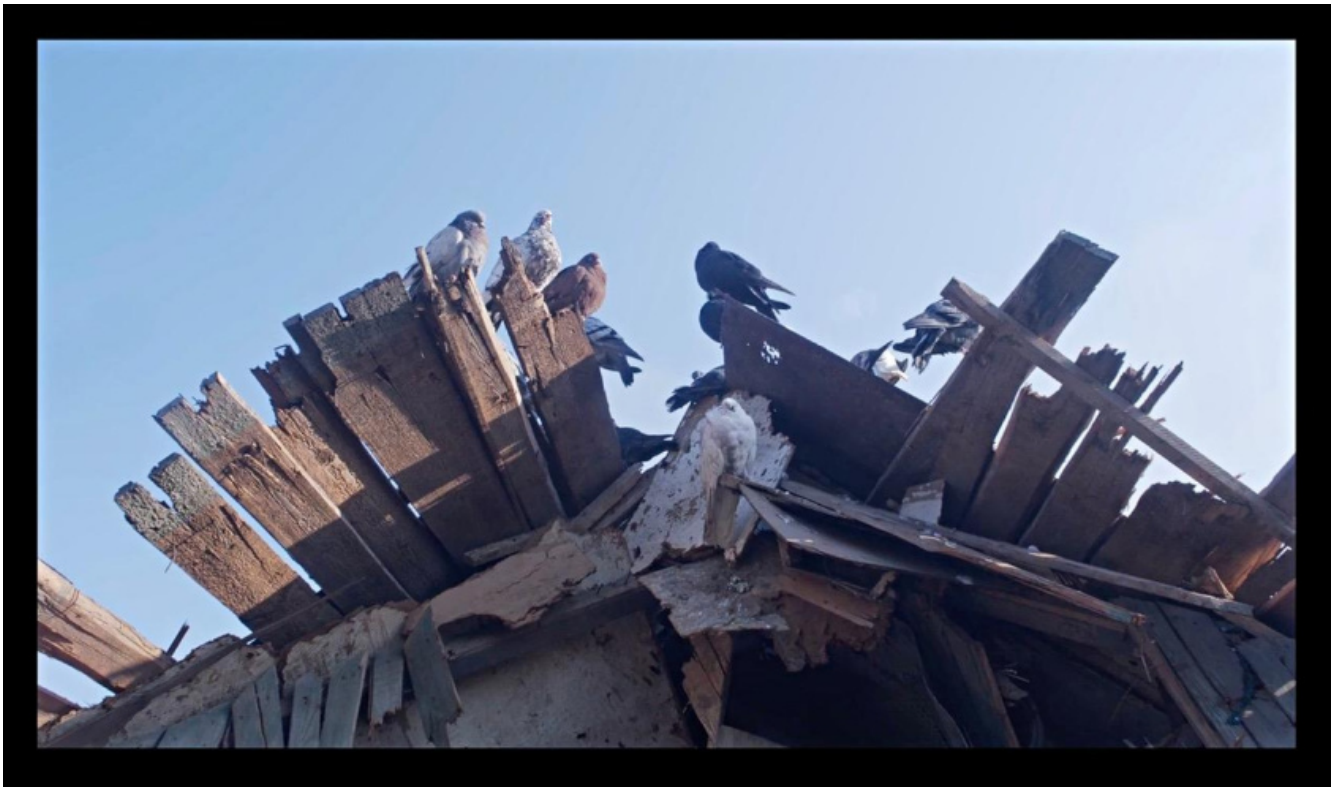
D'altra parte era impossibile che un festival del cinema, che è per definizione un evento in presa diretta sui propri tempi, non venisse attraversato dagli eventi ucraini. A partire dalla proiezione speciale di *Mariupolis 2* di Mantas Kvedaravičius, il regista lituano che durante l'assedio di Mariupolis dello scorso aprile era stato prima arrestato dall'esercito russo per aver tentato di lasciare la città, e poi trovato morto pochi giorni dopo. Il suo film, girato solo qualche settimana fa durante l'invasione russa, è stato fortemente voluto dalla compagna Hanna Bilobrova e montato al volo da Dounia Sichov, abituale collaboratrice del regista. E tuttavia chi si aspettava un film che mostrasse le atrocità della campagna militare russa è rimasto inevitabilmente deluso. Come nel primo *Mariupolis* il regista lituano mostra la vita quotidiana sotto l'assedio di un gruppo di persone che si è rifugiato nel sotterraneo di una chiesa e mentre in lontananza si sentono rumori di bombe e mortai alcune persone si arrabattano per case semi-distrutte, senza più luce e riscaldamento, e compiono gesti assolutamente quotidiani: come trasportare un generatore dalla casa di una persona morta sotto i bombardamenti, o cucinare qualcosa con dei fornelli a gas all'aria aperta.



La guerra, se vista dall’occhio dei civili protagonisti, è davvero molto poco “cinematografica” (infatti il film è oggettivamente noiosissimo, cosa che naturalmente non ne diminuisce di un’unghia l’importanza e l’efficacia): ha le sembianze di una costante lotta contro la dimensione più elementare della propria sopravvivenza, fatta di cibo e riscaldamento. È sostanzialmente indistinguibile da uno sfiancante e costante lavoro per la propria esistenza più basilare. *Mariupolis 2* finisce così, forse implicitamente ma in modo non meno diretto, per porci una domanda assolutamente ineludibile al tempo di una guerra che è nello stesso tempo invisibile e così ipertroficamente mediatizzata: come può il cinema guardare la guerra? Come può il luogo per eccellenza deputato alla riflessione collettiva su quello che un’immagine può mostrare e sui paradossi dell’esperienza della visione, riflettere su questo evento?

Se lo chiese già più di vent’anni fa Jean-Luc Godard, di cui nei giorni scorsi è comparso un commento al discorso di Zelens’kyj sui social: forse vero, forse apocrifo, o forse volutamente impossibile da verificare. Nell’episodio 1B delle *Histoire(s) du cinéma*, chiamato *Une Histoire seule*, sosteneva che il cinema in quanto erede della fotografia ne aveva ereditato anche i doveri: tra i quali c’era quello di dover essere testimone degli eventi della storia. È per quello che secondo Godard il cinema non si è dimostrato all’altezza della propria responsabilità storica quando non è riuscito a mostrare la realtà dei campi di

sterminio nazisti, che tra l’altro di questa dimensione dell’immagine cinematografica sono stati un esplicito antagonista dato che avrebbero dovuto cancellare completamente ogni traccia della loro esistenza (insieme all’esistenza del popolo ebraico). E tuttavia cosa vuol dire per il cinema essere testimone di un evento storico? Che cosa vuol dire che il cinema dovrebbe testimoniare della guerra in Ucraina, così come avrebbe dovuto farlo della guerra in Iraq (un’altra guerra invisibile ai tempi della visibilità assoluta) o della seconda guerra mondiale? Per guardare una guerra basta portare una macchina da presa al fronte e vedere quello che succede? Basta fare il conto dei morti e delle atrocità?



Godard però dice anche un’altra cosa in quello stesso episodio delle *Histoire(s)*: “Il cinema proiettava. E gli uomini si accorgevano che il mondo era là. Un mondo quasi senza storia, ma un mondo che racconta.” Che cosa vuol dire? Che al contrario della fotografia il cinema è in grado di far percepire l’esistenza del mondo: un’esistenza di cui normalmente non ci accorgiamo immersi come siamo nel flusso della vita e delle cose. È un po’ la stessa cosa che dice Deleuze quando dice che il cinema ci fa credere in questo mondo. Vuol dire però anche che il cinema ci fa vedere qualcosa che noi normalmente non vediamo del mondo in cui viviamo. In questo senso “guardare cinematograficamente” un evento storico non vuol dire semplicemente registrarlo per quello che è quando ne siamo immersi,

ma vuol dire vederlo in un modo di cui normalmente non saremmo capaci. Registrandone – si potrebbe dire – le presenze fantasmatiche e immaginarie, che all'occhio umano (al contrario di quello della macchina da presa) non sono visibili.

Infatti Godard dice che il cinema in un certo senso *ha visto* i campi di concentramento prima che essi divenissero realtà, nella loro forma fantasmatica o virtuale: tramite *La regola del gioco* di Renoir, *Il grande dittatore* di Chaplin o *Vogliamo vivere* di Lubitsch. Una cosa simile la disse anche Slavoj Žižek dopo l'11 settembre quando in *Benvenuti nel deserto del Reale* disse che il cinema catastrofico americano aveva *già* immaginato il crollo della due torri molti anni prima degli attacchi terroristici di Al Qaida, segno che quel fantasma di castrazione era già presente nell'inconscio americano. E allora forse, essere testimoni di un evento storico per il cinema non vuol dire mettere sullo schermo, duplicandolo, quello che già c'è nella realtà – come pensa purtroppo molto cinema impegnato contemporaneo secondo cui il problema delle comunità marginalizzate è un problema di "quote di rappresentazione" – ma quello che pur esistendo in forma implicita o fantasmatica non saremmo ancora in grado di vedere.

E di visioni fantasmatiche e immaginarie, e quindi *cinematograficamente* politiche, questo festival di Cannes – forse senza "picchi" ma con tanti ottimi film – ne è stato pieno. A partire da uno dei film più importanti del concorso, *R.M.N.* di Cristian Mungiu (purtroppo rimasto senza premi ieri sera) che continua la sua riflessione sulla Romania contemporanea raccontando le lacerazioni di un piccolo paese immaginario della Transilvania. Il film inizia con un bambino che in mezzo a un bosco vede qualcosa che lo traumatizza e che gli farà perdere la parola, di cui però non viene mostrato il controcampo. Quale sia l'oggetto di questo trauma è forse la domanda che attraversa il film, che man mano che la vicenda si dipana si configura sempre più come un'allegoria delle lacerazioni dell'intera comunità: divisa tra diverse comunità linguistiche e religiose (il film usa diversi sottotitoli per indicare quando si parla in ungherese e quando si parla in rumeno); divisa perché molte delle famiglie hanno vissuto l'esperienza dell'emigrazione in altri paesi d'Europa, in primis la Germania; diviso anche per via del trauma della crisi economica, che ha impoverito la comunità e ha provocato la chiusura della miniera che dava lavoro alla maggioranza degli abitanti; e poi divisa perché molte delle famiglie sono attraversate da fratture relazionali, tradimenti presenti e

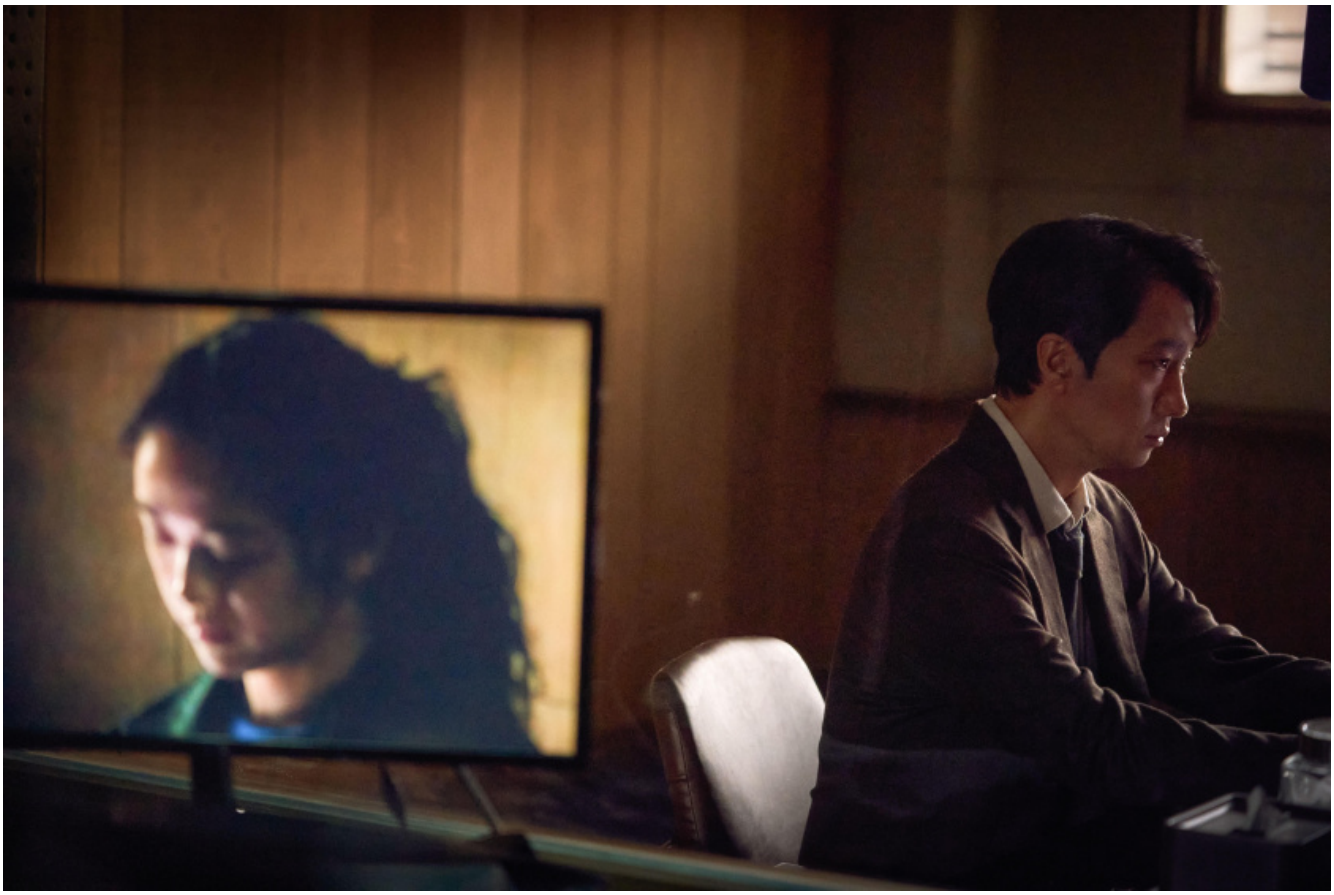
passati, e incomprensioni tra padri e figli.



Mungiu cammina sulle linee di frattura di un paese dove la dimensione localistica e fascisteggiante si trova accanto a quella più cosmopolita e capitalistica ma non prende una posizione, e non scade nel solito refrain della denuncia del piccolo paese come ricettacolo di un fascismo da comunità organica e sostanzialistica, ma si limita a drammatizzare un conflitto che non ha modo di essere “mediato”. In una sequenza da togliere il fiato – un piano sequenza di 17 minuti con camera fissa di un’assemblea cittadina con decine di personaggi, e dove il regista “dà la parola” mettendo e togliendo il fuoco – Mungiu riesce a tradurre in un’immagine dialettica l’impossibile riconciliazione di una comunità che esiste solo nella forma di un antagonismo fondamentale e irrisolvibile. E che è costantemente sul punto di trasformarsi in violenza autodistruttiva.

Il film che forse ha messo più di tutti a tema il regime dell’immagine contemporanea nell’epoca del digitale è stato *Decision to Leave* di Park Chan-wook, che ha vinto meritatamente il premio per la migliore regia. Si tratta di un noir dai tratti mélo che racconta del detective Hae-jun che indagando il caso di un uomo caduto dalla cima di una montagna (fu suicidio? Fu omicidio?) finisce per innamorarsi della vedova della vittima (poi indagata di omicidio), Seo-rae. Ma quello che rende il film interessante è la forma del suo racconto, dove ogni linearità causale si perde in un labirinto di messaggi del cellulare, finti indizi, traduzioni automatiche, messaggi vocali, fotografie, pedinamenti, in una specie di

proliferazione cubista di punti di vista dove niente è mai quello che sembra. Ce ne sarebbe abbastanza per far venire il mal di testa, non solo allo spettatore a cui nelle due ore e un quarto di proiezione viene richiesto un livello di attenzione spasmodico, ma anche al protagonista stesso – alter ego dello spettatore nel provare a riportare un mondo di segni nell'alveo del senso.



E invece Hae-jun – che è sposato con una donna che medicalizza la sua vita e la depriva di desiderio – riesce per la prima volta a sconfiggere l'insonnia proprio quando è sulle tracce di questa donna, che pur essendo la più classica delle isteriche *femme fatale* lo rende, anche se un po' paradossalmente, felice. Il mondo di Park Chan-wook è un mondo dove tutto è visibile e significante, dove i tentativi di provare a fare perdere le proprie tracce e cancellare un messaggio finiscono inevitabilmente per produrre ulteriori segni, ulteriori tracce, ulteriori indizi, ulteriori inganni… finendo per moltiplicare i simulacri fino al loro parossismo. Il fatto che questo mondo labirintico venga raccontato attraverso una storia d'amore non è però un mero pretesto, ma è anzi forse la chiave per comprendere il film. Perché ci dice che anche in un mondo dove nulla è più comprensibile (e dove, anzi, man mano che si va avanti lo è sempre meno) è

ancora possibile avere un desiderio. Anche qualora l’oggetto del proprio desiderio sia una donna simulacrale e fantasmatica.

In un festival attraversato da motivi politici, la Palma d’Oro è andata – per la seconda volta, dopo *The Square* nel 2017 – allo svedese Ruben Östlund per *Triangle of Sadness*: una commedia cinica e a tratti pure un po’ qualunquista che si fa beffe di una crociera per super-ricchi dove un naufragio ribalta i ruoli e mette al comando i lavoratori sottopagati dell’equipaggio che umiliano i vari imprenditori, ereditieri, oligarchi e modelle che stavano trascorrendo la loro vacanza super-lusso. Nonostante qualche superficiale riferimento marxista (ma il cinismo di Östlund è difficile da prendere sul serio), il film non va al di là di un ribaltamento carnevalesco che, purtroppo, temiamo che finisca soltanto per produrre l’effetto inverso di quello sperato auspicabilmente dal regista. Ma se il radicalismo di Östlund è tutto di superfice, quello di *Leila’s Brothers* dell’iraniano Saeed Roustayi è forse talmente sofisticato da essere risultato inevitabilmente invisibile per una giuria che ha distribuito i premi con l’accetta ai film più digeribili e inoffensivi (come il lacrima-movie *Close* del belga Lukas Dhont, a cui è andato insieme a *Stars at Noon* di Claire Denis il Grand Prix).



Leila's Brothers è stato a nostro avviso il film del festival. Si tratta di un'epopea familiare nell'Iran contemporaneo dove al centro vengono messi i rapporti conflittuali tra cinque fratelli – una femmina, Leila, e quattro maschi, Alireza, Manouchehr, Farhad e Parviz – e il patriarca della famiglia. Ma se i conflitti generazionali ci rimandano a una trasmissione dell'eredità simbolica che si è inceppata, sullo sfondo c'è il processo di finanziarizzazione dell'economia contemporanea dove per uscire dalla povertà è necessario prendere parte a investimenti economici al limite della truffa che servono soltanto a creare l'illusione di un'emancipazione sempre a portata di mano (che poi, inevitabilmente, manca sempre di avverarsi). In un film che inizia con una fabbrica che chiude e che finisce con la svalutazione del rial, la moneta iraniana, il cui valore crolla in pochi giorni in seguito alle sanzioni economiche dell'amministrazione Trump del 2019 e che mette la famiglia sul lastrico, quello che viene messo a tema è la relazione tra esperienza soggettiva ed esperienza storica. Non sappiamo se il titolo del film si riferisca esplicitamente al capolavoro di Luchino Visconti, ma certo è che il modo in cui vengono intrecciati la storia politica dell'Iran e quella di una famiglia impoverita della classe media locale – e dove i due binari non rimangono separati, ma vengono continuamente intrecciati e resi intellegibili l'uno attraverso l'altro – ricorda moltissimo la struttura formale di *Rocco e i suoi fratelli*. Quello che manca ai personaggi di *Leila's Brothers* e che gli impedisce di leggere la situazione storica e famigliare nella quale si trovano è quello che Fredric Jameson chiamerebbe una "mappa cognitiva": il principio d'intelligibilità che dovrebbe chiarire i nessi causali che legano percezione individuale e contesto storico. Al contrario del film di Visconti, Leila e i suoi fratelli finiscono per essere "oggetti" più che "soggetti" del proprio destino, proprio perché Storia e storie pur essendo indissolubilmente causalmente legate non riescono più "a vedersi" l'una nell'altra. È forse una delle allegorie più riuscite di una delle condizioni fondamentali della contemporaneità, per un film la cui maturità e lucidità (anche registica) sono tanto più stupefacenti quanto più si tratta di un regista di poco più di trent'anni.



E tutto sommato, anche *Stars at Noon* di Claire Denis, che ha vinto a ex-equo il Grand Prix della giuria, riflette su un personaggio che non è più capace di vedere i nessi causali che segnano il proprio destino. In questo caso, la protagonista, Trish, una giovane giornalista free-lance interpretata da Margaret Qualley, si trova in un Nicaragua politicamente instabile, senza più lavori e senza più una lira, nonostante un'attività di sex-worker part time e qualche favore da parte di un leader dei guerriglieri e di qualche politico locale riesca a mantenerla nel paese in uno squallido hotel di terz'ordine. I problemi arriveranno quando incontrerà e si innamorerà di un giovane uomo d'affari inglese la cui presenza in Nicaragua è legata opacamente al mondo dei servizi segreti. In quello che è sostanzialmente un film romantico, la sottotrama spionistica serve semplicemente a rendere la protagonista ignara delle connessioni politiche che orchestrano e organizzano suo malgrado la sua vita.

La contraddizione fondamentale che attraversa il film è dunque quella che oppone il personaggio principale – che è interessato soltanto all'immediatezza della propria storia d'amore – a quello che invece contraddistingue il destino di tutti gli altri personaggi, che invece portano avanti una partita politica legata al ruolo dei servizi segreti di cui il personaggio interpretato da Margaret Qualley è solo una pedina, senza che lei se ne renda conto. Non è forse questa – insieme a quella di *Leila's Brothers* – un'allegoria delle più riuscite della distanza che separa un personaggio dalla struttura di intelligibilità che definisce il suo mondo? Non è forse una riflessione politica tra le più importanti quella che mette a tema il rapporto tra la nostra vicenda individuale e la Storia collettiva come un rapporto i cui nessi sono tutti da ricostruire e la cui visibilità e intellegibilità – nella

condizione contemporanea – sono tutt’altro che trasparenti? Non è forse questo un cinema politico molto più rilevante e urgente di quello che invece ha contraddistinto le ultime Palme d’Oro (da *Parasite* a *Titane* al film di Ruben Östlund di quest’anno) tutte improntante a un radicalismo dei contenuti nella confezione di un film formalmente inoffensivo?

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

