

Trilogia per un massacro

di Adriano Aprà e Piero Spila

Dopo *Round Trip*, il film americano, *Serata*, il film intimista, *Anna Carini in agosto vista dalle farfalle*, il film d'amore — dopo alcuni cortometraggi-sonda, film di esplorazione e di orientamento, scoperta timida e spericolata del nuovo strumento, integratore, compensatore o ribaltatore di quell'altro, la pittura, sentito come ormai insufficiente, « limitato », impotente a stabilire col pubblico un rapporto moderno, vitale —, *Satellite*, *Umano non umano*, *Trapianto*, *consunzione e morte di Franco Brocani*: tre film che si integrano a vicenda, incomprensibili veramente ognuno per proprio conto, momenti di un discorso continuo, variazioni su un tema unico che acquistano senso (senso ulteriore) in quanto preludono, integrano, ribaltano, relativizzano, criticano le altre variazioni. Un viaggio in tre direzioni, a raggiera, che copre alla fine un circolo esaustivo di possibilità stilistiche. Bilancio di sé come cineasta; saggio di uno strumento, di una realtà attraverso questo strumento, di una soggettività impegnata con questo strumento; e confronto di autore-strumento-realtà con uno spettatore, o meglio con un (possibilmente nuovo) atteggiamento spettatoriale.

Concepire e realizzare una tale trilogia, che si conclude — vedremo — con una morte, può significare poi due cose: o la verifica di uno strumento e della impossibilità a esprimere con esso una nuova parola; o, anche, la sperimentazione delle possibilità del cinema *esistente*, anche di quello più avanzato, per — creata la piattaforma — superarne i limiti, e fare *altro* cinema.

In *Satellite* il rapporto fra l'autore e la realtà è scandito dal titolo, il punto di vista è mediano, « fra il cielo e la terra »: una distanza ambigua, che tradisce la volontà di farsi travolgere dalle cose e quella di fuggirle.

Si sceglie la via di mezzo, il compromesso: la realtà ci travolgerà, ma filtrata dagli strumenti di bordo del nostro satellite artificiale, dalle macchine da presa-oblò e i microfoni-radio riceventi. *Satellite* è un film euforico: la realtà, fuggita, viene mitizzata. Essa può esplodere, ma senza ferirci: il « satellite » ci protegge, gli strumenti ne mediano la violenza. Le apparenze non fanno male, la forza d'attrazione gravitazionale della terra è dominata. Postosi al centro del satellite, e posto questo satellite al centro ideale dell'universo, il « soggetto » percepiente e senziente può così compiere in zona di sicurezza il suo viaggio nelle apparenze: esplorazione attraverso il flusso di una conversazione salottiera, dove USA, Vietnam o Cina non sono più che segni afoni; esplorazioni attraverso immagini di violenza consumata, cartoline illustrate per nuove zone turistiche, al ritmo monotono di uno *speaker* televisivo, o a quello, paradossalmente più vitale, di una languida canzone di Leonard Cohen, tuffo, quindi, nella giungla dei colori e dei suoni, viaggio « erotico » dopo quello « ideologico »; mare che invade la camera da letto, sensazione di galleggiare, di non avere più spessore, colori che si susseguono sempre più spasmodicamente su una parete, al ritmo affannoso dei Chambers Brothers, e fra miriadi di immagini fisse si muove un volto di donna; telefono che ogni tanto squilla, e siamo troppo storditi per rispondere, e finalmente alziamo il ricevitore, e una voce di donna ci chiama, una sirena ci attira col suo canto e, visto che fuggiamo dalla terra, tanto vale darle ascolto, e la raggiungiamo su una spiaggia silenziosa, assolata, paradisiaca... Ma è tutto un sogno, tutto è fuga senza uscita, non c'è scampo. Il soggetto, postosi come centro di ricezione passiva, racchiuso in un interno, è impotente a ogni forma di reazione: il cinema, a cui si è affidato, lo travolge, ed egli non può farci niente. Può, al massimo, prendere coscienza del proprio atteggiamento

mento e della propria impotenza, e incorniciare il film con una dichiarazione di poetica (la prima inquadratura: un divano filmato con un piano fisso, la voce meccanica di uno *speaker* televisivo, Dreyer), con la prefazione di un critico, già coinvolto (la seconda inquadratura); o con l'immagine, conclusiva di un bambino che, rabbioso e ingenuo, invade la tela bianca con i colori della violenza... Per lo spettatore non basta: egli, in *Satellite*, è la vittima del sacrificio di cui il soggetto-autore è l'unico (per quanto illuso) beneficiario.

In *Umano non umano* il punto di vista prescelto è « siderale ». Punto di fuga massimo, sembrerebbe; ricerca, invece, di un punto di vista ottimale da cui guardare le cose senza esserne coinvolti, riservando onestamente il compito del coinvolgimento e della responsabilizzazione agli altri, rimasti a terra, agli spettatori. La distanza « siderale » che l'autore pone fra sé e il reale, poi, è anche quella che gli permette di « oggettivarlo »: cioè di tradurlo in *oggetti*, cose pesanti, che stanno lì, con i loro contorni precisi, decisi, depurate di ogni accidentalità, punti di riferimento sicuri, sprigionanti tutta e solo *energia vitale*, oggetti proiettati nel *futuro* (si pensi a 2001...). *Umano non umano* rappresenta, nella trilogia, lo stato di equilibrio e di armonia (o di fiduciosa tensione all'armonia). Le cose sono là, basta guardarle e filmarle; esse possono trasmettere direttamente tutti i sensi di cui, sono cariche, e questi sensi sono a disposizione dello spettatore, non solo coinvolto ma promosso al grado di co-autore, posto in rapporto paritario con lo schermo: analogamente all'autore, che ha salutarmente rinunciato ad accentrare ogni protezione audio-visiva.

La realtà filmata e percepita non è più caotica né astratta (i suoni-colori-immagini di *Satellite*) ma selezionata e, soprattutto, selezionabile. Il caos delle apparenze in *Umano non umano* si è composto: l'autore-creatore ha separato la luce dalle tenebre, la terra dalle acque. Emergono nuclei di realtà omogenei e autonomi. Ma non autosufficienti: la tensione del film al cerchio, all'armonia, porta alla giustapposizione di blocchi di realtà diversi fra loro, e tali da esaurire un campo ideale di possibilità. Lo spettatore è posto di fronte a questo cerchio come a un muro; uniformemente scanditi dalle immagini televisive, i vari blocchi non prevedono alcun percorso definito che lo aiuti ad orientarsi, nessuna evoluzione e consequenzialità che stabiliscano per lui una dialettica di prima-dopo, o di interno-esterno (come in *Satellite* e *Trapianto*): il loro ritmo è quello di un cosmico *presente continuo*. Nessun blocco è privilegiato rispetto ad altri, tutto vale, tutto vive. Protagonista dell'avventura è allora veramente lo spettatore: a lui spetta il privilegio di coordinare, intrecciare, opporre, far scontrare gli elementi, di evidenziare la corrente di energia latente che si agita fra blocco e blocco, la tensione che possiede ogni piano, proprio perché vivente e pulsante, ad aprirsi verso l'altro.

Ogni blocco, perciò, non è un'isola di fuga (come la spiaggia di *Satellite*) ma un porto da cui iniziare il viaggio della formazione. Il rapporto che si stabilisce con lo spettatore non è né centripeto come in *Satellite* (dove al centro è l'autore: di qui un certo narcisismo, il proiettare i film della propria « biografia » all'interno del film...), né centrifugo come in *Trapianto*: è un rapporto di equilibrio, di « contemplazione » attiva. In questo senso *Umano non umano* è anche un film di *rischio*: lo spettatore, né attratto né respinto, può anche rifiutare il privilegio della libertà, sottrarsi alla responsabilizzazione a cui lo invita lo schermo e rimanere inerte, o fuggire; se l'unica forza attiva, capace di far emergere il campo magnetico latente sullo schermo, è la sua, il rifiuto di una tale forza può significare l'assenza di qualsiasi forza, e, per l'autore, il fallimento della propria impresa. Ma questo rischio vale la pena correrlo se è l'impegno massimo che si chiede allo spettatore. In *Satellite* la realtà non era compresa (e non poteva esserlo in quanto non era vissuta, o lo era solo mediamente) e veniva consumata all'unico livello possibile, trasfigurata, cioè, dal processo della soggettivazione; la realtà veniva portata alla nostra misura, trasferita nell'universo emotivo delle nostre proiezioni, riflessa nell'immaginazione, esempio di liberazione (dalla realtà, capita e asservita a noi stessi) e momento frustrante, in quanto realtà solo immaginata, soggettiva e senza alcuno sbocco nell'oggettività: il tempo soggettivo delle liberazioni, infatti, non coincide mai con quello delle verifiche-prove oggettive della (e sulla) realtà. Con *Umano non umano* la fuga dalla realtà s'arresta, dal momento esistenziale del rifiuto si passa al momento della fiduciosa interrogazione e del confronto.

In *Umano non umano* c'è lo sforzo, se non di capire, di vivere comunque una certa realtà o, meglio, una certa oggettività. In questo senso è, della trilogia, il film più *ottimista*. La macchina da presa

rimane ferma il più delle volte, non presceglie né sottolinea, semmai denuncia la propria presenza (implicitamente, nella esasperazione della staticità; esplicitamente, durante la festa borghese e la scena dell'aeroporto). La soggettivazione di questa realtà « oggettiva » — a differenza di *Satellite* dove si verificava sullo schermo, imposta dalla presenza-assenza accentratrice del soggetto-autore — in *Umano non umano* avviene esplicitamente *dentro di noi*: la staticità della macchina da presa è, in ultima analisi, ciò che permette la dinamicità emotiva della nostra percezione. *Umano non umano* è uno dei film più *coinvolgenti* di questi ultimi anni (in questo senso si diceva prima che valeva la pena di rischiare); dalla staticità stilistico-ideologica del film deriva per lo spettatore un esplicito invito a muoversi (e l'avvio già ci è dato dal sorprendente finale: le immagini televisive di Avola, carrellata sulle pietre, meteoriti?, cosparse sull'asfalto...). Il risultato è esemplare e potrebbe essere assunto come manifesto per un cinema da farsi: la staticità ideologica dello « schermo » come propulsiva di una dinamica della « percezione », la moltiplicazione del momento individuale del « coinvolgimento » con l'opera come preludio a un coinvolgimento collettivo.

Ma abbiamo il diritto di « prescegliere » un film? Di sezionare la trilogia? *Trapianto, consumazione e morte di Franco Broceni*, il più critico e autocritico dei tre film di Mario Schifano, ci ricorda che no. In *Satellite* l'autore-narciso costringeva lo spettatore a guardare la realtà attraverso i propri occhi e le proprie orecchie (macchina da presa e cuffie d'ascolto che appaiono nella camera da letto invasa dal mare...); egli non usciva dall'universo-interno del proprio appartamento, e con lui non ne usciva lo spettatore.

In *Umano non umano* l'autore abbandona il suo privilegio, si mette da parte e, dall'alto, assiste all'impatto nella arena-sala fra la sua creatura-opera e lo spettatore. Con *Trapianto* compare un protagonista (Franco Broceni); la sua presenza itinerante attraverso il reale assunto come tale, senza mediazioni neppure cinematografiche, segna l'ingresso del « soggetto » nel « mondo »: è la creazione dell'uomo, nell'economia di una trilogia che vede prima il caos (*Satellite*) e poi la creazione del mondo (*Umano non umano*). Con *Trapianto* il processo infine si è concluso, la realtà è stata finalmente affrontata, l'oggettività recepita: il risultato è frustrante, perché si tratta di un'esperienza negativa (necessariamente negativa, forse). La realtà, che quando era rifiutata (il fascino del mondo tenuto fuori della finestra) o esaltata (uno sciopero visto col 9;* una falce e un martello dipinti su una verde collina, al tramonto, testimone la luna) risultava euforica o vitale, appare ora per quello che è; è stata raggiunta, forse vissuta, e ha deluso; ciò che poteva divenire vittoria e già stato sconfitto (la dimostrazione anti-Nixon girata con uno sbiadito bianco-nero o con colori slavati, frustrante, dopo tanta attesa, per la mancanza di qualsiasi sbocco emotivo) e consumato (il rimpianto oggettivo-soggettivo degli universi dell'infanzia — la descrizione delle Langhe, il rapporto vivo con la pianura e la montagna — e dell'utopia — la bandiera rosse di Mao, le uniche verosimili ma anche le più lontane). *Trapianto* è un film difficile e sgradevole, che Schifano ha potuto fare perché aveva, per così dire, le spalle coperte da *Umano non umano*: solo dopo l'operazione vitale, riconfortati, è possibile scendere a terra, sprofondare nella realtà, accettare la storia e le sue accidentalità.

* N.d.r.: si tratta di un obiettivo grandangolare, dall'effetto paragonabile a quello di un *fish-eye*.