



HAL
open science

Il vento ci porterà via

Philippe Ragel

► **To cite this version:**

Philippe Ragel. Il vento ci porterà via. Federico Pierrotti; Federico Vitella. Il cinema dello sguardo, Marsilio, 2019, 978-88-297-0307-4. hal-04389913

HAL Id: hal-04389913

<https://hal.science/hal-04389913v1>

Submitted on 18 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Il vento ci porterà via
(*Bad ma ra khahad bord*, Abbas Kiarostami,
1999)

di Philippe Ragel

Kiarostami ha incluso molto spesso nei suoi film uomini che “producono” immagini. In *Mossafer* (t.l. Il passeggero, 1974), una delle sue prime opere, un bambino (Hassan Darabi) si improvvisa fotografo di ritratti (seppur la sua macchina non contenga pellicola) per pagarsi un viaggio a Teheran e assistere a una partita di calcio. In *Close-Up* (*Nema-ye Nazdik*, 1990), mette in scena, oltre al dispositivo di ripresa, se stesso e il regista Mohsen Makhmalbaf. *E la vita continua* (*Zendegi va digar hich*, 1992) mostra ancora un cineasta (Farhad Kheradmand), con la differenza che questa volta non lo si vede mai lavorare. L'esatto contrario di quello (Mohamad Ali Keshavarz) che, nel successivo *Sotto gli ulivi* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994), è mostrato all'opera nei panni dello stesso Kiarostami: il film, che chiude la trilogia della regione di Gilan, si presenta come una sorta di *making of* di *E la vita continua*. Analogamente, *Il vento ci porterà via* segue un giovane documentarista durante un periodo di sospensione delle riprese. E verso la fine di *Il sapore della ciliegia* (*Ta'm e guilass*, 1997), Mr Badii (Homayoun Ershadi), che invece non ha niente a che fare con le immagini, aiuta due giovani innamorati immortalandoli in una foto. Accanto a questi fotografi (di circostanza) e cineasti (effettivi), c'è infine lo stesso Kiarostami, che appare sovente, in modo più o meno surrettizio, nei film degli anni novanta e inizio Duemila. Lo vediamo all'interno di *Close-Up*, in cui peraltro lo si ascolta molto più di quanto lo si veda (in effetti, soltanto una volta, nel tribunale), e di *Sotto gli ulivi*, in cui appare furtivamente durante la rimessa in scena delle riprese di *E la vita continua*, quando il cineasta si prende cura del neonato che piange.

O, ancora, nel verdeggiante epilogo di *Il sapore della ciliegia*, che redime la cupa atmosfera del film. Kiarostami è poi presente in quasi tutte le inquadrature di *ABC Africa* (2001), nel suo ruolo di cineasta, in Uganda, per le riprese di un documentario commissionato dal Fondo internazionale per lo sviluppo agricolo.

La presenza nel cinema di Kiarostami di così tanti produttori di immagini chiama direttamente in causa quel carattere *speculare* dell'immagine stessa che ha un'importanza particolare nella civiltà islamico-persiana. Sarebbe tuttavia riduttivo ricondurre simili occorrenze a questo esclusivo retaggio culturale; c'è, in effetti, qualcos'altro, e per chiarirlo è necessario affrontare il *tema dello sguardo*. In quanto uomini legati alle immagini, questi personaggi sono soprattutto soggetti che osservano: non sono mostrati tanto per ciò che fanno, quanto per ciò che guardano, e per il modo in cui lo guardano. O, meglio ancora, per il modo in cui fanno esperienza del loro sguardo sul mondo, in quanto uomini che producono immagini. Questa esperienza si offre sistematicamente come una *conversione* che permette di «far muovere lo sguardo» (Jean-Luc Nancy, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, a cura di Alfonso Cariolato, Roma 2004, p. 17). Poiché guardare, per Kiarostami, è prima di tutto imparare a correggere il proprio modo di vedere; elaborare il lutto delle proprie convinzioni e credenze. Guardare è apprendere, fonte e bonifica di conoscenza. Lo sguardo diviene così una sorta di azione correttiva, un'istanza di conversione in cui si proiettano le costruzioni immaginarie. Sotto la pressione della realtà, queste ultime si distorcono e si deformano, prima di fondersi in una nuova elaborazione che acquista verità proprio grazie al passaggio attraverso il cono ottico. Ci troviamo di fronte alla questione, decisiva, di un reale che riemerge incessantemente per ridefinire i nostri scopi, ma che al contempo non può rinunciare al movimento ineluttabile dell'indeterminazione. Movimento, questo, in virtù del quale il mondo è mondo, in un regime di trasformazione perpetua non privo di legami con la natura speculare dell'arte, tanto cara, come abbiamo detto, alla cultura islamico-persiana.

Kiarostami lavora con grande sottigliezza a questo “riposizionamento” del vedere. In *Close-Up*, la conversione dello sguardo mes-

sa in opera dal regista finisce per interessare quasi tutti i personaggi: il finto regista (Hossain Sabzian), la famiglia ingannata, il giudice (Haj Ali Reza Ahmadi), e, ancora, lo stesso Kiarostami, che sembra voler aprire il film al caso e alla contingenza. *ABC Africa* si rivela essere un montaggio di riprese concepite inizialmente solo come indagini preliminari per un documentario sulle devastazioni provocate dall'Aids in Africa. Lo sguardo del regista viene messo alla prova dalle location e, anche in questo caso, si verifica una conversione: quella del film previsto in un altro, dedicato ai suoi stessi sopralluoghi; a detta di Kiarostami, il primo non avrebbe mai potuto sostituire l'autenticità e la spontaneità del secondo. In *E la vita continua*, è invece la ricerca dei due bambini che recitavano nel suo film precedente, dopo che un terremoto ha distrutto i luoghi delle riprese, a convertire gli obiettivi del regista Farhad; una conversione letteralmente messa in scena nel celebre zoom che attraversa una porta aperta sul paesaggio, durante la lunga sosta nel villaggio in rovina. Dopo questa esperienza che altrove ho definito *cinestastica*, Farhad sembra affidare unicamente alla sorte lo scopo del suo viaggio.

Tuttavia, tra i film di Kiarostami, è sicuramente *Il vento ci porterà via* quello in cui la conversione dello sguardo, qui una vera e propria «rieducazione del vedere» (Alain Bergala, *Los et le pare-brise*, «Cahiers du cinéma», 541, 1999, p. 34), viene più esplicitamente tematizzata. Ci troviamo in un piccolo villaggio del Kurdistan iraniano, Siah Dareh, quando arriva un certo Behzâd (Behzâd Dorani) con tre giovani uomini al seguito, che peraltro non vedremo mai; verso la metà del film lo spettatore comprende, o piuttosto intuisce, che facciano tutti parte di una troupe televisiva di Teheran. La ragione della loro presenza nel villaggio viene afferrata ancora più tardi: si tratta di filmare un rito di scarificazione praticato durante una cerimonia funebre; cosa che chiarisce retrospettivamente l'interesse che Behzâd manifesta fin dall'inizio per un'anziana malata. Ma quando la morte finisce per portare con sé la donna, la cui tenace resistenza ha immobilizzato la troupe per molti giorni (forse settimane), il protagonista decide di lasciare improvvisamente il villaggio, abbandonando compagni e reportage. Benché il film termini così, senza alcuna spiegazione chiarifi-

catrice, il motivo di un simile epilogo è in realtà suggerito con forza. A farlo è già il regime di illeggibilità a cui la storia espone il suo personaggio chiave, per effetto di un'attesa che risulta improduttiva se paragonata ai codici hollywoodiani; grazie a una messa in scacco narrativa, lo sguardo dell'uomo di televisione, abituato a una concezione efficientistica dell'immagine, è posto a confronto con tutto quanto il suo mestiere disapprova. Questa esperienza di stallo modifica il suo sguardo sul mondo e sulla sua stessa professione, portandolo a rinunciare al progetto iniziale. *Il vento ci porterà via* sposta così la questione etnografica tanto sul terreno morale (l'economia delle immagini della morte) quanto su quello filmico (l'attesa, l'inattività, la sospensione). È però soprattutto nel registro dell'espressione poetica che Kiarostami situa questo rito di passaggio dello sguardo. Come sempre, l'esperienza della natura vi assume un ruolo fondamentale. Se in *E la vita continua* lo sguardo di Farhad si immergeva nel verde degli olivi incorniciati al di là della porta, in *Il vento ci porterà via* la conversione definitiva dello sguardo di Behzâd viene innescata dall'immersione in una natura quanto mai ricca e generosa.

Siamo verso la fine del film, e la mente di Behzâd è ancora occupata dal suo progetto di reportage: dopo che l'infortunio del becchino ha richiesto la requisizione della sua 4x4, lo ritroviamo sulla motocicletta del vecchio medico che lo sta riportando al villaggio. Insieme, i due uomini attraversano una strada sterrata che si dipana tra campi di grano dorato; un'apertura dello sguardo cara all'esperienza del paesaggio. Le vedute sono riprese da lontano. Il colore dorato delle spighe mature ossigena lo spazio, inondandolo di una luce splendente: il vegetale vince finalmente sul minerale, fino a quel momento assai più pervasivo (nel villaggio e nel cimitero). In lontananza, il medico declama dei versi del poeta persiano Omar Khayyâm (*Quartine*, Torino 2011, p. 17), ricordando quanto sia importante approfittare della vita, poiché il tempo ci avvicina inesorabilmente alla fine istante dopo istante: «Dice la gente: “Bello è il Cielo, là, con angeli e *hûri*”. / E dico io: “Bella è l'acqua, qua, l'acqua di vigna”. / Afferra gli spiccioli oggi e lascia star la cambiale: / Da lungi è piacevole a udirsi, si dice, il suon del tamburo».

Kiarostami apre qui una breccia negli occhi di Behzâd, mettendo in crisi il suo progetto di reportage sui prodotti della morte. È in questa breccia che si muove il cinema, ovvero in quel mondo dove lo sguardo può attingere a una «riserva di volo» (Gaston Bachelard, *Psicanalisi dell'aria*, Milano 2007, p. 229) che solo l'esperienza della natura è in grado di procurare. Rivitalizzati, liberati dai modelli e dagli *a priori* che ostacolavano il nostro sguardo, con Behzâd voltiamo allora le spalle ai progetti illusori, gettiamo acqua sul parabrezza per ripulire lo sguardo e lanciamo l'osso di femore nell'onda del torrente, affinché riprenda lo slancio sottrattogli dalla morte. E procediamo senza meta con lo sguardo aperto, sensibile, offerto all'alea del mondo e alle sue variazioni.

Matrix (*The Matrix*, Andy e Larry Wachowski, 1999)

di *Guglielmo Pescatore*

La lunga sequenza del salvataggio di Morpheus (Laurence Fishburne), nella quale Neo (Keanu Reeves) viene riconosciuto come l'Eletto («He is the one»), prima da Tank (Marcus Chong) e poi dallo stesso Morpheus, è intercalata da immagini di materiali di vario genere (pietra, acqua, vetri, metalli) che si sgretolano ed esplodono crivellati dai proiettili o dall'impatto dei corpi e degli oggetti. Al rallentatore lo schermo si riempie di frammenti che si espandono verso lo spettatore. Le colonne nell'atrio dell'edificio in cui viene tenuto prigioniero Morpheus, letteralmente scarnificate dalle pallottole, si trasformano in una nube di laterizi che invade la scena. Poi il fuoco di fila della mitragliatrice dall'elicottero, diventato un topos del cinema d'azione, solleva una cortina di schizzi d'acqua e cristallo. Infine, la superficie vetrata di un grattacielo, su cui si sfascia l'elicottero, si incurva percorsa da un'onda, ed esplose in una miriade di frammenti alle spalle di Trinity (Carrie-Anne Moss), proiettata verso Neo.

Realizzate con effetti per l'epoca all'avanguardia, riproposte infinite volte nel cinema successivo, queste deflagrazioni in *slow motion* non sono una novità; basti ricordare le esplosioni ripetute dell'immaginario finale di *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970). Tuttavia l'insistenza con cui l'effetto viene ripetuto, insieme al *bullet time*, altra immagine marchio del film (in senso proprio, visto che divenne un marchio registrato), rende evidente il *tema dello sguardo*, che attraversa tutto il film e che qui diventa in tutti i sensi manifesto. In *Matrix*, il potere dello sguardo è in primo luogo la completa autonomia del tempo della visione dal tempo del visi-