

UN VIAGGIATORE NELL'ESISTENZA

Appunti per uno sguardo trasversale

scritto da Sergio Spampinato

12 Maggio '08

Même Père Même Mère, film di viaggio realizzato da Malastrada.film attraverso l'innovativo sistema di coproduzione dal basso, accarezza con lo sguardo la triste realtà del Burkina Faso e con essa, in un contraltare incessante di prospettive visive, parole e suoni, talora sovrapposte e dissociate tra loro, simboleggia l'emergere della situazione attuale di tutto il continente africano.

Il film si articola dunque su molteplici prospettive trasversali, ma essenzialmente due: la prospettiva delle immagini e quella delle parole, che camminano in direzioni parallele e speculari ma che, senza percorrere linearmente un movimento dicotomico, intersecano il medesimo orizzonte concettuale e concreto: l'esistenza. L'immagine, innanzitutto, segue gli spostamenti di un ipotetico viaggiatore che racchiude in sé lo sguardo dei tre registi e, al tempo stesso, *si dà* nell'apertura alla vita quotidiana degli individui burkinabè, sino a cancellare quello stesso sguardo, come nella sequenza in cui, a partire dalla rappresentazione di un rituale tribale segmentata nei movimenti ed alternata a bruschi spostamenti repentini in senso orizzontale della macchina da presa, l'immagine si costituisce dapprima nella scansione del proprio intrinseco spazio – movimento, per annullarsi in una irruzione fluttuante iperreattiva della macchina da presa che ne annulla la possibilità di sintesi e la sua stessa ragion d'essere.

Alla sequenza del rituale segue una esemplare successione di immagini parziali, incomplete, distorte, rarefatte, lungo le quali il suono ripetuto in loop dei tamburi prolunga in sottofondo il ritmo della sequenza precedente e si impone anche sulla sola possibilità di proferimento della parola.

L'immagine si apre così alla simbologia dell'esistenza, ciò che compare echeggia ed evoca in ultima battuta il reale, dai momenti in cui l'immagine sbiadisce, si

dissolve, brucia il colore con la messa a fuoco, si annerisce, per poi riaffiorare nella superficie di un albero, di una pentola con del riso in bianco e di una scodella vuota, raffigurazione di un movimento astratto ed espressionista che annulla la percezione soggettiva di un'esistenza in divenire il cui percorso storico sembra compiersi verso una cancellazione, e che restituisce il senso smarrito di detta percezione nell'apparire oggettivo del reale come forma d'essere attuale al mondo. Sarà ancora un modo di vedere tipico dell'occidentale, che proietta lo sguardo di sé al proprio esterno sull'Altro, giungendo a riprodurre il proprio inconsapevole e mascherato nichilismo attraverso una propria visione di una non-esistenza sovrapposta alla vita ed alla sofferenza di intere popolazioni?

A tale domanda non sembra possibile dare una risposta affermativa, e ciò proprio per il genuino tentativo, insito nello scorrere del film, di sdoppiare lo sguardo tra immagine e parola e di ricomporlo nell'oggettività di ciò che traspare come autenticità dell'esistenza, del proprio vissuto storico e della prospettiva in divenire (le tre dimensioni autentiche sono al contempo contenute ed evocate nelle parole di Thomas Sankara, impersonate da una voce narrante femminile che percorre a tratti l'intera opera).

La "verifica incerta" della ricomposizione tra lo sguardo del viaggiatore e la realtà quotidiana che ne costituisce l'oggetto è fornita dalla comparizione all'interno del film in brevi tratti degli autori; gli stessi si raccontano attraverso le parole, e le loro esperienze si riportano nelle proprie inquadrature e si offrono dunque anche attraverso l'immagine, "gettate" nella realtà del Burkina che eccede ogni possibilità, tanto meno per il Soggetto del pensiero occidentale, di venire introiettata in una qualche forma d'essenza (*lì la realtà è tutt'altro*, dice ad un certo punto la voce fuori campo di un burkinabè).

In questo senso, si può dire che il film superi lo sguardo coloniale di una visione d'insieme che tende ad oggettivizzare sui propri modelli la realtà "altra" di ciò che è differente e che non può raggiungere lo statuto ideale ed ideologico di vita, mantenendo soltanto la referenza di una nuda materialità biologica.

La dimensione della mera esistenza nel film viene invece in rilievo nella propria intrinseca espressività attraverso la trasfigurazione simbolica data da una lunga successiva sequenza nella quale all'immagine dei corpi è sovrapposta l'animazione di movimenti di linee divergenti che destrutturano l'idea di individuo e ne frammentano l'unità concettuale.

Il ripiegamento delle linee all'interno delle immagini traccia così un movimento di dispersione e di fuga dei contorni raffiguranti le sagome degli individui e restituisce una visione nitida degli stessi soltanto alla fine della sequenza, nelle forme di forti colori e cromature sgranate.

Memorabile rimane l'immagine che saltuariamente si ripropone lungo la sequenza, in cui un bambino sembra muovere una ruota correndo o forse, più plausibilmente, sembra soltanto inseguirla, metafora di un'andatura che può imprimersi all'esistenza o, viceversa, di un'esistenza che si percorre da sé in maniera eteronoma.

L'intera sequenza è costantemente perturbata dai suoni di numerose voci casuali che scorrono incessanti echeggiando la dimensione impersonale ed oggettiva di una popolazione (o il brulichio di un intero continente).

Al di sopra dei suoni, si stagliano le parole di auspicio per un futuro che sembra già essere passato oltre, segnando quasi il punto di non tangibilità e non ritorno dell'esistente.

Degli individui, i cui corpi si dissolvono in sagome ed ombre e la cui appartenenza ad un'esistenza povera ed originaria viene in controluce nella dimensione impersonale della "nuda vita", raffigurano l'oggettività neutra di un sostrato ontologico che tende concettualmente a scomparire lacerandosi gradatamente al di sotto della sovrimpressionazione delle immagini.

Sembra in altre parole che al carattere della relazione storica umana, sempre presente sul piano dell'enunciazione delle parole, subentri in sovrapposizione il livello concettuale della dimensione dell'uomo-animale (in un'immagine opaca si riflettono in superficie sovraimpresse le figure di insetti accalcati, mentre, sul piano enunciativo, il discorso allude alla lotta tra gli uomini).

Tale prospettiva inesorabilmente nichilista, costruita in forma trasversale attraverso le immagini ed il montaggio, appare però oltrepassata alla fine del film non soltanto dall'evocazione mistica dell'immagine bianca rilucente, in mezzo alla quale ricompaiono degli individui nel cammino della Montagna sacra, quanto anche nel rimbalzo prospettico che da essa si sposta alla mano che traccia un percorso nella sabbia del deserto, simbologia della possibilità di un divenire autentico inciso al di sopra delle pagine vuote della storia.