

IL DOLCE DOMANI DI ATOM EGOYAN

Atom Egoyan, regista canadese di origine armena, nelle sue opere, commemora, in maniera metaforica, l'eccidio che il suo popolo ebbe a subire, da parte dei turchi, all'inizio del secolo XX. Si tratta però di una sofisticata operazione sospesa sull'assillo di portarne testimonianza e l'impossibilità, di cui teorizzava Adorno, di descrivere, rimemorare, non dimenticare l'orrore della shoah, recarne testimonianza là dove ogni testimonianza fallisce, inganna, si arrende al silenzio, là dove è d'uopo che anche la poesia taccia. Da qui il magistero di Egoyan, la cifra del suo stile, la capacità di far segno all'inesprimibile. "Al di là del mondo nel quale viviamo, in uno sfondo remoto, esiste ancora un altro mondo, che, rispetto al primo sta nell'identico rapporto in cui la scena che vediamo a teatro si trova rispetto alla scena reale. Molti uomini che compaiono corporeamente nel mondo reale non hanno in questo la loro dimora ma nell'altro. Eppure, allorché un uomo se ne allontana, allorché quasi svanisce dal mondo della realtà, ciò dipenderà da uno stato di malattia o di salute. Tale fu il caso di quell'uomo che, pur senza conoscerlo, una volta conobbi. Non apparteneva al mondo reale, eppure molti erano i suoi legami con esso. Continuamente vi penetrava dentro, tanto più ne era fuori."¹¹ Come Odisseo, come Dante, come Freud, Atom Egoyan, ammalato di verità, condannato allo statuto di menzogna quando cerca la presa del suo stile sul reale, sulla morte, tramato dall'angoscia, nel freddo, nel gelo, rappresenta nel *Dolce Domani*, il suo film più bello, la melanconia tragica di una perdita senza restituzione possibile, di un vuoto incolmabile che consegna i protagonisti, quelli che sono restati, quelli passati al di là, al tempo senza tempo del dolce domani.

Un vecchio spiritual nero ed un poemetto dell'800 inglese accompagnano la storia raccontata, cronaca di un drammatico evento realmente accaduto nella Columbia Britannica, ai confini tra Canada e Stati Uniti. In uno spaventoso incidente il pullman che trasportava a scuola i bambini di un piccolo villaggio, è precipitato nel lago ghiacciato. Solo la donna che lo guidava e la giovane Nicole, restatane menomata, sono sopravvissute. Inspirandosi alla favola dei Grimm, e al poemetto che Robert Browning ne ha tratto, sarà proprio Nicole a raccontare, in controcanto alle scene, alla trama che svela le menzogne e le colpe degli abitanti del luogo, la storia del pifferaio magico di Hamelin che portò con sé i bambini del villaggio come pegno di un debito non pagato e scomparve con loro dentro la montagna. Mentre la storia della comunità si

¹ S. Kierkegaard, *Diario del seduttore*, BUR, 2005, p. 163.

svolge attraverso le immagini, mentre si mostra come il fragile tessuto sociale sia costituito su invidie, meschinità, adulteri, incesti (quello, terribile nella sua grazia e nella ricercatezza formale delle immagini, tra Nicole e il giovane padre), siamo portati in questo luogo attraverso la figura di Mitchell Stephens, un avvocato che viene dalla grande città, per cercare di convincere gli abitanti a intraprendere una causa contro un colpevole, sia esso la stessa guidatrice, l'azienda che ha costruito il pullman, di modo che l'individuazione di una logica dell'accaduto, l'eventuale rimborso economico, possano alleviare il dolore senza nome della perdita. Dietro la sua maschera professionale, il gioco del suo desiderio ne rappresenta il destino di genitore distrutto per la perdita della figlia schiava della droga, persa per sempre nel ventre del Leviatano, l'America, il grande paese dalle grandi speranze, che fa eco al piccolo borgo montano, destino di perdita che si ripete, reale che non cessa di presentare il suo conto. La causa abortirà, Nicole non vorrà testimoniare, resterà il grande, maestoso silenzio delle montagne ghiacciate, delle valli trascorse dai venti, ove riecheggia la melodia del pifferaio, confusa nel vento. Delle lacrime, del sangue, del dolore, della storia, del fantasma di una parvenza di vita, nulla. Non vi sarà più nessuno.

Tuttavia una volta che si è toccati dal reale, dalla perdita assoluta, dalla morte, non si può tornare indietro, si appartiene all'al di là del senso, dell'immagine, al regno del *dolce domani*. Ma non si può neanche smettere di rappresentare il *vulnus*, il luogo e il modo in cui si produsse, ripetere quei percorsi di avvicinamento, di periplo, di peripezia intorno al vuoto che ci consegnò ai poteri del fantasma di veicolare il desiderio come argine all'insopportabile del reale.

È la tesi di Egoyan, del suo mettere in scena la dimensione del viaggio, di un ritorno impossibile al luogo dei padri, dei figli, macchiati dalla colpa di esistere. Viaggio verso la purezza, sguardo senza rimpianto, mondo dell'angoscia e dell'attesa, tempo fuori tempo, *parusia*. Egli ripercorre, nei suoi film, i crimini per mondarli di ogni traccia di sangue, moltiplica i personaggi perché la storia cancelli i volti degli uomini, costruisce un intrico inaudito di eventi perché niente accada, tesse le sue favole, ponti provvisori sull'abisso delle passioni, perché solo in questo modo gli è dato provare a giungere al nessun luogo, che è la terra promessa del raccontare. La duplicazione dei destini, l'inesorabilità della perdita, rendono cielo e inferno complici e partecipi, i segni diabolici e carismatici si preannunciano e si completano in un procedimento indiziario scritto sulla neve, pietrificato nel ghiaccio²² perché sia eterno il messaggio quanto incompiuto, ormai illeggibile. La favola tenera e violenta, reale e quindi impossibile, i fantasmi che convoca, i luoghi simbolici ove si concepirono ritualità ignobili e fraudolente, ove il corpo incontrò la sua

² Così Paul Celan che ha cercato, per tutta la sua vita, conclusasi tragicamente, parole poetiche atte a dire l'orrore, la colpa, il destino della madre morta nell'olocausto, nel gelo di un campo di concentramento, *a nord di ogni futuro*. "Corrosa e cancellata/ dal vento radiante della tua lingua/chiacchiera versicolore/dei fatti vissuti/la linguacciuta mia poesia/ *la nulllesia*./ Dal turbine aperto/ il passo attraverso le umane forme/di neve-neve di penitenti/ fino alle accoglienti stanze/ dei ghiacciai, ai deschi./ In fondo al crepaccio dei tempi/ presso il favo di ghiaccio/ attende, cristallo di respiro/ la tua irrefutabile/ testimonianza. P.Celan "Poesie". A cura di G. Bevilacqua, Mondadori, 1998, p.342.

deriva di godimento, la sua epifania di cosa che gode, ruotano intorno al nucleo centrale senza raggiungerlo, luogo pulsante di una vita cui si accede via angoscia, in cui immagini, suoni, gesti, incontri, speranze e illusioni risuonano inediti in quanto sempre i medesimi, - se lo stile, al di là del racconto, pertiene al fantasma originario del nostro esistere come *parlessere* -, mondo senza confini e senza legge, dimensione *male detta* se la maledizione trovasse un senso, una logica, se non vi risuonasse l'orrore del senza limite. Viaggi, percorsi, tragitti destinali espropriati di sé, cinema come macchina estatica di costellazioni familiari quanto perturbanti, fluttuazione continua di un'identità, nel senso di un' identico a sé, mai raggiunta se non attraverso provvisorie menzogne, false verità. Tanto false, congiunturali, ipotetiche quanto indispensabili a ghermire un pezzetto di verità, trattenerlo, esporlo, mostrarlo alla ricerca di una condivisione possibile. Un cinema corale ove il coro, corteo di immagini, miti, favole - coro deriva dal termine indoeuropeo **gher** che significa ghermire, trattenerne, tenere insieme - cerca di coniugare nello scorrere dei paesaggi, nella sfilata dei personaggi, nell'unico abbraccio della *choreia* (regia), una e trina in quanto composta di suoni, immagini, poesia, il significante immaginario di una memoria che non si cancella, che ripercorre i suoi luoghi di senso e di passione, che, finalmente, sembra concludere quel movimento di riappropriazione di sé, strutturalmente mancante, desiderante, inconcluso.

Come si declina allora in Egoyan la passione dello sguardo e il suo sguardo sulle passioni? È lo sguardo del limite, quel limite che è il reale, è lo stesso sguardo, in bianco e nero, che ha l'angelo di Wenders, angelo Rilkeano, nel *Cielo sopra Berlino*. È uno sguardo che coglie la realtà e ne estrae il reale per mezzo dell'impotenza, della castrazione di chi sa e non può impedire che ciò che è accaduto, torni ad accadere e si ripeta, che la supposta potenza *onnivoyeur* del regista lo consegna al contrario al registro della privazione. Tutto quello che è accaduto al suo popolo, a lui stesso, compresa la propria precipitazione soggettiva e la sua soggettività effimera che non lo esenta anzi gli impone la *mostrazione* del reale, continua ad accadere, si ripete, eccede, si rappresenta; non resta che mostrare come sia possibile, - e qui è in gioco l'arte - rappresentare la rappresentazione, la ripresentificazione di quel reale del godimento assoluto del corpo, sino all'annientamento, godimento dell'Altro che è in sé. Lo sguardo diviene il rovescio del reale, il suo involucro formale, con al centro il vuoto.

I blow-up egoyani rimandano del resto a tutto il linguaggio cinematografico di Antonioni con lunghi piani-sequenza, sfondi sfocati di paesaggi, stravolgimento delle strutture temporali, in una parola alla sincronicità del fantasma. La struttura narrativa subisce in questo modo delle modifiche rispetto a un modello di narrazione classico: il punto di partenza è il personaggio, o meglio l'immagine personaggio comprendente l'attore e il paesaggio: lo svolgimento della vicenda è la dilatazione dell'immagine-personaggio che ha per mira una oggettività non oggettiva, cioè lo svelamento di una realtà plurivalente. Il tempo è un tempo ciclico, ma che,

alla costante del cerchio, aggiunge lo svolgimento della durata: tutto torna al suo posto, ma con un'immagine nuova, nulla accade perché tutto è accaduto³. L'immagine ripetuta, il flash-back, il bricolage, la frammentazione del testo, lo scacco nella comunicazione, la verità come impossibile, sono i modi filmici che Egoyan adopera per fare segno insieme all'etica che gli impone di rimembrare il massacro della sua stirpe e l'insufficienza del mezzo tecnico atto alla trasmissione di questa memoria. Eppure bisogna fare legame, erotizzare un proprio, autorizzare una storia, una tradizione, collocarsi al riparo del senso come mito, come racconto favoloso, come cicatrice del trauma, che resta sospeso, particolarizzato, frammentario.

Non altro modo per rimemorare la perdita assoluta e senza speranza, di chi, per il sopruso degli uomini, si è dileguato, è per sempre perduto; chi è stato condannato alla sparizione radicale è *memento* di una tragedia quasi impossibile a dirsi, e il cinema di Egoyan prova a ricordare ai viventi quanti, per crudeltà degli uomini, sono scomparsi nel vento che non trascina che cenere.

Fulvio Sorge

³ F. De Bellis, "Armenia –Canada...Ararat" *Il cinema di Atom Egoyan*, Torino, Lindau, 2002.