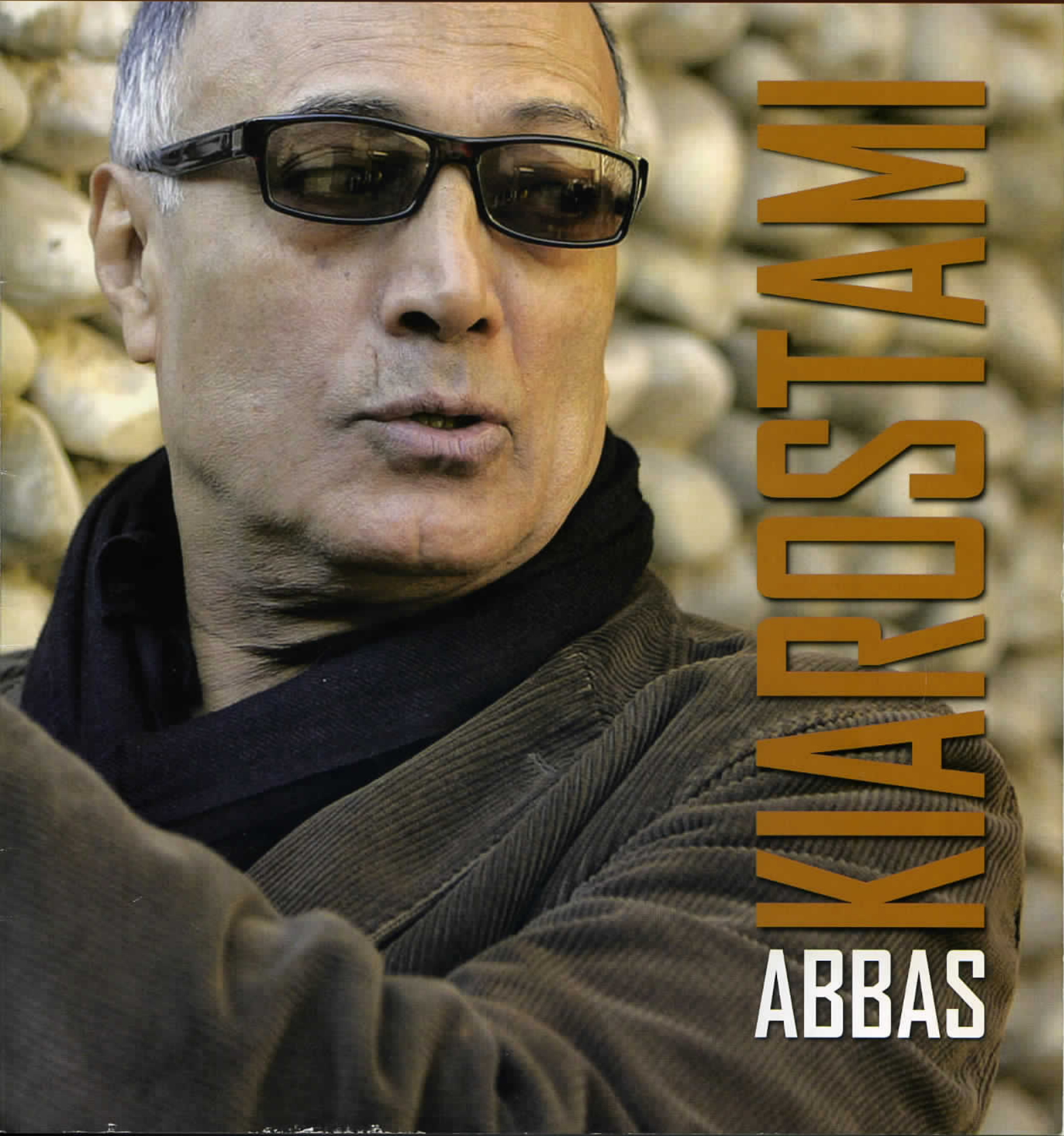


100

MONDO NIOVO

18.24 ft/s

Anno LII - Marzo 2017



KIAROSTAMI
ABBAS

Indice

Editoriali 2	Interviste 17
di Caterina Taricano e Vittorio Sclaverani	traduzione a cura di Cristina Colet
Kiarostami decostruito 3	Abbas Kiarostami e Isabelle Hupper 25
di Marco Dalla Gassa	una conversazione sul "paese del cinema"
Kiarostami 8	traduzione a cura di Cristina Colet
L'Haiku e la folgorazione dell'istante	Open Conversation with Abbas Kiarostami 27
di Daniele Dottorini	alla Siracuse University
Il caso e la necessità 10	traduzione a cura di Cristina Colet
Abbas Kiarostami e la volontà di guardare	Incontro con Abbas Kiarostami 29
di Massimo Olivero	avvenuto in occasione della personale
L'arte che genera la sua realtà 12	curata dalla Cinematheque
di Grazia Paganelli	del Toronto Film Festival (febbraio - aprile 2016)
Testimonianze 14	traduzione a cura di Cristina Colet
Alberto Barbera 14	
Gianluca e Massimiliano De Serio 15	
Victor Erice 15	
Babak Karimi 15	
Angela Prudenzi 16	

Anno LII - n. 100

MONDO NIOVO 18,24 € / s

Marzo 2017

Notiziario
dell'Associazione Museo Nazionale del Cinema
realizzato con il sostegno di



e del
XVIII Sottodiciotto Film Festival & Campus

ISSN 2280 - 8760

Autorizzazione del Tribunale di Torino n. 5749 del 16/12/2003

Presidente

Vittorio Sclaverani

Direttore responsabile

Caterina Taricano

Vice Direttore

Matteo Pollone

Segreteria di redazione

Via Montebello 22 • 10124 Torino

www.amnc.it • <http://movieontheroad.com>

info@amnc.it • segreteria@amnc.it

Facebook Associazione Museo Nazionale del Cinema

Progetto grafico

Studio R. Patrucco • Torino

Stampa

Gabo s.r.l. • Torino

Ufficio Stampa

Giulia Gaiato

Fundraising

Giovanna Mais

Ringraziamenti

Claudio Di Minno
ed Emanuele Tealdi



Kiarostami decostruito

di Marco Dalla Gassa

*In pieno giorno
nessuno riconosce una lucciola*

Per chi - come il sottoscritto - si è formato prima da studente e poi da studioso sui film di Abbas Kiarostami, dedicandogli una delle prime monografie italiane (ormai datata, si parla del 2001), monitorando la sua successiva produzione con altre riflessioni scritte, seguendone soprattutto successi e difficoltà con un affetto nato grazie alle occasionali frequentazioni, scrivere oggi qualcosa di utile e opportuno a proposito della sua «eredità» artistica è particolarmente difficile. La tentazione, acuita dal dispiacere per la recente scomparsa, è quella di farne un monumento, tracciando linee di coerenza tra le pellicole, rimarcando unicità e primati, accentuando consapevolezza d'artista che pur ci sono come dimostrano le lucide interviste che egli ha rilasciato nel corso degli anni (alcune delle quali, inedite in Italia, impreziosiscono questo numero di rivista). La tentazione è anche quella di raccontare un po' di se stessi, motivando passioni giovanili, giustificando punti di vista radicali, enfatizzando quegli aspetti che restituiscono il proprio modo di intendere le immagini e il mondo (che è poi la stessa cosa).

Per allontanarmi dalle lusinghe dell'agiografia e dell'autobiografia proverò ad approssimarmi alla sua opera concentrandomi sugli elementi di «non» unicità, ovvero quelli che la collocano dentro mutamenti culturali, economici e tecnologici più ampi e pervasivi. Lo faccio non certo per sminuirne il valore e l'importanza, bensì, in un gesto di decostruzione che credo più vantaggioso, per

evitare di informarla con uno sguardo finalistico ed essenzialista. Per raggiungere tale obiettivo concentrerò la mia attenzione soprattutto sui suoi lavori di non fiction - corti d'artista, installazioni museali, serie fotografiche, video-lettere, film sperimentali, ecc. - grazie ai quali è più agevole uscire dalle categorie critiche che generalmente lo profilano (dunque bambini, automobili, paesaggi, strade a zig-zag, ecc.), per interrogarsi su questioni che, dal mio punto di vista, riguardano l'attuale configurazione delle immagini in movimento. Certo, il cinema di Kiarostami parrebbe fuori dal tempo e dalla storia, così immediato, de-tecnologizzato, minimalista, estraneo alle tensioni convulse del contemporaneo. Sono tuttavia convinto che non sia così e che anzi alcuni processi che riguardano l'universo mediale che ci circonda - penso in particolar modo alla spersonalizzazione delle forme creative, alla dispersione dell'esperienza della visione, alla centralità dell'attività propriocettiva dello spettatore - trovino un opportuno controcampo nella sua parabola artistica. Ovvero che egli sia, in qualche misura, figlio e prodotto di una determinata temperie culturale e sociale. Vediamo come.

Partiamo dal concetto e dalle pratiche d'autore. Com'è noto, per molto tempo i circuiti di cinema d'essai, i festival e le cineteche, i corsi universitari e le case editrici hanno articolato le loro proposte appoggiandosi e valorizzando le opere di registi riconosciuti in quanto tali, per poetiche, stilemi, convinzioni etiche o politiche che marcavano uno sguardo soggettivante. In sintesi: per un'autorevolezza singolare che convenzionalmente chiamavamo autorialità, spesso con la A maiuscola. Almeno

dalle battaglie dei «Cahiers du cinéma» in avanti, gli autori hanno così occupato la scena perché generatori di contese, volani di partecipazione, beni di richiamo. Peter Wollen, nel 1968, li descriveva come catalizzatori (inconsi) di forze eterogenee, Foucault, sempre nello stesso periodo, come fasci di discorsività che assegnavano statuti e patenti di interesse ai testi. Quale che fosse la funzione, gli autori rappresentavano uno dei fattori negoziali più importanti a monte e a valle di un film: attorno ad essi si riunivano i produttori, convinti di poter far fruttare i propri capitali, gli attori, sicuri di vedere valorizzata la loro presenza sullo schermo, gli spettatori, pronti a vivere esperienze di unicità, i critici, persuasi di esprimere il proprio talento analitico interpretandone i lavori.

Di questa stagione Abbas Kiarostami è, senza dubbio, uno degli ultimi protagonisti indiscussi. Forse perché giunge tardi alla ribalta internazionale - è solo dalla metà degli anni Novanta che le sue pellicole ottengono attenzione e fortuna critica - la sua ascesa è rapidissima e irresistibile. Come ricorda Philippe Ragel, nel solo decennio 1990-2000, ottiene più di cinquanta riconoscimenti in tutto il mondo, tra cui quelli prestigiosi di Cannes e Venezia. In quello successivo si moltiplicano le retrospettive, i volumi monografici, le mostre, i workshop, le carte bianche, le lauree ad honorem. In tempi rapidissimi il suo cinema diventa un modello di riferimento sia per il pubblico *cinéphile* sia per i suoi colleghi iraniani che spesso ne imitano i modi di rappresentazione per varcare i confini nazionali e conquistare le platee dei festival.

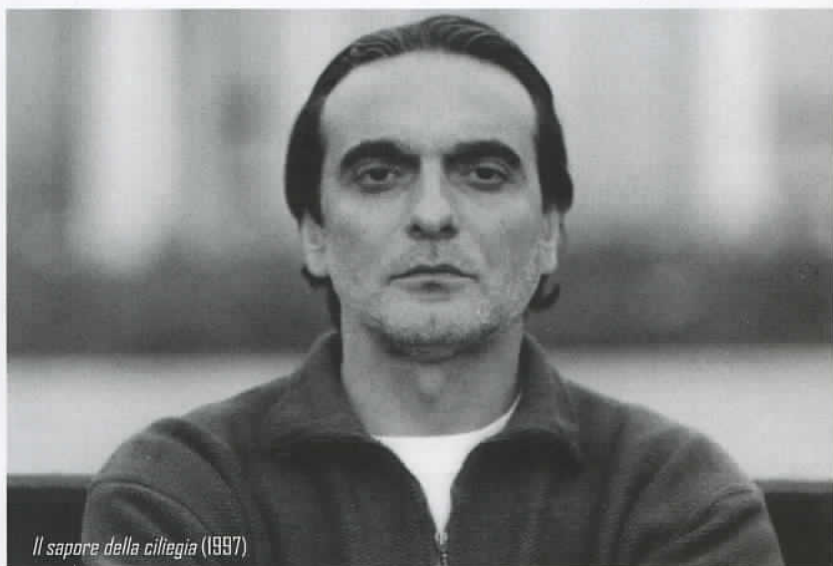
Nonostante una situazione politica e sociale sempre più complessa - in Iran sono gli anni della problematica presidenza Ahmadinejad - la sua reputazione è tale da permettergli una certa libertà di movimento tale da avventurarsi in opere sperimentali e radicali (penso a *Dieci* o a *Shirin*) o attivare collaborazioni importanti con registi e attori di fama internazionale (penso a Juliette Binoche o a Ken Loach ed Ermanno Olmi). Non meno importanti gli attestati di stima che giungono da indiscussi maestri della Settima arte: Kurosawa, Godard, Scorsese, Herzog, Moretti, Erice e molti altri spendono straordinarie parole di stima nei suoi confronti. In una delle sue tipiche iperboli, Godard arriva a dichiarare che il cinema nasce con Godard in sintesi ha detto che il cinema nasce con David Griffith e muore con Abbas Kiarostami.

Nello stesso tempo, il nostro vive anche il graduale opacizzarsi della categoria d'autore. Occorre ricordare, infatti, che da diverso tempo si sta verificando un doppio processo di marginalizzazione dei registi dalla sfera dei discorsi pubblici: gli uni, i più estremi, vedono perdere la forza negoziale, diradando la produzione o ricollocandosi nei circuiti dell'arte contemporanea (si pensi a personalità come Tsai Ming-liang, Lav Diaz, Béla Tarr, ecc.); gli altri, diciamo quelli più «concilianti», cercano di integrarsi all'interno dell'industria audiovisiva *mainstream*, sacrificando forme più marcate di libertà espressiva in cambio della possibilità di condurre in porto progetti ambiziosi (penso agli esempi di Scorsese, Nolan o, qui in Italia, di Sorrentino). Salvo rare eccezioni, nell'uno come nell'altro



caso, si assiste a una diminuzione della capacità di incidere sugli immaginari collettivi, così come nelle battaglie politiche e sociali del presente. Kiarostami s'inerisce perfettamente in questo movimento di risacca. Da almeno la metà degli anni Duemila in poi, egli diminuisce l'impegno nell'ambito del cinema di fiction, intensificando, di contro, quello per altre espressioni artistiche. La sua autorevolezza non viene meno, tuttavia è innegabile che la sua facoltà di attrarre l'interesse del pubblico e della critica si riduca progressivamente, come confermano le tiepide reazioni suscitate da pellicole quali *Copia conforme* o *Qualcuno da amare*. Si tratta di un paradosso: più crescono in numero e in qualità le operazioni che lo vedono impegnato non come coordinatore di una troupe, ma come singolo artista (le installazioni, le poesie, le fotografie), più decresce la sua nomea d'autore. Il motivo è presto detto: come ha ricordato giustamente Emiliano Morreale in un fondo su «la Repubblica» all'indomani della sua scomparsa, tributando onore e merito al cineasta iraniano il mondo della critica si è adoperato in un rito di agnizione e, nel contempo, di lutto collettivo per la dipartita non di un singolo cineasta, ma della stessa categoria d'autore, almeno per come l'abbiamo conosciuta nella seconda metà del Novecento. E Kiarostami, in qualche misura, ha reso più agevole questa elaborazione del lutto. Da *Dieci* in avanti, egli ha infatti optato per una radicale semplificazione del proprio linguaggio: film basati su pochissimi angoli visuali, poche inquadrature, narrazioni sempre più flebili, quando non assenti, rinuncia a qualsiasi formalismo tecnico, banalizzazione della messa in scena e del montaggio. Prima che lo decostruissero gli altri, egli ha pensato bene di decostruire se stesso.

La parabola artistica di Kiarostami non si esaurisce però nella «sola» messa in crisi della pronominalizzazione delle forme. È la storicizzazione stessa dei suoi contributi a diventare indicativa di una più generale mutazione delle pratiche filmiche. I primi lavori, quelli degli anni Settanta e Ottanta realizzati per l'istituto Kanun, accettano senza paura la sfida della narrazione chiusa, sia quando egli si sperimenta nel format fragile del cortometraggio, sia quando le trame diventano quelle più resistenti del lungo. Il bambino de *Il pane e il vicolo* giunge a destinazione ed entra in casa, pur sacrificando un pezzo di pane dato in pasto a un cane minaccioso. Il preadolescente de *L'esperienza* riceve una risposta alla sua proposta di assunzione, seppur negativa, mentre il coetaneo de *Il viaggiatore* entra nello stadio dove gioca la nazionale di calcio, malgrado sia fuori tempo massimo. In questi e in altri casi i personaggi dei suoi racconti - generalmente bambini e adolescenti - ricevono mandati chiari e anche se non adempiono i compiti narrativi assegnati la loro traiettoria esistenziale si realizza in modo chiaro, quasi classico, come dimostra plasticamente il finale chiuso di *Dov'è la casa del mio amico?* Una seconda fase del suo percorso registico, che coincide con la sua internazionalizzazione, si manifesta per mezzo di un'enfasi per i caratteri modernisti del film, in particolare nel continuo predisporre di formule meta-riflessive e nel rincorrersi di determinazioni evenemenziali lasciate prevalentemente irrisolte. Non sappiamo, ad esem-



Il sapore della ciliegia (1997)

pio, se Puya e il padre incontreranno Ahmad e Nemazadeh nel loro viaggio in macchina di *E la vita continua*; ignoriamo se Tahereh cederà alla corte di Hossein in *Sotto gli ulivi*; non siamo a conoscenza dell'esito dell'ultima notte di tormento di Badi'i ne *Il sapore della ciliegia*; ci è ignoto l'esito della ricerca «etnografica» del reporter de *Il vento ci porterà via*. Di contro, riferimenti continui al farsi di un film (si pensi a *Close up* o ancora a *Sotto gli ulivi*) ci ricordano che siamo pur sempre all'interno della finzione cinematografica, anche se stressata da vari giochi di *mise en abîme*.

Un terzo stadio, ancora più radicale, viene raggiunto negli anni Duemila e in particolare nel passaggio dal formato analogico a quello digitale. Negli ultimi lavori del regista persiano - quelli su cui più mi preme ragionare in questa sede - il cinema non è più il baricentro attorno al quale disegnare orizzonti di senso: lo sono semmai la fotografia, la videoarte, le installazioni museali, il teatro, la poesia. Quella che egli compie non è una semplice diversificazione delle proprie attività artistiche, anche in ragione delle difficoltà produttive di cui si parlava poco sopra, ma un riplasmare forme cinematografiche ed esperienze di visione con altre materie prime, come se la fiction non potesse più ospitare quella tensione all'oltre, all'invisibile e all'indicibile che aveva permeato buona parte dei suoi lungometraggi. Così *Five*, una raccolta di cinque *long take* che colgono momenti ordinari del quotidiano, si articola come un'affermazione del potere significativo del piano sequenza, al di fuori però dei modelli di drammatizzazione immaginati da teorici come André Bazin; *Shirin*, al contrario, è un viaggio dentro le minime variazioni semantiche della recitazione (e dunque di nuovo della drammatizzazione), senza però che il cinema tradizionale, fatto di messa in scena, movimenti di macchina, *découpage*, abbia diritto di entrare all'interno dell'inquadratura; *Roads of Kiarostami*, *Take me home* e il più recente *24 Frames* sono tutti, in vario modo, esempi in cui il movimento del cinematografo, qui realizzato spesso dall'intervento della *computer grafica*, è ospitato da gelidi *freeze frame*, istantanee che tramano il tessuto



L'esperienza (1973)

del film in quanto configurazioni immobili e ormai passate dell'esistente.

Al di là di ricostruzioni diacroniche che potrebbero forzare congruenze laddove potrebbero non esserci, è indubbio che la storia artistica di Kiarostami - persino nella scelta di lavorare fuori dal proprio paese natale - segua le tappe forzate di migrazione e diaspora che la Settima arte ha conosciuto nella sua età numerica, spostandosi viepiù dai consueti luoghi di abitabilità - segnatamente quello della sala - verso altri lidi e altri spazi di fruizione, cavalcando quel processo di disseminazione dell'esperienza della visione che qualche anno fa Francesco Casetti chiamava precipuamente «rilocalizzazione del cinema». È un altrove immateriale, quello cercato dalle immagini in movimento, che sembra disperdersi nell'ecosistema post-mediale attuale in virtù della sparizione del concetto e delle pratiche della soglia e di un'organizzazione delle informazioni sempre più convergente e impalpabile. È un altrove immateriale che, tuttavia, nell'opera di Kiarostami, sembra appoggiarsi da una parte a una dimensione comunque materica, anzi aptica, del gesto creativo, dall'altra a un sapere che deve imparare a prescindere dalle controprove che cerchiamo attraverso i tradizionali strumenti cognitivi.

È questo il terzo dei movimenti del contemporaneo che attraversa i suoi film e che riguarda quello che Benjamin chiamava «il medium della percezione», ovvero il *milieu* dentro il quale generalmente ha luogo la percezione sensibile. Come ricorda Antonio Somaini nei suoi contributi sui *media diaphana*, la riflessione filosofica tanto antica quanto più recente ha spesso riflettuto sopra quegli agenti invisibili come l'aria, la luce, il vento, le nuvole (ma anche i *cloud*) che veicolano le attività percettive del singolo individuo senza mai mostrarsi presenti. Si tratta, in altre parole, di una sorta di regione ontologia intermedia e invisibile che nella produzione ultima di Kiarostami

assume un ruolo fondamentale anche in virtù del fatto che, parallelamente, si assiste a una de-antropomorfizzazione dei contenuti delle sue opere d'arte. Justin Remes l'ha chiamata «estetica del non umano» e può essere riassunta nella sua sempre più accentuata predilezione per gli elementi naturali, come le piante, i sassi, gli animali, i cieli nuvolosi. Nelle serie fotografiche - le più celebri delle quali sono dedicate a paesaggi innevati, strade e alberi solitari, muri scrostati, corvi e uccelli, finestre e finestroni - ma anche in molte poesie e in alcuni dei suoi cortometraggi d'artista non vi è quasi più traccia della presenza (significante) dell'uomo. Eppure, come vedremo, la centralità dell'essere umano viene ribadita non così paradossalmente dalla sua assenza (come la centralità del cineasta è ribadita dalla sua sparizione). Anche la decostruzione è, a suo modo, un'attività che costruisce... saperi e consapevolezza.

Scelgo in particolare un ultimo caso studio per dare compiutezza a quanto cerco di dimostrare. Mi riferisco a *Doors without keys*, un'installazione che Kiarostami ha presentato all'Aga Khan Museum di Toronto nell'autunno del 2015, composta di un dedalo di sale e corridoi all'interno del quale alcune fotografie stampate a grandezza naturale simulavano la presenza di porte chiuse, non consentendo a prima vista ai visitatori degli spazi espositivi di distinguerne la natura fittizia e costringendoli così, una volta accorti dei *trompe-l'œil*, a vivere in uno spazio doppiamente chiuso: le porte sono senza chiavi, le pareti senza porte. Il doppio movimento insito nell'impianto significativo dell'esposizione ci dice qualcosa di più sul suo modo di operare dentro la condizione contemporanea delle immagini. In prima battuta le raffigurazioni fotografiche ci invitano a considerare la porta nella sua mera funzione di soglia, ovvero come un medium che separa e unisce due aree adiacenti o due soggetti. Un medium che, tuttavia, almeno apparentemente, non pare funzionare:

le fotografie delle porte non stanno in mezzo, non producono interconnessioni, non creano promiscuità, ma si stagliano, le une accanto alle altre, secondo una dinamica che potremmo definire, in termini un po' assiomatici, di «coabitazione» delle forme espressive. Come già in altri lavori - penso ad esempio a *Roads of Kiarostami*, ma anche a un'altra installazione realizzata per il Centre Pompidou e intitolata *Forest without leaves* - emerge lo sforzo di selezionare e isolare il gesto significativo, separare e distanziare la materia, convocare i linguaggi uno accanto all'altro (fotografia, analogico, digitale, scrittura), il tutto senza la necessità di attivare processi che prevedono quella che Bolton e Grusin chiamavano «rimediazione», ovvero un'integrazione reciproca di media e supporti. Le fotografie di *Doors without keys*, ad esempio, sono convocate come singole pratiche con un loro contorno, una loro consistenza, una densità del tutto propria (così come capita persino agli innesti digitali mai invisibili di *24 Frames* o *Take me home*). Osservate sotto questa luce, le figurazioni kiarostamiane appaiono come *haptic images*, quelle immagini che Laura Marks in un importante contributo di qualche anno fa chiamava «tattili» o «aptiche» per via della capacità di produrre senso ben al di là dell'uso della vista, grazie all'attrito di senso prodotto dalle loro superfici epidermiche.

Nell'installazione museale di Toronto - e più in generale nelle produzioni più recenti dell'artista persiano - lo strumento di intermediazione tra l'opera d'arte e il suo spettatore non è evidentemente nell'immagine, ma è nel *milieu* in cui è collocato chi (non) guarda. Si noti che l'allestimento canadese non intende ingannare il visitatore, ma anzi gioca fin dall'inizio a svelare l'illusione ottica su cui è costruito il labirinto. In tal modo chi entra nelle sale espositive può esperire, in un dato momento del suo percorso di approssimazione all'opera d'arte, un cambio di condizione e consapevolezza, rendendosi presto conto del malinteso scopico in atto e modificando immediatamente dopo il quadro cognitivo cui affidarsi. È in questo preciso momento, di cui tuttavia non si può conservare contezza, che avviene l'attraversamento di una soglia, non più fisica questa volta, ma percettiva, senza peraltro che l'ambiente si modifichi nei suoi contorni prefissati. Tutto appare immobile, rigido, algido, eppure qualcosa è profondamente mutato. Ai media/porte concrete, accessi materici che si scopriranno fieramente inaccessibili (basta avvicinarsi e toccarli per scoprirlo), si affiancano, in quell'istante trasformativo, media/porte situate nell'intendimento del visitatore e come tali trasparenti, mobili e volubili.

Si potrebbe dire allora che lo sforzo creativo di Kiarostami - coerente al paesaggio tecnologico presente e futuro - è di rendere paradossalmente evanescenti i dispositivi mediatici del quotidiano (le porte, la vista, ma anche i cellulari come ci ricorda il protagonista di *Il vento ci porterà via*), per costringere il visitatore/spettatore a mediatizzare la propria presenza - nel museo, nel film, nel reale - collocandosi nel mezzo delle pratiche significative, anzi diventando «messo» delle trasformazioni di consapevolezza che l'immagine, in qualche modo, vorrebbe



Dov'è la casa del mio amico (1987)

produrre. Questa sorta di processo di *embodiment* indotto, di incarnazione del e nel medium, ha a che fare da una parte con la fiducia nei confronti dell'esserci di un avvenimento («prima o poi qualcosa accadrà» dovrebbe pensare chi assiste a una proiezione kiarostamiana) e dall'altra con la lenta trasformazione della percezione individuale in relazione all'inverarsi di quello stesso avvenimento («prima o poi mi accorgerò che qualcosa accade» dovrebbe pensare subito dopo).

Così, davanti alle porte senza chiavi, oppure a un legnetto che si spezza o a delle papere che attraversano l'inquadratura (in *Five*), a una palla che rotola per alcune scale (in *Take me home*), a un pesce che nuota in un labirinto di pietre (in *Where is my friend?*), a due uova che cadono da una roccia (in *Seagull Eggs*), a dei corvi che si posano davanti a una finestra (in uno dei *24 Frames*), lo spettatore si trova costretto a vivere la sua condizione etimologica di «spettare» ovvero «stare a vedere» e quella di «a-spettare», ovvero «guardare verso», senza l'esatta cognizione di quando e dove avverrà un cambiamento. È tale «aspettativa» verso un *milieu* (un medium) che appare placidamente statico e privo di sommovimenti eppure pronto a ospitarne alcuni, che rappresenta la sfida vera posta in essere dagli ultimi lavori del nostro autore. Se ne evince che in tale dinamica a basso gradiente di narratività, il «medium della percezione» dello spettatore-che-aspetta è il vero medium in azione e la funzione propriocettiva che impone - perché nella dinamica dell'attesa e della fiducia che qualcosa accada egli percepisce e riconosce la posizione del proprio corpo nello spazio - la sua forma di presenza. Decostruendosi e lasciandosi decostruire, sparendo prima dai film e poi, ahinoi, dalla vita, egli ci ha consegnato - non si sa quanto consapevolmente, ma in fondo non importa - la sventurata responsabilità del senso, insieme alla fortuna non scontata dell'esserci. ■