

PREMIO INTERNAZIONALE PER LA SCENEGGIATURA MATTADOR

I DIALOGHI DI MATTADOR

— STUDI —

**I
2019**

La scrittura per il cinema

ATTI DEI CONVEGNI 2017 E 2018

a cura di
Fabrizio Borin

EUT EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

sommario

7	I DIALOGHI DI MATTADOR	65	II CONVEGNO SULLA SCENEGGIATURA 2018 DOPOTUTTO DOMANI È UN ALTRO GIORNO IL FINALE DEI FILM
	<i>Fabrizio Borin</i>		
9	Sulla scrittura per il cinema Atti dei convegni 2017 e 2018	67	Premessa alle relazioni
13	I CONVEGNO SULLA SCENEGGIATURA 2017 CONFRONTO SULLA SCENEGGIATURA		<i>Paolo Puppa</i>
	<i>Roberto Calabretto</i>	77	Quando il teatro cambia il finale: Censura, incassi o ideologia?
15	Presenze musicali nelle sceneggiature di Pasolini	85	<i>Maurizio Careddu</i> Cambi di stagione
	<i>Giampiero Rigosi</i>		<i>Marco Dalla Gassa</i>
39	I vincoli della sceneggiatura	95	Punti di non ritorno. Prima e dopo i finali dei film di viaggio
	<i>Andrea Rocco</i>		<i>Alberto Fasulo</i>
45	Sceneggiature, luoghi, location. Avventure e disavventure delle ambientazioni sullo schermo	107	Come lasciarvi?
	<i>Marina Zangirolami Mazzacurati</i>		<i>Roberto Ellero</i>
49	Vademecum del giovane sceneggiatore	113	La fine di un incubo: «Venezia insorge», un film collettivo
	<i>Stefano Bessoni</i>	119	Conclusioni
55	La sceneggiatura è una bestia viva	123	Indice dei film
		127	Indice dei nomi

Punti di non ritorno. Prima e dopo i finali dei film di viaggio

MARCO DALLA GASSA

BORIN. Dopo un docente-scrittore ed un professionista della scrittura seriale, è la volta di Marco Dalla Gassa, co-organizzatore di questo Convegno. Dalla Gassa insegna Filologia cinematografica, Storytelling e Analisi del film all'Università Ca' Foscari Venezia. Si è occupato ed ha scritto di cinema asiatico, orientalismo, rappresentazioni dell'alterità culturale, di teoria del film ed è autore di saggi e lavori monografici su registi come Abbas Kiarostami, Zhang Yimou e Akira Kurosawa. Una delle sue ultime pubblicazioni, *Orient (To) Express* tiene d'occhio anche il cinema di viaggio. A lui pertanto il compito di parlarci dei "punti di non ritorno".

MARCO DALLA GASSA. L'oggetto di riflessione di questo piccolo saggio riguarda i finali dei film di viaggio¹ e ha lo scopo di comprendere quali op-

¹ Potrebbe essere utile una premessa metodologica per illustrare il significato che diamo all'espressione "film di viaggio". Essa non si riferisce esclusivamente ai cosiddetti *road movie*, un genere cinematografico specifico (su cui c'è una consistente bibliografia, soprattutto in inglese), ma a tutti quei film di finzione o a quei documentari che mettono in scena un tragitto della macchina da presa. Siano essi western, *sci-fi*, documentari etnografici, film esotici o d'avventura, sono considerabili odeporeici quei film in cui la cinecamera istituisce una relazione stringente con il paesaggio che muta e con i corpi che, altrettanto

zioni abbiano a disposizione sceneggiatori e registi che decidono di calare i loro personaggi di invenzione nel bel mezzo di una strada. L'argomento sembrerebbe apparentemente agevole da affrontare. Dal punto di vista della casistica, infatti, i viaggi, e con essi le loro rappresentazioni, hanno soltanto due possibili epiloghi: il ritorno o il non ritorno a casa. Se è vero, infatti, che un'escursione ha generalmente una destinazione verso cui tendere, resa necessaria da una motivazione stringente che spinge un soggetto a incamminarsi, è altrettanto vero che il luogo di partenza di quel tragitto resta un riferimento imprescindibile, una sorta di magnete in rapporto al quale si interpretano tutte le successive esperienze in territori stranieri e altri (altri, appunto, rispetto ad uno spazio considerato domestico e proprio).

Il dubbio sostanziale che circonda la parabola di un personaggio in viaggio non è, insomma, se giungerà o meno a una destinazione – (perché ogni viaggio, per sua stessa implicita definizione, termina sempre, fosse anche il viaggio di una vita o l'esodo di un popolo) ma se la destinazione sia o non sia quella natale. Se ne deduce così che la narrazione odeporica prevede sostanzialmente due possibili esiti, riassumibili in due schemi grafici: o lineare/aperto, quando un soggetto è condotto da un punto "A" ad un punto "B"; o circolare/chiuso, quando un soggetto è condotto da un punto "A" ad un punto "A". *Tertium non datur*.

Il saggio è così giunto tosto alla sua conclusione. Poste, infatti, le iniziali premesse e gli obiettivi da perseguire, il lavoro di scrittura ha percorso una strada rapida e dritta per arrivare alla soluzione del problema ermeneutico. Lasciemo allo sceneggiatore l'onere di scegliere quale dei due schemi adottare per la conclusione del proprio film - se aperto o chiuso - e allo spettatore l'onore di riconoscerlo ed eventualmente apprezzarlo.

Mi si consenta un'appendice al discorso: vorrei ringraziare il Premio Mattador e il suo direttore artistico Fabrizio Borin non solo per avermi coinvolto nell'organizzazione del convegno che ha dato origine a questa pubblicazione, ma anche per gli sforzi costanti compiuti per ricordare la figura di Matteo Caneazzo, alla cui memoria è intitolato il premio, offren-

mobili, lo attraversano. Per quanto ampio e sfuggente, questo criterio che punta la propria attenzione verso la trasformazione degli ambienti e le tracce che essi impongono sugli eventi e gli esistenti (fatti e personaggi), intende valorizzare il carattere di mobilità proprio del cinematografo, il cui significato etimologico, non a caso, rimanda al concetto di "scrittura del movimento". Ci ritorneremo fra poco. Per ulteriori approfondimenti sui film di viaggio si rimanda almeno a: A. FARASSINO, *Fuori di set: viaggi, esplorazioni, emigrazioni, nomadismi*, Roma, Bulzoni, 2000; MARCO BERTOZZI, *Itinerari del vagare nel cinema delle origini*, Raffaelli/Cineteca del Comune, Rimini, 1995. In inglese si veda almeno: D. ELEF-THERIOTIS, *Cinematic Journeys*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2010.

do ai giovani che amano il cinema e la scrittura un'occasione espressiva che ci si augura si possa tradurre in un cammino professionale da percorrere in un prossimo futuro.

Come? Il lettore pensa che non sia opportuno concludere un capitolo di libro in modi così sinottici? È rimasto deluso nell'apprendere saperi già dati o nel riconoscersi in schemi binari così elementari? È convinto, poi, che sia del tutto irrituale e irrispettoso rivolgersi direttamente a lui, trasgredendo alcune convenzioni della letteratura scientifica tra cui, appunto, quella dell'invisibilità di chi legge o, di contro, quella dell'algida compostezza di chi scrive? Suggerisce infine di trovare qualche altro argomento per rendere più consistente e interessante il capitolo?

Ebbene sì: simili domande avrebbero potuto balenare nella mente di chi si fosse trovato a leggere un saggio che decideva di chiudersi dopo il secondo capoverso. Se abbiamo cercato di verbalizzare tale spiazzamento, costruendo un meccanismo retorico inatteso, è perché riteniamo che si possano dedurre ulteriori elementi di ponderazione sui finali (dei film odeporeici e non solo) che un approccio per così dire tassonomico non avrebbe garantito. Proviamo a elencarli:

Uno. Il viaggio non è una passeggiata intorno all'isolato di casa, non può essere rapido e immediato, ma deve prevedere un lungo tragitto esperienziale che può giungere al suo epilogo soltanto dopo fatiche, deviazioni, soste, imprevisti, rallentamenti, accelerazioni che lasceranno delle tracce in chi viaggia e nei territori che si sono attraversati. Se ciò non accade, chi assiste al viaggio (o legge un articolo sulle rappresentazioni del viaggio) ne rimane fatalmente deluso e disorientato. Aperto o chiuso che sia, lo scioglimento di un racconto (o di un itinerario saggistico) dipende dai depositi raccolti e portati con sé lungo il tragitto. Se non ci sono depositi, se non ci sono tragitti, non c'è finale che tenga.

Due. Ogni narrazione (anche quella saggistica) può essere sviluppata con profitto attraverso l'uso di metafore odeporeiche, più o meno implicite. A viaggiare non è soltanto il viaggiatore, ma anche chi assiste al viaggio del viaggiatore. Thomas Pavel, tempo fa, lo diceva meglio di noi:

I confini, i territori, gli insediamenti d'invenzione necessitano tutti di viaggiatori metaforici, cioè di eroi d'invenzione che visitino i nostri lidi

influenza sul nostro comportamento al pari degli eroi veri e propri.[...] Anche noi visitiamo paesi d'invenzione, abitandovi per un certo periodo e mischiandoci ai loro eroi. [...] Sguinzagliamo il nostro io d'invenzione a scandagliare il territorio, con l'ordine di riportarci informazioni accurate².

Ne consegue che esiste sempre un portato narrativo in ogni viaggio (un'ineludibile tensione a trasformarlo in racconto) che si traduce nella scelta di elaborare racconti (anche di natura saggistica) *come se* fossero un vero e proprio viaggio. Lineare o circolare che sia, l'esito di un viaggio/saggio si fonda su un gesto traduttivo (di conduzione da un punto all'altro), diremmo trans-testuale. Se non c'è passaggio, ad esempio da un medium ad un altro, da un'ipotesi di lavoro a una convinzione più precisa, da una cultura ad un'altra, non c'è finale che tenga.

Tre. Il viaggio contempla un portato ermeneutico altrettanto ineludibile, o se si preferisce un passaggio di condizione da una dimensione pratica a una teorica. Come noto, Hermes, da cui deriva il lemma «ermeneutica», era il messaggero degli dei; i *teori*, da cui deriva il termine «teoria», erano dei funzionari delle città greche che andavano in delegazione per consultare gli oracoli in vista di importanti decisioni. In entrambi i casi, da esperienza prettamente fisica e individuale, i viaggi diventavano promessa metafisica e sociale, ovvero acquisizione di nuovi saperi utili alle ragioni di stato o della collettività. Potremmo dire allora che in qualunque punto dello spazio si arresti, il viaggio/saggio si attribuisce un ruolo speculativo, richiamando a sé delle alterità e rimandando verso altre alterità, impossibili da definire in due paragrafi, se non in termini essenzialisti. Senza un rimando a una generalizzazione (non assiomatica) che dovrebbe aiutare un consesso sociale a prendere una scelta, non c'è finale che tenga.

Date queste premesse, potrebbe essere utile spostare il focus del nostro discorso (la nostra ermeneutica) dal momento in cui un viaggio si arresta al «punto di non ritorno» di quel medesimo viaggio, ovvero dall'ipotesi binaria lineare/circolare o aperto/chiuso su cui stavamo lavorando (senza esiti troppo interessanti) al momento in cui questa opzione è divenuta impraticabile perché l'itinerario dei personaggi si è spinto così in avanti da non permettere altra soluzione a quella prevista dallo sceneggiatore. Detto altrimenti, qui ci si vuole domandare non tanto come finisce un

² T. PAVEL, *Mondi d'invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino, 1992, pp. 126-132 (corsivi miei).

film di viaggio, ma se esistono una soglia, un confine, durante lo svolgersi odepórico (quindi quando il tragitto non è ancora arrivato al suo termine), valicati i quali cambiano le condizioni di presenza dei personaggi e la considerazione che di essi hanno gli spettatori. E, in seconda battuta, in che modo incidono, in questo delicato passaggio, i tre caratteri del viaggio/saggio che abbiamo testé individuato: una certa estensione nel tempo e nello spazio; una dinamica di trasposizione che va dal narrativo all'odepórico e viceversa; una tensione che spinge dal pratico al teorico e dall'individuale al collettivo.

Per rispondere a tali quesiti vorremmo proporre una breve digressione (ovvero un cambio di direzione di marcia) che ci conduce in un territorio di analisi decisamente più periglioso e insicuro per chi scrive, quello della teoria della relatività generale. È ad essa infatti che dovrebbe andare la nostra attenzione quando si cita un'espressione come "punto di non ritorno". Nel mondo della fisica, infatti, essa rimanda a ciò che conosciamo anche come "orizzonte degli eventi", ovvero quella soglia oltre la quale non si è più in grado di osservare un evento o riconoscere un oggetto, perché la luce che lo investe invece di riflettersi su di esso viene assorbita da esso.

Ciò capita in modo particolare ai limiti di un buco nero, quando la densità gravitazionale di una stella collassata è così alta che la velocità di fuga necessaria per allontanarsi da esso supera quella della velocità della luce. La luce non può più essere riflessa e quel dato-fenomeno non è più osservabile dall'esterno. Ci spiegano gli scienziati che quando un oggetto sparisce in un buco nero, in verità, almeno all'inizio, non viene inghiottito scomponendosi in singolarità infinitamente piccole, ma resta ancora sé stesso, almeno per poco. È la luce che riflette quel corpo, viceversa, che non ritorna più indietro. L'oggetto c'è nella sua interezza, ma non riusciamo più a vederlo, perché diventa tecnicamente invisibile³.

Trasportando questo processo malamente descritto dai domini della scienza a quelli della finzione, potremmo allora considerare "punto di non ritorno" e "orizzonte degli eventi" quei limiti narrativi oltrepassati i quali ambienti, esistenti ed avvenimenti di un racconto diventano improvvisamente "invisibili" perché investiti da una forza gravitazionale così forte da essere risucchiati da quel buco nero cinematografico che è rappresentato dall'ultimo fotogramma di una pellicola (o l'ultima infor-

³ Per più puntuali e precise descrizioni sui buchi neri si rimanda al recente K. THORNE, *Buchi neri e salti temporali. L'eredità di Einstein*, Castelvecchi, Roma, 2017.

mazione digitale di un DCP). Spariscono dal campo visivo degli spettatori, pur restando ancora per qualche tempo attivi all'interno del racconto. Ora, visto e considerato che di solito i personaggi principali abbandonano i film per ultimi – si pensi agli emblematici *ending* di *Tempi moderni* di Chaplin o *Sentieri selvaggi* di Ford – dobbiamo aggiungere che l'assenza di "riflessione" provocata da un *blind spot* narrativo non riguarda la luce che investe un corpo attoriale (e il suo contesto narrativo), semmai quella ermeneutica che si genera attorno al film. In altri termini la "riflessione" a cui dovremo far riferimento, intesa nella sua accezione di attività interpretativa, sarà quella indispensabile allo spettatore per distinguere un soggetto da altri soggetti, un film da altri film, un viaggio da altri viaggi e che in un momento dato forse diventa non più necessaria, non più attiva.

Facciamo alcuni esempi per verificare se quanto andiamo sostenendo ha un suo principio di logica. Si pensi al finale de *Il sorpasso* di Dino Risi. Nella parte conclusiva del film appare chiaro che la Lancia Aurelia Spider su cui sono seduti Bruno e Roberto terminerà tragicamente la sua corsa. Non si sa esattamente in che punto del racconto tale consapevolezza emerga, ma indubbiamente emerge, non tanto nei protagonisti, che appaiono divertiti e finalmente sereni nella galoppata tra le strade tortuose della Toscana, quanto in chi assiste ai loro sorpassi pericolosi e ode nello stridio dei freni e nel rumore fastidioso dei clacson un segnale acustico inquietante che preannuncia un trapasso. Da un sorpasso a un trapasso. Non è un gioco di parole: mentre Bruno Cortona cerca di sorpassare pericolosamente le automobili che lo precedono, lo spettatore trapassa – prima ancora di quanto capiterà a Roberto – di condizione ermeneutica, cambia modo di percepire, acquisendo una consapevolezza da cui non si può più tornare indietro, ma soltanto attendere che trovi conferma e si traduca in un'uscita di scena (di strada). E, d'altra parte, anche la chiusura altrettanto drammatica del *road movie* per eccellenza, vale a dire *Easy Rider* di Dennis Hopper, che, ricordiamo, termina con la morte dei protagonisti, freddati senza alcuna ragione da due contadini alla guida di un pick-up, anche quella chiusura, dicevamo, pur improvvisa e impreparata, ci indica che i due *biker* hanno attraversato un "orizzonte degli eventi" che soltanto chi guarda può cogliere nella sua fredda e insensata tragicità. La carrellata aerea con cui si chiude l'esperienza nomadica dei due motociclisti è, infatti, un movimento ascensionale che non prevede atterraggio, ma un definitivo abbandono della ragione, sbiadita in un altrove evanescente nel quale si trova improvvisamente chi assiste, ancora vivo, a quel finale. Qualcuno potrebbe chiedersi se almeno le pellicole che prevedono un *happy end* e

un vero ritorno a casa siano immuni dall'attivarsi di un «punto di non ritorno» amaro e trapassante. Chi scrive è portato a sostenere il contrario, ovvero che anche nei plot che si concludono in modo tradizionalmente ciclico si assista al superamento di una soglia di consapevolezza. Si pensi all'epilogo di *Sentieri selvaggi* di John Ford o di *Stand by Me – Ricordo di un'estate* di Rob Reiner, due esempi tra i tanti: in entrambi i casi il viaggio ha trasformato definitivamente il modo con cui sia i personaggi, sia gli spettatori guardano all'ambiente domestico di partenza. Detto meglio: sono gli occhi – i nostri, i loro – che non riconoscono più gli stessi tratti, le stesse fisionomie, su cui si erano posati un'ora e mezza prima. La casa che si aveva abbandonato non è più la casa in cui si cerca riparo, anche se, a ben vedere, nulla è cambiato.

Insomma, a partire da questi casi, si evince che la scelta di paragonare la fine di un racconto al vortice di attrazione di un buco nero ci aiuta a focalizzare la presenza, il ruolo e la funzione di un osservatore esterno o, diremmo più precisamente, di un osservatore estraneo, affinché quanto avviene in un punto oscuro di una galassia impalpabile (un film) abbia un minimo di interesse semantico anche per noi (in sala). A pensarci bene, infatti, il buio che circonfonde i corpi astrali che oltrepassano la *dark line* è tale solo perché vi è un dispositivo ottico (un occhio umano, cinematografico o telescopico, poco importa⁴) puntato su di loro e nel contempo collocato in un luogo sufficientemente lontano da non venire risucchiato nel medesimo campo gravitazionale.

Con tutte le differenze del caso, è quanto avviene anche in una narrazione di viaggio, che assolve la sua funzione semantica soltanto se viene percepita da uno sguardo partecipe ma lontano, implicato ma estraneo, proprio di un soggetto scopico che *ad un certo punto* si percepisce altro rispetto a quelli coinvolti nelle vicende narrate. Parafrasando altrimenti, il modo con cui un film di viaggio si avvia alla conclusione, qualunque essa sia, circolare o lineare, aperta o chiusa, implica la presenza di un osservatore che assiste alla sparizione dell'oggetto del suo sguardo e nel vederlo sparire si percepisce altro-da-sé⁵: essendo un soggetto convocato nel racconto in quanto ontologicamente estraneo all'evento, sfrutta questa

4 Si pensi, a tal proposito, alla corsa degli scienziati per “fotografare” i buchi neri, un assurdo concettuale che finisce per assomigliare al modo con cui il cinema ha rappresentato l'universo. Cfr. <<https://eventhorizontelescope.org>>; (sito consultato il 29/05/2019).

5 L'impianto generale del saggio e in particolare questo passaggio è debitore di alcune illuminanti pagine di Paul Ricoeur. Si veda almeno: P. RICOEUR, *Sé come un altro*, a cura di Daniela Iannotta, Jaca Book, Milano, 1993.

estraneità per tradurre il viaggio in significati terzi. Il “punto di non ritorno”, in definitiva, è quel passaggio di consapevolezza che avviene nello spettatore quando (tra)passa da un’attività denotativa a una connotativa, da una riflessiva a una autoriflessiva.

Per provare a illustrare meglio quanto andiamo dicendo, potrebbe essere utile qui convocare un breve caso studio, scelto tra i tanti possibili, che riguarda la fine di un viaggio che apparentemente non ha ritorno a casa. Ci riferiamo più precisamente a *Chung Kuo - Cina*, un documentario odepórico di Michelangelo Antonioni realizzato all’inizio degli anni Settanta⁶. Antonioni – e la sua troupe – furono tra i primi occidentali a visitare la Cina maoista dopo lo scoppio della Rivoluzione culturale. Un paese per certi versi inavvicinabile, un buco nero delle rappresentazioni, essendo state vietate, per alcuni anni, tutte le riprese cinematografiche non autorizzate dal governo. Apertosi uno spiraglio diplomatico tra la Repubblica Popolare Cinese e la comunità internazionale, pur sotto stretta sorveglianza, ad alcuni intellettuali, politici e artisti europei tra cui anche Michelangelo Antonioni viene consentito di visitare il grande paese comunista. Il regista ferrarese può soggiornare per cinque settimane in Cina, tra il maggio e il giugno del 1972, attraversando in lungo e in largo il subcontinente, con una piccola troupe, una cinepresa in 16 mm e seguendo un itinerario stabilito dai rappresentanti del governo.

Dopo aver compiuto migliaia di chilometri e aver impressionato migliaia di metri di pellicola, Antonioni si trova nella comune condizione del narratore o del documentarista che deve interrompere la sua indagine all’oglotta. Come si comporta? Invece di mostrarci il viaggio di ritorno (che deve pur essere avvenuto) o concludere con un finale aperto magari nel bel mezzo di un paesaggio naturale della Cina, egli preferisce rinchiudersi in uno spazio chiuso e angusto. Il documentario termina, infatti, con le riprese di uno spettacolo di acrobati all’interno di un teatro di Shanghai, organizzato dal partito comunista per esaltare la dirittura morale e atletica del popolo cinese. Il regista, in questo caso, non si accontenta di mettere la sua macchina da presa al servizio della propaganda di partito, ma decide addirittura di mettere radici in quello spazio scenico, diventando quasi “stanziale” e “resistenziale” in relazione all’ambiente in cui si tro-

⁶ Su questo documentario ho scritto in altre pubblicazioni a cui mi permetto di rimandare per ulteriori approfondimenti: M. DALLA GASSA, *Orient (to) Express. Film di viaggio, etnografie, teoria d’autore*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2016, pp. 173-193 e in ID, “Il migliore dei documentari impossibili. *Chung Kuo - Cina* di Michelangelo Antonioni”, in: *Arts & Artifacts in Movie: Technology, Aesthetics, Communication*, Vol. XI, 2014, pp. 69-89.

va. L'ultimo spettacolo dura infatti più di un quarto d'ora, acquisendo un tempo di rappresentazione incongruo rispetto alle precedenti sequenze che dedicavano appena pochi minuti alle singole realtà urbane o agricole visitate. La voce narrante si arresta, quasi non ci sia più necessità di proporre una traduzione culturale tra ciò che la macchina da presa mostra e quello che lo spettatore (italiano) può intendere. Quest'ultimo si ritrova chiuso in un luogo asfissiante, costretto ad assistere non solo a numeri acrobatici più o meno sorprendenti, ma grazie ai movimenti di macchina e allo zoom, anche alle espressioni di fatica degli atleti, ai movimenti non sempre sincronizzati dei loro corpi, a un certo caos determinato dalla difficile realizzazione di alcune performance.

Ne consegue che il finale odeporico si fa, come anticipato, stanziale, avvolgendo chi guarda dentro un tracciato di ridondanti isotopie desemantizzate (ovvero la ripetizione di inquadrature e di gesti privi di un significato particolare, men che meno rivoluzionario) che segnano l'orizzonte oltre al quale gli eventi – in questo caso i numeri circensi – spariscono, non si vedono più e resta altro. Cosa resta? Diremmo una consapevolezza di noia, una dimensione spiccata di non senso (di scarto tra intenzioni di chi gestisce la rappresentazione e di chi la percepisce e osserva), un gioco fine a se stesso, dove la vuota propaganda di regime si sposa con un sostanziale arresto del racconto, sebbene i numeri acrobatici continuino a susseguirsi gli uni dopo gli altri. Il pubblico – da qualunque estrazione sociale o culturale provenga – interrompe così l'attività riflessiva e inizia a pensare ad altro, inizia a separarsi dal film prima che il film finisca. Non è un caso se il documentario di Antonioni non viene apprezzato né in Europa, né dai committenti cinesi, boicottato dai quadri di partito, ma anche dai cinefili che criticano il lavoro del regista⁷ (gli stessi che invece lo esaltano innanzi a un altro finale odeporico con un medesimo, anche se più suggestivo, orizzonte degli eventi, quel movimento di macchina che sfida le regole gravitazionali con cui si chiude *Professione: reporter*, separandosi dalla parabola del personaggio). In definitiva è occorsa in *Chung Kuo - Cina* una traduzione che si è rivelata un tradimento. E per i quadri di partito e gli spettatori che se ne rendono conto, diventando altro rispetto al contenuto di quelle immagini, il divorzio dal film, ovvero l'interruzione dell'attività riflessiva, è scontato.

7 Sui problemi di traduzione culturale incorsi da Antonioni in Cina si veda, oltre ai libri già citati, almeno: R. CHOW, *China as Documentary: Some Basic Questions (Inspired by Michelangelo Antonioni and Jia Zhangke)*, in: "European Journal of Cultural Studies", Vol. 17, n. 1, pp. 16-30.

Si noti, in aggiunta, quanto i tre caratteri del viaggio/saggio che avevamo individuato poc'anzi trovano qui una reificazione puntuale: la distanza – geografica, culturale, estetica – della Cina da “casa” è così ampia da rendere il viaggio un'esperienza di straniamento e destabilizzazione. Lo stesso documentario spinge verso quest'alveo percettivo, se è vero che ha una durata particolarmente lunga (tre ore circa), durante la quale corpi, volti, spazi e ambientazioni si affastellano senza una apparente concausalità. Nondimeno la dimensione odepórica e quella narrativa restano unite, fin dall'elaborazione del progetto audiovisivo, e forse non a caso si ritrovano ri-mediate in un passaggio trans-testuale rappresentato dallo spettacolo circense che, tra le altre cose, vorrebbe raccontare la grandezza rivoluzionaria del comunismo cinese. L'attività interpretante che ne consegue – e siamo al terzo punto – si contorce su se stessa nel passaggio da una visione individuale ad una collettiva, laddove si viene a creare uno scarto, un *gap*, un trapasso (di noia, di disattenzione, di disattese) che deflagra l'intera operazione filmica. Gli oracoli consultati dai *teori* spogliano le ambizioni di propaganda del partito, ma anche quelle autoriali legate al nome di Antonioni.

In conclusione – perché anche questo saggio, come ogni viaggio ermeneutico che si rispetti, non può fare a meno di una conclusione – resta il problema di comprendere, specialmente per quegli sceneggiatori che si accingono a scrivere una copione, come fare a ideare o a individuare un “punto di non ritorno” che garantisca l'efficacia di un finale. Non esiste, evidentemente, una ricetta, semmai una tensione, una predisposizione a tenere in considerazione la moltitudine degli attori coinvolti. Abbiamo scoperto, nel corso di queste pagine, che l'“orizzonte degli eventi” è una soglia che viene sì attraversata dai personaggi in un momento dato, ma può essere percepita soltanto da uno spettatore esterno ed estraneo che traduce (ma anche tradisce) il senso del viaggio in altre interpretazioni, in altre ermeneutiche, in altre riflessioni. Abbiamo stabilito inoltre che essendo attraversata dentro la sala e non sullo schermo, questa soglia rendono vano ogni sforzo tassonomico di tipo binario, come quello con cui abbiamo iniziato il nostro intervento (ritorno a casa/non ritorno a casa, lineare/circolare, aperto/chiuso): in tutti i finali, si impone una questione che riguarda il desiderio/bisogno dello spettatore di essere Altro, di divorziare dal film, di arrestare l'attività scopico-riflessiva e prepararsi – mentre è ancorato alla storia narrata – a uscire dalla sala, poiché tanto prima o poi si accenderanno le luci anche lì.

A tal proposito tornano alla mente le parole che Roland Barthes ha licenziato in un breve testo in cui descrive la sua esperienza di spettatore. In *Uscendo dal cinema* egli scrive:

Il soggetto che parla qui deve riconoscere una cosa: gli piace uscire da una sala cinematografica. Ritrovandosi nella strada illuminata e quasi deserta (ci va sempre di sera e lungo la settimana) e dirigendosi mollemente verso qualche caffè, cammina in silenzio (non gli piace parlare subito dopo il film che ha appena visto), un po' intorpidito, goffo, infreddolito - insomma, assonnato: *ha sonno*, ecco che cosa pensa; nel suo corpo si è diffuso un senso di sopore, di dolcezza, di calma: languido come un gatto addormentato, si sente un po' disarticolato, o meglio (perché per un'organizzazione morale il riposo non può consistere che in questo) irresponsabile. In breve, è evidente, esce da uno stato di ipnosi. E dell'ipnosi (vecchia arma psicoanalitica che la psicoanalisi sembra ormai trattare con condiscendenza) ciò che percepisce è il più antico dei poteri: quello di guarire. [...] Ciò di cui mi servo per prendere le distanze dall'immagine, ecco, in fin dei conti, ciò che mi affascina: sono ipnotizzato da una distanza; e tale distanza non è critica (intellettuale); è, per così dire, una distanza amorosa: esisterebbe, anche al cinema (e considerando la parola nel suo profilo etimologico), un godimento possibile della *discrezione*?⁸

Seguendo Barthes, possiamo concludere affermando che il “punto di non ritorno” di un film, se così si può dire, è il momento in cui lo spettatore inizia ad avvertire una distanza amorosa, una discrezione (nel senso di distinguere ma anche di essere discreti) che lo conduce a divorziare da esso come atto d'amore. Può essere una carrellata aerea (*Easy Rider*), lo stridio dei freni di una automobile (*Il sorpasso*), una trasmissione radiofonica (*Stand by Me*), lo zoom su un acrobata stanco (*Chung Kuo - Cina*) o qualsiasi altra soluzione espressiva che produce un asincronismo tra narrazione e percezione: lo scarto che si determina ampia l'estensione del movimento, certifica l'avverarsi di un distacco, prepara il soggetto nel passaggio dal sicuro isolamento della sala alla pericolosa socialità discorsiva che lo attende di fuori. E il viaggio in un film di viaggio, ovvero quando si percepiscono con ancora più intensità i segni di quella distanza amorosa tra il sé e l'altro da sé, non diventa più quello dell'eroe cinematografico o del regista in territori alloglotti, ma di quegli spettri che rispondono al nome di spettatori e che, dopo il rito della proiezione, si ritrovano a passeggiare attoniti per le vie illuminate delle città, senza alcuna voglia, in fondo, di tornare a casa.

8 R. BARTHES, “Uscendo dal cinema”, in ID, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 355-360.