

Forse mi sbaglio (e in fondo non sarebbe grave, perché il distacco dell'interpretazione, davanti a questo film, perde di rilevanza e persino di legittimità), ma penso che la chiave di volta del tuo viaggio, di questa immersione nell'eloquenza ancora viva e tangibile del tempo dei lager sia proprio poco dopo l'inizio: in quel fondo nero, abissale, che chiude, per non riaprirlo mai più, il tempo dello sguardo fluido, proteso verso il mondo, tutto interno ad esso. Nella sequenza iniziale del viaggio in treno emerge una possibilità dello sguardo: il mondo sembra visibile, lo si può abbracciare mentre lo si attraversa, raccogliendo spazi che si estendono, strade che si perdono, alludendo ad altri percorsi, viaggi, possibilità. Terra e cielo, acqua sul vetro e uccelli in volo. Ritmo, velocità, vita. Poi il nero, inatteso. Una variazione ritmica e percettiva quasi traumatica. Eravamo nel flusso vorticoso del mondo. Ora siamo ad Auschwitz. La misura dello sguardo è ora la soggettività incerta del passo, con le sue esitazioni, i suoi pudori, il suo crescente dolore, la sua tensione inevitabile ma sofferente verso un passato che assedia e vanifica ogni possibilità di un presente, di un tempo successivo a quello, ormai infinito, dei lager. Nel tempo del viaggio in treno lo sguardo non conosceva soglie, catturava voracemente i frammenti debordanti ed estensivi del mondo, frammenti che si davano a vedere in un tempo-flusso. Ora invece lo sguardo-passo è dentro un tempo bloccato, è uno sguardo che corre ad ogni istante il rischio della stasi, del collasso. C'è un dentro e un fuori, un al di qua e un'al di là della rete, e inavvertitamente siamo già dentro. Le soglie germinano quasi senza fine, ogni volta che lo sguardo-passo si alza dalla terra, quasi sbandando (non c'è altra possibilità, non ci può più essere uno sguardo contemplativo, obiettivante, ma solo uno sguardo tremolante, necessariamente soggettivo). Non c'è un altro itinerario per lo sguardo-passo al di fuori di questi due confini soffocanti tra i quali oscilla con crescente dolore: da un lato la superficie della terra, già calpestata da altri passi perduti e per questo non più cancellabili; dall'altro lato i segni che portano alla prigionia e alla morte, i percorsi obbligati, le soglie, i lucchetti, i reticolati, le finestre, gli spigoli, le pietre, così pesanti, così inamovibili. E' come se lo sguardo non riuscisse a guardare più in alto, chiuso tra questi due confini così brevi. Questo sguardo è una soggettiva senza corpo, proprio perché forse non vi può più essere un corpo, oggi, dentro Auschwitz: chi entra perde il proprio, esce fuori da sé, diventa un fantasma, ma non trova nient'altro: nessun corpo, ma solo materia. La fibra dei muri ha perso la neutrale obietività perché reca sin nella più piccola fibra (scrutata dallo sguardo-fantasma) la presenza, tangibile, di ciò che è stato. La materia stessa, dunque, è colpevole, sembra complice di quest'assenza irreversibile, gli alberi, il sole, le vie linde, l'indifferenza del tempo e delle cose sembrano un insulto, non è possibile che le cose continuino ad esistere, ma subito si avverte invece che la loro esistenza è profondamente necessaria, la loro pienezza materica, la loro presenza statica e muta è il lato visibile di un'assenza che senza tutto questo non avrebbe più voce, occhi, mani: per questo ogni frammento di spazio è immediatamente una voce senza corpo, un chiudersi di serrature, un latrato di cani inferociti. La materia è viva come allora proprio perché è il tempo ad essere morto. A tratti lo sguardo-passo cerca di uscire dal soggettivo, cerca di stabilizzarsi in una dimensione di dolente ma ferma contemplazione, dando a ciò che vede il respiro di una durata, di un tempo che potrebbe riprendere a girare e a lavorare le cose, ma ad ogni passo non fa ricadere nella soggettivazione di un tempo-cristallo, segno immobile e paradossale coincidenza tra presente e passato, presenza oggettiva che comprende l'assenza irrimediabile del soggetto. Solo dopo avere compreso che non c'è più una possibilità alternativa di viaggiare in un mondo di cui fa parte anche Auschwitz, solo dopo aver capito che i veri binari non sono quelli che nella sequenza d'apertura ci davano la speranza di poter viaggiare, ma sono quelli che preludono al finale, ben visibili, inquadrati frontalmente, e che conducono ai cancelli del lager, solo dopo tutto ciò allora è possibile staccare lo sguardo dalla terra e farlo volare: la terra è realmente finita perché è finito il tempo della Storia, dopo il tempo del lager viaggiare significa solo ritornare a quella assenza, a quelle morti, a quegli spettri, significa solo riportare il nostro passo e la nostra memoria sopra terre già calpestate, per sempre immobili e vive.

Rilievi critici: forse dovrei condensare alcuni passaggi (ad esempio la sequenza iniziale del viaggio in treno), a tratti mi sembra che tu cada nella tentazione di far parlare le cose attraverso la

loro durata nel tempo, strategia che in questo caso non è necessaria come in altri tuoi film perché le cose qui parlano già semplicemente nel loro essere spazio: la memoria qui è tutta nella materia, i suoni del passato nascono dallo spazio, il tempo deve essere fuori campo. Non so come spiegarti, non è facile, ma dovresti lavorare (e indugiare) di meno sulla durata di ciò che è visibile: sento che il ritmo non è ancora perfetto: spero che tu non mi fraintenda, non ti propongo un montaggio serrato, ci mancherebbe, non è una questione di velocità ma di ritmo complessivo, di metrica, di respiro globale della struttura. Dovresti fare una maggiore distillazione, una cura ancora più profonda sui raccordi, sulle cosiddette interpunzioni (a volte trovi degli stacchi che sono bellissimi, dovresti approfondire quella direttrice ricerca, lavorare sui passaggi, sulle variazioni di ritmo, sui fondali neri, le dissolvenze ecc.).

Silvio Alovisio, Torino, agosto 2005.