

Lo sguardo glaciale.
Ivan Zulueta e *Arrebato*
di Vicente Sánchez-Biosca

1. Sguardo inaugurale e consolatorio: *Arrebato* è un film solcato dall'oggetto cinema, un film che parla del cinema stesso. In questo senso, dimostra la sua cultura e la sua conoscenza, le manie e le devozioni. Il cinema, infatti, percorre *Arrebato*, o meglio lo attraversa. E lo fa in molti modi: come effetto tematico, dato che si tratta del lavoro del protagonista (José Sirgato); come scenografia, dato che le pareti delle stanze o della sala di montaggio sono rivestite di manifesti (Zulueta stesso è autore di splendidi *affiches* del cinema spagnolo); è ancora cinematografico lo scenario che illumina la passeggiata notturna di Eusebio Poncela lungo il *boulevard* delle sale madrilene: *Quo Vadis*, *Superman*, *L'umanoide*, *Il cacciatore*, *Phantasm*, perfino *Bambi*, quell'indimenticabile racconto in technicolor, ritmano il suo percorso automobilistico all'inizio della proiezione e creano già un clima caldo ed equivoco. Inoltre, in modo più marcato, il cinema è presente in *Arrebato* come citazione permanente, come referenza o, a volte, come allusione capricciosa o ammiccamento: e così, ci sfilano davanti, con maggiore o minore funzionalità, inquadrature e frammenti che ricordano le labbra di Charles Foster Kane, l'enigmatico monolito di *2001*, la caduta mortale di Janet Leigh in *Psycho*, la facciata di *Metropolis*, la croce di S.Andrea che precede gli omicidi in *Scarface*...

Ma, soprattutto (si affretterà a segnalare il cinefilo credendo di aver trovato la chiave) il cinema assalta *Arrebato* in un modo più intenso e radicale: nel suo versante crudele, vampiresco, che dissecca la vita e annulla i personaggi, divorandoli. Così, quello sguardo in macchina che all'inizio del film viene offerto dalla vampiressa, si trasformerà in gloriosa metafora di quanto segue. Ciò viene evidenziato dalla simmetria che lega questo frammento ai fotogrammi in bianco e nero che chiudono il film e segnano il definitivo assorbimento del protagonista.

Siamo, dunque, indulgenti con il cinefilo e ammettiamo pure che *Arrebato* sia un percorso di riconoscimento di citazioni. In realtà, di fatto, nessuno potrebbe ragionevolmente negare che il cinema attraversi interamente la struttura di *Arrebato*, si insinui in tutti i suoi momenti. Visto così, *Arrebato* sembrerebbe

* Da AA.VV., (*Las otras escrituras del cine europeo*, Acadèmia dels nocturns. Universitat de Valencia, Valencia 1979.

un film colto e ragionevole e la sua lettura non potrebbe che risultare salutare, didattica, confortante o, meglio, consolatoria. E, dato che ad apparire in *Arrebato* non è solo il cinema, ma anche altri supporti visivi, si potrebbe pensare al suo valore di riflessione sul tema dell'immagine in generale. Vicino a tutti quei film moderni che assumono il cinema o l'immagine nel suo insieme come oggetto di riflessione, il film di Zulueta in realtà ricopre una posizione privilegiata, mantenendosi, senza alcun dubbio, ad una degna distanza dalle pedanterie che, come una croce, ogni epoca di riflessione deve sopportare. Aggiungiamo poi all'inventario, senza per questo modificare il suo equilibrio, il Super 8, il programma televisivo con un film di Mae West, varie collezioni di figurine, la nostalgica rievocazione rétro di Betty Boop...

Quello appena esposto è un modo di considerare *Arrebato* adatto alla scoperta del cinefilo e alla ricerca dello studioso. Ma questo sguardo su *Arrebato* non è lo sguardo di *Arrebato*: è quello del critico che affronta la convenzione per esorcizzare, con una brusca giravolta, il pericolo. Perché in *Arrebato* si cela un pericolo. Proprio quello che inaugura l'altro film, quello che non risulta né rassicurante né sicuro, che non si rivela nella qualità o quantità delle immagini evocate, né per le operazioni riflessive a cui si offre, ma che si interroga o, meglio ancora, si inabissa nello stesso sguardo che crea tali immagini. Nel momento in cui quest'altro film si manifesta, le garanzie si sospendono e lo stesso dispositivo riflessivo si dissolve presto nell'incertezza, in un terreno infido che annuncia l'inizio di una avventura, di un viaggio. È qui, oltre ogni sostegno razionale, ogni agevole catalogo di immagini, ma anche oltre la stessa stabilità dello sguardo (o, addirittura, della sua stessa certezza) che comincia il vero *Arrebato*.

2. Costatazione per l'apertura di un nuovo sguardo: *Arrebato* è infestato di oggetti quotidiani che, lungi dall'essere statici, hanno un peso e un ruolo considerevoli nel film. Si potrebbe quasi affermare che l'inventario di oggetti è fin troppo quotidiano e che finanche le sequenze in Super 8 non evitano una apparente volgarità. Tra questi, uno assume una speciale singolarità: il televisore. Presente quasi costantemente nel film, tale apparecchio viene associato più che alla trasmissione di film o telegiornali, a un formicolio di fondo che si confonde periodicamente con il racconto proposto dalla voce furiosa di Pedro e con le associazioni visive che esso risveglia nel flusso di ricordi di José. Ma non si tratta di un oggetto isolato, dato che la camera di Pedro riprende incessantemente le stesse cose, la stessa natura che sembra inquieta, dotata di un respiro interno appena percepibile. Nulla — sembra suggerire quella voce — tra l'occhio e l'oggetto, dato che è il primo, più del secondo, a subire una mutazione. E con questa sottile insinuazione sembra capovolgere repentinamente l'intero abito culturale, cinematografico o iconico che prima indicavamo. Tornando al nostro tema, non è casuale che il quotidiano circoli in *Arrebato*. Tuttavia, quasi istantaneamente, questa parola ci sorprende, ci rende consapevoli della sua imprecisione. Perché il quotidiano appare in *Arrebato* per essere immediatamente negato: come oggetto è un punto di partenza sul quale si opera la chiu-

sura, come comportamento si converte in resistenza, in una rete che si oppone all'abisso dello sguardo.

Appena un istante dall'inizio del film: José torna a casa dopo il lavoro. Effetti sonori e angolazioni selvagge. Una relazione amorosa esaurita. Tutti gli oggetti sono testimoni della quotidianità in qualche modo squallida che lo circonda: un televisore in un canale morto, delle poltrone coperte di lenzuola, una ragazza assopita su un materasso steso direttamente al suolo, *affiches* che coprono le pareti, un tono giallognolo di casa chiusa chissà da quanto tempo, una decorazione che riproduce la volta celeste. José contempla da vicino gli oggetti riconoscibili: una tazzina da caffè con macchie di rossetto, una stazione televisiva... Tra questi oggetti, un pacchetto con un nastro magnetico è forse l'unico che, nell'apparente disinteresse di José, rompe la quotidianità. José si immerge nella vasca da bagno vestito. All'improvviso, una voce roca lo fa uscire, stupito. L'ingrediente successivo, l'eroina, satura l'atmosfera fino a renderla avvolgente, propizia al delirio, fino a rendere inevitabile il fertile e tragico incontro tra una voce che sorge dal delirio e un occhio che, per mezzo di esso, apprende lentamente a guardare e a dar forma, al punto di essere assorbito dalla sua passione divoratrice. Il quotidiano, la casa, si va trasformando gradualmente in un ambiente avvolgente. In questa atmosfera — e, si noti, solo in questa —, la voce di Pedro insinua la possibilità di un viaggio, un percorso, una avventura. L'invito è accompagnato da un'esca: pochi metri di pellicola impressionata, apparentemente di scarso valore. Qui, tra l'incitamento di una voce rovinata e le immagini sgranate di un Super 8, comincia *Arrebató*, ovvero il film insicuro, lo sguardo posto, forse dal caso, sull'abisso. Insomma, un invito all'avventura.

3. Uno sguardo — un altro sguardo — verso l'interno. Perché *Arrebató* è anche, e soprattutto, il racconto di un viaggio e di un apprendistato. È, in realtà, un *Bildungsroman* molto particolare che esige non che si guardi più a lungo, ma uno sguardo più profondo o, meglio ancora, una dissociazione dalla ragione. E qui nasce il primo e brutale paradosso: il racconto di Pedro sembra rispondere — così come il suo stesso linguaggio — a una enigmatica strategia minuziosamente calcolata, a un processo di iniziazione le cui chiavi — e qui si insinua l'inquietudine — restano segrete anche per lui. Il viaggio è in realtà sorprendentemente condiviso: due viaggi si incrociano, due avventure si sovrappongono con appena un leggero e incomprensibile anticipo di una sull'altra; ma soprattutto due deliri si scontrano sulla superficie del racconto: una voce addolorata, alcuni singhiozzi di cui è impossibile conoscere la causa, e uno sguardo attratto da questo crescente dolore che sa di abisso. E, poco a poco, questi lamenti e questa voce lacerata si confonderanno e si trasformeranno in convulsioni di José. Ciò è determinante, dato che l'unico punto di avvio è un punto cieco, un'intima comunione irrazionale che nasce dall'incontro della voce rotta di Pedro e l'abisso che si apre agli occhi di José. Solo così si potrebbe spiegare la complessa interazione dei punti di vista nel film. Ma ricordiamo l'inizio del viaggio.



8. Manifiesto per *Sonámbulos* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978)



9. Manifiesto per *El corazón del bosque* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978)

La voce invita a tuffarsi nella sua stessa avventura. José contempla l'immagine sgranata di uno spot di automobili. Una di esse va a schiantarsi contro un masso al centro della carreggiata. L'immagine poi si fa convulsa, ripetuta, ossessiva; osservata da diverse angolazioni, cambia nel punto d'ingresso nel passato. Su una strada simile a quella appena vista, con un'automobile simile, è ora José che viaggia in compagnia di un'amica e, curiosamente, la voce stessa del registratore guida queste immagini riandando al tempo in cui avvenne l'incontro tra i protagonisti. Questo modo di entrare nel racconto di un altro fino ad esserne assorbito, farà sì che l'avventura di Pedro si trasformi in quella di José, ma anche che la coerenza del punto di vista non sia necessaria, dato che non solo si tratta di un delirio, ma proprio del suo apprendistato e della sua esperienza.

4. *Arretrato* è, dunque, la storia di un apprendistato. Un apprendistato che, comunque, e si tratta di un nuovo paradosso, può essere compiuto soltanto in solitudine. O meglio, che ha bisogno della solitudine e deve pertanto liberarsi della sfera quotidiana. La dimensione quotidiana si dà in *Arretrato* come disturbo, fastidio e tale è la sua condizione. Forse lo spettatore non proverà mai una sensazione di maggiore asfissia di quando il discorso quotidiano irrompe nel film. Insistente, la volgare conversazione della zia di Marta è la cornice adeguata per una fugace apparizione di Pedro, riflesso nell'ordinaria immagine del televisore, ora convertito in oggetto inquietante. Una impressionante inquadratura della nuca di José ce lo fa sentire vigilato e, subito dopo, le immagini televisive si inabissano in un ritmo vertiginoso in cui i suoni sono scomparsi e il potere di Pedro ha cominciato ad entrare in azione. In un'altra occasione il quotidiano riappare per mezzo di Ana, ma lo fa come rumore letteralmente assordante e insopportabile. Ed è così che la conclusione della prima proiezione dei film di Pedro dà luogo ad un'immagine confusa di Ana, nell'atto di mettersi il rossetto in presenza di José. Sul fondo, quasi a incorniciare il suo viso e il suo gesto un po' lezioso, il televisore è su un canale morto. La ragazza sta parlando — e forse lo sta già facendo da un pezzo — di perversione, eccitazione, cercando di accompagnare il discorso con un gesto di seduzione e, senza indugio, scioglie una litania sulla sua identità. La voce di Pedro irrompe allora violentemente nella colonna sonora, come nel desiderio di espellere questa voce e il suo parlottio. E, in effetti, la ragazza muove le labbra, parla, ma la sua voce si perde tra gli spasmi dell'altra, più drammatica e rabbiosa. Il suo discorso è divorato al tempo stesso dallo sguardo allucinato di José e dalla voce arrochita e affascinante di Pedro. Nuovamente, a metà del discorso ma liberandosene, forse confondendolo con la voce del suo maestro, José si immerge nel flusso delle associazioni e ricorda l'inizio della sua relazione con Ana. Questa scusa, questa docile forma di assimilare due voci e due discorsi, si converte presto in un episodio che darà luogo alla espulsione definitiva della sfera quotidiana, riducendola ad assoluta e irritante irrilevanza. Ci vediamo trasportati per la seconda volta allo chalet dove ha luogo l'incontro tra José, Ana e Pedro. La stessa voce di Pedro sentenza sulla ragazza: «Una ragazza un po' eccessiva,

capace di 'farsi' di qualsiasi cosa in due settimane». Allora, tra complicità e falsi scoppi di furia provocati dalla droga, la proiezione delle enigmatiche pellicole girate da Pedro porta all'accantonamento di una storia e all'avanzamento dell'altra: «Bisogna tener conto del fatto — dice la voce — che credevo ancora nelle macchine da presa che filmano, nelle cose filmate e nei proiettori che proiettano. Devi comprenderlo: non supponevo neppure lontanamente quanto lontano mi trovavo dal mio vero cammino». Una volta finita la proiezione, al suono delle parole di Pedro, si produce una allucinazione la cui origine è inesplicabile: immagini di un posto qualsiasi sulla terra scorrono come viste per la prima volta, con una sgranatura difettosa che le rende lontane, protette da una insolita purezza, incontaminate e, pertanto, non completamente possedute. Alcuni momenti di nero solcano l'arrivo nella mitica città del cinema, Los Angeles; interruzioni del suono che bloccano l'immagine e che risultano avere una motivazione fisica, materiale, insopportabilmente prosaica: Ana mette un disco in modo pedestre. Ciò ci riporta alla realtà, ora già francamente insopportabile. Ana arresta questo divorare dello sguardo con i suoi commenti sulla rinuncia all'eroina, le sue inverosimili proposte di fraternizzazione della coppia... Mai il quotidiano è stato radiografato in modo così spietato.

5. La lacerazione di una voce, l'abisso di uno sguardo. La voce di Pedro annuncia il finale: il contenuto della bobina che accompagna il nastro registrato. E qui si tenta, in un ultimo sussulto, di rendere ordinario l'ambiente delirante in cui José sta sprofondando. Ana, mascherata da Betty Boop, recita davanti allo schermo illuminato dal proiettore, ricordando ciò che identifica come suo momento estatico, di accecamento¹. José sorride, compiaciuto dalla grazia di quel gesto spettacolare. Ma Ana commette il deprecabile errore di pretendere di convertire il suo gesto in qualcosa di meno effimero di una semplice, simpatica rappresentazione, cercando di far l'amore con José. La violenta reazione di questo, la sua decisione di proseguire in una avventura molto più affascinante e rischiosa, cancella definitivamente dal suo orizzonte la ragazza e i suoi discorsi.

Tuttavia, c'è un momento nella proiezione che segue in cui i due deliri si incontrano. È un momento in cui lo sguardo attento di José viene definitivamente posseduto dalla natura dell'avventura, partecipe di un lampo divoratore. L'apparizione del primo fotogramma rosso segna quell'istante in cui non c'è più via di ritorno possibile, in cui la sovrapposizione della voce con la sua allucinazione e dell'occhio con la propria si confondono senza più possibile separazione. La macchina da presa che si anima nella stanza non gioca più: qualsiasi nuova intrusione del quotidiano verrà espulsa con violenza, fino alla sua scomparsa. O, perlomeno, così verrà interpretata dal delirio progressivo che ormai è il nostro. Ciò si dà quando la morte confina con la scoperta di uno

¹ «Arrebató», virgolettato nel testo originale. Lo stato che dà il titolo al film si può definire come violenza repentina, furia accecante, momento di trasporto (in Diritto Penale è lo stato attenuante delle responsabilità), ma anche come flash, esperienza estatica che segue l'assunzione di droghe [n.d.T.].

stato quasi mistico, cioè assume da questo, dopo un lungo e doloroso processo di purificazione, il suo segno più radicale: l'essere soggetto passivo di un atto di furia cieca. Dopo gli eccessi notturni, gli occhi aperti, quasi cadaverici di Pedro, ne annunciano la morte imminente. Qualcosa si muove nella stanza e l'otturatore della macchina da presa si mette in marcia. Una terrificante inquadratura ci pone al posto della macchina da presa. Pedro: «E allora... riconobbi i miei alleati. Non mi restava che consegnarmi. Mi possedevano, mi divoravano e io ero felice nell'offrirmi. Ma era stato necessario stare al bordo dell'abisso per capire cosa succedeva. Ora era solo questione di farsi fare, più che di fare».

6. Divorare. Vampirizzare. Furia cieca. Fucilazione. Questi sono alcuni dei termini utilizzati nella nostra lettura del film. Si tratta, in realtà, di termini che appaiono esplicitamente in alcuni momenti di *Arrebato*. Essi non hanno nulla di strano in sé; qualsiasi altra interpretazione li metterebbe sicuramente in evidenza. Il cinema, così, uccide, vampirizza, annulla, fa sparire, come dimostra quel gesto di José che si benda il volto come per una esecuzione. La lettura innocente a cui facevamo riferimento al principio ci darebbe ragione: vampirizzazione del cinema, una immagine divorante, l'estasi e la furia nella scomparsa. Ma questi sono termini troppo elementari per spiegare il terrore che provoca un film come quello di Zulueta. Perché *Arrebato* si propone in un senso molto più letterale di quanto non facciano pensare i termini impiegati. Essi non sono delle metafore, ma tendono pericolosamente alla lettera. Eppure, ciò nonostante, non cadono nel grottesco del senso letterale, dato che ciò dissolverebbe il terrore, li priverebbe dell'effetto inquietante. Detto in altre parole: *Arrebato* si tiene lontano sia dalla metafora che dall'allegoria. Il peso dei fatti è troppo resistente per trovare un rifugio nella retorica, e questo — lo sappiamo — si determina, malgrado tutto, proprio quando l'evento diviene troppo letterale, perché è allora che la sua lettura si fa, paradossalmente, astratta.

Non bisogna dimenticare che *Arrebato* ha origine in un delirio, prende le mosse da questo, un terrore dello sguardo che contempla e a cui viene impedito di contemplare. Dietro il fotogramma rosso, dietro la pausa, non c'è nulla di allegorico, non c'è un'immagine di morte che il critico debba resuscitare, scoprire o semplicemente svelare. È invece lì che risiede, come nell'avventura dell'intero film, l'irrappresentabile, la sparizione. Marta, la cugina di Pedro, invitata a vigilare il sogno della mutazione, osa nominare quell'istante, osa ripetere le parole di suo cugino (le stesse?). Questo momento irrappresentabile, questa mancanza, questa — come dirà Pedro in una occasione — «sindrome da astinenza», non può essere nominata con quei termini ridicoli, fuori dall'abisso dello sguardo, fuori dal percorso suggerito da quella voce arrochita, senza che tutto risulti ridicolo, insostenibile. Per questo, *Arrebato* non potrà mai ridursi a una corrispondenza matematica più o meno sottile di concetti. Detto in maniera più radicale: *Arrebato* può essere unicamente divorato a partire dal percorso narrativo proposto dalla voce di Pedro e dallo sguardo di José, che è già un patto enigmatico tra le loro sensazioni, ricordi e mutui deliri. È un viaggio, un delirio a cui siamo invitati e che ci spaventa con la sua inquietante precisione

letterale, con la sua tenace resistenza alla metafora.

L'ultimo sguardo senza pietà. Terrori che si impossessano di noi quando la macchina da presa di Pedro, senza essere toccata da nessuno, comincia a funzionare da sola, accelerando; poi quando la macchina si muove in spostamenti repentini, come azionata da uno sguardo occulto che incombe sull'abitazione. L'unico abitante che José incontra al suo arrivo in casa di Pedro è questa macchina da presa e, tuttavia, l'abitazione sembra piena di calore umano. Passano tre giorni in attesa, forse senza bere né mangiare. Solo nell'abitazione. L'unico fotogramma in cui si vede Pedro nella sua ultima ripresa è un buco che segnala l'unico punto di accesso per poi dissiparsi per sempre. Ma c'è un altro sguardo presente, designato da un cambio d'inquadratura che ci colloca in un visore animato, un occhio sinistro che genera uno sguardo glaciale, imperturbabile e inesorabile o, forse, alleato del delirio stesso; è lì che la passione divoratrice si converte in una verità troppo accecante per essere una comoda metafora e troppo terrorizzante per poter essere ammessa come verità, dato che in essa, si voglia o meno, c'è una sorta di quiete. *Arrebatado*, tra l'una e l'altra, tra verità terrorizzante e brillante metafora, o meglio, lontano, molto lontano dall'una e dall'altra, si profila come un invito inquietante — forse l'unico — a penetrare uno dei buchi più neri che il cinema abbia conosciuto.

(traduzione di Ottavio Di Brizzi e Daniela Aronica)

SOMMARIO

- 3 **Demoni nel giardino**
Novissimo cinema spagnolo
a cura di Ottavio Di Brizzi
- 5 *Il migliore dei tempi. Dalla movida al desencanto* di Ottavio Di Brizzi
- 19 *Scritture del mito* di Jesús González Requena
- 31 *Ai margini del cinema spagnolo (1975-1990)* di Rafael R. Tranche
- 39 *La casa dello specchio: il cinema di Gonzalo Suárez* di Ottavio Di Brizzi
- 49 *Pedro Almodóvar o Della mo(vi)da* di Daniela Aronica
- 55 *Lo sguardo glaciale. Ivan Zulueta e Arrebato* di Vicente Sánchez-Biosca
- 63 *«La legge dell'eccesso»* di Domenech Font
- 69 *Un regista franco-portoghese nato a Leon* Conversazione con Felipe Vega
- 77 *«Soprattutto, che non sembri spagnolo»* Conversazione con Agustín Díaz Yanes
- 83 *«El sol del membrillo». Reinventare lo sguardo* di Carlos F. Heredero
- 87 *Quattordici film*

c&c
- 101 *Le città del cinema: Verona. «Waiting». Per un cinema di conflitto* (Cristiana Malaguti)/*Un australiano in Europa. Conversazione con Ian Pringle*/Le città del cinema: Pesaro. *Á l'abri de notre arbre: narratori della riserva francese* (Ottavio Di Brizzi)/*Fra naturalismo e metafisica* (Paola Brunetta)/Le città del cinema: Karlovy Vary. *Trent'anni dopo. Conversazione con Jaromil Jireš*/Le città del cinema: Firenze. *Le navi di «Danzon». Conversazione con Maria Novaro*/Le città del cinema: Torino. *Narrare, documentare: la giusta indipendenza* (Vincenzo Buccheri)/*Libri ricevuti*

DEMONI NEL GIARDINO

Novissimo cinema spagnolo