

Tamara Sandrin

## I corpi dolorosi di Arthur Aristakisjan

Nudità del volto più grande di quella dei corpi, inumanità più grande di quella degli animali. (Gilles Deleuze)<sup>1</sup>

Arthur Aristakisjan ha girato solo due film, *Ladoni*<sup>2</sup> e *Mesto na zemle*<sup>3</sup>, entrambi difficili da vedere, che mostrano una realtà atroce e angosciante. Davanti ai suoi film non c'è via di fuga: anche se lo spettatore cede alla tentazione di interromperne la visione, sarà comunque perseguitato da ciò che ha visto, dalla situazione-limite in cui è stato catapultato. Entrambi i film insistono con caparbietà sulla «rappresentazione del corpo: un corpo umiliato, osceno, mostruosamente deficitario e malato»<sup>4</sup>. Attraverso i primi piani di volti provati dalla vita, dalla sofferenza, volti vacui, spaventati, occhi e bocche spalancate, ghigni e smorfie sdentate, moncherini, mani gonfie, gambe amputate, unghie sporche e spezzate, cicatrici, arti spastici e tremanti, alternati a inquadrature di rovine, macerie, ruderi, case in demolizione e immondizie, *Ladoni* accompagna lo spettatore in un cammino verso l'umanità derelitta dei sobborghi di Kisinev, dove anche il regista ha vissuto per alcuni anni<sup>5</sup>.

*Ladoni* si apre con una sequenza tratta da *Quo vadis?*<sup>6</sup> quasi a suggerire una chiave di lettura martirologica, che però renderebbe troppo semplice e piatta la struttura narrativa dell'opera che «non si lascia attualizzare

1 Gilles Deleuze, *Cinema 1*, trad. it. di J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 2010, p. 122.

2 Arthur Aristakisjan, *Ladoni (La palma della mano)*, Russia 1994.

3 *Id.*, *Mesto na zemle (L'ultimo posto sulla terra)*, Russia 2001.

4 Beniamino Biondi, *Il cinema gnostico di Artur Aristakisjan*, <https://www.taxidrivers.it/25591/t-d-consiglia/il-cinema-gnostico-di-artur-aristakisjan.html>.

5 Alcuni critici hanno sottolineato che Aristakisjan abbia vissuto con i/le mendicanti di Kisinev e nella comune di hippy di Mosca, ripresa in *Mesto na zemle*, e sono inclini a cogliere un'identificazione tra regista e personaggi, interpretando questi film come atti d'accusa e tralasciandone quindi altri intenti, soprattutto estetici. Personalmente ritengo che queste esperienze di vita condivisa siano importanti perché hanno spento nello sguardo della cinepresa di Aristakisjan sia il pietismo che la presa di distanza.

6 Gabriellino D'Annunzio, *Quo Vadis?*, Italia 1925.

in un ambito determinato»<sup>7</sup>. Il film si presta invece a un'interpretazione stratificata anche in virtù del suo essere doppio, dato che il sonoro fa da contrappunto alle immagini mute, crude e potenti, il cui naturalismo è interrotto dalla lettura poetica della lettera<sup>8</sup> di un padre al figlio non ancora nato. Questa lettera costituisce la dichiarazione ideologica (alla base anche di *Mesto na zemle*) di Aristakisjan e dimostra non solo un'attenzione verso la parte spirituale dell'umano, nella *spiritualizzazione* del corpo che si fonde e si trasforma nell'"incarnazione" dello spirito, ma anche una forza rivoluzionaria erede della filosofia marcusiana e, più in generale, della Scuola di Francoforte.

L'insieme di suggestioni ottiche e sonore si dispiega in un film visionario che mostra la vita dei/lle mendicanti, le loro case, i loro oggetti, i loro volti e i loro corpi per quello che sono, nel loro essere "eccessivi", un film che permette di «cogliere l'intollerabile o l'insopportabile, il dominio della miseria»<sup>9</sup>, denunciarne la radicalità e l'ingiustificabilità e, mentre muove a compassione, instaura nello spettatore una coscienza critica che rende pressante la necessità dell'azione: «Il film spinge lo spettatore ad agire in base al cambiamento della valutazione che si propone»<sup>10</sup>. Mentre la cinepresa di Aristakisjan segue, o meglio accompagna, storpi e mendicanti per le strade e i sobborghi di Kisinev, la voce narrante ci racconta le loro storie, ce li presenta, perché solo conoscendoli a fondo, conoscendo ciò che è accaduto loro prima e dopo il film, possiamo superare la catena del presente, entrare nel "quadro" e comprendere pienamente il sistema e il suo funzionamento, i suoi meccanismi di schiavitù e la sua struttura stritolante.

Il sistema è una grande "biomassa" che ingloba e schiaccia ogni individuo; ci sono però dei modi di salvarsi: la pazzia, la morte oppure vivere da mendicante. Ed è questo che il padre augura al figlio non nato, non perché voglia che soffra, che conosca la fame e la povertà ma perché questa condizione gli permetterà una maggiore consapevolezza: «Se guardi la gente con gli occhi di un mendicante vedrai che è infelice perché ha paura della povertà, ha paura di trovarsi fuori dall'ordine costituito»<sup>11</sup>, perché «quando esci dall'ordine costituito devi affrontare secoli di paure». E la paura della povertà sembra più terribile della povertà stessa, perciò il mendicante può

mettere sotto scacco il sistema. «L'immagine del mendicante supera sempre il sistema» o, meglio, il corpo del mendicante supera il sistema perché propone e ripropone continuamente le sue esigenze vitali, pratiche, reali e contingenti, e con la sua sola presenza fisica testimonia dell'indistinguibilità fisiologica dei corpi animali.

Il corpo del/la mendicante è poi un corpo *non-funzionale*. Il sistema ha diviso, in modo criminale, il vivente in *funzionale* e *non-funzionale* o *condannato*: *funzionali* sono i corpi che lavorano, producono e consumano, corpi utili e sfruttabili. Tutti i corpi che invece escono dagli schemi, che non sono fruibili a scopo economico ed edonistico, che non possono o non vogliono inserirsi nel ciclo produttivo e ri-produttivo, sono *non-funzionali*, inutili, sacrificabili, condannati all'esclusione e a una vita ai margini del corpo sociale, dello spazio sistemico socio-culturale. Questa esclusione criminale di alcuni corpi crea dei "mostri"<sup>12</sup>, che sono però gli unici in grado di ribellarsi al sistema, gli unici in grado di vedere realmente, di analizzare lo stato in cui vivono, di allontanarsi da esso. Tuttavia, «più ti allontani dal sistema e più senti la tensione della sua superficie e scopri che il sistema non ha confini». Scopri che il sistema vuole vivere a ogni costo e ti rendi conto che «non si può sfuggire al sistema», che (quasi) ogni via di fuga è preclusa: «Una cosa è scappare da Auschwitz... un'altra cosa è scappare dal fascismo intellettuale. Dove puoi scappare dal fascismo intellettuale?». Ovunque tu vada sarai utile al sistema. Perché il sistema ha sempre bisogno di otri nuovi da spremere: «L'agnello nasce e pascola libero, viene ucciso e mangiato, la sua pelle svuotata e spremuta diventa otre da riempire e da spremere fino al suo esaurimento».

Ogni bambino/a che nasce è un agnello che diventerà otre, ogni bambino/a che nasce è già un consumatore: è condannato/a a nascere e vivere in un corpo sociale, perché il suo è un corpo sociale, perché deve mangiare e vestirsi, assorbire la cultura del sistema, lavorare, avere una vita (etero) sessuale, accoppiarsi e riprodursi per ricominciare il ciclo, fornire nuovi agnelli e nuovi otri all'ingordigia fagocitante del sistema. Anche la morte avviene nel corpo sociale. Perciò il sistema «prepara gli insegnanti e i preti, mantiene i dottori e le prostitute». Per salvarsi da questa condanna bisogna evitare di essere *otri*, bisogna diventare corpo *non-funzionale* e rifiutare tutto ciò che il sistema offre, rifiutare la ricchezza e la sessualità dell'ordine costituito: «L'indigenza ti proteggerà dal sistema e la verginità

7 G. Deleuze, *Cinema 1*, cit. p. 130.

8 Testo poetico di Naum Kaplan (1947-1978), poeta moldavo che in vita non pubblicò mai nulla.

9 G. Deleuze, *Cinema 2*, trad. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 2010, p. 30.

10 A. Aristakisjan, *Frammenti dal diario del regista. Riflessioni in merito alla realizzazione di "L'ultimo posto sulla terra"*, tratto dal booklet dell'edizione dvd del film, trad. it. di E. Evangelista, Raro Video-Visioni Underground, Roma 2009, p. 17.

11 Tutte le citazioni, se non diversamente specificato sono tratte da *Ladoni*.

12 Ogni sistema ha i suoi "mostri" che crea per costruire un modello omologato, per fondare la sua sicurezza su questa omologazione e per scaricare su di loro tutte le sue frustrazioni. Cfr., a questo proposito, il saggio di Claude Kappler, *Monstre. Le poivoir de l'imposture*, PUF, Parigi 1980.

dal fornicare con il sistema». Attraverso il rifiuto e la privazione si può così raggiungere e conoscere un nuovo tipo d'amore dalle «forme indicibili» e ritrovare nel proprio cuore un corpo di mendicante con cui «abbracciare qualsiasi donna», «un corpo sempre nudo» che «non è nel sistema». I corpi dei/le mendicanti, i «più sottili» tra i corpi, non vengono riconosciuti dal sistema, perché non sono funzionali e integri. L'infermo/a è visto/a come pezzo, scarto, brandello, «poiché non si sa più cosa sia pezzo in lui, se la parte mancante o il resto del corpo»<sup>13</sup>. E in questo suo essere fatto a brandelli non solo non è più utile, ma diventa anche *qualcos'altro*, qualcosa di estraneo al corpo sociale che è corpo esclusivamente umano: «Per il sistema noi non siamo esseri umani».

Queste parole vengono pronunciate sulle immagini di fronti ferite e polsi tagliati, immagini “tattili” che conferiscono alle varie parti del corpo, soprattutto alle mani presenti e integre oppure mutilate, amputate e, quindi, assenti, lo stesso ruolo affettivo ed espressivo del volto. Tutto ci parla di dolore, sofferenza, diversità ed esclusione, ma comprendiamo subito che questi *corpi dolorosi* sono gli unici corpi autentici all'interno del sistema perché sono allo stesso tempo epifanie e mezzi di indagine della realtà: in questo modo il martirio, la sua esposizione e la sua visione sono necessari allo svelamento del sistema e del suo funzionamento.

Il *corpo doloroso* diventa simbolo di tutta la sofferenza del mondo ed è indifferente se questa sofferenza sia dell'umano o degli animali: il montaggio alterna e coordina inquadrature di piccioni, di cani randagi in mezzo alla strada, di galline che razzolano in cortili colmi di rifiuti, alle sequenze di bambini/e che vivono nelle baracche fatiscenti sulla palude, di mendicanti che si trascinano per strade e marciapiedi ignorati o scacciati da passanti e poliziotti, di anziani/e che si costruiscono barriere difensive, immaginarie e mentali o reali fatte di rifiuti o di abiti dei morti nei manicomi. I corpi dei mendicanti, degli storpi, dei pazzi, dei reietti e degli animali non sono diversi tra loro: sono corpi ignorati e invisibili, oppure fastidiosi, da allontanare dalla vista, da scacciare a sassate. Corpi che finiscono per vivere nello stesso modo e negli stessi posti. Corpi nudi, segnati, feriti. Corpi offesi che offendono e sporcano.

Se il corpo è ciò con cui i/le viventi si presentano al mondo e attraverso il quale vengono conosciuti/e e riconosciuti/e, possiamo affermare che esso diviene non solo essenza, ma unica realtà. Un cane è tale perché ha il corpo di un cane. Lo/a storpio/a è storpio/a e basta: la sua deformità fa parte della sua natura e della sua persona, non c'è stato un passato in cui

13 G. Deleuze, *Cinema I*, cit. pp. 153-154.

non fosse storpio/a e non potrà esserci un futuro in cui non lo sarà più. La sua mostruosità è immutabile ed è una forma di *nudità*. Questa nudità del corpo, in un certo senso, è dovuta proprio al suo essere amputato, ferito, deforme, *doloroso*: non può concedersi il lusso del pudore nascondendo il suo deficit, la sua mancanza. Ma questo essere, brandello, pezzo, diviene abnegazione di sé e nel contempo ricchezza, intesa come apertura verso l'altro, il diverso: «Condizione dell'apertura verso l'altro, dello scambio, la perdita dell'*ipse* passa attraverso l'esperienza della “ferita”. La ferita è una forma di nudità dei corpi»<sup>14</sup>.

Vediamo così che mentre il sistema si basa sull'esclusione della diversità e della disfunzionalità attraverso strumenti di controllo e coercizione quali manicomi, carceri, lavoro e consumismo, la “società” dei mendicanti è accogliente e si fonda sull'accettazione libera e paritaria dell'alterità in tutte le sue manifestazioni, sul mutuo soccorso, sulla condivisione e sulla solidarietà. Il film ce ne fornisce diversi esempi: una giovane dona la forza delle sue gambe e delle sue braccia al suo anziano maestro, dopo che le sue gli sono state amputate; il «pitecantropo», un ragazzo fuggito da un manicomio, che ora vive in un rifugio sotterraneo, viene nutrito e accudito dagli anziani; i bambini e le bambine della palude raccolgono una donna ubriaca e la portano con loro, nelle loro baracche con le nonne, i cuccioli di cane e gli altri anziani; Srulik nasconde giovani donne evase dalla prigione in cambio di pane e vino.

Srulik vive in una soffitta circondato da piccioni che entrano ed escono liberamente dalle finestre aperte e afferma che i piccioni sono «poveri mendicanti», sorride<sup>15</sup>, li accarezza, muove le mani come a imitarne il volo<sup>16</sup>. Il vecchio insegna la lingua dei piccioni alle donne che stanno con lui. E questa è un'altra via di fuga dal sistema, perché è necessario «cancellare tutte le definizioni date e creare una nuova lingua»<sup>17</sup>; poiché «non ci sono più le parole» per ribellarsi al sistema, «non resta che imparare la lingua degli uccelli e diventare antisociale».

Gli scrittori, anche i più rivoluzionari, sono caduti nel tranello dell'ordine costituito nel momento in cui ne hanno usato la lingua: «Gli scrittori non avrebbero dovuto usare le parole del sistema», perché questo le ha prese e snaturate, sgretolate, e da esse è risorto, ha formato un nuovo corpo

14 C. Kappler, *Monstre. Le poivoir de l'imposture*, cit., p. 127.

15 È uno dei pochi sorrisi che vediamo nel film.

16 L'uomo ha instaurato con i piccioni un rapporto quasi simbiotico, anche se è probabile che qualcuno sia finito nel suo piatto.

17 Il che significa restituire realtà alle cose, perché noi non le vediamo più per quello che sono, ma per come vengono chiamate. Questo è il motivo per cui Aristakisjan ha iniziato a girare.

fatto di parole. Da qui la necessità di un'altra lingua, quella degli uccelli, degli animali, dei reietti della società, la necessità per Aristakisjan di fare ricorso a un nuovo linguaggio cinematografico in grado di trasformare la realtà del mondo tridimensionale in un alfabeto, un'icona, di segni e simboli, di dettagli. Questi dettagli sono i corpi e le parti dei corpi, le palme delle mani tese, aperte, gli occhi sgranati, le lingue mozzate, le membra violate, le menti confuse, i dolori dell'arto fantasma: ogni inquadratura, ogni dettaglio è un segno ottico che rende visibili e visivi il pensiero e il tempo; è un segno tattile (con funzione aptica) che permette alla rappresentazione cinematografica di «essere tale che la si possa tastare con gli occhi come con le dita»<sup>18</sup>.

Aristakisjan ci insegna la nuova lingua del corpo ferito, del *corpo doloroso*, così come Srulik insegnava alle sue giovani compagne la lingua degli uccelli, offrendo una via di fuga dall'omologazione dell'ordine costituito e dal rifiuto della diversità. Per il regista i corpi offesi di storpi/e e mendicanti diventano «corpo di Cristo», corpi sacrificabili come i corpi dei piccioni. Fuori dalla metafora cristologica, possiamo cogliere la sacrificabilità comune dei corpi animali, umani e non umani. Come detto, essere *corpo doloroso* concede al contempo una via di scampo dal sistema: quando Srulik muore e arriva la polizia per sgomberarne la soffitta, una giovane donna nasconde sotto il vestito una colomba bianca e si getta dalla finestra. Mentre la donna muore, la colomba si leva dalla sua veste e vola via, libera.

Questi voli, di donna e di colomba, possiamo solo immaginarli attraverso la voce del narratore; l'immagine assume così un'aura mitologica, un'aura di fiaba o di parabola, rimanendo fortemente metaforica: la donna, evasa da una prigioniera, uno degli apparati repressivi, nascondendo la colomba sotto la veste, sotto l'apparenza, ha incluso in sé l'animalità e, gettandosi dalla finestra, cerca nella morte una via di fuga. Con la morte sottrae il proprio corpo al dominio dell'ordine costituito e diviene colomba, «povero mendicante», corpo *non-funzionale*. Con questo nuovo corpo (di colomba) può salvarsi.

Uno dei personaggi centrali del film è il ragazzo cieco che si prende cura dei genitori, anch'essi ciechi, fuggiti da una prigioniera psichiatrica prima di venire sterilizzati. Il ragazzo cieco, che si muove con sicurezza per le strade, le vie, le piazze, si avvicina discretamente alle persone aspettando la loro carità, crede che tutte le persone siano donne, tranne pochi «invalidi» nati maschi come lui e suo padre che, proprio in quanto maschi, suscitano

la pietà delle donne che incontrano. Crede anche che tutte le donne siano cieche, perciò attende con pazienza che qualcuna si accorga di lui. Egli percepisce la sua «diversità» come diversità di genere, non come handicap fisico. Per questo sembra quasi assurgere a simbolo non solo dello spettatore di cinema – che non riesce a *vedere* e a *leggere* le immagini che scorrono sullo schermo, se non come ombre della propria immagine riflessa –, ma anche del consumatore perfettamente inserito nel sistema, di cui non riesce a vedere il funzionamento, che sente un certo disagio ma che incolpa se stesso di tale sensazione. E l'unico sentimento che può aspettarsi dall'altro per questo suo sentirsi a disagio, fuori posto, non è, come sarebbe naturale, la solidarietà, ma solo la pietà, se non addirittura il disprezzo.

Il ragazzo cieco, i suoi genitori e altri personaggi (l'uomo nella tinozza rotta, Zar Oswald, Giorgio il Vittorioso, Yazundozka, i cani e i piccioni) si spostano continuamente, camminano o si trascinano, esplorano il mondo senza intaccarlo; la loro è «una civiltà su rotelle», che non lascia impronte, ma che riesce a compiere l'operazione ben più radicale di smascherare il sistema e i suoi ingranaggi. Queste continue incursioni nel mondo «funzionale» da parte dei «condannati», come le migrazioni dei popoli, come le fughe degli animali dai luoghi di sfruttamento o l'avvicinamento dei selvatici a zone fortemente antropizzate, sono destabilizzanti: il loro incontro, le loro storie, il loro peregrinare, svelano qualcosa che dovrebbe rimanere nascosto, cioè la debolezza e la convenzionalità dei confini e dell'ordine costituito. Le convenzioni crollano nell'incontro con i corpi *non-funzionali*, *dolorosi*. Crollano nelle vite vissute «ai margini» e crollano anche nel rapporto con la morte.

La voce narrante ci racconta la storia della vecchia Yazundozka che, ormai curva e deforme, trascina un carretto dove probabilmente nasconde la testa del suo amante. Yazundozka era stata in carcere quando era molto giovane, quando la sua schiena era dritta e perfetta, quando aveva la più bella schiena del mondo che lasciava baciare a pagamento. All'epoca per uccidere le detenute era prassi sparare dentro i loro organi genitali. Quando venne il suo turno, un giovane soldato le infilò nella vagina la pistola, ma questa si inceppò. Lui provò rabbia e vergogna per il suo fallimento e Yazundozka vide quanto fosse debole e impaurito, perciò lo abbracciò, lo consolò e si concesse a lui<sup>19</sup>: il suo carnefice divenne il suo primo uomo.

Yazundozka ha affrontato il dolore e la paura in un modo inaspettato e totalmente estraneo al sistema: offrendo il suo corpo e il suo amore con

18 G. Deleuze, *Cinema 2*, cit. p. 24.

19 Un analogo sentimento di compassione è quello della madre che perde il figlio per mano di un mendicante in *Mesto na zemle*.

abnegazione e compassione. Ascoltando i sentimenti dell'altro più che il proprio dolore e la propria paura, ha superato la morte e la paura della morte, che sono intrinseche e radicate nel sistema. Anche se può sembrare che nel ritmo mortale del sistema non ci sia spazio per la morte, perché morte e malattia, dolore e pazzia, miseria e privazione, sono relegate ai margini del tempo e dello spazio, in realtà «il sistema ha già assunto il ritmo della morte»: all'interno del sistema siamo già tutte/i condannate/i, tutte/i morte/i.

L'ultima sequenza è girata in un vecchio cimitero ebraico: tra tombe abbandonate, lapidi cadute, vecchie foto con i volti parzialmente cancellati, vediamo bambole rotte e corpi senza vita di corvi in mezzo alla neve, ma anche biglietti che avvisano che c'è chi si prende cura di quelle tombe. Mentre scorrono le immagini, il narratore racconta un sogno in cui le lapidi si comportavano come persone, abbracciandosi e sostenendosi, riunendosi come se fossero famiglie. Infine ripete più volte: «Questa è tutta la mia vita. Questa è tutta la mia vita...». E queste parole riportano alla mente l'immagine delle mani di Srulik, mani che si fanno narrazione nel loro movimento a volo di uccello.

---