

Tamara Sandrin

## I corpi invisibili di Arthur Aristakisjan

### *Mesto na zemle*

Questo film è pericoloso, realmente pericoloso, che mini l'autorità dello stato è un dato di fatto. Anche per questo è inesistente.

(Arthur Aristakisjan)<sup>1</sup>

Baceremo i poveri. Nessuno li bacia mai.

(*Mesto na zemle*)<sup>2</sup>

*Mesto na zemle*, secondo e ultimo film di Arthur Aristakisjan, è girato in una comunità hippy (chiamata *Tempio dell'amore*) alla periferia di Mosca, dove convivono giovani, donne e uomini, con i/le loro figli/e, cani, gatti, storpi e mendicanti, pazzi, un'umanità derelitta, abietta e relegata ai margini della società. Anche in questo film, come in *Ladoni*<sup>3</sup>, Aristakisjan concede allo spettatore la grazia di un pietoso bianco e nero, poiché il colore avrebbe rivelato uno scenario insostenibile per gli occhi e lo stomaco<sup>4</sup> e – insistendo nel riprendere i particolari, i volti, le mani, i vestiti, i capelli, gli occhi, i letti, i rifiuti, alternandoli con carrellate della comune – il regista propone un nuovo linguaggio, una nuova grammatica dei corpi:

Il linguaggio del cinema è ciò che traduce le cose nuove in segni, in simboli di avvenimenti invisibili, in un messaggio personale per lo spettatore con-

1 Arthur Aristakisjan, «Questo film è pericoloso. Intervista epistolare di Christina Stojanova», tratto dal booklet dell'edizione dvd del film, trad. it. di S. Baglivi, *Raro Video – Visioni Underground*, Roma 2009, p. 6.

2 *Id.*, *Mesto na zemle (L'ultimo posto sulla Terra)*, Russia 2001. Se non diversamente specificato tutte le citazioni sono tratte dal film.

3 *Id.*, *Ladoni (La palma della mano)*, Russia 1994. Per un approfondimento su questo film, cfr. Tamara Sandrin, «I corpi dolorosi di Arthur Aristakisjan», in «Liberazioni. Rivista di critica antispecista», n. 34, Autunno 2018, pp. 91-98.

4 È veramente difficile, almeno per me, cogliere «la magnificenza di tutte quelle ciocche e riccioli di capelli che ondeggiano sullo schermo» (A. Aristakisjan, «Questo film è pericoloso», cit., p. 7) tanto è preponderante il dolore che emerge dalle immagini.

temporaneo dal mondo invisibile. Questo è il linguaggio dei dettagli<sup>5</sup>.

Il corpo è il mezzo per conoscere ed esplorare il mondo, per vedere ed essere visibile, per essere toccante e toccato. Ma la visione è prigioniera di una determinata situazione, di un determinato tempo e spazio: il corpo vede (ed è presente alla visione) esclusivamente il mondo attuale in cui si trova gettato; solo per questo mondo è visibile, questo mondo diviene nella reciprocità carne del mondo, cioè carne del mondo che lo guarda ed è la sua carne. I giovani sono, in un certo senso, prigionieri della comune, che diviene l'unica possibilità di essere visibili: sono visibili solo all'interno e nell'unità della comune, nell'adesione ai suoi ideali. Fuori diventano invisibili.

Il leader del *Tempio dell'amore*, un Cristo sporco e allucinato, cerca di convincere i suoi adepti ad amare poveri e mendicanti, a concedere il proprio corpo a storpi e pazzi anche quando è impossibile desiderare il corpo dell'altro. Si appella a un desiderio animalesco, a un contatto affettuoso che la società ha perduto e che ora finge di non aver mai conosciuto, il contatto corporeo degli animali che dormono assieme, un istinto dimenticato, verso l'amore «fondato sulla solidarietà nella disgrazia». Questo guru è un pazzo visionario che «propone a se stesso e agli altri giovani emarginati volontari [...] di prendere coscienza di sé [...] nel sesso contro natura con mendicanti e storpi»<sup>6</sup>, usando la lusinga come motivazione. Ma l'utopia dell'amore libero, del gioioso donarsi all'altro, della sconfitta del tabù del contatto fisico, si infrange nella realtà aberrante della comune, nella sua sporcizia e miseria, nella sua desolazione. Il *Tempio dell'amore*, infatti, è uno spazio ossessivo che coinvolge fisicamente anche lo spettatore<sup>7</sup>, incollandogli addosso la sensazione inquietante del contatto continuo tra i corpi, della mancanza di spazio vitale, personale: la comune è sudicia, fatiscente, affollata, colma di rassegnazione, apatia e dolore. I giovani vivono in un modo che il senso comune definirebbe analogo a quello degli animali: dormono a terra, tutti assieme, in promiscuità e abbandono, si toccano, si baciano, si lavano e si pettinano l'un l'altro, sempre (o quasi) senza gioia, condividono cibo e letti, sesso e droghe, figli e destino. Dormono assieme come cani e gatti, che hanno superato «la presunta “naturale” ostilità e

5 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. 26.

6 *Id.*, «Frammenti dal diario del regista», cit., pp. 20-21.

7 Torna anche qui, come in *Ladoni*, la funzione aptica dell'immagine, che assale e ingabbia lo spettatore.

incompatibilità delle loro specie (forse invece frutto di una costruzione culturale e di una proiezione antropomorfica su di esse)<sup>8</sup>», perché è

impossibile immaginare una tribù nella quale le persone non stiano sdraiate o non dormano insieme, così come quei cani e gatti che si sdraiano uno sull'altro. È questa la conoscenza tribale, primordiale, precristiana e in un certo senso “sacrilega” del corpo di Cristo<sup>9</sup>.

Vivono “come animali” e come tali vengono apostrofati dai membri dell'OMON (le forze speciali russe) che fanno irruzione nella comune: «Cagne, merde pidocchiose, gatti spelacchiati, mostri e prostitute, mostri pelosi, caproni, stronzi, puttane, vermi, hippies puzzolenti, scarafaggi». Si alimentano di quello che trovano, scarti, avanzi, oppure colla di farina o zuppe indefinibili, cucinate in pentoloni sporchi, servite su pezzi di carta e mangiate con le mani: ognuno ha la sua (piccola) parte di cibo, anche gli animali. La scena ha comunque qualcosa di fortemente ancestrale che disorienta lo spettatore:

Un cane entra nell'inquadratura e si siede accanto all'antico focolare, circondato dalla tribù selvaggia [...] persone giovani, sane e belle che amano assecondare la propria natura primordiale come gli animali: fanno sesso tra le rovine, i rottami e il liquame, in un luogo in cui, nella loro visione, si nasconde la conoscenza del corpo di Cristo<sup>10</sup>.

Mangiano «quello che dio gli manda», sono «liberi come cani randagi», liberi di amarsi, non hanno bisogno di altro se non del proprio corpo da condividere. Aspirano a un'animalità che non possono raggiungere: l'attrazione e l'amore, che dovrebbero essere fisici, istintuali, spontanei, diventano cerebrali perché si fondano sulla filosofia, sulla fede, sulla parola predicata. L'animalità del film è qualcosa di ibrido e mostruoso: non è l'animalità gioiosa delle bestie selvatiche, ma un degrado e un'infelicità inutili e demoralizzanti. Questi giovani non possono essere come randagi perché restano troppo legati allo stesso sistema, così esclusivamente umano, da cui vorrebbero fuggire: ricadono e ricadranno definitivamente in esso, si nutrono dei suoi frammenti, si coprono dei suoi veli stracciati.

L'idea stessa di offrire il proprio corpo ai poveri, ai mendicanti, agli

8 A. Aristakisjan, «Questo film è pericoloso», cit., p. 10.

9 *Ibidem*.

10 *Id.*, «Questo film è pericoloso», cit., p. 9.

storpi, opera una distinzione, una frattura, tra loro e gli “altri”, rivelando l'origine “borghese” del leader e dei suoi adepti e un atteggiamento paternalistico, protezionista e pietista, che sembra quasi dettato da un senso di superiorità, da orgoglio e superbia: «Un delitto e un privilegio. Il sesso con uno storpio mendicante è un privilegio dei santi e questo tra il popolo si sa»<sup>11</sup>. Prendersi cura dell'altro è un sacrificio, un martirio che porta alla santità: eloquente è lo sguardo angosciato di una ragazza asiatica, novella Maddalena o Cristo fatto donna, dopo che ha lavato e asciugato con i propri capelli un paraplegico. Non c'è gioia nel *Tempio*: «L'ultimo posto sulla Terra» è solo un'unione di disperazioni; nemmeno il sesso è gioioso, è un involucro vuoto senza sentimenti<sup>12</sup>, una via di fuga dall'orrore della vita e della comune, dalla realtà, un riempitivo, una stampella.

*Mesto na zemle*, che voleva essere un canto d'amore, finisce per parlarci di morte. Morte reale e figurata, dell'individuo e del corpo condiviso della comune. E assieme alla morte, il dolore degli individui, ignorato, incompreso, inascoltato, perché l'individualità in questo film non esiste, nessuno ha un nome<sup>13</sup>, perché gli individui sono organi, pezzi, parti del corpo unico della comune, che è come il corpo apocrifo di un Cristo anti-sociale, «un'idea degradata, rozza, traviata, della concezione del corpo di Cristo, nella sua variante orribile e primitiva»<sup>14</sup> affine al corpo degli animali, «un'idra a più teste e a più corpi»<sup>15</sup> che però, poiché «lo stile di vita tribale non permette l'esistenza di uno spazio individuale»<sup>16</sup>, sembra relegato al rango di brandello, perdendo la propria integrità, divenendo corpo di mendicante, di storpio, corpo – quindi – doloroso e *non funzionale*. Sembra quasi che l'individuo non possa esistere se non nella relazione del suo corpo con il corpo degli altri individui, nella relazione che si instaura tra loro, nella vicinanza dei corpi, nella loro continuità: «Ogni persona è la continuazione del corpo di un'altra persona»<sup>17</sup>, nel sesso, nel parto, nell'allattamento<sup>18</sup>. La soggettività non è altro che intersoggettività e l'individuo non può vivere, o sopravvivere, se non nello spazio, nel mondo della

11 *Id.*, «Frammenti dal diario del regista», cit., p. 20.

12 Almeno questo è quanto emerge per lo spettatore (o forse solo per me) dalla visione del film, nonostante in questo si affermi il contrario, cioè che il sesso è un involucro in cui sono racchiusi i sentimenti veri che devono essere condivisi con chi non ne ha.

13 A eccezione, come vedremo, di Maria.

14 A. Aristakisjan, «Frammenti dal diario del regista», cit., p. 17.

15 *Id.*, «Questo film è pericoloso», cit., p. 9.

16 *Ibidem*, cit., pp. 9-10.

17 *Id.*, «Frammenti dal diario del regista», cit., p. 18.

18 L'allattamento di bambini e adulti è un momento importante nel film perché istituisce il corpo femminile come cibo, ma è contatto gioioso e non agghiacciante.

comune, se non nella compenetrazione (fisica) tra il suo corpo e lo spazio condiviso: «Io e il mondo siamo l'uno nell'altro»<sup>19</sup> e questo avvicinamento deve essere per forza un movimento carnale, un protendersi erotico verso il corpo dell'altro: «Nella sessualità dell'uomo si proietta il suo modo di essere nei confronti del mondo, cioè nei confronti del tempo e degli altri uomini»<sup>20</sup>, perché la sessualità è la prima delle percezioni e delle aperture al mondo e all'altro.

Nel film possiamo rintracciare ciò che Deleuze definisce «linea di universo»,

che connette o raccorda gli eterogenei [...] connette i desideri, le sofferenze, gli sviamenti, le dure prove, i trionfi, le pacificazioni. Connette i momenti di intensità come altrettanti punti attraverso i quali passa. Connette i vivi e i morti<sup>21</sup>.

Il visibile e l'invisibile, il toccante e il toccato. La *linea di universo*, il mezzo per attuare questa connessione, la continuità di cui parla Aristakisjan, nella comune è il corpo femminile, che è preponderante in tutto il film: diventa, nel contatto, fonte di piacere, di cibo, di vita. Ogni cura, ogni calore, viene dalle donne che donano il loro corpo perché soggiogate dal fascino e dal carisma degli ideali di amore, bellezza e santità.

Come in Mizoguchi, anche in Aristakisjan, l'ostacolo peggiore è costituito dallo scontro tra la metafisica (l'utopia dell'amore libero) e la sociologia. Per Aristakisjan come per Mizoguchi,

non c'è linea di universo che non passi attraverso le donne, o che persino emani da loro, e tuttavia il sistema sociale riduce le donne allo stato di oppressione, spesso di prostituzione larvata o manifesta. Le linee di universo sono femminili, ma lo stato sociale è prostituzionale<sup>22</sup>.

In realtà, il *Tempio dell'amore* non è il trionfo dell'amore libero, ma un bordello hippy e gratuito dove qualsiasi uomo può usare, divorare, i corpi femminili. L'ideale del *Tempio* si infrange contro una miseria tale da spezzare, dolorosamente, le *linee di universo* in una "società" sconnessa e

19 Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2007, p. 141.

20 *Id.*, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi Bompiani, Milano 2005, p. 225.

21 Gilles Deleuze, *Cinema 1*, trad. it. di J-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 2010, p. 223.

22 *Ibidem*, pp. 223-224.

disorientata (anche e soprattutto a causa delle azioni del suo leader), in una comunità patriarcale, copia del sistema che vuole contestare, dominata dalla volontà morbosa e ossessiva di un "padre" egocentrico ed egocentrato, il cui narcisismo è il narcisismo della carne che vuole vedere se stessa nel riflesso costituito dalla carne/corpo dell'altro, dalla carne del mondo/comune, che è (o vorrebbe che fosse) "fatto a sua immagine e somiglianza". Questo non riconoscimento dell'altro se non come riflesso, la negazione della sua unicità e individualità, la mancanza di ascolto delle sue esigenze e aspirazioni, non può causare altro che infelicità:

- Hai violentato tutti con le tue idee [...] loro non vogliono trasformarsi nel frutto delle tue fantasie.  
- Non capisci che lei non vuole essere vittima delle tue idee? Offri te stesso come vittima.

Ed è quello che puntualmente accade: il leader si autoimmola in un atto di estrema violenza e dolore, che si configura come il culmine di un narcisismo primario mai superato<sup>23</sup>, ma anche come la presa di coscienza della fine del corpo di Cristo collettivo, dell'impossibilità dell'amore disinteressato e puro.

Come i personaggi de *L'angelo sterminatore*<sup>24</sup>, gli hippies sono cristallizzati nei loro ruoli, bloccati nella comune e il fatto di riprendere costantemente i loro corpi non riesce a dare la stessa idea di movimento che Aristakisjan comunica in *Ladoni*. C'è una contrapposizione netta tra dentro e fuori, tra il visibile e l'invisibile, tra il reale e l'irreale. Ma in questa monotona imitazione di vita accade qualcosa che rompe l'incantesimo, risveglia i dormienti, scuote il singolo o l'intera comunità. Sono sempre atti violenti, penetrazioni, infiltrazioni, sconvolgimenti dolorosi che permettono un movimento (reale) simmetrico e reciproco dentro-fuori. In particolare due avvenimenti: l'evirazione che si autoinfligge il leader e l'irruzione della polizia. Sono necessarie due forze, una intrinseca e l'altra estrinseca, per uscire da un'*impasse* mortale. Entrambe queste azioni sono causate dal rifiuto e dalla "fuga" di una giovane, la favorita del leader<sup>25</sup>, che non

23 «Io non volevo storpiarmi. Pensavo che mi avreste fermato, perché non lo avete fatto?». E ancora: «Tu sei mutilato, ma non per me. Questa azione disgustosa è stata solo l'atto finale della tua costante finzione».

24 Luis Buñuel, *El angel exterminador*, Messico 1962.

25 Anche la polizia irrompe nel tempio a causa di una sua denuncia e non, come suggerisce gran parte della critica, per le confidenze di Maria al soldato, infatti in uno degli ultimi incontri con il

riesce a sentirsi attratta dai corpi imperfetti degli storpi e ad accettare tutto il dolore che la circonda:

Non posso annegare il mio amore in questa mostruosità [...] gli adulti sono come bambini, si attaccano l'un l'altro, ma non c'è gioia in questo luogo. È un posto orribile, è gente malata, ma non si cura. Si abitua alle proprie sofferenze [...]. Questa non è malattia. È la morte.

E mentre la ragazza getta in faccia al leader questa realtà, la cinepresa di Aristakisjan passa dai primi piani dei loro volti agli hippies che fumano, volti senza sorrisi, occhi spenti, sguardi persi nel vuoto, un neonato piange, bambini con le guance e le mani sporche, pelle spaccata dalla sporcizia, alla faccia allucinata del leader che la ricatta: «Se te ne vai, mi dissanguerò, diventerò un invalido. Diventerò un mostro».

L'atto dell'evirazione non ci è mostrato, ma i momenti immediatamente successivi dei soccorsi e delle cure sono filmati con un surplus di movimento: tutti corrono, le parole si fanno convulse e inintelligibili, le urla strazianti rendono la sofferenza insopportabile, come se fosse la nostra stessa carne a soffrire, tutti/e si stringono attorno all'uomo ferito per aiutarlo, medicarlo, lenire i suoi dolori. Le donne lo medicano, gli uomini lo fanno fumare in un bacio di fumo. Le urla, il sangue, la catena con cui lo legano, la sporcizia e l'affollamento evocano l'immagine di un macello, mentre la solidarietà e le cure affettuose ci mostrano di nuovo un Cristo apocrifo che è veramente umano e terreno, uomo tra gli uomini, animale tra gli animali nella sua sofferenza e carnalità<sup>26</sup>. Le donne si tagliano ciocche dei loro lunghi capelli e con esse ricoprono l'inguine ferito, amputato, del loro leader, trasformando il suo sesso in un'imitazione del sesso femminile, su cui anche i bambini poi scherzeranno: «Volevi essere come una femmina». In questo modo il leader si inserisce e sembra appropriarsi delle linee di universo femminili, ma in realtà non ci riesce: rimane sospeso in un limbo e ricade piuttosto nella "categoria" di umani disumanizzati che lui voleva salvare.

È interessante notare che mentre in *Ladoni* il genere non costituiva una discriminante per la presentazione dei corpi dei personaggi<sup>27</sup>, in *Mesto na zemle* l'impostazione e la visione sono maggiormente sessiste, c'è una

leader la ragazza afferma: «Posso aiutarti a distruggere quello che hai creato... Non dovrai fare niente. Saranno gli altri a farlo al posto tuo».

<sup>26</sup> La composizione della scena ricorda le tante raffigurazioni pittoriche della deposizione di Cristo dalla croce.

<sup>27</sup> A esclusione del ragazzo cieco che percepiva il suo genere maschile come un handicap.

divisione dei ruoli piuttosto netta e l'amore è sempre e solo eterosessuale e genitale: come abbiamo già visto, sono le donne a concedersi agli uomini e la comune è una famiglia etero-patriarcale che fallisce quando il "padre" si evira; dopo la castrazione (che potremmo vedere come la metafora della decapitazione della famiglia) c'è un continuo confronto tra il sesso, la sessualità e la capacità di amare maschili e femminili. Con l'evirazione autoinflitta anche il leader-padre diventa uno storpio, un corpo incompleto, un brandello, che non è più in grado di amare: solo la perfezione, quindi, permette l'amore; con la perdita del sesso è persa la capacità di amare. Con il suo atto estremo il leader pensava di riconquistare l'amore della sua favorita, di comunicare la sua verità e di rinsaldare la comunità, ma si è illuso:

Quelli con cui vuoi stare si trovano davanti un invalido solo che ha bisogno di potere. La castrazione è il prezzo che hai pagato per il potere. Ma non è stato sufficiente [...]. Ma quale tempio dell'amore? Tu desideri solo lei, non ingannare gli altri e mentire a te stesso.

Lui non sa amare e la sua utopia è un fallimento:

Volevo concedere il mio corpo ai poveri, agli storpi, a chiunque. Volevo qualcosa di straordinario. Volevo creare per loro il tempio dell'amore, invece sembra che il tempio dell'amore esista da un pezzo. È il manicomio.

Il suo sacrificio è stato inutile, ha perso tutto: l'amore della sua donna, il sesso, il potere, la fede, non è riuscito neppure a spegnere il suo desiderio. Non è più un uomo, ha capelli femminili al posto del pene, soffre e si sporca quando fa pipì, come un bambino. Non crede più a nulla e la sua disperazione e disillusione sono così palpabili che non può esserci futuro per il *Tempio*.

A coronare la fine è l'irruzione dell'esterno nella comune: ciò che fino ad allora era rimasto invisibile perché rifiutato, il mondo, il sistema stritolante e gelido, entra nel *Tempio*, ne ispeziona le rovine e alla fine lo sgombera, radendo al suolo i suoi ideali. I minacciosi membri dell'OMON si distinguono fisicamente, culturalmente e nel comportamento dagli hippies, spingono, stratonano, urlano, calpestando, picchiano, controllano: «si comportano come poeti isterici e parlano per metafore»<sup>28</sup>, «ammettiamolo

<sup>28</sup> A. Aristakisjan, «Questo film è pericoloso», cit., p. 7.

cattive»<sup>29</sup>. Il leader cerca di ammansirli, ma non ha alcun ascendente su di loro, non ha più né potere né autorità, non è più il “padre” di quella particolare famiglia e anche i poliziotti se ne accorgono e ribattono alle sue parole con sarcasmo e crudeltà. I giovani non sono ormai più in grado di opporre resistenza. Tutto è finito. Tutto torna alla normalità. Forse o quasi. Sicuramente tutto ormai è proiettato verso l'esterno e verso l'invisibilità. La tribù si estingue perché viene «culturalmente massacrata»<sup>30</sup>, la cultura dei poliziotti dell'OMON è la cultura capillare e senza confini del sistema, la cultura che è «una sorta di preservativo, una pellicola di separazione tra tutti»<sup>31</sup>, che inquadra i corpi in funzionali e non funzionali, che accomuna la carne dei poveri mendicanti e degli hippies alla carne degli animali e che perciò li può spazzare via come se fossero «un branco di cani rabbiosi»<sup>32</sup>.

Gli hippies vengono sgomberati. Fuori dal *Tempio* li aspetta il gelo di Mosca, il gelo dell'inverno russo, il gelo della società massificata, della vita “normale”, del sistema della riproduttività funzionale, la solitudine dell'individuo che non riconosce il suo corpo se non come corpo sociale, funzionale. Ma anche nel *Tempio* regnano il dolore e un gelo diverso fatto di diverse solitudini invisibili e inafferrabili.

La quotidianità della comune ci mostra qualcosa che si ripete sempre uguale, come nel peggiore degli incubi sul giorno del giudizio<sup>33</sup>, e gli avvenimenti violenti e dolorosi risvegliano i personaggi e lo spettatore e li riportano al mondo (ma non al mondo dei vivi): attraverso il dolore trovano dunque un posto sulla Terra. Solo quando due dolori si incontrano diventano, di fatto, visibili (perché sembra quasi che la visibilità sia possibile solo in un riconoscimento speculare). È ciò che accade, ad esempio, a una giovane madre, il cui bambino viene ucciso da un mendicante muto che si lascia cadere sul materasso, su cui il piccolo stava dormendo avvolto in una coperta. La scena è terribile: la disperazione della madre e dell'uomo è indicibile, lei è sconvolta e arrabbiata, lui è terrorizzato. La donna vaga correndo per le stanze della comune cercando di non calpestare le persone che continuano, ignare e incuranti, a dormire per terra. Il barbone la insegue per chiederle perdono, è sopraffatto dal senso di colpa che lo porta a una crisi isterica: il suo dolore è quasi più intollerabile di quello della ragazza, tanto che lei stessa finisce per consolarlo, dicendogli che non è

colpa sua, che il bambino era troppo piccolo e che lui non poteva vederlo:

La morte del bambino così è diventata, nell'avvenimento del lato invisibile, una nuova nascita. È nata una nuova reazione ad una situazione di crimine che si ripete all'infinito [...]. La madre del bambino ucciso comincia a comportarsi come la madre dell'omicida<sup>34</sup>.

Poi la ragazza lascia il *Tempio*, la bandiera con il cuore appesa alla parete, seppellisce il suo bambino nella spaccatura di un muro e, nella totale disperazione, si trascina per strada, in mezzo alla gente, dove nessuno la nota. La sua invisibilità nel mondo è iniziata già nella comune, dove nessuno si è accorto della sua tragedia: il suo bambino era troppo piccolo per essere visto, il suo dolore troppo grande per essere percepito, il dolore di un membro amputato, dell'individuo che si stacca dal corpo della comune. Questa giovane madre è sola nel suo dolore, l'amore della comune non può venirle in soccorso, il dolore del singolo resta invisibile e individuale ed è intollerabile per lei concepire di essere sola nel *Tempio dell'amore*: fuori, all'esterno, il dolore sembra più sopportabile perché entra nella carne del mondo.

Il movimento esterno-interno-esterno, che attraversa il film e sottolinea la dialettica tra visibile e invisibile a cui abbiamo accennato, è incarnato nei due personaggi fondamentali per lo svelamento della fine dell'utopia, della filosofia della comune: il cinese e Maria. Il marinaio cinese percorre un cammino che lo porta dapprima a una maturazione sessuale e sentimentale nel *Tempio* e poi lo riconduce nuovamente all'esterno alla ricerca di un completamento di se stesso. Ritorna, però, sempre al *Tempio* perché ossessionato dal sesso e da una donna: questa sua ossessione gli impedisce, di fatto, di amare veramente e di essere libero. Il giovane viene trasportato privo di sensi nella comune e al suo risveglio è disorientato, viene assalito dalla paura e precipita in un vero e proprio stato paranoico e allucinatorio (crede di essere stato trasformato in un cane da uno stregone). A causa della sua diffidenza, all'inizio rimane in uno stato di isolamento sessuale. Infatti la sua sessualità è autarchica (se non proprio inesistente): tocca e parla al suo pene come se fosse una bambolina, i suoi giochi non sono una masturbazione, ma rimangono nella pratica di un'esplorazione corporea infantile. Una donna lo sorprende e lo forza a fare l'amore con lei, dicendogli di lasciarlo (il pene) alle donne. Dopo aver subito la violenza il cinese si attacca morbosamente alla donna, è ossessionato da lei e dal sesso, finché

29 *Id.*, «Frammenti dal diario del regista», cit., p. 16.

30 *Id.*, «Questo film è pericoloso», cit., p. 9.

31 *Id.*, «Frammenti dal diario del regista», cit., p. 18.

32 *Id.*, «Questo film è pericoloso», cit., p. 9.

33 *Ibidem*, p. 8.

34 *Id.*, «Frammenti dal diario del regista», cit., p. 26.

non viene respinto e allontanato verso la ricerca di qualcuna da amare e di cui prendersi cura. Così inizia a vagabondare per le strade finché non si imbatte in una mendicante distesa sul marciapiede: con lei consuma un amplesso per strada, tra i passanti che non si accorgono di nulla: i due si amano come se attorno a loro non esistesse più nulla, non guardano nulla se non l'uno negli occhi dell'altra, non vedono il mondo, diventano loro stessi carne del mondo dell'altro/a in un abbraccio reciproco e avvolgente, in cui si rendono invisibili allo sguardo altrui. Si giurano amore eterno, ma poi lui torna nel *Tempio*, da quella donna che lo ossessiona e che di nuovo lo rifiuta. E così esce di nuovo a cercare la mendicante e la trova quasi assiderata: «Quando non ci sei mi congelo e muoio». La riscalda portandola vicino a un fuoco di immondizie e di nuovo fanno l'amore tra i passanti, in una scena metaforica di forte impatto emotivo. Sembrano felici ma l'immagine dei loro volti e dei loro corpi, delle gambe intrecciate, delle loro mani, è disperata. Avvinghiati l'una all'altro si amano con tutta la disperazione e la solitudine del mondo.

La mendicante va poi a cercare il cinese nel *Tempio*, ma lui non la vuole lì, dove ha un'altra donna: la accarezza e le dice che ama un'altra. Mentre tutti dormono, la mendicante si taglia le vene e con il suo sangue disegna dei gabbiani sul muro sopra la testa dell'uomo che ama: i gabbiani «si muovono verso di lui mentre dorme»<sup>35</sup> e significano degli uccelli veri, vivificati con il sangue, con l'amore e il sacrificio di sé. Indicano una via, una fuga da una realtà a un'altra, la stessa fuga permessa dai (e ai) piccioni di Sruklik (*Ladoni*), la possibilità di una nuova vita che nasce dalla morte. Ormai debolissima, la mendicante va a morire nell'indifferenza di tutti: com'era accaduto per la giovane madre, davanti al dolore c'è il sonno e l'indifferenza, nessuno vede la morte nemmeno quando passa sulle loro teste. All'arrivo della polizia il cinese viene preso dal panico, grida, si agita, si getta a terra: «Il vostro amore non può nulla [...] qui nessuno ama nessuno».

L'amore e l'istinto del cinese si muovono dentro e fuori dal *Tempio*, ma lui non sembra mai soddisfatto, è insaziabile. L'utopia dell'amore ha amplificato la sua percezione, la sua ricerca edonistica e la sofferenza della mendicante, che solo con lui ha conosciuto l'amore. Questo movimento lo ha reso “uomo”, mentre il leader è diventato «come una femmina»: i due rappresentano gli opposti e il leader incarna il simbolo del fallimento del *Tempio*. Mentre lui diventa uno storpio, il giovane marinaio raggiunge infatti la completezza, la maturazione, la perfezione di un corpo adulto che

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 21.

può amare ed essere amato:

Le azioni nel film passano attraverso il cinese. Lui è il solo che nel film impara per davvero: amare o non amare vuol dire imparare<sup>36</sup>.

Nemmeno il cinese, però, riesce a cogliere il “dono” che gli viene offerto e a divenire *corpo amoroso*. Ed è proprio questa incapacità che costituisce il culmine e il nucleo dell'opera: nonostante le intenzioni del regista, il film sembra dirci che l'amore gioioso non è possibile in un sistema stritolante e capillare, che si insinua e si espande dappertutto, persino nell'«ultimo posto sulla Terra». Non si può rimanere a lungo fuori dal sistema: perché esso riesce a scovare chiunque nel suo nascondiglio, con la forza e con la sua pietà, a reinserirlo nelle sue caselle, a squadrare, inquadrare, relegando ai margini, amputando corpi e menti. Il leader sembra aver compreso che tanto vale amputarsi da sé e rientrare poi nel sistema. Aristakisjan ci ha mostrato tuttavia in *Ladoni* che esistono dei modi per sfuggire al sistema e uno di questi è divenire mendicante.

Maria, giovane mendicante con le gambe in cancrena, riesce ad attraversare il sistema con il suo corpo doloroso, a sfuggirgli in un certo modo e fino a un certo punto, a comprendere e accettare gli insegnamenti del *Tempio dell'amore*, rendendosi al contempo corpo invisibile. Maria è l'unico personaggio ad avere un nome, un'identità, un'individualità e un corpo che non coincidono con quelli della comune: nonostante la sua condizione di mendicante, la sua malattia, nonostante tutto, lei non è un organo, una parte, un brandello della comune, è (ancora) integra. Maria passa attraverso la comunità in un movimento ripetuto dall'esterno all'interno e viceversa, guarda, osserva, ascolta: è una testimone silenziosa che non riesce a godere del dono d'amore, a cui anela, perché viene respinta, rifiutata, dal leader, l'uomo che ha scelto di amare a dispetto o in virtù della sua amputazione.

Maria: Ti dono il mio amore, devi solo prenderlo...

Leader: Non posso desiderare e tu non mi servi.

Maria: Non servi più a nessuno oltre che a me. Nessuna donna vorrà più vivere con te. Ti viene offerto questo regalo e tu lo calpesti.  
[...]

Leader: Ho perso la capacità di amare qualcuno [...]. La tua presenza qui è frutto delle nostre fantasie [...]. Non cercare qui l'amore. Scendi sulla Terra.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

Maria è l'unica a incorporare i precetti comunitari dell'amore offerto liberamente: a differenza degli hippies-borghesi non ha bisogno di droghe per amare perché non ha più nulla da perdere. Maria è l'occhio dello spettatore, la nostra carne, il nostro corpo, che tenta di entrare in contatto con il corpo-comune condiviso ma, mentre lei ne rimane esclusa, lo spettatore, per rovesciamento simmetrico, esclude, rifiuta, poiché non si identifica in ciò che vede, perché le pulsioni degli storpi, per gli storpi, gli ultimi, i poveri, sono tabù particolarmente scioccanti e raccapriccianti. Maria ha cercato a lungo il *Tempio dell'amore*, si è «rovinata i piedi» per cercare questo posto dove ci sono persone che amano “quelli come lei”, un posto dove poter essere amata e curata, dove poter amare e riposare ma, una volta trovato, «Il personaggio è diventato una specie di spettatore [...], la situazione nella quale si trova supera da ogni parte le sue capacità motorie»<sup>37</sup>.

La donna entra ed esce dal *Tempio*, ma non riesce a incontrare veramente qualcuno (a esclusione di un soldato sfregiato). In questi movimenti vediamo lo scorrere del tempo sul suo volto sempre più emaciato, sulle bende, via via sempre più luride, che fasciano le gambe, sul suo arrancare e trascinarsi sempre più faticoso. Dopo la castrazione riesce ad avere un contatto con il leader che si apre con lei in un impeto di disillusa sincerità: il dialogo tra i due è profondo e toccante, testimonia delle loro diverse disperazioni, dello slancio d'amore sincero di Maria, della chiusura narcisistica dell'uomo, arroccato in una contemplazione egoistica di bergmaniana memoria. Maria è così ottenebrata dall'utopia dell'amore cieco e puro che non è in grado di riconoscere la salvezza che le viene offerta dal soldato, il suo amore è unidirezionale (verso il *Tempio*, verso il leader): i baci che dispensa alle persone, per strada, sono funzionali a portare nuovi adepti al *Tempio*, alla diffusione del verbo di quel Cristo apocrifo che non ha più niente da dare al mondo.

L'ultima volta che torna al *Tempio* è molto sofferente, si sentono ronzare le mosche attorno a lei (come le abbiamo viste ronzare sul volto di un vecchio addormentato in *Ladoni*) e persino gli hippies si ritraggono. La cinepresa inquadra il volto dolente di Maria, mentre sentiamo la voce del leader fuori campo, quasi la voce divina che parla a Mosè: «Maria, perché ti affanni in cerca di persone per me? I tuoi sforzi sono mostruosi. Nessuno può aiutarmi, non mi serve più nessuno, neanche tu». Lei non gli serve, è inutile quanto lui è imperfetto, è disfunzionale quindi disumana e invisibile, nel *Tempio* come fuori.

Dopo lo sgombero attuato dall'OMON ognuno torna là da dove era venuto: alcune ragazze (la favorita del leader e la donna amata dal cinese) riprendono la loro vita borghese, il leader passa le giornate a guardare la televisione e a cercare di ottenere una pensione di invalidità; Maria, che assurge a simbolo di tutti i reietti e mendicanti, continua a trascinare faticosamente le sue gambe marce e doloranti per le strade di Mosca: tradita dall'utopia dell'amore che, come accaduto alla mendicante innamorata del cinese, ha acuito la sua sofferenza, ignorata, invisibile al sistema e al mondo, annientata dal suo corpo e dal suo dolore, sola.

L'ultima scena la mostra emergere da un tugurio, una sorta di catacomba, spettrale come uno zombie che si insinua tra i vivi e porta il suo contagio mortale sulla Terra, vaga per le strade finché si accascia ai piedi di una scalinata, le gambe non la sorreggono più, il dolore si è fatto insopportabile anche per noi. La cinepresa fluttua tra i primi piani del suo volto contratto, trasfigurato da una sofferenza indicibile, alle inquadrature delle persone che camminano rapide, salendo e scendendo le scale, delle loro gambe e delle gambe di Maria, ancora avvolte da fasce sporche, che lasciano immaginare la cancrena e che proiettano la sorte della giovane oltre la fine del film verso una probabile amputazione, o verso la morte, quindi verso un'ulteriore castrazione, che porrà definitivamente termine al movimento e al sogno del *Tempio dell'amore*. La fine di Maria è senza speranza: ora che tutto è concluso non resta che dolore. Su quelle scale si infrange la *linea di universo* di Maria che sfuma definitivamente nell'invisibilità totale.

37 G. Deleuze, *Cinema 2*, trad. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 2010, p. 13.