

# Urla in favore della lontananza. Su *Lontano da Dio e dagli uomini* di Bartas

Luigi Porto

I. Alla velo(vora)cità del cinema degli stacchi, del montaggio serrato, della “morte al lavoro” *Lontano da Dio e dagli uomini* del lituano Sharunas Bartas (1996) ha la presunzione di cercare di contrapporre la vita; nelle infinite immagini-tempo l’autore recupera sprazzi di lentezza, intesa come vita stessa del Tempo, unico immenso profilmico nonché protagonista/spettatore. Una “natura viva” che si spoglia di ogni orpello e mette in primo piano la sua durata (come le nature morte di Ozu in Deleuze<sup>1</sup>) rispondendo con uno sgranato silenzio di incompiutezza e divenire al desiderio di totalità, e restituendo all’ente quella temporalità non funzionale che normalmente il montaggio divora in favore di trama. Questa tra l’altro è quanto mai scarna e si riassume in due righe: una donna dai tratti occidentali atterra in elicottero su un villaggio sperduto tra le colline della Siberia. Qui viene ospitata in casa di un vecchio pastore. La sua presenza tra la silenziosa e distante gente del luogo non scuote l’indifferenza fin quando, durante una festa nel villaggio, un giovane uomo si accorge di lei e scatena una rissa, che pagherà con la vita.

I.1. *Germogli*. Quando la protagonista entra nella camera da letto del pastore si rende conto, e noi con lei, che il pavimento è di terra e nella stanza sono cresciute alcune piantine giallognole. L’erba in camera da letto, espressione del perturbante onirico<sup>2</sup>, è collisione di due familiarità, ma qui forma un chiasmo tra l’ingresso della donna – alieno occidentale – e la rivelazione di ciò che “non dovrebbe essere lì”, la presenza di una vita che accade *nonostante tutto*, come la scoperta di una muffa che germoglia

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, tr. it., Ubulibri, Milano 1993.

<sup>2</sup> Già indagata da Lynch nel mediometraggio del 1970 *The Grandmother*.

candida sul lato nascosto di un frutto. Sia la donna che gli arbusti sono al contempo abitanti ed intrusi del luogo.

Tutto “germoglia” in *Lontano da Dio e dagli uomini*: ogni cosa è materia vivente colta nel suo eterno ritorno, e quindi nel suo eterno rifiorire, vitale nel ripetersi lentamente in azioni/reazioni minime – non importa quanto grandi siano le conseguenze, si trattasse anche di morte – la Natura l’accoglierebbe nelle sue infinite pieghe di oblio materno, come il fiume accoglie impassibile il cadavere dell’uomo ucciso nel finale con una fucilata. (Questi, colpito, non fa in tempo ad accasciarsi che è già trascinato via dalla corrente senza neanche uno schizzo: unica risposta del mondo è il rumore di un filare di stalattiti di ghiaccio che cadono, forando l’acqua come punteruoli – ma destinati a tornare essi stessi acqua, ad essere riammessi nell’immenso, silenzioso ciclo).

La natura in *Lontano da Dio e dagli uomini* è rappresentata come realmente *indifferente*: ma è un’indifferenza necessaria per il prosieguo della vita, per l’armonia crudele di ciò che semplicemente è, senza *cogitare*. Divora, fagocita, come la muffa di cui sopra uccide per (ri)vivere, fa dell’esistente un continuo grado zero con una paradossale *facilitas*. C’è di più: chi non si dimostra indifferente – l’uomo che nota la ragazza – paga morendo la contravvenzione all’inedia e al silenzio.

*I.2. Vita.* Al termine della festa, unico sprazzo di (imbestialità) umanità in tutta l’opera, i partecipanti sono sfiancati e sonnecchiano un po’ dappertutto: è allora che un cane si aggira silenzioso cercando avanzi di cibo, leccandoli dai visi di quelli che sembrano cadaveri, cercando il suo momento, la *sua* vita dove apparentemente finisce quella degli uomini. C’è sempre una vita *dopo*, un ritorno di significato e di necessità; c’è sempre qualcosa che *rifiorisce*, approfitta, si nutre di una fine che è germinazione/rivelazione del nuovo.

Un concetto che d’altra parte è insito nell’immagine-tempo, dove quanto più l’inquadratura è lunga e autoreferenziale più si distacca, si allontana dalla funzionalità per vivere di vita propria, appunto *germogliare* nell’occhio di uno spettatore-dagherrotipo a lunga esposizione. Ogni quadro diventa un piccolo mondo antico e lontano, ne memorizziamo i particolari, le distanze, ne viviamo ogni presenza/assenza in una visione che si riappropria delle sue peculiarità e che è, appunto, vitale.

Il lungo piano sul sonno della vecchia rivela la sua natura bestiale, con il movimento inumano della mascella sdentata che la rende più simile a un insetto che a un primate; i primissimi piani del pastore – dalle crudeli rughe asiatiche davanti alla cui sinuosità non si può non pensare ai dipinti di Hokusai – lo fanno assomigliare al luogo brullo in cui vive, un visomontagna che è idea stessa di tempo, lontananza, *clinamen*.

Vita: e la (nuova) vita al cinema è possibile, germoglia, quanto più la macchina cinema (morte) si tira indietro. Mostrandoci il particolare, il piccolo e infinitesimale che fiorisce mentre il grande, l'immenso assiste silenzioso, il cinema fa il gioco di scoprire le carte della natura, che non permette particolarismi – se si indaga sul particolare in natura si scopre la mostruosità, l'ancestrale. Forse perché, citando Samuel Johnson, essa è un'attrattiva che può essere ammirata solo da lontano, e a una visione macroscopica rivela inquietanti tasselli di *Unheimlich*<sup>3</sup>.

*II. Lontananza.* Allo sguardo universale, invece, la natura ci mostra pienamente tutta quella forza che la civiltà umana cerca di ridurre o azzerare quando ci dà la piena profondità della sua distanza. Il concetto stesso di distanza – ipertrofizzato: *lontananza* – è la principale resistenza allo sforzo moderno di assoggettare il mondo in favore di sovrastrutture sociali. “Vicino” è comunità, comunicazione, addomesticare lo spazio-tempo, e a ciò la natura contrappone l'enormità della lontananza, dell'invalicabilità. Si veda la lunga e lenta discesa della protagonista dal mucchio di pietre, in uno scontro diretto con un camminatoio inumano e ostile, una *wildnis*.

Aldo Rovatti suggerisce un utilizzo del concetto spaziale in materia ontologica, proponendo un itinerario filosofico che stigmatizzi la “necessità della distanza”.

sia per quel che riguarda il rapporto del soggetto con se stesso, sia per quanto riguarda l'intersoggettività, o, se si vuole, la possibilità della comunità. Senza interstizi, ogni soggetto si ritrova solo con se stesso; senza una possibilità di *abitare la distanza*, nessuna comunità sfugge alla deriva e alla violenza [...]<sup>4</sup>.

Allora, tornando al titolo italiano, si può parlare di *lontananza* in termini dialettici; “lontano dagli uomini” è la condizione dell'incomunicabilità totale, non data da un paradossale eccesso di comunicazione potenziale (Antonioni) ma da una sua banale assenza in quanto superflua e forse dannosa. Lontananza è non abitare la distanza, neanche avventurarsi in essa. Gli uomini sono lontani da se stessi nel momento in cui riducono l'impatto

---

<sup>3</sup> A questo proposito giova ricordare la scena del ritrovamento dell'orecchio in *Velluto blu* di David Lynch (1986), dove la macchina da presa passa da un rassicurante campo su un giardinetto privato a una chirurgica *macro* in mezzo all'erba, che rivela un sotto-mondo di insetti brulicanti.

<sup>4</sup> P.A. Rovatti, *Abitare la distanza. Per una pratica della filosofia*, Feltrinelli, Milano 1994.

di quello che Jean-Luc Nancy chiama l'*essere-nel-mondo*, la funzionalità dell'Ente-uomo al rapporto con i suoi simili e con il contesto. Mancando di dialettica gli autoctoni sono rugosi e scoscesi come il vecchio-montagna, come gli invalicabili e frustranti luoghi che abitano.

“Lontano da Dio” è al contempo una conseguenza e un'azione scatenante – Dio inteso ovviamente come senso del divino. Jean-Luc Marion ne *L'idolo e la distanza* afferma: «La distanza è Dio, è colui che si ritira, è l'impronunciabile, l'indicibile, qualsiasi parola è inadeguata, qualsiasi linguaggio che prova a dire Dio avvicinando la distanza tra l'assoluto e il qui svanisce nel nulla di senso»<sup>5</sup>.

Stando a ciò, quindi, non una peculiarità del mondo “lontano dagli uomini”, ma una condizione stessa dell'essere.

La particolarità sta nel fatto che il luogo primordiale – ascetico o selvaggio che esso sia – non fa che rendersi specchio di questa lontananza, mediante l'azione stessa della natura “sublime”. Dove è assente il quotidiano della comunicazione, dove non si abita la distanza con i propri simili e in presenza del tempo della Natura opposto al nostro, si favorisce il dialogo con l'eterno; e si ci scontra senza orpelli con la condizione, appunto, di “lontananza da dio”. Continua Marion: «Eppure, proprio questa impossibilità, questa presa di coscienza dell'ineffabilità della distanza, autentifica la divinità, autentifica la distanza nel suo essere divino»<sup>6</sup>.

Non si è “più lontani” dal divino in natura, ma piuttosto si ha maggior coscienza di esserlo, di non abitare la distanza tra l'uomo e il trascendente. Coscienza che la vita mondana rende quasi impercettibile, e lo sa bene ogni religione quando affida la sua sublimazione alla figura dell'eremita e dello stilita.

Abitare uguale vivere; se non si abita una distanza non si può fare a meno di *vivere* una *lontananza*, dove vita è eterna germinazione, eterno ritorno. Questo è forse il senso profondo del cinema del silenzio, che opera a prescindere dai parametri di luogo e tempo, realizzandosi come summa di passato, presente e (perché no) futuro. L'ambientazione di *Lontano da Dio e dagli uomini* potrebbe coerentemente essere uno scenario apocalittico, nel quale la recessione del sistema umano si risolve in un nichilismo comunicativo e in una regressione dell'utilizzo del tempo. Forse, chissà, l'estrema conseguenza del mondo moderno, una spoliazione di valori che porta all'affermazione del valore eterno della lontananza.

---

<sup>5</sup> Dichiarazioni tratte da V. Cantoni, *Pensieri filosofici e mistici intorno alla distanza*, “Impresa Clandestina”, rivista on line di “Trivioquadrivio”, n. 7 (2004), <http://www.triq.it>.

<sup>6</sup> *Ivi*.

In questo senso la “fuga” e il riconsiderare lo spazio e la vita attraverso l’immagine-tempo, non è altro che uno sguardo verso un possibile futuro.

*III. Urlo, boato, morte.* In *Lontano da Dio e dagli uomini* le grida sono l’unica forma di codice/comunicazione passibile di senso: grida di interlocutori fuori campo, o forse in campo ma troppo piccoli, troppo *lontani* per essere visti negli ampi totali. Non è un mistero che l’animale, atomo nella vastità del mondo, faccia della sua voce un’estensione del corpo quale tentativo di *dasein*, di apparire più grande e pericoloso, di combattere la solitudine e l’oblio (la lontananza nel mondo mentale). Dice Schopenhauer: «La lontananza rimpicciolisce gli oggetti all’occhio, li ingrandisce al pensiero». Il corpo nell’urlo si ingrandisce, cresce, *germina* fino a far suo il paesaggio, a far di se stesso un paesaggio e viceversa a fare del paesaggio un contenitore-apoteosi di se stesso. Siamo di nuovo al piccolo che rifiorisce, nel silenzio spettatoriale dell’immensamente grande<sup>7</sup>.

La logica dell’urlo, nel film, è contrapposta a quella del suono a bassa frequenza, il *boato*: esso è presente solo in due momenti in tutta l’opera, e proviene dai mezzi di trasporto nell’*incipit* (treno ed elicottero) e dallo sparo del finale, a significare intrusione e morte, rottura dell’equilibrio e sua ricostituzione. Il contrario accade nel cinema di ambientazione umana, dove il boato totalitario è la prassi (sottofondo subsonico del panorama urbano) e il movimento individuale e ascensionale dell’urlo ne rappresenta una brusca rottura.

---

<sup>7</sup> Nel documentario *Kinski, il mio nemico più caro* (W. Herzog, 1999) Herzog, riferendosi ai giorni della produzione di *Fitzcarraldo* (1982), afferma che in natura il grido è all’ordine del giorno, e «non esistono suoni felici [...] ogni grido è un grido di dolore. Gli uccelli gridano di dolore».