
Trinh T. Minh-ha

**Occhio di Loto
(leggere Miyazawa Kenji e filmare *Night Passage*)**

¹ Dalla sceneggiatura di *Night Passage* [Viene lasciato qui l'originale inglese per mantenere il gioco di parole sull'iniziale D, che richiama la parola Death 'morte', e l'eufonia della battuta del film N.d.T.]

² Tradotto anche come *Milky Way Railroad*; *The Night of the Milky Way Train*; o *The Night when the Galaxy Train Leaves*. La versione utilizzata qui per tutte le citazioni è *Night Train to the Stars and Other Stories*, tradotta da John Bester (Tokyo: Kodansha International, 1987). Il testo originale giapponese, *Ginga Tetsudo no Yoru*, fu pubblicato nel 1927. [Per la traduzione è stata considerata l'edizione italiana tradotta da Giorgio Amitrano *Una notte sul treno della Via Lattea*, Venezia, Marsilio, 1994. N.d.T.]

D-story, D-Film

Il nome evoca il lutto, semina paura e panico nel cuore dei mortali. In inglese inizia con D e nel suo regno il tempo non ha alcun significato. Che cos'è ciò che chiamiamo Morte? Lo pronunciamo a fatica, ma è un nome di cui abbiamo bisogno quando affiora l'urgenza di delimitare l'ignoto. *Die, disappear, dissolve*: le tre D.¹ D cambia faccia, passando di metamorfosi in metamorfosi, e quasi sempre riesce a sorprendere chi muore. Raccontiamo storie nel buio per ricordarla e, per il resto, facciamo tutto il possibile per dimenticarla, ignorarla o negarla. Che la nascondiamo oppure provocatoriamente l'offriamo alla vista, D resta ambiguamente invisibile e troppo visibile. Nessuna quantità di cadaveri, sangue versato, teschi e scheletri può rappresentare la morte quotidiana che accompagna la vita dalla culla alla tomba. Provando a mostrarla, e a risolvere questo problema della fine, si finisce per arrestare ciò che è infinitamente ora-mai e per sempre lì – l'immortale nel mortale.



Night Passage. Courtesy of the author.

Night Passage (98 minuti, col., 2004, diretto da Trinh T. Minh-ha e Jean-Paul Bourdier) è un film digitale sull'amicizia e l'amore. La storia, che rende omaggio al romanzo classico di Miyazawa Kenji *Una notte sul treno della Via Lattea*,² si svolge intorno al viaggio spirituale di una giovane donna (Kyra), in compagnia della sua migliore amica (Nabi) e di un ragazzino (Shin), in un mondo di ricche realtà interstiziali. Il loro viaggio dentro e fuori (da) uno spazio di semi-coscienza è vissuto come un passaggio tra visioni, da una morte a un ritorno in vita, che avviene durante un lungo percorso su un treno notturno. A ogni fermata del treno i viaggiatori si muovono nel buio e attraversano uno spazio interiore di nostalgia, in cui gli occhi e le orecchie si imbattono in persone ed eventi allo stesso tempo familiari e stranamente bizzarri. Ogni incontro apre una porta verso il transculturale e ogni apparizione permette di vivere spettacoli dallo spazio-tempo non illusorio e bi-dimensionale. Tutto il film si svolge secondo il ritmo sequenziale di immagini catturate dal treno in viaggio. Con intensità magnetica, ogni luogo rivela un gesto del mondo sensibile o un mezzo di ricezione e comunicazione dei nostri tempi.

Lo spirito di Miyazawa

“Via libera uccelli migratori! Via libera uccelli migratori!”, dice un personaggio in *Una notte sul treno della Via Lattea*.³ Durante il viaggio in treno verso la Via Lattea, i personaggi appaiono e scompaiono. Si muovono in un tempo apparentemente preciso: vogliono scendere dal treno, ma non possono perché “è troppo tardi” e lasciano i luoghi delle loro visite per tornare sul treno quando “è il momento”. Alcuni devono separarsi a metà strada dai compagni di viaggio perché si deve “proprio scendere. È questa la fermata per il cielo”.⁴

³ [Ibid., p. 82. N.d.T.]

Salire sul treno notturno di Miyazawa vuol dire entrare in un universo di cyborg senzienti in cui mondo minerale, animale e umano si fondono in modo armonico. Poiché il viaggio nella quarta dimensione si espande nel tempo e nello spazio, esseri terreni e celesti, vivi e morti, orientali e occidentali, così come il poeta e lo scienziato, il bambino e l'adulto sono uniti in una visione quasi allucinatoria. Questa visione, nonostante conduca fino al suo nucleo profondo dagli oscuri confini di vita e morte, non mostra un cupo dipinto, né un semplice dramma. Al contrario, le immagini splendide disseminate sulla Via Lattea sono presentate con tocchi gentili e luminosi sulla superficie brillante della tela celeste. Nonostante il senso di perdita sottolinei l'intero racconto dipanandosi attraverso le varie scene di incontri magici, lacrime e risate si intrecciano fluidamente e solo poche volte un'inquietante nota di tristezza irrompe nello spazio della narrazione.

⁴ [Ibid., p. 92. N.d.T.]

Nel realizzare *Night Passage*, non intendevo imitare né illustrare il racconto di Miyazawa. Come nei miei film precedenti, ho preferito lavorare sulle trasformazioni nate dall'incontro e mantenere lo spirito della narrativa di Miyazawa mentre io stessa guidavo un mio treno notturno. Ho scoperto la sua poesia aspra e intensa (ne è un esempio *A*



Night Passage. Courtesy of the author.

future of Ice)⁵ ben prima di leggere i racconti e conoscere la sua storia personale. La morte sembra sempre vicina e si percepisce, in agguato, in ogni slancio di gioia o nella innocenza giovanile che dà alla sua scrittura una magica freschezza. Ciò che più mi colpisce, come una fragranza persistente, è la ‘luminosità blu’ (un termine che egli usa per definire l’io) lasciata dalla morte di sua sorella come un dono su ogni pagina. L’occhio che piange mentre ride parla attraverso la presenza assente e fantasmatica di Toshiko, la giovane donna che morì a 25 anni nel pieno della sua giovinezza.

⁵ Tradotto da Hiroaki Sato (San Francisco: North Point Press, 1989).

Una notte sul treno della Via Lattea mi ricorda per molti aspetti *Il piccolo principe* di Antoine Saint-Exupéry, benché quest'ultimo, probabilmente per ragioni che riflettono lo squilibrio di potere tra Est e Ovest, goda di una notorietà universale. I due cosiddetti "racconti per bambini" offrono un luminoso intreccio tra immaginario poetico, scientifico e spirituale, capace di parlare a un insolito pubblico di lettori, dai più giovani ai più anziani, senza escludere la maggioranza degli "adulti" impazienti. Miyazawa e Saint-Exupéry sono stati entrambi abili astronomi e avventurosi paracadutisti, il primo è un pilota professionista. Ciò nonostante, i romanzi differiscono nettamente per il posizionamento della loro voce. È significativo ricordare qui che Miyazawa, morto anch'egli alla prematura età di 37 anni dopo aver rovinato la propria salute con un regime alimentare ascetico, è un uomo dai molti sé e dai tanti talenti – aspetto che chiarisce la natura poliedrica del suo lavoro.

Poeta, romanziere, fattore-agronomo, astronomo dilettante, geologo, insegnante, musicista e compositore, è stato un intellettuale non del tutto compreso in Giappone, finché i media decisero di deificarlo 63 anni dopo la sua morte. *Dilettante* nel cuore, amava la musica classica occidentale e era fortemente affascinato dalle lingue straniere come inglese, tedesco e esperanto. In tal senso, oltre il dono di potersi esprimere a partire da un'esperienza di morte e pre-morte, ciò che trovo unico in Miyazawa è il gran numero di imprevisti elementi di transculturalismo che attraversano il romanzo e la coscienza sociale su cui egli basa la propria pratica spirituale. La voce di Miyazawa, mentre attraversa liberamente e sposta i confini, è fermamente radicata nelle realtà locali e nei sutra buddisti. Lo scenario vivacemente dipinto del suo lavoro creativo è, di solito, quello della sua città e regione: Iwate – nota per clima e suolo estremamente duri e considerata il 'Tibet del Giappone'. L'energia riposta nelle attività di volontariato, l'impegno personale per le minoranze discriminate e la battaglia in cui si è sacrificato per il benessere dei contadini della regione, che vivono ai limiti della sussistenza, sono stati tutti ben documentati e lodati come un modello da emulare sia dai media giapponesi che dai circoli letterari.

⁶ Tradotto e adattato da J. Sigrist e D.M. Stroud (Berkeley, California: Stone Bridge Press, 1996).

Nella prima versione che ho letto del romanzo, *Milky Way Railroad*,⁶ i traduttori si erano presi la libertà di rendere in giapponese i nomi dei personaggi, con il pretesto di "eliminare la confusione prodotta dalla presenza di personaggi giapponesi dai nomi europei in un'ambientazione giapponese". Poiché di solito preferisco entrare in un testo in maniera diretta e seguire il filo del pensiero dell'autore da subito, senza la mediazione dell'"Introduzione", alla fine del libro mi era rimasta una sensazione ingannevole di meraviglia per quella che consideravo un'innocua e affascinante storia sul venire a patti con la morte; una storia "tipicamente giapponese", come mi suggerivano i miei pregiudizi. Fu soltanto un anno

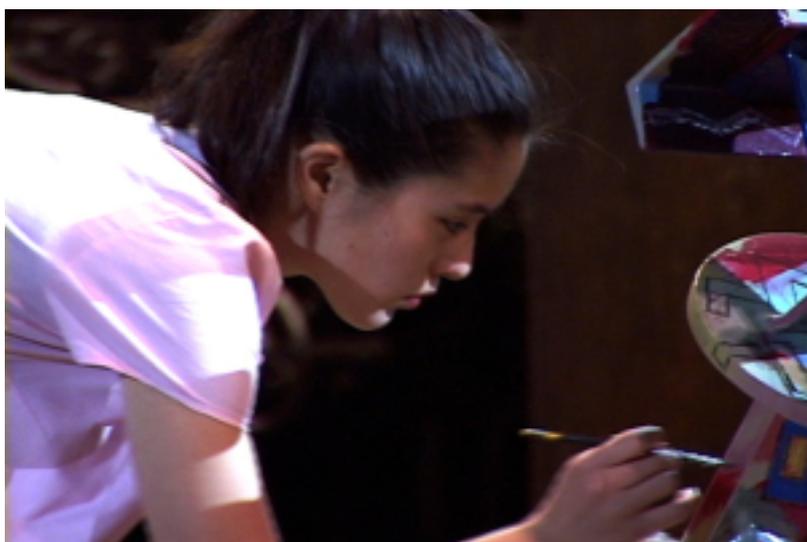
dopo, quando un mio amico giapponese mi regalò un'altra traduzione del romanzo, *Night Train to the Stars*, che capii con stupore e assoluta ammirazione la portata della mente sperimentale e cosmopolita di Miyazawa. In questa traduzione non solo sono mantenuti i nomi dei personaggi principali, Giovanni (Jovanni) e Campanella (Kanpanera), come era nelle intenzioni originali, ma affiora, come per magia, un elaborato ricamo di nomi di persone e luoghi dai suoni stranieri. Eliminati nel primo adattamento che avevo letto, questi nomi italiani, francesi, inglesi e americani, affiancati ai nomi giapponesi, fanno una grande differenza. Qui la politica del nominare acquista un proprio ruolo inventivo.

Politiche di forma

Il transculturale

Toshiko era il nome che avevo scelto in un primo momento per la giovane donna che muore in *Night Passage*, ma in seguito ai cambiamenti che subiva la sceneggiatura ad opera degli attori e artisti che partecipavano al film, Toshiko sparì per fare posto a Nabi (“farfalla” in coreano), nome scelto dalla stessa attrice, Denice Lee. Shin, per il ragazzino, era comunque il solo nome giapponese che avevo deciso di mantenere; nonostante l'attore scelto per quel ruolo non fosse giapponese. (Questo piccolo dettaglio ha causato delle perplessità in alcuni spettatori attenti quando il film è stato proiettato). Sul mio treno notturno, piuttosto che concentrarmi sui due ragazzi, ho deciso di esplorare il viaggio di due giovani donne accompagnate da un ragazzino. Tutto cambia con questo cambiamento di genere. Il racconto originale di Miyazawa passa sullo sfondo, lasciando qui e lì alcune tracce del suo ruolo ispiratore. Per restare fedele al suo spirito, ho mantenuto soltanto la lucentezza e un minimo accenno alla narrazione: l'inizio, il finale e un paio di piccoli, significativi avvenimenti occorsi sul treno.

Come i racconti di Miyazawa che hanno legittimamente provocato numerose domande sulla loro vera natura (si tratta di un romanzo? Una storia per bambini? Una poesia in prosa? Una lezione dharmica?), *Night Passage* presenta un viaggio attraverso il cinema, la pittura e il teatro. Gli spettatori arrivati alla proiezione con delle aspettative su come una



Night Passage, Denice Lee

narrazione cinematografica dovrebbe essere sono stati turbati da ciò che hanno visto. I commenti fatti si sono concentrati, più o meno consapevolmente, sui confini che essi avevano stabilito per il cinema. Come emerge da alcuni studi sul mondo cinematografico, in occidente esistono due diversi tipi di avanguardie: una basata sulla tradizione delle arti visive, e l'altra sulla tradizione di teatro e letteratura. Le narrazioni tradizionali, che tentano di nascondere il palcoscenico, sono teatro in tutto e per tutto e riescono a rendere naturali i loro artifici grazie al potere del denaro (comprando edifici e professionisti). (E' sufficiente ascoltare queste narrazioni senza guardare le immagini per capire quanto restino trincerate nella 'recit-azione' e nella dizione teatrale.) D'altra parte i film sperimentali attingono così tanto dalla pittura e dalle arti plastiche che sono spesso concepiti come reazioni negative, verso qualsiasi cosa sia considerata impura alla vista – come la dimensione verbale e altri aspetti non-visuali. Come i miei film precedenti, *Night Passage* continua a sollevare interrogativi sulle politiche di forma (che includono, ma non si riducono, alle politiche di rappresentazione), poiché non solo dissente da classificazioni rigide come documentario e finzione, ma gioca apertamente con entrambe le tradizioni d'avanguardia.

Mi si è spesso domandato se fare lungometraggi narrativi costituisca un cambiamento nel mio percorso di regista, ma l'unico lusso nella realizzazione di film indipendenti è proprio la possibilità di muoversi continuamente non da una categoria all'altra, ma tra le categorie. Creato con un'atmosfera, un ritmo e una struttura allo stesso tempo leggeri e intensi, *Night Passage* resta lontano dalla pesante recitazione teatrale e dallo scenario definito dall'azione. Invita gli spettatori a vivere la magia di video e film in modo nuovo, a entrare e uscire dallo schermo attraverso la porta della propria meditazione, in maniera sensuale o spirituale, o in entrambi i modi, secondo la propria realtà e la propria storia. Alla prima proiezione di *Night Passage* a Berkeley (California), una spettatrice (la poeta e pittrice Etel Adnan) mi descrisse il film come un "viaggio tra visioni" e "una storia dell'umanità con tutte e cinque le razze". Poi specificò che sì, anche lei era d'accordo che "il mondo oggi non è occidentale". Altri spettatori notarono che il film ha "un soggetto senza confini, ma è particolarmente situato nel colore", e fecero delle osservazioni su quanto fosse riconoscibile lo sfondo californiano del film, per il paesaggio e le attività artistiche. Come disse uno di loro, "sono stato lì e conosco il posto, e tuttavia...quasi non lo riconosco. Sembra bellissimo, ma è come se non l'avessi mai visto prima."

Di sicuro non è semplicemente un caso che gli interpreti siano così diversi. Gli attori selezionati per interpretare i personaggi principali sono: una cinese americana per Kyra (Yuan Li-chi); una coreana americana per Nabi (Denice Lee); un'ebrea americana per Shin (Joshua Miller); un irlandese

per uno dei cantastorie sul treno (Howard Dillon); un africano americano per l'altro cantastorie (Vernon Bush), così come per il tamburino e lo scienziato nero (Sherman Kennedy e Yesufu Shangoshola); un chicano per il saggio di strada (Luis Saguar); un francese per il flautista suo compagno (Viviane Lemaigre Dubreuil); un giapponese per il padre di Nabi (Atsushi Kanbayashi, che è il padre del direttore artistico Brent Kanbayashi); e l'elenco continua. Nel mettere insieme gli interpreti e la squadra, così come nel realizzare il film, la diversità è stata certamente un importante criterio di selezione, ma non era fine a se stessa. Sebbene le differenze di genere, sesso e razza siano facilmente riconoscibili a occhi e orecchie, la loro visibilità viene spesso utilizzata per eliminare tutte le differenze disturbanti; così dar loro un volto fisso e familiare vuol dire trasformarle in beni di consumo.

Trovo infinitamente più stimolante lavorare sulla molteplicità, partire da essa. Non utilizzo qui questo termine come equivalente di pluralismo liberale, né voglio che venga confuso con il multiculturalismo deriso dai principali media. Nel normalizzare la diversità, il multiculturalismo finge di non vedere le differenze di colore e, allo stesso tempo, crea divisioni nette. La sua blanda logica di mescolamento razziale nega il razzismo e il



Denice Lee in *Night Passage*. Courtesy of the author.

sessismo che, invece, restano essenziali per il biopotere e la biopolitica. Poiché il film si caratterizza per le transizioni da uno stato all'altro, il nucleo centrale d'interesse si situa nell'interazione tra gli attraversamenti. Invece di essere trattata semplicemente come conflitto, in *Night Passage* la diversità deriva dall'arte di creare spazi ed è creativamente trans-culturale. *Trans-* non rappresenta solo un movimento tra entità separate e frontiere immobili, ma il viaggio come luogo reale di residenza (e viceversa), e la partenza come un modo di tornare a casa – verso il proprio io più intimo. La diversità culturale non è solo un'accumulazione o una giustapposizione di varie culture che mantengono fissi i propri confini. Gli attraversamenti richiesti nel transculturale minano le idee rigide di identità e confine, mettendo in questione la 'cultura' nella sua specifica costruzione e forma.

Come dice un personaggio del film: “*La vita è una rete, fatta di molte strade. Strade di terra, strade asfaltate, strade virtuali. A volte procedi diritto; altre volte giri e rigiri in tondo... è da pazzi ma non c’è niente da fare. Qualche volta ci si trova ad un incrocio. E poi?*” Bene, o ti blocchi o rischi e “*vai con il vento – dove la strada è viva*”, dice Nabi a Kyra, raccomandandole di seguire la propria voce interiore.⁷ Gli incroci sono i luoghi in cui si situano le dinamiche del film. Sono centri vuoti dove un numero infinito di strade può convergere e ripartire verso nuove direzioni. Inter-, multi-, post- e trans-: prefissi che caratterizzano i nostri tempi. Definiscono il prima, il poi, il mentre e il ‘tra’ della coscienza etica e sociale. Ognuno ha una storia e un momento preciso di apparizione, sparizione e ri-apparizione. Anche se hanno le proprie specificità, sono tutti legati come trans-eventi.

⁷ Dalla sceneggiatura di
Night Passage

Attraversare il tempo

Alle 12 mi ritrovai in acque minacciose: affogavo. Non in mare, ma nelle profondità cloriche della piscina di una caserma dei pompieri. Mio fratello mi tirò fuori giusto in tempo. Da allora ho dovuto convivere con il trauma di una discesa liquida. A volte l’esperienza di affogare riaffiora dal nulla e l’incontro con la morte in acqua si ripete con fattezze diverse. Mai per due volte la stessa, eppure sempre *Lei*. Passando da un incubo all’altro, imparo pian piano a tirarmi fuori in tempo, a svegliarmi proprio quando sto per essere ingoiata da un muro d’acqua – di solito un’onda enorme. Come per magia, a volte non muoio, ma mi rialzo ridendo nella cascata e aspetto che l’inondazione si stabilizzi. Come vapore sull’acqua del mare, la paura svanisce. Mi sveglio e, nell’oscurità luminosa, mi sento leggera.⁸ L’incubo è diventato un sogno.

⁸ [Si gioca qui sulla polisemia della parola *light*, che significa sia ‘luce’ che ‘leggera’; l’originale *feeling light* potrebbe dunque essere tradotto anche con ‘sento la luce’, che si inserisce coerentemente nel campo semantico dell’intera frase. N.d.T.]

Un passaggio coinvolge sia il tempo che la temporalità. Il cinema digitale o *D-cinema*, come è chiamato dalla comunità *hi-tech*, è arrivato proprio al momento giusto. Questa tecnologia sembra molto compatibile con lo spirito creativo di Miyazawa: è capace di catturare il suo mondo poetico di creature e eventi, allo stesso tempo eccentrico, eppure così noioso e ordinario. A causa delle potenzialità e dell’impatto senza precedenti di questa nuova tecnologia sulla cultura cinematografica, il racconto sfuggente della morte può tradursi in una nuova prospettiva di vita. L’ignoto, come il fantastico, non è mai semplicemente lì fuori; è sempre già qui, lì (nell’immagine ordinaria e leggibile) dove non si vuol guardare con “gli occhi ben chiusi”.⁹

⁹ [Il corsivo presente nell’originale *eyes wide shut* suggerisce un riferimento all’omonima opera di Stanley Kubrick del 1999. N.d.T.]

Già nel nostro film precedente, *A Tale of Love* (35 mm, 108 min., 1996, diretto da Trinh T. Minh-ha e Jean-Paul Bourdier), un personaggio nota che, nel regno della fotografia e della rappresentazione, è impossibile rendere l’*Amore e la Morte*. Le storie d’amore sono spesso realizzate senza amore, e mostrare un’immagine della morte vuol dire mostrare il tempo

che passa. Non importa quanto si possa essere creativi, catturare ambedue sullo schermo è assolutamente impossibile. Il meglio che si può fare è girarci intorno senza cadere nei cliché offerti in abbondanza dai media, con il loro repertorio di immagini confezionate. Mettere in discussione il nostro consumo di tali immagini vuol dire toccare il nucleo dell'intero sistema del cinema narrativo, che determina la vendita e l'acquisto di storie di vita e di morte.

Come nel racconto di Miyazawa, il viaggio ritratto in *Night Passage* avviene in una cornice che è insieme temporale e a-temporale. Una volta chiamati, gli "uccelli migratori", che siamo noi, dovrebbero andare perché "è via libera". Il tempo si afferma come un elemento cruciale sia nella realizzazione che nella visione del film. Ma se un film finisce sempre in un tempo determinato, il suo svolgersi può estendere in modo indefinito il nostro senso del tempo. Il finale, invece di essere una chiusura netta, può portare a una nuova apertura. Così in *Night Passage* il passare del tempo si manifesta in maniera concreta nell'esperienza dello spettatore; andate e ritorni si intrecciano tra loro, l'avvento della morte implica un ritorno in vita e l'immobilità si ritrova in ogni movimento. Non c'è opposizione tra tempo e atemporalità. Il viaggio notturno in treno, l'ultimo viaggio intrapreso insieme dalle due amiche, apre per me il seguente interrogativo: cosa accade nel momento tra la vita e la morte? Come si trascorrerebbe questo intervallo di tempo con la propria migliore amica – quel *flash* di due ore appena prima che una sparisca dalla vita dell'altra?

La nave e il treno della morte

L'ultimo atto è un atto creativo, poiché come dice un personaggio del film: "Ognuno di noi è *Nabi*. Tutti quelli che incontri sono persone con cui hai danzato o viaggiato in treno diverse volte. Dove termina il percorso, inizia il romanzo".¹⁰ Colpiti dal processo spirituale e dal gioco complesso di luci e colori nel film, alcuni spettatori attenti hanno dato un nome a questo passaggio, legandolo al *bardo* o all'essere 'tra' nell'arte tibetana di morire.¹¹ Come ben sanno i tibetani praticanti, il tempo dell'intervallo, cioè la transizione dalla morte alla rinascita, è il momento giusto per influenzare positivamente l'evoluzione del karma. In modo ineluttabile, la morte fa sparire ogni cosa nella sua forte stretta – soprattutto ciò che tratteniamo come materia solida da svegli, nel mondo dei cinque sensi. Resta, e può sopravvivere, ciò che non possiamo toccare. Accade lo stesso anche per il cinema e l'arte di creare immagini con la luce. La vita sullo schermo, come la vita nel corpo, non ha alcun referente concreto, né sostanza durevole o essenza fissa, e pertanto può essere esposta per come è nel corso del film.

Night Passage inizia con quella che, a prima vista, può sembrare al pubblico la ripresa del passaggio di un treno, in cui i viaggiatori appaiono,

¹⁰ Dalla sceneggiatura di *Night Passage*

¹¹ [Il bardo, meglio conosciuto come *Bardo Thodol*, è il libro tibetano dell'*ars moriendi*. N.d.T.]

scompaiono e ri-appaiono senza alcuna apparente continuità, tranne quella delle immagini stesse. Il lento avvicinamento della telecamera rende più chiaro agli spettatori che non si tratta di immagini “naturali” del passaggio di un treno, ma del collage di una serie ripetuta di immagini sui finestrini, riprese dall'esterno e ri-animate per produrre il movimento di un treno che attraversa lo schermo. Sin dal principio il film non nasconde la propria costruzione estetica e strutturale. La sequenza iniziale non solo contiene l'essenza e il ritmo del viaggio digitale, ma si riferisce anche al movimento dentro e fuori dal treno e *tra* il viaggiatore e lo spettatore. Esiste comunque una relazione riflessiva e performativa tra le immagini del treno all'interno dello spazio della storia e il treno di immagini, che si muovono attraverso lo schermo in modo lineare e in sequenze finite. Viene quindi evidenziata l'infinita zona d'ombra in cui il doppio treno si apre.

In questo passaggio digitale che si svolge alla velocità della luce, la morte non è solo parte della vita ma è sempre il punto zero dal quale emerge la vita. Il mortale e l'immortale si incontrano sulla tela lucente e le realtà si fondono tra loro all'infinito. “Sei apparso dal nulla...Chi sei?” “Dove siamo?” “Da dove sei arrivato?” “Dove andiamo?” “Sai dove ci stanno portando?” Queste sono alcune domande ricorrenti che scandiscono lo spazio della narrazione in *Night Passage*. Sono le stesse domande che, durante lo svolgimento del film, ci si può aspettare dagli spettatori, per i quali “il semplice andare” non ha senso. Conformemente alla concezione normativa del cinema in cui tutte le azioni convergono su una storia centrale, alcuni di noi si bloccano facilmente se non sanno prima dove si va e perché...

Nel muoversi ci si trova costantemente in uno stato di transizione. Allo stesso modo, l'immagine del video digitale è un'immagine in formazione costante. Mentre affiora e svanisce in un meccanismo di scansione, si trasforma in un'immagine sempre diversa. Nel montaggio dei miei film precedenti, il taglio è sempre netto; si manifesta chiaramente nella propria natura di interruzione e può anche urtare gli spettatori per la rottura radicale che porta (come accade per i numerosi salti temporali derivanti dai tagli in *Reassemblage* e *Naked Spaces*). In *Night Passage* le scelte e i vincoli del processo creativo sono estremamente diversi. Poiché la tecnologia digitale lo permette, l'immagine è modificata in modo da esprimere uno sguardo doppio: lo sguardo filmico per le scene e quello del video per i momenti di transizione. Il viaggio emerge soprattutto come l'esperienza di un passaggio; pertanto grande attenzione è data al ‘tempo del tra’ e agli ‘incroci’ – cioè alle trasformazioni e alle transizioni come dimensioni spazio-temporali indipendenti. Così invece del taglio, ho scelto le *dissolvenze* (e le *dissolvenze incrociate*) come principio estetico per le transizioni. Proprio negli intervalli che uniscono le scene, i luoghi e gli incontri prevale la magia tecnologica del video.

Il tempo dell'esperienza filmica è allo stesso tempo esplicitamente lineare nella successione frontale di immagini bidimensionali, e non lineare nella disposizione eterogenea di eventi e spazi dell'azione. Mentre nel racconto di Miyazawa il viaggio in treno porta al Paradiso e al suo Fiume d'Argento (termine giapponese per la Via Lattea), in *Night Passage* le due giovani donne non salgono al cielo, ma si addentrano nella notte e incontrano i propri sogni terreni. L'interesse si concentra di più sul fiume e sulla testimonianza del viaggio verso la morte – in questo caso la morte di Nabi per annegamento. Quando le due giovani donne scendono dal treno per incamminarsi nell'oscurità, gli altri mezzi di transito su cui salgono sono una barca e la nave. Proprio all'interno della barca, nelle pieghe d'acqua, oppure fuori, accanto al fiume, le donne entrano nel mondo della follia e della morte. Li guardano come osservatrici-osservate, o spettatrici-testimoni, la danza misteriosa dell'acqua e del fuoco – la danza della morte di Nabi.

Nell'esecuzione e nella coreografia, la danza costituisce un ulteriore esempio di transculturale. L'immagine singolare che emerge dal passaggio tra le tradizioni orientali e occidentali è una linea di fuoco che diventa una lucente calligrafia. Nelle scritte di luce nel cielo notturno, riesco a vedere, vicino, lontano e tra loro, la luminosità blu di Miyazawa. Per lui la morte è un passaggio da uno stato a un altro. Per venire a patti con la morte della sorella, l'ha seguita in questo passaggio. Ha attraversato il confine tra terra e acqua e, un anno dopo che lei era andata via, si è imbarcato per Sakhalin. Gli spettatori procedono lungo il fiume di *Night Passage* senza sapere esattamente dove conduca e trovano l'energia luminosa di corpi in *performance*. Il fuoco, la luce. La canzone dice che, anche una volta estinto, il fuoco non muore completamente, ma entra in un altro stato e continua a bruciare. Tra le fonti del racconto che hanno infiammato l'immaginazione di Miyazawa ci sono storie ambientate in India, nel luogo di nascita del Buddha Shakyamuni. Per esempio, un racconto intitolato *A Stem of Lilies* comincia con righe da leggere in luoghi sconfinati, con gli occhi *ben* chiusi: “ ‘Dicono che domattina alle sette il Buddha attraverserà il fiume Himukya e entrerà in città.’ Come sarà il volto del Buddha – si chiedevano – e di quale colore saranno i suoi occhi? Avrò, così come si dice, gli occhi blu, scuri come i petali di loto?’”¹²

“Il mondo oggi non è occidentale” (E. Adnan). L'affermazione della poeta-pittrice continua a risuonare con forza. Poiché per gli uccelli migratori, quali siamo, è difficile accettare quando è o non è il momento di andare, non sembra che siamo capaci di risolvere il problema della fine, di ciò che consideriamo, con occhi *ben* aperti, il tempismo sbagliato della morte. Desideriamo l'immortalità e la resurrezione senza alcun impegno spirituale. Con l'assistenza della tecnologia recente, vogliamo decidere quale sia il momento opportuno per la fine e raggiungere immediatamente l'immortalità. L'interrogativo che resta, tuttavia, è se i nostri corpi debbano

¹² In Kenji Miyazawa, *Once and Forever*, tradotto da J. Bester (Tokyo: Kodansha International, 1993, ristampa 1997), p. 109. [Trad. mia, N.d.T.]

resuscitare con il vecchio occhio imperfetto, anche se questo porta noi creatori alla paura di realizzare qualcosa che nessuno riesce a vedere, così come limita ciò che creiamo a quello che tutti possono vedere.

Nel cinema, questo significa attenersi al sistema normativo del “cinema predatore” (Raoul Ruiz) in cui non solo tutte le storie si muovono attraverso azioni e conflitti, ma tutti i conflitti vengono ridotti e assoggettati a un unico conflitto centrale. La pratica cinematografica vede il mondo come un'enorme zona di guerra. I rapporti personali non sono altro che la somma di continue ostilità che richiedono a tutti i partecipanti di prendere posizione (“O sei con noi o contro di noi”). Nell'ottica del conflitto principale vengono elaborate visioni del mondo discordanti, e i vari conflitti vengono inglobati nello scontro spettacolare che interessa la nazione occidentale più potente. La globalizzazione del sistema, nelle sue connotazioni economiche e politiche, rende ancora più essenziale la domanda: quale occhio?¹³

¹³ [In inglese la parola 'occhio' *eye* è omofona del pronome personale 'io' *I*. La domanda dell'autrice, così formulata, interroga il lettore allo stesso tempo su quale sia il punto di vista dello sguardo cinematografico e il soggetto *I* del mondo globalizzato. N.d.T.]

Ciò che dà vita all'immagine muore nell'immagine. Se la morte è inopportuna, allora sembra che si possa solo essere inopportuni e fuori tempo. Si potrebbe dire che, nel vivere il presente, si è sempre un po' più avanti o un po' indietro. Nel mondo contemporaneo in cui il terrore si scontra con il terrore e la globalizzazione combatte la globalizzazione, è importante rilevare che il cinema digitale può rivelarsi come un modo intimo di rivolgerci alla nostra mortalità, e i film come una possibilità di intraprendere l'in-certa strada della libertà.

Traduzione di Alessandra Marino