

Ricognizioni. La tattica cinematografica di Johann Lurf

Tommaso Isabella

Certo è rischioso tentare di individuare una dominante in un'opera iniziata da poco più di un decennio, anche quando un profilo appare delineato e il suo autore può ormai considerarsi ben più di una promessa nella costellazione di talenti del cinema sperimentale. Tuttavia, di fronte alla filmografia di Johann Lurf, riesce difficile non notare la sua propensione per l'analisi di spazi e architetture: ambienti antropizzati, tendenzialmente svuotati dalla presenza umana e penetrati in profondità dall'occhio cinematografico. Il programma che "Fuori Formato" gli dedica, nell'ambito del focus sul cinema austriaco, si concentra su questa predilezione dell'artista, escludendo (con una giustificata eccezione) i lavori di *found footage*, oltre a quelli non concepiti per la sala cinematografica.

Lurf si è affermato tra gallerie e festival con una mirabile sequenza di cortometraggi che spiccano per la loro spietata precisione: riflessioni condensate in gesti essenziali, in bilico tra captazione documentaria e manipolazione avanguardistica, ognuna fondata sulla magnificazione dei caratteri del proprio medium e indirizzata al disorientamento sensoriale. Facile ricondurre il suo approccio al filone strutturale, così come è arduo rintracciarvi l'ossequio dell'epigono o la seriosità culturale che spesso aleggia in questo ambito. Perché i film di Lurf, tra le altre cose, sono diabolicamente divertenti. Un sottile humour trapela a volte dalla loro impassibile corazza formale, producendo crepe che ne arricchiscono lo spessore: lo scarto tra il circuitare ossessivo delle immagini e l'annaspire delle marce della Vespa in *A to A*, o quello tra l'oscillazione pendolare del montaggio e il borbottio del traghetto in *Capital Cuba*, o ancora la carneficina ottico-sonora con cui *Twelve Tales Told* (qui assente, ma selezionato lo scorso anno in "Fuori Formato") ridicolizza e sublima i loghi delle major hollywoodiane e la loro tronfia autocelebrazione. Tutti casi in cui la presenza del sonoro diventa calcolata dissonanza, che riporta a una materialità riottosa il flusso disincarnato delle immagini. Il calcolo raffinato che regge l'impianto visivo, sia esso fondato sulle sottigliezze dei movimenti di macchina o sullo sminuzzamento del montaggio, affidato ai soli principi ottico-meccanici o assistito da mezzi elettronici, non serve semplicemente ad affermare il dominio del dispositivo nello spazio: semmai è proprio questa brama di controllo, la fantasia protesica che il soggetto proietta sul mondo esterno, a essere vanificata, rifratta e dispersa nel prisma della visione, in quell'ibrido di soggettività e oggettività che è il cinema stesso.

Tensione che si osserva già in *VERTIGO RUSH*, il film di diploma che per primo segnala Lurf all'attenzione dei festival internazionali: unico caso in cui il regista affronta un paesaggio naturale, dove la quinta vegetale di un bosco è sottoposta alla pressione di un "dolly zoom", il cosiddetto effetto Vertigo, sperimentato da Hitchcock per la soggettiva delle scale nel film omonimo (distribuito in Italia con il titolo *La donna che visse due volte*): i movimenti di macchina si alternano, avanti e indietro, combinandosi alle variazioni di focale dell'obiettivo, producendo una pulsazione entro i margini del quadro fisso, uno spazio che si contrae e si espande e, con l'aumento dei tempi di esposizione, vira progressivamente verso l'astrazione. Simili esperimenti giocano impietosamente coi nostri occhi e il nostro cervello, senza promettere espansioni di coscienza: sottoposta a seducenti e vertiginosi tour de force, la percezione non è mai ripagata da paradisi psichedelici, ma riportata continuamente a una condizione incoativa, al supplizio estatico di un trip che non smette mai di iniziare.

Esemplare in questo senso è *Endeavour*, montato con materiale d'archivio della Nasa, dove sei punti di ripresa sul lancio di uno shuttle si succedono freneticamente e il decollo procrastinato si converte in uno sprofondamento vorticoso, un viaggio nello spazio di tutt'altro genere. Tuttavia, Lurf non si accontenta di flirtare con una macchina celibe: se ne serve per scopi precisi, senza saturare la sua eccedenza dal senso e dai sensi, cercando invece di piegare l'esuberanza tecnica alla propria tattica. Il punto cruciale sembra ancora e sempre la vecchia questione di dove posizionare la macchina da presa: salvo che il problema per Lurf non sembra tanto quello di trovare la giusta distanza, quanto di provocare, entro i suoi limiti, una sproporzione, farla sentire, investire con tutta la sua intensità il campo percettivo.

È proprio nella distanza assunta rispetto all'umano che il suo cinema ci include e ci riguarda: nella paziente torsione che egli imprime alla performance della macchina, lasciando che invada capillarmente la nostra percezione e ne scopra l'innervazione tecnologica, il suo essere costantemente sottoposta a una mediazione che solo una sovversione degli abituali parametri può rivelare.

La reciproca iscrizione di ambiente e percezione si materializza in un motivo ricorrente, quello di un'esplorazione che incontra l'attrito di un territorio estraneo. I film di Lurf sembrano sorgere da prolungati appostamenti a luoghi inaccessibili, una sfida silenziosa e distaccata rivolta ad ambienti apparentemente familiari e inspiegabilmente ostili, un confronto con l'opprimente opacità di spazi desolati, ma pervasi da potenze invisibili: il silenzio teso nelle anonime strade di *12 Explosions* o la gravità monumentale di una diga abbandonata in *RECONNAISSANCE*. O ancora la bruttezza ipnotica degli ornamenti postmoderni: le grottesche estrusioni che spuntano al centro delle rotatorie attorno alla città di Wiener Neustadt in *A to A* o una piramide in vetro alla periferia di Vienna, in cui si celebrano meeting politici di destra e fiere dell'erotismo, filmata in *Picture Perfect Pyramid* nell'arco di ventiquattr'ore da ventiquattro diverse postazioni, in un saggio di accerchiamento che oscilla tra le vedute del monte Fuji di Hokusai e il diario di un attentatore.

Manovre di irruzione ottica, atomizzazioni dello spazio che producono vortici e intrecci di prospettive contrastanti. Lurf non cerca lo scontro frontale, preferisce

studiare i punti di cedimento dei suoi obiettivi e, quando rilascia il colpo, non si tratta di demolire un'icona, ma di farne vibrare la presenza in modo disturbante: un'intensificazione percettiva che ci investe con tutta l'ottusa inerzia del nostro ambiente, l'attrito prodotto dallo spazio striato in cui ci muoviamo.

Questi saggi di resistenza delle infrastrutture che percorrono il nostro quotidiano, raggiungono un massimo di tensione in *RECONNAISSANCE* e poi in *EMBARGO*, due film che sfruttano lo stesso espediente tecnico, giocando su lunghezze focali e microscopici movimenti di macchina, per animare quadri statici attraverso sottili sfasamenti tra primo piano e sfondo, effetti di parallasse che avvolgono in ambigue volute due costruzioni massicce e minacciose: una diga usata un tempo dall'esercito americano per testare siluri sottomarini e un capannone alla periferia di Vienna che ospita una fabbrica di armi e sistemi di sorveglianza. Laboratori di violenza dissimulata in cui un potere tecnico si perpetua indisturbato, mantiene il controllo grazie alla propria invisibilità e resta invisibile grazie al suo controllo. L'assedio ottico messo in campo da Lurf strappa quei luoghi al loro inerte anonimato, li espone rovesciando quella strategia: se il conflitto viene riassorbito fra le pieghe della normalità, egli mostra quegli spazi qualunque come una zona di conflitto, se la guerra è ormai infiltrata sotto pelle, non resta che una paradossale e dialettica militarizzazione della percezione.

RECONNAISSANCE in inglese significa "ricognizione", un'azione militare finalizzata non all'attacco diretto, ma all'acquisizione di informazioni in territorio nemico. Fedele alla lezione di Harun Farocki, al cui corso di cinema si è diplomato, Lurf sembra ricordarci che il vincolo perverso tra violenza e razionalità, se non può essere sciolto, deve essere continuamente esposto nella sua contraddizione. Del resto era lo stesso Farocki a ricordarci che in tedesco la parola che definisce una ricognizione, "Aufklärung", indica anche l'illuminismo, l'impresa, incessantemente fallita e rilanciata, della ragione.

A to A (2011), 5', 35mm, stereo, colore,
1:1,66

Picture Perfect Pyramid (2013), 5',
16mm, silenzioso, colore, 1:1.33

EMBARGO (2014), 10', 4K, stereo, colore,
1:1.85

12 Explosions (2008), 6', DV, stereo,
colore, 16:9

Capital Cuba (2015), 12'. 35mm, 5.1,

colore, 1:1.78

Endeavour (2010), 16', DV, stereo,
colore, 4:3

RECONNAISSANCE (2012), 5', DCP,
silenzioso, colore, 16:9

VERTIGO RUSH (2007), 19', DCP, mono,
colore, 1:1.78

pan (2005), 1', HD, stereo,
colore, 16:9