



Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema
e della musica

Corso di Laurea Triennale in Storia e Critica del Cinema

Lav Diaz: slow cinema e tragedie filippine

Relatore: Prof. Alessandro Faccioli

Laureando: Alessandro Regiani
Matr. 1199113

Anno Accademico
2021/2022

INDICE	3
Introduzione	5
1. Storia del cinema filippino	7
1.1 Brocka e l'eredità nel cinema di oggi	10
1.2 Il cinema indipendente nelle Filippine	13
2. Lav Diaz: uno sguardo generale ai lavori del regista	19
2.1 Breve nota biografica sul regista	19
2.2 I primi film realizzati per la Regal Films	26
2.3 Sine Olivia Pilipinas: le produzioni di Diaz	30
3. Analisi del film <i>Evolution of a Filipino Family</i> (2004)	45
3.1 Un caso di slow cinema (o no?)	48
3.2 I concetti di nichilismo e tragico	61
Bibliografia	77

Introduzione

Oggetto di questa tesi è l'opera del regista Lav Diaz e in particolare il suo film *Ebolusyong ng Isang Pamilyang Pilipino* (*Evolution of a Filipino Family*, 2004).

Ho deciso di svolgere una tesi su Lav Diaz nel momento in cui ho avuto occasione di vedere un suo film durante la LXXVII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, la Biennale di Venezia, in cui è stato presentato in concorso nella sezione Orizzonti *Lahi, Hayop* (*Genus Pan*, Lav Diaz, 2020) con cui ha vinto il premio Orizzonti per la migliore regia. Non avendo mai visto un suo film, rimasi molto colpito quando lo vidi. Quello che mi ha colpito sono le lunghe inquadrature, la lentezza, la traccia audio poco elaborata, essendo molto grezza, il minimalismo in quello che accade nella narrazione nonché dell'apparato scenografico. Successivamente alla visione di questo film ho scoperto che i suoi film possono essere molto lunghi (quello che ho visto durante la Mostra del Cinema di Venezia dura "solo" centocinquantesette minuti). Per questo, mi sono ulteriormente incuriosito dato che preferisco i film lunghi rispetto a quelli che durano poco.

Fin dal momento in cui ho deciso di scrivere una tesi su questo soggetto si sono presentate delle grosse problematiche. Innanzitutto, la reperibilità dei suoi film è stata la prima difficoltà che ho dovuto affrontare, non essendo stati distribuiti nel mercato italiano ad esclusione di *Ang Babaeng Humayo* (*The Woman Who Left – La donna che se ne è andata*, Lav Diaz, 2016) che ha vinto il Leone d'Oro e che è stata diffusa in una edizione home video della Cecchi Gori¹. Questo è l'unico film del regista filippino acquistabile avente i sottotitoli in italiano. Successivamente sono riuscito a trovare delle edizioni home video di altri suoi film distribuiti nel mercato francese e inglese aventi i sottotitoli nelle rispettive lingue. A seguire ho scoperto la piattaforma OTT (Over The Top) Mubi in cui sono disponibili altri film del regista, con i sottotitoli in inglese. Si sottolinea, inoltre, che in rete² si trova il film *Florentina Hubaldo, CTE* (*Florentina Hubaldo, CTE*, Lav Diaz, 2012) con i sottotitoli in italiano nella versione andata in onda sui canali Rai nella trasmissione "Fuori Orario Cose (mai) Viste". Gli

¹ Questo film probabilmente è stato distribuito nel mercato italiano solo per aver vinto un premio particolarmente ambito come il Leone d'Oro alla Mostra del Cinema di Venezia e per avere una durata "corta" (duecentoventisette minuti) rispetto ad altri lavori di Lav Diaz.

² <https://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-a8a173ad-dcd4-4c05-be94-d1cc1c6d94f0-cinema.html>.

altri film ho dovuto scaricarli tramite il sistema Torrent. Una volta trovati quasi tutti i film, si è proceduto a cercare delle fonti utili per comporre una tesi. Fin da subito si è dovuto far fronte alla realtà delle poche fonti esistenti su questo artista. Per fortuna a dicembre 2021 è uscita una monografia sul regista filippino dal titolo *Sine ni Lav Diaz, A Long Take on the Filipino Auteur*³ in cui sono raccolti alcuni articoli che sono stati scritti negli ultimi dieci anni su di lui.

Alla luce di queste problematiche si è proceduto dividendo la tesi in tre capitoli. Nel primo capitolo ci si dedica al cinema filippino in generale. Quindi, prima si presenta un paragrafo in cui si delineano in generale la storia della cinematografia di questo paese; a seguire si descrivono delle peculiarità di un autore che ha fortemente influenzato Lav Diaz, ovvero Lino Brocka e, infine, si prendono in considerazione alcuni aspetti della cinematografia indipendente delle Filippine, dato che i lavori di Lavrente ne fanno parte. Nel secondo capitolo, anch'esso diviso in tre paragrafi, si prende in considerazione Lav Diaz sotto il profilo biografico; a seguire, nel secondo paragrafo, si prendono in considerazione, esprimendone le peculiarità, i film commerciali che ha diretto per la Good Harvest tra la fine del Novecento e i primi anni del nuovo millennio. Infine, nel paragrafo conclusivo di questo capitolo, si prendono in esame le produzioni indipendenti del regista filippino, nei suoi aspetti peculiari sotto il profilo produttivo che si rispecchiano poi nell'estetica dei film. Infine, nel terzo capitolo si tratta del film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family)*, Lav Diaz, 2004). Nel primo paragrafo si prende in considerazione questa pellicola alla luce della categoria cinematografica denominata "slow cinema", cercando i motivi per cui questo film, come anche gli altri lavori del regista filippino, ne fa parte. A seguire, sempre alla luce di questa pellicola, si cerca di smentire le affermazioni secondo cui questo artista sarebbe nichilista, proponendo il termine tragico che si ritiene essere maggiormente descrittivo di tale estetica.

³ Parichay Patra, Michael Kho Lim (a cura di), *Sine ni Lav Diaz. A Long Take on the Filipino Auteur*, Chicago, Intellect Ltd, 2021.

1. Storia del cinema filippino

Il cinema ha sempre suscitato un vivo interesse nella cultura filippina come è attestato dal fatto che le prime produzioni locali sono iniziate nei primi anni del XX secolo⁴. Come afferma in un'intervista il regista Lino Brocka, «I guess the Filipinos love the movies too much! If you burn down theatres or close down movie-houses now as a reaction against what they showed during the Marcos»⁵. Inoltre, il particolare apprezzamento dei filippini nei confronti della settima arte è confermato dal fatto che in alcuni anni del secolo scorso ci fu un'impennata della domanda da parte dei filippini di vedere film, facendo in modo tale che le sale rimanessero aperte al pubblico dalle sette del mattino fino a tarda notte⁶, anche se, nel corso dei decenni, come si leggerà più avanti, i proventi derivanti dalla distribuzione dei film sono stati altalenanti.

Purtroppo, la maggior parte delle produzioni realizzate tra il 1919 e il 1944, in totale 350 titoli, è andata persa tranne cinque film giunti ai nostri giorni: *Zamboanga* (1937), *Giliw Co (My dear)*, 1939), *Tunay na Ina (Real mother)*, 1939), *Pakiusap (Plea)*, 1940) e *Ibong Adarna (Adarna bird)*, 1941)⁷.

Fin dalle prime produzioni filippine si nota una forte influenza del cinema statunitense. Inoltre, la programmazione nelle sale cinematografiche di Manila era direttamente gestita dalle major hollywoodiane. I film americani in lingua inglese non venivano presentati col doppiaggio nelle lingue locali, ma in lingua originale. Questo ha fatto in modo che le società cinematografiche filippine creassero dei prodotti finalizzati ad un pubblico popolare che non conosceva la lingua anglosassone. Tali premesse hanno permesso la creazione di nuovi generi cinematografici per questo pubblico che sono peculiari, perché presenti solo nella zona geografica presa in

4 Giuseppe Gariazzo, *Il cinema del Sud-est asiatico*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale Vol. IV. Africa, Americhe, Asia e Oceania. Le cinematografie nazionali*, Einaudi, Torino, 2001, p. 897.

5 Hamid Naficy, Lino Brocka, in *The Americanization and Indigenization of Lino Brocka through Cinema*, in «Framework: The Journal of Cinema and Media», 1992, No. 38/39, p. 145.

6 G. Gariazzo, *Il cinema del Sud-est asiatico*, cit., p. 897.

7 Clodualdo del Mundo Jr., *After Brocka: situating Lav Diaz in Philippine Cinema*, in Parichay Patra, Michael Kho Lim (a cura di), *Sine ni Lav Diaz-A long take on the filipino auteur*, Chicago, Intellect Ltd, 2021, p. 11.

considerazione e, meritano un veloce approfondimento. Uno di questi generi è il *bakya* che tra e origini da un tradizionale genere teatrale filippino.⁸

Altri sono il *sinakulo*, la *komedya*, la *sarsuwela* (le cui caratteristiche sono il dramma, la presenza di sequenze di canti e di balli, simili a quelle presenti nel cinema indiano) e il *moro-moro* che si ispira a storie tradizionali elaborando i propri schemi narrativi su quelli hollywoodiani. In particolare, gli ultimi due generi menzionati corrispondono rispettivamente alla *zarzuela* e alla *comedia* che sono presenti nella tradizione teatrale spagnola.⁹

Uno dei registi più importanti di questo primo periodo è sicuramente José Nepomuceno, ritenuto dall'autore e critico cinematografico Giuseppe Gariazzo¹⁰, il padre del cinema filippino. Fondò nel 1917 una propria società di produzione cinematografica denominata Malayan Movies, tramite la quale produsse tutti i suoi film successivi. Si sottolinea l'uscita del film *Dalagang Bukid* del 1919 che viene ritenuto uno dei primi, nonché il più celebre, esempio di *sarsuwela*. Inoltre, sempre con questo stesso lavoro, durante la proiezione in sala gli attori recitavano le battute e cantavano le canzoni in sincronia con le immagini.

Per descrivere le caratteristiche degli anni successivi a quelli precedentemente analizzati si segue quanto proposto da Clodubaldo del Mundo, Jr.¹¹ Lo studioso appena menzionato fa una scansione temporale della storia del cinema delle filippine attraverso il succedersi di generazioni di registi. La prima è quella degli autori che realizzarono delle opere tra gli anni dieci e trenta del secolo scorso, caratterizzata dai lavori di José Nepomuceno e dalla costruzione di generi tipici della nazione.

La seconda generazione è quella che ha realizzato i propri lavori tra il 1940 e 1960. Sono gli anni degli studios, in quanto tra gli anni '30 e '40 furono fondate tre grandi major che crearono un polo commerciale e artistico simile a quello di Hollywood (ovviamente proporzionato alle Filippine), le quali sono la Sampaguita, la LVN e la Premiere. Quello che caratterizza questa generazione di film-makers è la loro contrattualità con queste grandi case di produzione cinematografica che li lega sia sotto il profilo delle esigenze economiche sia con quelle più prettamente estetiche.

8 G. Gariazzo, *Il cinema del Sud-est asiatico*, cit., p. 898.

9 C. del Mundo Jr., *After Brocka: situating Lav Diaz in Philippine Cinema*, cit., p. 10.

10 G. Gariazzo, *Il cinema del Sud-est asiatico*, cit., p. 898.

11 C. del Mundo Jr., *After Brocka*, cit., pp. 10-18.

A seguito dell'avvento della dittatura del presidente Ferdinand Marcos e, in particolare, nell'anno 1960, le tre grandi case di produzione cinematografiche hanno perso il controllo sulle loro produzioni a causa dell'avvento della dittatura. Questo ha portato ad un crollo degli incassi e della stessa artisticità dei film provocando una morte simbolica del cinema di questa nazione¹². Verso la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta del XX secolo si iniziò ad introdurre nel mercato filippino alcuni film erotici e, con il passare degli anni con contenuti sempre più espliciti, importati dall'Europa e dagli Stati Uniti d'America. C'è stata quasi subito una risposta nazionale a queste produzioni con la realizzazione di film, sempre con contenuti sessuali espliciti, definiti *film bomba*.

Negli anni Settanta nacque la terza generazione di film-makers, il cui regista maggiormente rappresentativo è Lino Brocka. Dedicherò a questo autore un paragrafo a parte in questo stesso capitolo vista la sua centralità nella storia del cinema delle Filippine e nel percorso artistico di Lav Diaz e nel suo film *Evolution of a filipino family*.

Ironia della sorte, nonostante la conclusione della dittatura di Marcos nel 1986 e nonostante sia stata proclamata la democrazia al termine del periodo totalitario, ci fu comunque un secondo crollo delle vendite dei film¹³. Questo è stato causato dal successore del presidente Ferdinand Marcos, Corazòn Aquino, che limitò ulteriormente la libertà espressiva e non risolse i problemi presenti durante la direzione politica precedente¹⁴.

Nonostante tutto questo, in questi stessi anni e fino al 2000, ci fu la quarta generazione di film-makers la cui caratterizzazione principale fu quella di unire il lato commerciale a quello di denuncia dello stato politico e sociale presente in cui si trovano le quasi ottomila isole che compongono lo Stato delle Filippine. Questi artisti furono particolarmente agevolati a partire dagli anni '90, con l'introduzione nel mercato di nuove tecnologie di ripresa audio e video molto più economiche, anche se dal punto di vista qualitativo molto più scadenti¹⁵. Si allude all'inizio del passaggio dalle tecniche analogiche a quelle digitali, comprendenti le pellicole con i relativi

12 C. del Mundo Jr., *After Brocka*, cit., p. 11.

13 C. del Mundo Jr., *After Brocka*, cit., p. 11.

14 C. del Mundo Jr., *After Brocka*, cit., p. 12.

15 C. del Mundo Jr., *After Brocka*, cit., p. 15.

formati. In particolare, i supporti che aiutarono a realizzare i prodotti di questi artisti furono il VCD e i mini-DV.

La quinta generazione (quella presente tuttora) di film-makers inizia nel momento in cui termina la precedente e crea continuità con quanto realizzato dalla corrente scorsa.

Questa generazione si caratterizza per la divisione in due tipologie distinte di progetti: una è di carattere prettamente commerciale, l'altra, invece, cura maggiormente l'aspetto artistico andando anche fortemente a discapito di quelli che sono gli interessi di natura economica.

Nei capitoli successivi di questa sezione dedicata alla storia del cinema filippino, ci si soffermerà, come detto sopra, sulla figura di Lino Brocka e nelle ultime due generazioni di artisti che compongono e fanno da sfondo al percorso artistico, nonché al pensiero filosofico e all'ambiente culturale in cui vive e opera Lav Diaz.

1.1 Brocka e l'eredità nel cinema di oggi

Lino Brocka è stato un regista cinematografico filippino nato a Pila nel 1939. È stato riconosciuto come uno dei più importanti autori della settima arte sia nel periodo in cui ha realizzato i propri lavori sia nella totalità degli anni in cui sono stati prodotti dei film nelle Filippine. Durante la sua carriera è stato più volte in concorso a Cannes senza vincere nessun premio¹⁶. Recentemente è stata realizzata una retrospettiva durante il festival cinematografico di Torino, in cui sono stati proiettati alcuni dei suoi lavori¹⁷. Andiamo ora a visionare alcune caratteristiche peculiari che emergono dai suoi film e che sono state riconosciute da autori che hanno potuto visionarli (dato che sono praticamente impossibili da reperire ed è probabile che dei sessantotto lavori che ha diretto alcuni siano andati perduti).



Figura 1: Lino Brocka, 1988.

¹⁶ https://www.treccani.it/enciclopedia/lino-brocka_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.

¹⁷ <https://quinlan.it/2006/04/15/lino-brocka-cineasta/>.

Una particolarità che viene sempre sottolineata nel momento in cui si parla di questo autore è la sua militanza contro il regime di Marcos, sebbene sia riuscito a rimanere, anche se in alcuni casi con molta difficoltà, all'interno degli obblighi espressivi imposti dalla dittatura¹⁸. Come è stato sottolineato dal critico cinematografico Raffaele Meale, il regista Lino Brocka, “nel 1983 ha creato la Concerned Artists of the Philippines, organizzazione culturale in lotta contro la dittatura”¹⁹, nonostante la sua posizione nella società non venisse vista di buon'occhio dal regime totalitario presente in quegli anni²⁰. Inoltre, ma questa è una pratica comune nelle produzioni cinematografiche dei paesi asiatici, i suoi film sono stati realizzati con budget ridotti all'osso e con tempi limitati, in molti casi anche di due settimane.

Nei prossimi paragrafi vengono messe in luce alcune caratteristiche di tre film di Lino Brocka: *Wanted: perfect mother* (*Wanted: perfect mother*, 1970), *Jaguar* (*Jaguar*, Lino Brocka, 1979) e *Bona* (*Bona*, Lino Brocka, 1981). Si sono scelti questi lavori per vari motivi, il primo perché è la sua opera prima, il secondo per essere stato presentato al festival du Cannes (come anche il terzo film esaminato) in concorso e per essere stato riconosciuto dalla critica che ha potuto vederlo come una delle migliori pellicole noir e il terzo perché viene ritenuto come il capolavoro del regista filippino. Purtroppo, questi film sono irreperibili. Quanto è scritto di seguito si basa su articoli di critici o accademici che hanno potuto vedere questi lavori nei festival cinematografici o nelle retrospettive che si sono succedute a livello mondiale in questi anni.

Il primo film di Lino Brocka è *Wanted: perfect mother* (*Wanted: perfect mother*, 1970), lavoro che si pone in aperta polemica con la situazione politica presente

18 Ibidem.

19 Ibidem.

20 Quanto scritto è senza ombra di dubbio un controsenso, ma questa peculiarità o capacità di un cittadino comune (come è stato L. Brocka) di uno stato sotto un regime totalitario dato che comporta conseguentemente la perdita della libertà di pensiero e di poterla esprimere, si è riscontrata in quasi tutti gli articoli o testi scritti sul regista senza darne spiegazioni. Una spiegazione plausibile potrebbe essere quella che vede il regista essere conosciuto a livello internazionale perché alcuni sui film sono stati scelti per essere presentati in concorso o fuori concorso o in sezioni parallele in alcuni dei festival cinematografici riconosciuti tra i più importanti a livello mondiale. Questo dato meriterebbe delle adeguate ricerche perché vada compreso nella sua peculiarità, ma procedere in questo senso esula dalla trattazione di questa tesi.

in quegli anni nelle isole che compongono le Filippine. In questa opera prima si critica la borghesia, il cinema che viene prodotto nelle isole, accusandolo di sfruttare i cliché di Hollywood, la dittatura di Marcos e mette in luce la realtà delle Filippine di allora caratterizzata dalla dilagante povertà e ignoranza²¹.

Un altro film diretto dal regista filippino è *Jaguar* (*Jaguar*, Lino Brocka, 1979). Questo lavoro è stato presentato in concorso al festival du Cannes in concorso. Viene rappresentata quella che è la quotidianità della vita negli slum²², in particolare quello di Manila dato che la pellicola è stata girata nella capitale delle Filippine. In questo film viene narrata la ricerca fallimentare del protagonista Poldo di uscire dalla condizione degradata presente nella capitale del paese. Questo film lo si può far rientrare nel genere noir con cui condivide delle componenti ricorrenti quali: sequenze di inseguimenti notturni, il riflesso dell'illuminazione elettrica dei lampioni sull'asfalto bagnato delle strade e il tema degli innamorati maledetti. Come è stato sottolineato da Alain Garsault che ha potuto vedere la pellicola a Cannes, con questo lavoro Brocka è riuscito ad eguagliare alcuni dei "capolavori" del noir²³.

Quello che viene ritenuto, quasi all'unanimità, il capolavoro cinematografico di Lino Brocka è *Bona* (*Bona*, Lino Brocka, 1981). Le premesse della trama di questa pellicola sembrano seguire le disposizioni della dittatura che vorrebbe storie "serene" in cui non vengano rappresentate le realtà più crude in cui versa il paese in quegli anni. Il film si potrebbe riassumere con la frase «la protagonista è la figlia di una ricca famiglia borghese, vive in città ed è innamorata di un aspirante attore»²⁴. La peculiarità della pellicola non è tanto nella trama, ma nei luoghi scelti per svolgere le riprese: in uno slum. Questa scelta estetica ha fatto sì che questo prodotto cinematografico assuma i contorni del grottesco. Con queste scelte estetiche, il regista, vuole fare una critica al sistema di controllo e censura della libertà di parola e di espressione vigente nelle Filippine in quegli anni. Questo avviene perché viene scelta una sceneggiatura che viene sicuramente approvata dalla dirigenza politica, ma si sceglie di girare la

21 <https://quinlan.it/2006/04/15/lino-brocka-cineasta/>.

22 Per slum si intendono le baraccopoli. In tutti i testi, sia quelli internazionali sia in quelli italiani, che trattano il fenomeno viene sempre denominato col primo termine. Per questo motivo si sceglie di usare questo termine anche nel resto della tesi ove si tratti questo argomento.

23 Alain Garsault, *Le triptyque du bidonville ou le combat pour la dignité*, in «FIAF», fascicolo 250, p. 30.

24 <https://quinlan.it/2006/04/15/lino-brocka-cineasta/>.

pellicola in uno di quei luoghi, lo slum, che la dittatura non vuole che venga rappresentata tramite il cinematografo perché ritenuta una realtà scomoda come anche tutte le forme di povertà²⁵. Si decide di non rappresentare la realtà perché a livello politico si è voluto dare l'immagine di un'economia fiorente del paese. Anche questo film è stato presentato al festival du Cannes.

Concludendo, Lino Brocka è sicuramente uno dei registi più importanti se non il maggiore della cinematografia filippina. Questo autore è riuscito nella non facile coniugazione delle esigenze artistiche con quelle imposte dalla dittatura e dalla difficoltà, sempre presente, nel trovare un budget adeguato alla realizzazione di una produzione cinematografica nel paese in cui ha operato. La sua critica, sempre presente, alla dittatura e la sua militanza nell'opposizione a Marcos sono aspetti che interessano maggiormente il pensiero di Lav Diaz. Brocka è morto prematuramente in un "incidente" in auto il 22 maggio 1991²⁶; sulla sua dipartita non è stata fatta tutt'ora luce perché, e non stupirebbe, potrebbe essere che l'incidente non sia stato accidentale vista la situazione politica delle Filippine e la figura scomoda che il regista è agli occhi dei politici.

1.2 Il cinema indipendente nelle Filippine

I film indipendenti e d'essai sono quei prodotti cinematografici che hanno riscontrato maggiore interesse da parte della critica internazionale rispetto ai titoli più commerciali prodotti in questo paese. Questo è accaduto, soprattutto, perché alcuni di questi lavori, negli anni, sono stati selezionati in alcuni dei più importanti festival cinematografici come quello di Cannes e Venezia.

Alcuni registi che realizzano queste opere d'arte sono molto conosciuti di nome (come i già citati Lino Brocka e Lav Diaz) senza che siano state viste le loro opere, ma per le peculiarità che caratterizzano i loro lavori. Purtroppo, molte di queste pellicole non hanno goduto neanche di una minima distribuzione nei paesi

²⁵ Durante la dittatura di Marcos non si è voluto che venisse rappresentata la povertà perché a livello politico si è deciso che si doveva dare l'immagine che le Filippine fossero un paese prospero.

²⁶ https://www.treccani.it/enciclopedia/lino-brocka_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.

occidentali una volta presentati nei festival cinematografici a parte qualche sporadico titolo²⁷.

Ora, si andranno ad analizzare quelle che sono le costanti²⁸ che caratterizzano queste produzioni filippine. La prima peculiarità, generalmente presente, è quella che vede questi autori criticare le varie classi dirigenti succedutesi negli anni a partire dalla dittatura del presidente Ferdinand Marcos. Un'altra caratteristica è quella di riflettere sulla storia travagliata del paese. Vista l'importanza che la storia delle Filippine occupa in questa argomentazione, di seguito, si è deciso di fare qualche breve cenno ad essa. A partire dal 1583 e fino al 1898 le isole delle Filippine furono una colonia spagnola. Negli ultimi anni della dominazione ispanica ci furono dei sanguinosi moti rivoluzionari dei filippini per liberare il paese dalla dominazione suddetta²⁹. Prima che finisse la guerra per l'indipendenza, gli spagnoli vendettero l'insieme di isole agli Stati Uniti d'America per 20 milioni di dollari di quell'epoca³⁰. Inevitabilmente i filippini continuarono a combattere per liberarsi dal nuovo paese dominante fino al 1902, anno in cui gli statunitensi posero fine a questi moti indipendentisti. Gli U.S.A una volta acquisite le Filippine avviarono un processo per portare il paese alla piena autonomia. Il Governatore generale delle Filippine, William Howard Taft, tra il 1901 e il 1904, chiama i filippini "little brown brothers"³¹. Durante questi anni si registrò un miglioramento parziale dell'economia grazie alla vendita delle materie agli Stati Uniti d'America a causa dell'apertura dei mercati tra questi due paesi. Conseguentemente ci

27 Questi film sono reperibili in qualche rarissimo in dvd nel mercato della distribuzione francese e russa, facendo una ricerca su Amazon inserendo il titolo di una pellicola o il nome del regista. Nel caso di Lino Brocka, qualche film è scaricabile, con molta difficoltà da siti per scaricare file Torrent. Per i lavori di Diaz faccio riferimento alla tabella presente nella monografia dedicata all'artista, *Sine ni Lav Diaz-A long take on the filipino auteur* nelle pagine 163-166.

28 Queste costanti, le ho rilevate attraverso la lettura di vari articoli e recensioni di alcuni film prodotti nelle Filippine negli ultimi '40. Purtroppo, questi film sono impossibili da reperire, perciò non ho potuto vederne neanche uno.

29 Si sottolinea l'esistenza del film *Hele sa Hiwagang Hapis (A Lullaby to the Sorrowful Mystery*, Lav Diaz, 2016) che tratta della guerra per l'indipendenza dei filippini dal dominio spagnolo.

30 Michael Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, in P. Patra, M. Kho Lim (a cura di), *Sine ni Lav Diaz-A long take on the filipino auteur*, Chicago, Intellect Ltd, 2021, p. 64.

31 M. Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., p. 65.

fu un aumento del benessere, ma questo, purtroppo, accadde solo all'alta borghesia mentre tutti gli altri filippini vennero molto sfruttati nel lavoro con paghe particolarmente basse. Inevitabilmente, visto lo stato in cui versavano le classi sociali meno abbienti, si succedettero agitazioni e scioperi frequentemente. Durante la Seconda Guerra Mondiale e, in particolare negli anni che vanno tra il 1942 e 1945, nelle Filippine ci fu il dominio giapponese. Anche in questi anni ci furono delle guerre interne per ottenere l'indipendenza dal Giappone. Al termine del secondo conflitto mondiale le isole delle Filippine tornarono ad essere una colonia statunitense. In data 4 luglio 1946 i filippini ottennero l'indipendenza dagli Stati Uniti d'America. La forma di governo della nuova nazione fu la Repubblica. Grazie ad un emendamento promulgato nell'anno 1947 si riconobbero pari diritti di sfruttamento dei beni naturali delle isole alle aziende filippine e a quelle statunitensi. Gli U.S.A ottennero l'affitto delle basi militari e conseguentemente ebbero la giurisdizione legale sui filippini residenti. In questi anni continuarono le proteste sociali delle classi più povere per le condizioni di vita in cui versavano. Nel 1965 Ferdinand Marcos è stato eletto presidente delle Filippine presentandosi come un generale anticolonialista del XIX secolo. Inoltre, è stato un eroe di guerra durante la dominazione giapponese. A partire dal 21 Settembre 1972, con la promulgazione della legge marziale, fino al 1981 divenne un dittatore con il benessere degli Stati Uniti.³² Anche al termine della sua dittatura, avvenuta nel 1986, gli statunitensi lo aiutarono, facendolo fuggire dal Paese grazie a un aereo americano con cui lo portarono alle Hawaii dove visse per il resto dei suoi anni.³³ Al termine del periodo totalitario di Marcos si legiferò il ritorno alla democrazia, ma questo rimase nella carta in quanto perdurano tuttora sistemi di repressione nei confronti delle persone che non condividono le scelte politiche della classe dirigente³⁴.

Finita questa breve digressione in cui si è cercato di enunciare quegli che sono i principali eventi storici delle Filippine, vengono di seguito, analizzate le altre peculiarità che caratterizzano i registi che realizzano film indipendenti e d'essai. Come

32 M. Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., p. 65.

33 M. Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., p. 66.

34 https://www.treccani.it/enciclopedia/filippine_%28Dizionario-di-Storia%29/.

appena dimostrato dalla ricca storia che caratterizzano queste isole, gli artisti cercano di riflettere su questi avvenimenti che sono una serie di ferite inflitte e, in alcuni casi, conseguentemente a quanto accaduto, autoinflitti. Questi dolori dimenticati dalla propalazione sono rimasti, in realtà, nell'inconscio collettivo del popolo filippino e, in ultima analisi, compito che si sono posti questi registi è renderli consci, facendo riferimento a quel «didactic-redemptive power of cinema»³⁵ menzionato da Michael Guarneri. Questa didatticità cinematografica e utilità sociale nella cultura filippina viene sottolineata in più interviste da parte di Lav Diaz. Altre riflessioni fatte da questi registi sono la rappresentazione e tramite questo la critica, in alcuni casi anche molto estrema³⁶, alla povertà presente tutt'ora nelle Filippine in cui in cui continuano a mancare tutti quegli che vengono ritenuti beni di prima necessità.

A differenza di quel che avviene nei film descritti precedentemente, non c'è nessuna riflessione sulla storia e sulle condizioni sociali delle Filippine nelle produzioni commerciali. Questi, non godono neppure di quella minima visibilità a livello internazionale che invece godono i lavori indipendenti e d'essai e un ulteriore scarto presente tra queste tipologie di prodotti cinematografici è quella che vede i film prodotti per scopi di sfruttamento economico, in particolar modo, fare alti incassi e di godere di molta popolarità nel paese in cui vengono prodotte. Queste pellicole sono generalmente dei melò, commedie e teen movie con toni leggeri e in alcuni casi cadono nella parodia di film americani³⁷.

35 M. Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., p. 63.

36 Si fa riferimento in particolare ad alcune produzioni di Brillante Mendoza e al suo film che li valse la palma d'oro al festival du Cannes nel 2009, *Kinatay (The Execution of P.*, Brillante Mendoza, 2009). In questo caso si è anche parlato “poverty porn”. A questo proposito faccio riferimento all'articolo, Elmo Gonzaga, in *The Cinematographic Unconscious of Slum Voyeurism*, in «Cinema Journal», 2017, vol. LVI, fascicolo 4, pp. 102-125.

37 Di seguito riporto i link ad dei canali YouTube di case di produzione e distribuzione filippine in cui hanno messo a disposizione per la visione gratuitamente alcuni film commerciali. Cinema One: <https://www.youtube.com/channel/UCzggCZVkyvnvjNV29L9EccA>. Regal Entertainment, Inc.: <https://www.youtube.com/channel/UC69I8egELqWywoX5wrh2KxQ>. Viva Films: <https://www.youtube.com/c/VIVAFilms/featured>. ABS-CBN Star Cinema: <https://www.youtube.com/user/ABSstarcinema>. ABS-CBN Entertainment: <https://www.youtube.com/user/ABSCBNOnline>. Inoltre, al seguente link è presente l'OTT filippino Vivamax: <https://www.vivamax.net>. Si sottolinea la presenza, all'interno del canale YouTube della

In conclusione, il panorama cinematografico filippino odierno è spaccato in due tipologie di prodotti, una agli antipodi dell'altra. Da un lato sono presenti film indipendenti e d'essai, caratterizzati da un forte impegno sociale e possono aspirare ad un minimo di riconoscimento a livello internazionale, assente a livello nazionale. Dall'altro lato, invece, sono presenti dei prodotti commerciali che è possibile far rientrare nei generi quali il melò e la commedia, nonché in quello denominato teen movie, questi ultimi non godono di un riconoscimento a livello internazionale, ma ne godono a livello nazionale. I lavori di Lino Brocka, Lav Diaz e Brillante Mendoza, appartengono alle produzioni di tipo indipendente e d'essai.

Come si avrà modo di leggere, nei capitoli successivi, molti degli elementi descritti in questo paragrafo si riscontrano anche nella cinematografia di Lav Diaz. In particolare, nel prossimo capitolo ci si soffermerà a dare un breve sguardo bibliografico della vita del regista filippino, per poi soffermarsi sulle caratteristiche comuni ad altre opere cinematografiche realizzate nel suo stesso paese nonché sulle sue peculiarità che caratterizzano la sua estetica.

Regal Entertainment, Inc., di una serie cinematografica, *Mano Po*, che gode di un particolare apprezzamento di pubblico, non solo nazionale, ma anche nei paesi dell'Asia orientale. Il secondo film di questa serie, *Mano Po 2: my home* (*Mano Po 2: my home*, Erick Matti, 2003), è diretto dal regista Erick Matti che nell'anno 2021 ha presentato in concorso alla Mostra Internazionale di Arte Cinematografica di Venezia, la pellicola *On the job: the missing 8* (*On the job: the midding 8*, Erick Matti, 2021).

2. Lav Diaz: uno sguardo generale ai lavori del regista

In questo capitolo si vuole dare uno sguardo generale alla figura di Lav Diaz. Pertanto, si è deciso di suddividerlo nella seguente tripartizione.

Nel primo paragrafo si rende nota il più dettagliatamente possibile la biografia del regista filippino. Nella prima parte si rilevano i dettagli della vita personale, dell'ambiente in cui è vissuto e quegli avvenimenti che l'hanno portato a far diventare l'artista che è oggi. Successivamente è presente un veloce excursus delle presentazioni e dei premi vinti con i suoi film in festival cinematografici. Essendo che i materiali relativi alla bibliografia di Lavrente si trovano sparsi in vari tipi di documenti, in alcuni casi anche in contraddizione tra di loro, si può ritenere che in queste righe, per la prima volta siano presentati in maniera strutturata e dettagliata gli avvenimenti più importanti della vita del regista.

Nel paragrafo successivo ci si concentra nel dettaglio nelle produzioni commerciali dirette da Lav Diaz. Tutti questi film sono stati realizzati per la Good Harvest che realizza pellicole tramite il metodo produttivo pito-pito, a cui sono dedicate alla sua spiegazione le prime righe del paragrafo. Successivamente vengono presi in considerazione tramite una breve sinossi e vengono rese note alcune caratteristiche peculiari dei film diretti da Lavrente.

Nel terzo e ultimo paragrafo di questo capitolo viene presa in considerazione la casa di produzione indipendente Sine Olivia Pilipines. Come si ha modo di vedere, vengono spiegate nel dettaglio lungo tutto il capitolo le motivazioni che hanno spinto il regista filippino ad aprire tale casa di produzione cinematografica. In particolare, vengono prima prese in considerazione le caratteristiche del metodo produttivo adoperate dal regista e produttore filippino, successivamente vengono rese note le peculiarità di alcune produzioni che si distinguono, come si può vedere, dagli altri suoi film.

2.1 Breve nota biografica sul regista

Lav Diaz, il cui nome anagrafico è Lavrente Indico Diaz, è principalmente un regista e sceneggiatore e, a partire dalla produzione di *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino* (*Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz, 2004), ricopre anche i ruoli di produttore (le sue successive pellicole sono delle produzioni indipendenti e realizzate grazie la sua casa di produzione Sine Olivia Pilipines), direttore della fotografia e

scenografo³⁸. Nasce il 30 dicembre 1958 nell'isola Mindanao. Il padre è un intellettuale socialista proveniente dalla regione Ilocos. La madre è una fervente cattolica proveniente dalle Visayan Island e insegna nei villaggi più poveri nelle isole meridionali delle Filippine³⁹.

A seguito della promulgazione della legge marziale del presidente Ferdinand Marcos, la famiglia Diaz si trova in una delle province di Maguindanao e Cotabato. Questi luoghi sono tra i più pericolosi di quegli anni, in cui vive il tredicenne Diaz: sono presenti i secessionisti islamici, i comunisti e la Philippine Army. Nonostante la violenza e le difficoltà presenti derivanti dai gruppi nominati nella frase precedente, il regista filippino riesce a diplomarsi e a studiare economia in un'università delle Filippine⁴⁰. In questo periodo, oltre ad occuparsi degli studi, segue anche la sua passione per la musica e in particolare per il rock⁴¹. Scopre anche il potere del cinema nel criticare e denunciare la situazione sociopolitica in cui versa il paese, grazie alla visione delle pellicole del regista Lino Brocka a cui si ispirerà nella sua carriera futura⁴².

Una volta laureatosi, Lav Diaz, inizia a frequentare la Mowelfound Film Institute di Manila⁴³. Nel 1985 incomincia a seguire una serie di workshop della Movie Workers Welfare Foundation, grazie alla quale riesce a ricevere dei fondi per realizzare un cortometraggio. I negativi di questa prima direzione sono un'ibridazione di

38 <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/cast/lav-diaz/262794/>.

39 Michael Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., p. 63.

40 Non ci sono dati precisi su quale università abbia studiato Diaz. È probabile che abbia studiato alla Notre Dame University di Cotabato presumendo che in quel periodo vivesse ancora dove è vissuto, ma per quanto si sappia può essere anche che si sia trasferito e abbia vissuto in qualche altra città, papabile che possa essere stata Manila. In tal caso può essere che abbia frequentato l'Università delle Filippine.

41 M. Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., p. 65.

42 M. Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., pp. 65-66.

43 <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/cast/lav-diaz/262794/>.

pellicole 16mm, super 8 e videocassette (VHS)⁴⁴. In questi anni vede le difficoltà di entrare nel mercato cinematografico e di poter avere una propria libertà artistica⁴⁵.

Grazie ai workshop e al cortometraggio che ha realizzato, Lav Diaz viene scelto da Lamberto Avellana, un regista e sceneggiatore cinematografico filippino, che lo introduce nello show business e gli permette di partecipare, in veste di sceneggiatore, alla serie televisiva *Balintataw (Pupil, 1986-1993)*. In contemporanea entra nel mercato cinematografico, sempre come sceneggiatore, della casa di produzione Regal Films, una delle major filippine a cavallo degli anni Ottanta e novanta del Novecento. In particolare, si noti, scrive la sceneggiatura del film *Mabuting kaibigan masamang kaaway (Good friend, bad enemy, Augudto Salvador, 1991)* che vanta la partecipazione del divo Fernando Poe Jr. Successivamente realizza lo script, assieme ad Eddie Garcia, della pellicola *Galvez: Hanggang sa dulo ng mundo hahanapin kita (Galvez: I'll hunt you down until the end of the world, Manuel Cinco, 1993)*⁴⁶. Pare voglia, secondo quanto accade in questo primo periodo della sua carriera cinematografica, seguire quanto affermato dal regista Lino Brocka: «to be able to survive in the Philippine movie industry, [...] mak[ing] five or ten movies for the producer to be able to make one good film for himself»⁴⁷.

In questi anni, quelli che vanno a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, Lav Diaz assieme ai componenti della sua band Cotabato, realizza una tournée la cui durata è di due anni, il cui sound è ispirato a quello del gruppo musicale punk-rock The Jerks tutt'ora attivo⁴⁸.

Verso la metà degli anni Novanta, inizia la travagliata produzione del film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family, Lav Diaz, 2004)* che vede la luce nel 2004. Le varie difficoltà che sono avvenute nella realizzazione di questo progetto vengono viscerate nel capitolo tre di questa tesi, dedicato a questo film.

44 M. Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., pp. 66-67.

45 M. Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., p. 67.

46 Ibidem.

47 Ibidem.

48 M. Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., p. 66.

Alla fine degli anni Novanta e dei primi anni del nuovo millennio dirige alcuni pito-pito (metodo produttivo che caratterizza le produzioni di quegli anni della casa di produzione che finanzia queste pellicole; questo metodo produttivo particolarmente peculiare, viene analizzato assieme ai film del regista filippino realizzati tramite questo metodo, nel paragrafo successivo) per la Regal Films che sono: *Serafin Geronimo: Kriminal ng Baryo Conception* (*Serafin Geronimo: The Criminal of Barrio Conception*, Lav Diaz, 1998), *Burger Boys* (*Burger Boys*, Lav Diaz, 1999), *Hubad sa Ilalim ng Buwan* (*Naked under the Moon*, Lav Diaz, 1999) e *Hesus, Rebolusyunaryo* (*Jesus, the Revolutionary*, Lav Diaz, 2002)⁴⁹.

Si può ritenere che le sue produzioni indipendenti tramite la casa di produzione Sine Olivia Pilipines sono iniziate nel 2001 con la conclusione della produzione del film *Batang West Side* (*West Side Kid*, Lav Diaz, 2001). Si noti che questo è l'unico progetto del regista filippino realizzato negli Stati Uniti d'America⁵⁰. Durante la realizzazione di questo film, Lavrente ebbe delle difficoltà sotto la sfera personale oltre a quelle legate alla difficoltà presentate dal tipo di produzione. In particolare, si sottolineano le problematiche relative al matrimonio. Durante la pre-produzione e la post-produzione del film i componenti della troupe stazionavano nell'appartamento in cui viveva il regista. Inoltre, viste le difficoltà incontrate nell'averne un budget che permettesse che la realizzazione del film fosse possibile, Lav Diaz attingeva ai risparmi della famiglia. La moglie, non contenta di questo, chiese al marito il divorzio. Dal canto suo, Lavrente dovette accettarlo per non chiudere col cinema di cui ne aveva bisogno⁵¹. Da questo momento iniziano a seguirsi una serie di successi di critica a livello internazionale, nonché alcuni dei maggiori riconoscimenti e premi nelle più importanti mostre cinematografiche del globo. Di seguito si enunciano alcuni titoli delle pellicole girate da Lav Diaz con il relativo premio vinto. Si sono scelti alcuni titoli da menzionare sulla base della loro eco che hanno avuto, più o meno, a livello internazionale e dell'importanza dei premi o riconoscimenti ricevuti. Le produzioni

49 M. Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., p. 68.

50 M. Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., p. 69.

51 https://www.sensesofcinema.com/2005/filipino-cinema/lav_diaz/.

che non vengono citate hanno avuto comunque, generalmente, una presentazione in quei festival che vengono ritenuti minoritari⁵² o in quelli che si svolgono in Oriente⁵³.

Già il sopramenzionato *Batang West Side (West Side Kid*, Lav Diaz, 2001), viene presentato in qualche festival vincendo anche un premio. Il film viene presentato l'anno successivo al Singapore International Film Festival in cui vince il premio per il Miglior Film. Questo lavoro viene successivamente premiato anche all'Independent Film Festival di Bruxelles e al Cinemanila International Film Festival⁵⁴. La produzione diaziana che si è protratta nel tempo più a lungo, *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz, 2004), vince il premio Gawad Urian, premio che si conferisce annualmente nelle Filippine. Nel 2007, il suo lavoro, *Kagadanan sa Bamwaan ning mga Engkanto (Death in the Land of Encantos*, Lav Diaz, 2007), chiude la sezione Orizzonti alla LXIV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia in cui viene presentato in concorso⁵⁵. Il film ricevette solo una menzione speciale della giuria⁵⁶, anche se, come racconta il regista filippino in una recente intervista in cui descrive, grazie a quanto gli viene raccontato dal conoscente Ulrich Gregor che faceva parte della giuria della sezione Orizzonti nell'anno in cui è stato presentato il film, quanto segue. In

52 Le mostre cinematografiche a cui alludo vengono ritenute minoritarie solo perché non raggiungono l'interesse mediatico come nel caso della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e in quello del Festival du Cannes, solo per menzionare i festival più conosciuti. Probabilmente, i festival ritenuti minori, non hanno nulla da invidiare sotto vari profili a quelli maggiormente conosciuti. Si è scelto di non citare tutte le presentazioni avvenute in mostre cinematografiche dei film di Lav Diaz perché ne sarebbe risultato un inutile elenco, privo di senso ai fini del paragrafo e della tesi i quali sono, ricordo, per quanto riguarda il paragrafo, dare un ampio sguardo alla biografia del regista filippino mentre, quelli della tesi sono di mettere in luce gli aspetti più significativi sotto il profilo estetici e produttivi delle varie produzioni indipendenti e, in particolare, quella del film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz).

53 Anche in questo caso si fa riferimento alle conclusioni della nota precedente.

54 <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/cast/lav-diaz/262794/>.

55 *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica La Biennale di Venezia 1932-2019*, Casale sul Stile TV, L'Artegrafica, 2019, p. 352.

56 *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica La Biennale di Venezia 1932-2019*, cit., p. 350.

According to him, during the deliberations, Encantos was the clear winner of the vote. But the head of the jury, I won't name him, negated the decision and said: "Over my dead body." He strongly objected and argued that the film was an atrocity against both documentary and drama. Mr. Gregor told me he wanted to kill the guy then for being so arrogant and egotistical. It took them three hours of fighting over it – according to another jury member, the arguments were fierce – but the members relented eventually to clear the impasse. The compromise they made was to give an Honorable Mention to Encantos. That incident gave my freshman entry in Venice some notoriety.⁵⁷

L'anno successivo presenta il film realizzato dopo *Kagadanan sa Bamwaan ning mga Engkanto (Death in the Land of Encantos, Lav Diaz, 2007)*: è *Melancholia (Melancholia, Lav Diaz, 2008)*, presentato nella sezione Orizzonti alla LXV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia in concorso⁵⁸. Questa volta vince il primo premio della sezione in cui partecipa⁵⁹.

Nel 2013 Lav Diaz presenta in concorso nella sezione Un Certain Regard del Festival du Cannes il film *Norte, Hangganang ng Kasayasayan (Norte, the End of History, Lav Diaz, 2013)*⁶⁰ il quale non riceve nessun premio nonostante un forte fermento da parte dei critici e degli studiosi di cinema su questa produzione. Con il suo lavoro successivo, *Mula sa Kung Ano ang Noon (From What Is Before, Lav Diaz, 2014)*, vince il Pardo d'Oro al Festival di Locarno⁶¹. Il 2016 è l'anno in cui vince due premi molto ambiti. Con il film *Hele sa Hiwagang Hapis (A Lullaby to the Sorrowful Mystery, Lav Diaz, 2016)* vince l'Orso d'Argento alla LXVI Internationale Filmfestspiele Berlin⁶², mentre alla LXXIII Mostra Internazionale d'Arte

57 <https://www.goldenglobes.com/articles/lav-diaz-orizzonti-winner-best-director-genus-pan-2020>.

58 *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica La Biennale di Venezia 1932-2019*, cit., p. 356.

59 *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica La Biennale di Venezia 1932-2019*, cit., p. 355.

60 <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/cast/lav-diaz/262794/>.

61 <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/cast/lav-diaz/262794/>.

62 <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/cast/lav-diaz/262794/>.

Cinematografica di Venezia riesce a vincere uno dei più importanti premi cinematografici a livello mondiale, il Leone d'Oro con il film *Ang Babaeng Humayo* (*The Woman Who Left*, Lav Diaz, 2016)⁶³.



Figura 2: Lav Diaz, 2016, Vincita del Leone D'Oro alla LXXIII Mostra del Cinema di Venezia.

Nonostante le peculiarità che presentano, due suoi film successivi⁶⁴, *Panahon ng Halimaw* (*Season of the Devil*, Lav Diaz, 2018) e *Ang Hupa* (*The Halt*, Lav Diaz, 2019), non vincono nessun premio nonostante le critiche particolarmente positive ricevute dai critici a livello internazionale. Uno dei suoi ultimi lavori, *Lahi, Hayop* (*Genus Pan*, Lav Diaz, 2020), presentato in concorso nella sezione Orizzonti della LXXVII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia vince il Premio Orizzonti per la migliore regia⁶⁵.

Finita questa breve nota biografica del regista Lav Diaz, nei paragrafi successivi vengono messe in luce alcune particolarità che caratterizzano i lavori del regista, sia quelle di carattere generali sia quelle caratteristiche uniche di alcuni titoli.

63 *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica La Biennale di Venezia 1932-2019*, cit., p. 389.

64 Le peculiarità che caratterizzano i due titoli menzionati verranno esplicate nel terzo paragrafo del secondo capitolo, in cui verranno messe in luce le caratteristiche estetiche e produttive di Lav Diaz nei suoi film indipendenti.

65 <https://www.raiplay.it/video/2020/09/Cerimonia-di-chiusura-della-77a-edizione-della-Mostra-del-Cinema-di-Venezia-a3b58bb8-44f3-4d98-84d1-095daff07140.html>.

Nel prossimo paragrafo, in particolare, vengono prese in esame le produzioni “commerciali” del regista filippino girate col metodo produttivo (e vista la sua unicità può essere ritenuto particolarmente interessante e quindi vengono messe in luce, conseguentemente, le sue caratteristiche) denominato pito-pito, marchio di fabbrica della Regal Films.

2.2 I primi film realizzati per la Regal Films

In questo paragrafo vengono esplicate le caratteristiche del metodo produttivo denominato pito-pito della Regal Films. Successivamente vengono messe in luce alcune caratteristiche dei film girati da Lav Diaz con questo tipo di produzione cinematografica.

La causa che ha fatto nascere il pito-pito è stata una crisi economica avvenuta in Asia negli anni Novanta, conseguentemente colpì anche l'industria cinematografica di questa area geografica. Questo evento fece in modo tale che venne a crearsi un dislivello maggiore tra le produzioni ad alto budget da quelle a basso budget. Dovendo operare in questo ambiente, Madre Modern Lily Monteverde, matriarca della Regal Films, fondò in quegli anni una divisione dalla casa di produzione madre che chiamò Good Harvest. Lo scopo della sudetta divisione è stato quello di produrre i pito-pito⁶⁶. Il metodo produttivo denominato pito-pito è unico e si caratterizza nel contesto delle produzioni cinematografiche nel mondo per essere una tipologia di produzioni a bassissimo budget e con tempi di realizzazione molto ristretti. I film che venivano prodotti tramite tale metodo avevano un budget di circa duecentocinque milioni di pesos filippini (PHP) che erano circa sessantamila dollari statunitensi negli anni Novanta del Novecento⁶⁷. Le persone che lavoravano a questi progetti ricevevano paghe molto basse⁶⁸. Queste pellicole dovevano avere una durata compresa tra i novanta e i centoventi minuti circa⁶⁹. Inoltre, questi film venivano girati a colori, nessuno di questi lavori era in bianco e nero. Un'altra caratteristica importantissima

66 Roger Garcia, *The art of Pito Pito*, in «Film Comment», XXXVI, 4, Luglio-Agosto 2000, p. 54.

67 Michael Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., p. 68.

68 Ibidem.

69 Ibidem.

dei pito-pito è stata quella che divideva i tempi produttivi in sette giorni di pre-produzione, sette giorni di ripresa e sette giorni di post-produzione⁷⁰. Conseguentemente alle difficoltà di carattere finanziario e dei tempi della produzione, la lavorazione di queste pellicole avvenne grazie ad una standardizzazione nella realizzazione dei film nonché una conformazione delle esigenze estetiche. Questi lavori si caratterizzano per la miscela di contenuti di tipo sessuale con un'alta dose di violenza con, inoltre, tematiche di natura politica e religiosa⁷¹. Molti registi indipendenti sfruttarono il fenomeno del pito-pito per avere dei finanziamenti per poter realizzare dei film⁷², nonostante i compromessi a cui dovevano arrivare con la Good Harvest per fare in modo che venissero prodotti. Il compromesso più importante a cui si doveva arrivare generalmente, è quello che prevede di limitare la libertà estetica degli artisti per creare un prodotto con caratteristiche commerciali. Queste appena descritte, sono le condizioni che hanno permesso a Lav Diaz di incominciare la sua carriera cinematografica come regista.

Lav Diaz, all'inizio della sua carriera cinematografica come regista, incominciò realizzando una serie di film per la Good Harvest, di conseguenza, le sue prime pellicole furono dei pito-pito. Già da questi lavori iniziali, il regista filippino riuscì a distinguersi da altre produzioni, come si evince dalla lettura dell'articolo⁷³ del 2000 di Roger Garcia⁷⁴ in cui si noti, viene evidenziata una caratteristica molto presente nei lavori indipendenti successivi. Questa caratteristica è quella in cui è presente uno stretto rapporto, come viene molto spesso sottolineato, tra il cinema di Lav Diaz e le opere letterarie di Fëdor Michajlovič Dostoevskij⁷⁵. Queste pellicole commissionate dalla Good Harvest, oggi, risultano essere particolarmente grezze in alcuni aspetti come quello dei movimenti di macchina da presa e del montaggio. È particolarmente visibile che sono delle produzioni a bassissimo budget nonché film realizzati in poco tempo. Negli anni successivi a queste produzioni, il regista filippino, ha avuto modo di esprimersi su di esse in questi termini

70 Ibidem.

71 Ibidem.

72 R. Garcia, *The art of Pito Pito*, cit., p. 54.

73 Ibidem.

74 Sottolineo che il suddetto articolo è stato scritto nel 2000, prima che uscissero le produzioni indipendenti Sine Olivia Pilipines che definirono l'estetica diaziana come viene riconosciuta oggi.

75 R. Garcia, *The art of Pito Pito*, cit., p. 55.

And oftentimes, to be able to achieve this, people would shoot for 36 hours straight killing themselves to exhaustion. (...) I am not saying that (full coverage) is not valid (...). It is still filmmaking indeed. But talk about impatience, man. This is fucking film school. This is fucking television commercial shoot.⁷⁶

Nei prossimi paragrafi verrà fornita una breve sinossi sottolineando qualche particolarità dei film di Lav Diaz realizzati tramite il metodo produttivo del pito-pito che sono: *Serafin Geronimo: Kriminal ng Baryo Concepcion* (*Serafin Geronimo: The Criminal of Barrio Concepcion*, Lav Diaz, 1998), *Burger Boys* (*Burger Boys*, Lav Diaz, 1999), *Hubad sa Ilalim ng Buwan* (*Naked under the Moon*, Lav Diaz, 1999) e *Hesus, Rebolusyunaryo* (*Jesus, the Revolutionary*, Lav Diaz, 2002).

Il primo film realizzato per la Good Harvest è *Serafin Geronimo: Kriminal ng Baryo Concepcion* (*Serafin Geronimo: The Criminal of Barrio Concepcion*, Lav Diaz, 1998). In questa pellicola, un contadino interpretato da Raymond Batagsing, ha bisogno di soldi per aiutare la moglie malata. L'unico modo che ha per mettere insieme la somma necessaria per far curare la consorte è quella di entrare nella malavita che lo coinvolge in un rapimento. Sapendo che tale azione è eticamente sbagliata, racconta quanto fatto ad un giornalista che investiga sulla corruzione nella politica⁷⁷. Con questa pellicola si è voluto mettere in luce la costrizione della povera gente che viene forzata a commettere crimini. La criminalità presente all'interno della politica situa questa pellicola all'interno della morale ambigua presente nel cinema noir⁷⁸.

Nel 1999 dirige due film per la Good Harvest: *Burger Boys* (*Burger Boys*, Lav Diaz, 1999) e *Hubad sa Ilalim ng Buwan* (*Naked under the Moon*, Lav Diaz, 1999). Nella prima pellicola, in un gruppetto composto da tre ragazzi e una ragazza si decide

⁷⁶ Michael Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., p. 68.

⁷⁷ Nelle Filippine, la corruzione nella politica, è molto presente tutt'ora soffocando scelte politiche che potrebbero migliorare le condizioni di vita del popolo e l'economia del paese.

⁷⁸ R. Garcia, *The art of Pito Pito*, cit., p. 55.

di derubare una banca. In questo lavoro, Lav Diaz, crea un film che si può far rientrare nella tipologia di pellicole che vengono denominate *teen bubble gun movie*⁷⁹. Questi sono dei lavori di genere comico il cui pubblico, generalmente, è composto da quindicenni. In questi film, solitamente, dei ragazzi fanno delle azioni criminali che sono un pretesto per una serie di gag comiche. In questa pellicola, inoltre, sono presenti una serie di generi (oltre a quello sopramenzionato) che si concatenano a vicenda: il dramma, il fantasy e la commedia gangster di Hong Kong⁸⁰. Nell'altro film, *Hubad sa Ilalim ng Buwan* (*Naked under the Moon*, Lav Diaz, 1999), una famiglia si trasferisce dalla città alla campagna. Una delle figlie viene violentata, mentre il padre è un uomo fallito perché, precedentemente ha fallito sia come prete sia come uomo d'affari. La madre ha un rapporto sessuale con un libertino del paese, da cui nasce una figlia, e a causa dell'avvenimento si toglie la vita. Questa è la pellicola più cruda che Lav Diaz ha girato col metodo produttivo del pito-pito. Con questo lavoro, il regista filippino, trascende il genere del melodramma a sfondo sessuale realizzando un prodotto concettuale bergmaniano sul fato e criticando l'aggettivo "macho" nel panorama culturale delle Filippine⁸¹. Una volta terminato il lavoro di post-produzione, la produzione, non contenta del prodotto finito fece girare e montare da altre persone non accreditate, delle scene di sesso esplicito senza consultare Lav Diaz⁸².

L'ultimo film realizzato nel contesto del pito-pito, da Lav Diaz è *Hesus, Rebolusyunaryo* (*Jesus, the Revolutionary*, Lav Diaz, 2002). In questa pellicola il protagonista, Hesus Mariano, è un poeta che lavora anche nella veste di giornalista. Successivamente all'ascesa al potere del generale Cyrus Racellos che diventa un dittatore, si unisce ad un movimento clandestino il cui scopo è quello di distruggere la dittatura. Hesus si dimostra un'abile omicida dell'élite del sistema totalitario insediatosi nelle Filippine⁸³. Probabilmente con la figura del dittatore, in questo lavoro, si vuole fare un riferimento alla dirigenza del presidente Ferdinand Marcos.

Questi quattro film diretti da Lav Diaz si inseriscono nelle produzioni pito-pito che si basano sullo sfruttamento totale di quanto è sfruttabile in una produzione

79 R. Garcia, *The art of Pito Pito*, cit., p. 54.

80 Ibidem.

81 R. Garcia, *The art of Pito Pito*, cit., p. 55.

82 M. Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., pp. 68-69.

83 <http://sinepatrol.blogspot.com/2011/08/hesus-rebolusyunaryo-2001-lav-diaz.html>.

cinematografica. Questo metodo di lavorazione non si addice alla natura di Lavrente che in contemporanea, se non precedentemente, a queste produzioni avvia la produzione di due film indipendenti tramite la Sine Olivia Pilipines. Quest'ultima è l'oggetto del prossimo paragrafo in cui, oltre ad esplicitare brevemente le trame di alcuni film prodotti, principalmente vengono resi noti alcuni metodi produttivi singolari e l'estetica che distingue sotto il profilo artistico questi film rispetto alle altre produzioni mondiali, nonché la storia della casa di produzione.

2.3 Sine Olivia Pilipinas: le produzioni di Diaz

Una volta spiegate le caratteristiche delle produzioni di Lav Diaz per la Good Harvest, in questo paragrafo, vengono messe in luce le particolarità delle produzioni indipendenti della Sine Olivia Pilipines. Dapprima vengono resi noti il contesto e le cause che hanno permesso la nascita della suddetta casa di produzione. A seguire vengono prese in considerazione due terminologie che vengono usate da parte della critica e dallo stesso autore filippino per descrivere il suo metodo utilizzato per realizzare i suoi film. I due termini per descrivere il suo metodo produttivo sono: libertà e organicità. Successivamente si prendono in esame alcuni lavori del produttore per metterne in luce alcune problematiche presenti in alcune sue produzioni che vogliono essere degli spunti per ulteriori riflessioni su di esse.

Le produzioni della Sine Olivia Pilipines sono iniziate durante le riprese di *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family)*, Lav Diaz, 2004) iniziate nel 1994. Tutte le problematiche relative alla realizzazione del film vengono esplicitate nel dettaglio nel terzo capitolo.

Inizialmente, la casa di produzione cinematografica Sine Olivia Pilipines nasce per permettere allo stesso produttore e regista di lavorare e creare film autonomamente, senza limiti imposti da necessità legate alla sfera economica che conosce nel periodo in cui lavora per la Good Harvest come viene descritto nel paragrafo precedente. Questi limiti sono quelli che vanno a frenare le varie libertà d'espressione artistiche nonché quelle inerenti agli argomenti trattati. Il modo di lavorare nella duplice veste di produttore e di quella di regista nasce dalla necessità di poter operare nella totale indipendenza estetica e di espressione delle questioni messe in gioco nel suo lavoro cinematografico rispetto alle esigenze di natura economica e commerciali.

Infatti, grazie all'utilizzo dei tempi morti, la cinematografia diaziana vuole muovere una critica al sistema economico capitalistico e al suo conseguente modo di funzionare: lo sfruttamento. Nel circolo eterno che permette il funzionamento del capitalismo si produce all'infinito e allo stesso tempo si compra all'infinito e per fare in modo che questo avvenga, non ci devono essere stalli né nella produzione né nell'acquisto. Di conseguenza Lav Diaz esaspera i tempi morti con lo scopo di annullare tutto ciò che ruota attorno al capitalismo, compresi i film che vengono prodotti con lo scopo di sfruttamento sotto il profilo economico nel mondo (in particolare quelli filippini e occidentali). È quasi come se Diaz con le sue produzioni volesse portare una sorta di resistenza e una critica a tutto ciò che è commerciale.

A questo proposito occorre fare una veloce riflessione sullo scopo del bello artistico di cui si ritiene ne facciano parte le opere di Lav Diaz. L'arte bella è tale nel momento in cui non è sottoposta ad altro, il suo fine è in essa⁸⁴. Di conseguenza l'altro⁸⁵, quello che si differenzia da lei, necessita dell'arte per il fatto che non lo è. Dunque, l'arte salva l'altro e viceversa cosicché «protegge sé stessa da fissarsi nella sua semplice presenza»⁸⁶. La difficoltà nella creazione della bella arte in questi ultimi anni deriva dal fatto che essa viene ridotta «alla sua semplice presenza, al suo valore di uso e di consumo. Il consumo annienta l'altro. Il bello artistico è una forma di resistenza contro il consumo»⁸⁷. Visto che quanto accennato pare in controsenso all'arte di questo regista filippino preso in esame per il fatto che essa è dipendente da altro: la politica. Questo è fallacie e si cercherà di dimostrarlo nelle righe seguenti. Si ritiene che nel caso dei lavori di Lav Diaz, non si possa ritenere che la politica sia estranea alla sua arte, ma ne faccia parte. Mi spiego meglio: essendo state definite nell'antichità greca quegli che sono degli ideali da perseguire nella bella politica ed è, stando alla loro natura, anche quanto persegue intellettualmente e tramite la sua arte l'autore filippino, si può affermare che l'arte e la politica, qui, si possano integrare tra di loro. Nel dettaglio mi riferisco all'etica del bello che secondo Aristotele è un'etica della felicità e alla giustizia che Platone definisce come la cosa più bella⁸⁸. Dato che

84 Byung-Chul Han, *La salvezza del bello*, Milano, nottetempo, pag. 70.

85 Per altro si intendono qui tutte quelle forze estrinseche all'arte come l'economia.

86 Byung-Chul Han, *La salvezza del bello*, cit., pag. 83.

87 Ibidem.

88 Byung-Chul Han, *La salvezza del bello*, cit., pag. 74.

la felicità e la giustizia non sono presenti nel panorama socioculturale attuale delle Filippine e che questi ideali di bella politica vengono perseguiti all'interno della produzione artistica di Lavrente, si ritiene che in questo caso particolare l'arte bella non escluda la bella politica. Anzi, sono in un rapporto di dipendenza reciproca. Quindi, come si è cercato di dimostrare, per altro, si ritiene che sia in particolar modo la speculazione economica, da cui l'artista filippino non vuole dipenderci.

Tornando al concetto di libertà nel lavoro di Lav Diaz, si noti l'assenza della pre-produzione nel processo creativo del regista, il quale può decidere da un momento all'altro di iniziare a fare delle riprese⁸⁹ come dimostra il seguente aneddoto:

I actually chose [the ending of *Siglo ng pagluluwal*] because of the storm [...] I was in Marikina, the town where I live [...], and it was very early [...], like 6 a.m. [...]. So while I was having coffee, I heard two guys saying 'Hey, there's a storm coming in Central Luzon!'. Suddenly, [...] I had this image in mind: the Mad Woman [Hazel Orencio] and the Artist [Perry Dizon] meeting in the storm. I called the actors at once, "Please come, let's shoot!". [...]. So we met at 7am and we went to Nueva Ecija, in the area where the storm was going to hit: there we stayed, waiting for the storm – I was ready to shoot, with my camera and an umbrella.⁹⁰

Da quanto si evince dall'aneddoto sopra citato⁹¹, in cui viene descritta la genesi della produzione del film *Siglo ng Pagluluwal* (*Century of Birthing*, Lav Diaz, 2011), nell'elaborazione di un progetto cinematografico, in questo come negli altri film di Lav Diaz, mancano tutte quelle operazioni preliminari solitamente presenti in una

89 Michael Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., p. 71.

90 Michael Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., p. 72.

91 Oltre a quello citato, sono presenti vari aneddoti simili riguardanti altre produzioni, in particolare si sottolinea quello riguardante la produzione di *Kagadanan sa Banwaan ning mga Engkanto* (*Death in the Land of Encantos*, Lav Diaz, 2007).

produzione cinematografica. Nel caso preso in esame, in particolare, quello sopra menzionato, il regista filippino, una volta notate delle caratteristiche atmosferiche suggestive per la realizzazione di una scena di un film, chiama due attori e dopo due ore si mettono a girare sotto un acquazzone. Questa scena viene utilizzata come finale del film *Siglo ng Pagluluwal (Century of Birthing)*, Lav Diaz, 2011).

La problematicità del come il regista filippino realizza i suoi film implica qualche riflessione. Lav Diaz ha elaborato un metodo produttivo che viene definito dalla critica “libero”⁹². Il metodo produttivo viene definito con tale aggettivo perché sono assenti tutte quelle scelte che generalmente vengono fatte da parte di quasi tutte le case di produzioni cinematografiche nel mondo, in particolare in quelle commerciali. Alcune di queste scelte sono legate ha necessità di natura economica e di sfruttamento, due caratteristiche totalmente assenti nelle produzioni della Sine Olivia Pilipines e costantemente criticate dall’autore. In primo luogo, si riscontra la totale assenza, come sottolineato precedentemente, della pre-produzione in cui generalmente si definiscono anche i costi per la realizzazione di un film. Di conseguenza non si svolgono le programmazioni di spesa per definire un budget. Le scelte estetiche particolari dell’arte di Lav Diaz, forse con l’eccezione di *Hele sa Hiwagang Hapis (A Lullaby to the Sorrowful Mystery)*, Lav Diaz, 2016), comportano un bassissimo budget. Sottolineo però che queste scelte estetiche non vengono fatte per ristrettezze economiche o per la necessità di spendere poco⁹³, ma vengono prese in seno ad un ideale di pura artisticità che richiede un basso dispendio monetario. Questo dimostra una presa di distanza del produttore da tutti quei meccanismi produttivi capitalisti che, in realtà, si basano su un gioco vizioso che poggia sullo sfruttamento, tipico di tale sistema economico, delle materie prime. Qui, per materia prima si intende l’arte. Con

92 <https://mubi.com/notebook/posts/long-story-long-an-introduction-to-lav-diaz-s-free-cinema>.

93 Questa è una critica che ricevono sia i lavori di Lav Diaz sia tutte le opere cinematografiche che rientrano sotto la categoria, discutibile, di cinema del terzo mondo. Questo è un luogo comune perché, nel caso dei lavori del regista filippino, questo sentore presente nei suoi film di amatorialità e di poche esigenze economiche in realtà, è dovuto alla propria estetica di queste opere d’arte. Per quanto riguarda i film che si realizzano in quei paesi che vengono definiti come facenti parte del terzo mondo, si riscontrato, grazie alla visione di questi film che, l’affermazione che sia un cinema povero non è veritiera essendo particolarmente ricco sotto il profilo estetico. Si può affermare che il futuro del cinema risiede nei lavori prodotti in codesti paesi. Il cinema occidentale è agonizzante e a rischio di perire.

tali affermazioni⁹⁴ il regista filippino vuole evidenziare la spregiudicatezza del capitalismo. Si sottolinea che, tramite questa analisi, il regista filippino vuole criticare il capitalismo con una rievocazione della natura precoloniale del suo Paese in cui c'era una vicinanza culturale col popolo malese, in cui erano assenti una serie di concezioni, come quella della misurazione tempo, prassi di tale sistema economico⁹⁵. Tramite questa critica, vi è una totale presa di distanza da parte di Lav Diaz dalle pratiche di sfruttamento ai fini commerciali del cinema in generale, nonché delle sue produzioni, le quali si basano su una suddivisione del tempo. A questo proposito e come ulteriore motivazioni rispetto alle affermazioni precedenti, è utile citare la lapidaria affermazione di Byung-Chu Han sulle motivazioni per cui non esiste un rapporto tra consumo e bellezza artistica⁹⁶. «Consumo e bellezza si escludono reciprocamente. Il bello non si fa pubblicità, non induce al godimento o al possesso; invita piuttosto a un indugio contemplativo. Per questo l'arte non va d'accordo con il capitalismo, che sottomette tutto al consumo e alla speculazione.»⁹⁷

Ne consegue, grazie anche a delle scelte estetiche definite dai più come “estreme”, soprattutto sotto il profilo della lunghezza dei film del regista filippino, la difficile distribuzione delle sue pellicole nel mercato mainstream nonché in quello d'essai. A questo proposito si conferma ulteriormente la mia tesi precedente riguardante la critica di Diaz del sistema economico capitalistico. Di conseguenza la maggior parte dei suoi lavori sono reperibili nei siti che permettono di scaricare film illegalmente come quelli basati sul sistema Torrent⁹⁸. A questo proposito, si sottolinea il totale disinteresse verso la sfera economica e industriale di Lav Diaz, il quale dichiara in più occasioni la propria simpatia verso i fenomeni di pirateria informatica in cui vengono resi pubblici gratuitamente contenuti cinematografici soggetti a speculazione e non⁹⁹, come i suoi.

94 Si fa riferimento a tutte quelle volte che Lav Diaz, in un'intervista o in una conferenza stampa di una presentazione di un suo film, esegue dei ragionamenti analoghi a quanto affermato nel testo.

95 <https://mubi.com/notebook/posts/long-story-long-an-introduction-to-lav-diaz-s-free-cinema>.

96 Si presuppone che i lavori di Lav Diaz si possano definire delle opere d'arte belle.

97 Byung-Chul Han, *La salvezza del bello*, cit., pag. 70.

98 <https://www.fellinia.com.ar/traduccion-2/16740-2/>.

99 Ibidem.

A questo punto, vista l'importanza che ha nel mondo diaziano la libertà di potersi esprimere sotto forma artistica senza legami con la sfera economica nonché quella libertà di poter vedere film anche non approvati dalle leggi di mercato, si propone una piccola parentesi esplicativa per affermare l'importanza della digitalizzazione del cinema per il regista filippino. Lav Diaz ha affermato in più occasioni l'importanza che ha per lui la digitalizzazione e alcune conseguenze positive che si è portato dietro il passaggio dalla tecnologia analogica a quella digitale.

Innanzitutto, si ritiene necessaria una mia riflessione per definire, da un lato che cosa è il digitale e dall'altro quale è la differenza che possiede rispetto alle tecnologie analogiche. La digitalizzazione ha permesso una fluidità delle possibilità di realizzare prodotti estetici. Questa fluidità, di cui si è appena accennato, è un fattore che sottolinea una caratteristica essenziale della digitalizzazione. Questa caratteristica è una sorta di liquidità che è presente nel digitale, come nel caso dell'acqua in cui essa fluisce a seconda dello spazio in cui viene fatta muovere o quando viene imprigionata in un recipiente. Si noti che il digitale è privo di forme definite come l'acqua perché è composto da numeri. Questi sono una forma di pura astrazione e, l'astrazione si differenzia da ciò che è sensibile per il fatto che è priva di contorni e forme definite. A questo punto è utile definire quello che intendo per tecnologie analogiche in questo contesto. Per tecnologie analogiche intendo, in senso figurato, la pellicola, dato che si ritiene che essa costituisca il sensibile perché è un supporto in cui le immagini riprese vengono stampate fisicamente in tale materiale chimico; quindi, le immagini ci sono nella loro fisicità. Invece, tra le tecnologie digitali intendo quei sistemi informatici che permettono di archiviare dei file come negli hard disk. Il problema dell'esserci fisicamente di un supporto fisico come l'hard disk è un problema che persiste. Quindi, in realtà, il luogo in cui vengono salvate e archiviate le immagini riprese non è l'oggetto fisico sensibile, la scatola nera dell'hard disk, ma il file stesso. Il file è la sede in cui si trovano le riprese che si effettuano digitalmente in virtù del fatto che è lì che esse si trovano. Il file è un record che è un'entità che esiste in sé, a prescindere da dove si situa essendo un sistema di numeri (la numerazione binaria) i quali sono per natura una forma di pura astrazione. Quindi, a differenza di quanto avviene nel caso della pellicola, le immagini riprese non ci sono fisicamente venendo convertite in numeri binari. Di conseguenza, una volta che quanto ripreso diventa un numero, l'immagine da sensibile diventa astratta. Dunque, l'immagine, essendo esteriorità, grazie alla digitalizzazione diventa astratta. A questo punto nasce un problema: la

necessità di rendere visibile l'astratto affinché l'uomo possa vederlo. Quindi, grazie ai progressi della tecnica, le macchine dell'astrazione¹⁰⁰ possiedono la capacità di poter rendere visibili quelle immagini del mondo del sensibile registrate. Esse rimangono astratte, anche se l'uomo può vederle perché in realtà il loro essere è composto da una serie di combinazioni della numerazione binaria. A questo punto occorre definire i rapporti tra queste riflessioni e questa tesi. Ritengo che queste speculazioni siano utili all'interno di questa tesi e, in particolar modo, all'interno di questo paragrafo dato che mi sono posto il proposito di definire le caratteristiche del termine libertà nel panorama produttivo di Lav Diaz. Anche in questo caso si può parlare di libertà perché il digitale essendo astratto, permette una serie di possibilità estetiche¹⁰¹ e tecniche che non sono possibili tramite le tecnologie analogiche, le quali sono limitate su questo frangente. Si pensi alla possibilità di effettuare delle riprese molto lunghe¹⁰² eccedenti i limiti presenti nelle tecnologie il cui funzionamento è basato sul meccanismo fisico.

A questo punto occorre rendere note le motivazioni, assai più pratiche di quanto affermato finora, che hanno spinto Lav Diaz ad abbandonare le cineprese analogiche a favore di quelle digitali. Tale scelta è dovuta ai costi ridotti dei macchinari tecnici digitali rispetto a quelli analogici. Si pensi che un rullo di pellicola vergine ha una durata di una decina di minuti, non è sovraimprimibile e il prezzo di una bobina è particolarmente alto. Invece, con le cineprese digitali non ci sono queste problematiche: nelle prime macchine di ripresa audio e video digitali il registrato veniva salvato su dei supporti chiamati mini-dv, successivamente sono state introdotte le schede SD e hard disk con alte capacità di memoria a bassi costi di acquisto. Sottolineo che la sede in cui si trovano effettivamente le registrazioni sono file e che possono essere eliminati ed essere sostituiti con degli altri file nella sede in cui precedentemente erano presenti quelli che sono stati cancellati. Un'altra riflessione recente che si è posta l'artista filippino sulla digitalizzazione del cinema è quella che verte sul profilo qualitativo. Oggigiorno, rispetto ad una ventina di anni fa, le cineprese digitali permettono di riprendere ad un'alta qualità video che con la pellicola non si

100 Per macchine dell'astrazione intendo tutti quei macchinari informatici il cui funzionamento è basato sulla numerazione binaria, sull'astrazione.

101 Di cui tantissime non vengono utilizzate da Lav Diaz, ma che gli permettono di fare delle riprese molto prolungate.

102 Molto utilizzate da Lav Diaz.

può raggiungere. Si pensi alla qualità particolarmente alta che raggiungono gli 8k introdotti di recente e che Lav Diaz ha incominciato a sfruttare ultimamente grazie all'introduzione sul mercato di cineprese che raggiungono tale qualità video ad un basso costo¹⁰³. Ne consegue l'esistenza di macchinari tecnici digitali che permettono di riprodurre quanto ripreso ad alta qualità audio e video.

Una volta definite le prerogative del perché si parla di libertà nel descrivere il metodo produttivo di Lav Diaz, ora viene preso in considerazione il termine organico. Intanto, a differenza del termine libertà che viene usato per descrivere il metodo produttivo, l'organicità, in questo contesto, viene usato per descrivere il processo che porta alla realizzazione del film dal regista filippino. Il termine libertà è inerente alla sfera produttiva e, in secondo luogo, a quella artistica mentre l'organico è prerogativa del processo che porta alla conclusione di una delle sue opere d'arte. Si definisce organico il processo che porta alla realizzazione del film, il quale si nutre di tutto quello che incontra nel suo cammino verso una conclusione in cui si integra il tutto. Questo significa che per l'autore, nel momento in cui inizia un determinato processo creativo che porta alla conclusione del progetto, tutto quello che è presente in ogni momento viene inglobato nel prodotto estetico finito. Per esempio: i luoghi in cui si realizzano le riprese di una pellicola, nel momento in cui si gira una scena, entrano a far parte di quello che è il tessuto significativo del film per quello che sono e per quello che significano¹⁰⁴. Lo stesso vale per la scelta degli attori. Diaz ha la capacità di integrare tutti questi elementi dando un'armonia al prodotto finito. Di seguito cito un intervento di Lav Diaz durante un'intervista in cui spiega la scelta di girare il film *Norte, Hangganan ng Kasaysayan (Norte, the End of History)*, Lav Diaz, 2013) in un determinato luogo e come questo si integri contestualmente al progetto del film e ad opera terminata.

The place in which we shot the movie is the area where
fascism started in the country: in the late Forties, Ferdinand
Marcos Senior started his political career as a representative of

103 Michael Kho Lim, Parichay Patra, *A Lav Affair with Cinema*, in P. Patra, M. Kho Lim (a cura di), *Sine ni Lav Diaz-A long take on the filipino auteur*, Chicago, Intellect Ltd, 2021, p. 174.

104 <http://www.lafuriaumana.it/index.php/29-issues/numero-17/16-michael-guarneri-militant-elegy-a-conversation-with-lav-diaz>.

Ilocos Norte. And today the politicians and the administrators of the place are very violent. If you make the mistake of fighting with them, you are going to die: they will have people ambush you, liquidate you, assassinate you. If you visit the place, it looks so peaceful, so beautiful, so calm... but you have this foreboding that beyond the shadows, there's violence hollering: beyond the façade, there's evil watching you. That's the psyche there. That's why I used the title *Norte, the End of History*, because Norte is the place where the history of the Philippines ended, when Marcos destroyed us.¹⁰⁵

Ora, terminata la parte di questo paragrafo, dedicata al discernimento delle problematiche legate alle due terminologie chiave libertà e organicità che descrivono il metodo di realizzare i film da parte di Lav Diaz, si prosegue con la descrizione di alcuni progetti che sono stati prodotti dalla Sine Olivia Pilippines.

I criteri adoperati nella scelta dei titoli da trattare sono: le peculiarità sotto il profilo estetico rispetto ad altre opere del regista, eventuali divergenze sotto il profilo produttivo, eventuali somiglianze o differenze con il film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino* (*Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz, 2004) che viene preso in esame nel capitolo 3 di questa tesi. Le argomentazioni proposte per ogni pellicola non vogliono essere delle analisi esaustive dei singoli film, ma tramite esse si vuole dare dei possibili spunti per riflessioni future. L'ordine con cui le pellicole vengono prese in esame segue l'ordine cronologico della fine della produzione. Quindi, i titoli scelti sono: *Heremias (Unang Aklat: Ang Alamat ng Prinsesang Bayawak)* (*Heremias (Book One: The Legend of the Lizard Princess)*, Lav Diaz, 2006), *Norte, Hangganan ng Kasaysayan* (*Norte, the End of History*, Lav Diaz, 2013), *Mula sa Kung Ano ang Noon* (*From What Is Before*, Lav Diaz, 2014), *Hele sa Hiwagang Hapis* (*A Lullaby to the Sorrowful Mystery*, Lav Diaz, 2016), *Panahon ng Halimaw* (*Season of the Devil*, Lav Diaz, 2018) e *Ang Hupa* (*The Halt*, Lav Diaz, 2019).

Il primo film che viene preso in esame è *Heremias (Unang Aklat: Ang Alamat ng Prinsesang Bayawak)* (*Heremias (Book One: The Legend of the Lizard Princess)*, Lav Diaz, 2006). In questo lavoro, successivo a *Ebolusyon ng Isang Pamilyang*

105 Ibidem.

Pilipino (Evolution of a Filipino Family, Lav Diaz, 2004), viene narrato il viaggio di Heremias che, partendo dal suo villaggio natale, si trasferisce in città. Tramite questa odissea che è anche una crescita interiore (in realtà, guardando il film retrospettivamente, avviene una decrescita morale), il protagonista conosce la tragicità della vita del filippino¹⁰⁶. Quello che voglio sottolineare di questo film è la presenza di una scena che dura poco più di un'ora con la cinepresa in mano e in un unico piano sequenza. In questa parte del film si assiste ad una tortura che viene ripresa da dietro ad un cespuglio e viene filmato quello che avviene attraverso l'apertura esterna di una porta di una casa. Lav Diaz vuole così sottolineare la sofferenza del filippino attraverso questa durata estrema e con la ripresa così insistita. Nel film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz, 2004), invece, è presente una scena di circa venti minuti in cui si assiste all'accoltellamento e, successivamente, all'agonia causata dal dolore di quanto accaduto al personaggio. Questa scelta estetica, viene fatta dal regista filippino, per "far sentire" la sofferenza del popolo filippino che ha subito nei secoli¹⁰⁷.

Si prosegue con *Norte, Hangganang Kasaysayan (Norte, the End of History*, Lav Diaz, 2013), già citato precedentemente. Innanzitutto, c'è da prendere in considerazione la genesi di questo progetto perché l'idea iniziale non è di Lav Diaz. Questa pellicola nasce da un'idea di una coppia di filmmaker, conoscenti di Lavrente, i quali scrivono la sceneggiatura. Una volta terminata, notano che possiede molte caratteristiche comuni con l'estetica diaziana, di conseguenza contattano il regista filippino. Una volta discussa con Lav Diaz, egli accetta di essere il regista della pellicola. Adesso è utile evidenziare che questa non è nella sua integralità una produzione indipendente della Sine Olivia Pilipines perché ci sono contributi di terzi. Con questa occasione produttiva, il regista filippino ha avuto l'occasione di iniziare a lavorare con una nuova cinepresa che successivamente gli viene regalata¹⁰⁸. Probabilmente, per via del fatto che questa è una co-produzione sono praticamente assenti i tempi morti o molto ridotti rispetto alla norma presente nelle altre sue

106 <https://mubi.com/it/films/heremias-book-one-the-legend-of-the-lizard-princess>.

107 Michael Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., p. 73.

108 <http://www.lafuriaumana.it/index.php/29-issues/numero-17/16-michael-guarneri-militant-elegy-a-conversation-with-lav-diaz>.

pellicole. In questo lavoro si nota fin da subito un'enorme differenza rispetto ai lavori precedenti, nonché di quelli successivi. Infatti, si è deciso di girare questa pellicola a colori e non in bianco e nero come solitamente vengono girati i film di Lav Diaz. Grazie a questa scelta estetica il regista filippino ha avuto modo di lavorare in maniera particolarmente interessante sul piano espressivo con le luci e le ombre. Un'altra differenza rispetto ai precedenti e successivi lavori prodotti integralmente dalla Sine Olivia Pilipines è quella che verte sulla scelta dell'aspect ratio perché, in questo film, si è usato il 2.39:1. Solitamente, negli altri progetti viene utilizzato l'1.85:1 o simili o l'1.33:1. Infine, sempre a differenza degli altri lavori di Lav Diaz, sono presenti degli interessanti movimenti di macchina, mentre nelle altre pellicole sono assenti in favore di inquadrature fisse. Si noti che questo lavoro è liberamente tratto dal romanzo *Преступление и наказание* (*Delitto e castigo*, Fëdor Michajlovič Dostoevskij, 1866). Visto che è presente una nutrita letteratura sui rapporti tra l'autore russo e quello filippino non si entra nel dettaglio della comparazione¹⁰⁹, ma evidenzio che in questa pellicola gli avvenimenti del romanzo vengono adattati nell'attualità e ambientati nel contesto sociopolitico delle Filippine.

L'anno successivo viene completato il progetto di *Mula sa Kung Ano ang Noon* (*From What Is Before*, Lav Diaz, 2014). Con questo lavoro si ritorna ad una produzione che è integralmente Sine Olivia Pilipines e ritornano tutte quelle caratteristiche che, come ho sottolineato nel paragrafo precedente dedicato a *Norte, Hangganang Kasaysayan* (*Norte, the End of History*, Lav Diaz, 2013), sono assenti nella pellicola dell'anno precedente. Questo film è in parte autobiografico essendo basato sulle memorie della giovinezza del regista nel periodo che è vissuto a Mindanao negli anni Settanta. Il film non è stato girato nell'isola dove la pellicola è ambientata, ma a Luzon in quanto l'ambiente è maggiormente evocativo rispetto a com'era Mindanao negli anni del regime di Marcos¹¹⁰. In questo film viene narrata la vita di un villaggio e delle difficoltà che gli abitanti si trovano a fronteggiare a causa della dittatura e della presenza dei secessionisti islamici¹¹¹. Questi eventi storici non vengono narrati

109 Tom Paulus, *Homeward Hill: Messianic Redemption in Diaz and Dostoyevsky*, in P. Patra, M. Kho Lim (a cura di), *Sine ni Lav Diaz-A long take on the filipino auteur*, Chicago, Intellect Ltd, 2021, pp. 20-47.

110 May Adadol Ingawanij, *Long Walk to Life: The Films of Lav Diaz*, in P. Patra, M. Kho Lim (a cura di), *Sine ni Lav Diaz-A long take on the filipino auteur*, Chicago, Intellect Ltd, 2021, p. 55-59.

111 Ibidem.

direttamente, ma evocativamente tramite la presenza di determinati elementi paesaggistici come l'incombenza di un'enorme pietra sulla spiaggia o, tramite eventi la cui genesi non è particolarmente chiara come nel caso di una capanna che va a fuoco. Anche in questa pellicola, come nel film *Florentina Hubaldo, CTE* (*Florentina Hubaldo, CTE*, Lav Diaz, 2012), c'è una forte rarefazione dei dialoghi durante tutta la durata del film quando questo, generalmente, si riscontra solo nella seconda parte nelle prime pellicole prodotte.



Figura 3: From What Is Before, Lav Diaz, 2016

Un'altra produzione che presenta delle grosse problematiche sotto il profilo produttivo è *Hele sa Hiwagang Hapis (A Lullaby to the Sorrowful Mystery)*, Lav Diaz, 2016). Innanzitutto, esiste la difficoltà nel definire le quote partecipative sotto il profilo produttivo, essendoci diverse case di produzione cinematografiche che hanno partecipato alla realizzazione della pellicola, tra cui la Sine Olivia Pilipines. Nel dettaglio questo è dovuto, probabilmente, alla natura stessa del film dato che può appartenere ai generi come quello storico e in costume, categorie che per la loro stessa natura richiedono un dispendio maggiore di denaro rispetto a lavori che sono ambientati nell'attualità. Da questo si possono dedurre le motivazioni che hanno spinto Lav Diaz a realizzare questo progetto con altri produttori. Ovviamente, questo comporta che siano presenti una serie di negoziazioni che vanno a limare quelle osticità caratterizzanti i lavori diaziani anche se, la durata totale della pellicola è, comunque, di quattrocentottantacinque minuti, fuori allo standard convenzionale per la durata di un film. Nonostante questo, il ritmo è decisamente più marcato rispetto alle produzioni completamente indipendenti. Questo film oltre a vincere un premio alla Internationale Filmfestspiele Berlin ha goduto anche di una distribuzione

relativamente massiccia rispetto agli altri lavori del regista filippino. Di questa pellicola esistono due versioni, una che è quella presentata a Berlino che prevede la visione di questa produzione nella sua integrale durata senza interruzioni e, un'altra, di distribuzione in home video francese, della Clavis Films, in cui il film è diviso in tre parti di cui ognuna possiede titoli di testa e di coda.

Due anni dopo, Lav Diaz conclude la produzione totalmente indipendente del film *Panahon ng Halimaw (Season of the Devil, Lav Diaz, 2018)*. La particolarità di questo film che lo differenzia da tutte le altre pellicole del regista filippino è che quest'ultimo è un musical, l'unico che ha realizzato. Quello di cui ci si accorge subito quando si inizia la visione di questo lavoro è che è totalmente assente la partitura strumentale e i canti presenti vengono esibiti nella forma a cappella. Per il resto, la forma estetica adottata è quella che Lav Diaz persegue da qualche anno: piani sequenza fissi, l'utilizzo del bianco e nero e tempi dilatati. Anche questo film è ambientato durante il periodo in cui è rimasta in vigore la legge marziale di Ferdinand Marcos. La pellicola però si concentra su una realtà particolare del periodo storico preso in considerazione, quella in cui alcuni soldati dell'esercito delle filippine venivano lasciati liberi di fare qualsiasi cosa in totale libertà, come torturare, violentare e uccidere alcuni cittadini filippini. Nel dettaglio narra la storia di un poeta che cerca la verità sulla morte della moglie che è causata dai soldati.

L'ultimo lavoro di Lav Diz che prendo in considerazione per metterne in luce alcune particolarità è *Ang Hupa (The Halt, Lav Diaz, 2019)*. Questo film si caratterizza per essere un film distopico e fantascientifico essendo ambientato nell'anno 2033. Nelle prime scene di questa pellicola si può notare un'inquietante premonizione non voluta dall'autore. Si afferma ciò perché il progetto cinematografico è stato terminato un anno prima della diffusione del virus Covid-19. Infatti, nei primi minuti si assiste alla vaccinazione e ai controlli a tappeto da parte dell'esercito e da droni dei passaporti vaccinali della popolazione, fermando persone in strada, nei negozi ed entrando nelle abitazioni private. Inoltre, il paese è sotto il controllo di un dittatore paranoico e schizofrenico. Questa pellicola vuole essere una critica allegorica alla situazione sociale e politica delle Filippine di questi anni.

In conclusione, questo intero capitolo ha avuto lo scopo di definire i caratteri generali della figura di Lav Diaz. Nel primo paragrafo si è ricostruita la biografia del regista filippino, nel secondo si è dato uno sguardo specifico sulle direzioni commerciali della Good Harvest e, infine, nel terzo si sono volute definire alcune

problematiche relative alle produzioni indipendenti della Sine Olivia Pilipines e sono state presentate alcune singolarità di qualche pellicola prodotta. Nel prossimo capitolo, dopo una breve introduzione in cui vengono finalmente rese note le problematiche che si sono presentate nella realizzazione del film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino* (*Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz, 2004), ci si soffermerà su due questioni: la definizione di appartenenza o meno dello stile cinematografico di Diaz alla categoria dello slow cinema e la valutazione del termine nichilismo. In particolare si vanno a definire una serie di motivazioni per cui non si può ritenere che Lavrente sia nichilista, ma tragico.

3. Analisi del film *Evolution of a Filipino Family* (2004)

In questo capitolo ci si concentra nel dettaglio sul film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino* (*Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz, 2004). In particolare, dopo una breve introduzione in cui si rendono noti i travagli che hanno portato a compimento questa produzione cinematografica, vengono poi presi in considerazione la problematicità relativa alla definizione di slow cinema in rapporto alla cinematografia di Lav Diaz e, a seguire, si dimostra la fallacia secondo cui il regista filippino si possa ritenere nichilista.

Si è reso necessario trattare il termine di “slow cinema” in rapporto al film in questione perché non esiste una sua definizione, ma una serie di caratteristiche che questi film possono possedere permettendogli di entrare nella suddetta categoria. La problematica si infittisce dal momento in cui, una serie di critici affermano che la cinematografia indipendente di Lav Diaz rientra in tale definizione, ma il regista filippino non ritiene di farne parte. Ora, rispettando tale affermazione di Lav Diaz, si ritiene che l’incomprensione generatasi dalle due parti è dovuta all’incerta definizione di slow cinema e di ciò che ne fa parte. Si cercherà quindi di fare chiarezza su questa problematica.

Nel paragrafo successivo, si procede con una analisi di un blocco narrativo del film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino* (*Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz, 2004) per cercare di comprendere se in esso sono presenti degli elementi che permettano di definire la pellicola come nichilista¹¹². Si è deciso di muoversi in questi termini perché si è affermato che, Lav Diaz, può essere considerato come nichilista. Come verrà ampiamente dimostrato in questo paragrafo, il regista filippino, non si ritiene che si possa definire col suddetto termine, ma con quello più appropriato di tragico.

Ora, dopo questo veloce chiarimento sul senso e le intenzioni poste in questo capitolo, è giunto il momento di rendere note le difficoltà accadute nella realizzazione del film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino* (*Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz, 2004). Questa produzione è iniziata nel 1994 e si è protratta per una decina di

¹¹² Parichay Patra, *Jesus, Magdalene and the Filipino Judas: Lav Diaz and His “Artless Epics”*, in P. Patra, M. Kho Lim (a cura di), *Sine ni Lav Diaz-A long take on the filipino auteur*, Chicago, Intellect Ltd, 2021, p. 139.

anni per molteplici complicazioni. Il titolo, durante una parte della produzione in cui si sono svolte le riprese è *Ebolusyon ni Ray Gallardo*¹¹³. La trama originale è molto differente da quella attuale tranne per il nome del protagonista e del cognome della famiglia a cui appartiene rimangono inalterati. Si narrano le vicende di un filippino di nome Ray Gallardo che vive a New York e lavora in un ristorante di cucina filippina. Qui, il suo datore di lavoro, lo sfrutta. Il protagonista abita in un piccolo appartamento a Manhattan dove c'è anche il fantasma di un veterano filippino della guerra in Vietnam che si ciba di petali di rose rosse¹¹⁴. Inizialmente, le riprese sono state effettuate negli Stati Uniti d'America, in particolare tra New York, il Maryland e la Virginia¹¹⁵. In questo periodo, le riprese sono state fatte su pellicola 16mm su negativi Kodak 7222¹¹⁶. Dopo pochi mesi dall'inizio delle riprese, i produttori si ritirarono dalla produzione di questo film. Lavrente, nonostante le difficoltà finanziarie in cui versava riuscì a far convertire in uno studio specializzato quanto ripreso su pellicola su un supporto audiovisivo più maneggevole come le VHS (videocassette). Successivamente, il regista filippino andò in giro per la costa orientale degli Stati Uniti d'America per cercare un produttore disposto a finanziarlo per concludere il film¹¹⁷. Per sopperire alle necessità economiche per poter realizzare questa produzione cinematografica, in questi anni Lav Diaz ha dovuto fare una serie di lavori come scrivere articoli per un quotidiano filippino e altri lavori precari per racimolare del denaro che gli permettesse l'acquisto delle pellicole per poter effettuare le riprese¹¹⁸. Nel 1997, come si è già avuto di affermare nei paragrafi precedenti, il 2.1 e 2.2, il regista filippino ha avuto modo di tornare nelle Filippine e di girare una serie di film commerciali per essere sfruttati sotto il profilo economico per la Good Harvest. Tra il 1999 e il 2004, riprende la produzione della sua prima pellicola indipendente continuando ad effettuare delle riprese in pellicola. Ma, in questi anni iniziano ad essere commercializzate le prime cineprese semi amatoriali digitali che, grazie ai costi

113 Michael Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., p. 67.

114 https://www.sensesofcinema.com/2005/filipino-cinema/lav_diaz/.

115 Michael Kho Lim, Parichay Patra, *A Lav Affair with Cinema*, cit., p. 171.

116 Michael Guarneri, *Freedom Is a Long Shot: A Chronicle of Lav Diaz's Artistic Struggle*, cit., p. 67.

117 https://www.sensesofcinema.com/2005/filipino-cinema/lav_diaz/.

118 Michael Kho Lim, Parichay Patra, *A Lav Affair with Cinema*, cit., p. 171.

ridotti e alla possibilità di poter fare anche delle riprese uniche molto lunghe, Lavrente decide di acquistarne una e di usarla per finire la realizzazione del film¹¹⁹ *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino* (*Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz, 2004). Un altro problema che gli faceva rallentare le riprese quando venivano effettuate sulla pellicola era la difficoltà di reperirle dato che non se ne trovavano nelle Filippine; quindi, doveva ordinarle dagli Stati Uniti d'America o dal Giappone a cui si aggiungevano i costi di spedizione¹²⁰. Inizialmente, la resa qualitativa delle riprese digitali non piaceva a Lav Diaz, ma dovette continuare la realizzazione del film con essa altrimenti rischiava di non terminarlo mai¹²¹. In questo periodo della produzione la natura del film cambiò notevolmente. Il titolo cambiò da quello iniziale *Ebolusyon ni Ray Gallardo* si approdò a quello con cui viene nominato ora, *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino*. Questo cambiamento rispetto all'idea originale viene imputata dal regista alla nuova ispirazione che ha avuto dai luoghi in cui effettuava le riprese nelle Filippine¹²². Una volta terminate le riprese si procedette al montaggio del girato. Innanzitutto, bisogna affermare che tutte le riprese avvenute negli Stati Uniti d'America non sono state montate nella pellicola così come è disponibile oggi per la visione¹²³. Oggi esistono due versioni del film, una di seicentossessanta minuti e un'altra di seicentoventicinque. La prima non è reperibile, mentre la seconda è quella presente sulla piattaforma OTT Mubi o quella scaricabile tramite Torrent. La differenza presente tra quella disponibile sulla piattaforma streaming a pagamento e quella scaricabile illegalmente è che nella prima in alcuni momenti i dialoghi sono mancanti e, al posto di essi, è presente una scarica sonora fastidiosa, mentre nell'altra non ci sono difetti. Ultimamente Lav Diaz sta pensando di montare il girato statunitense per farne un film¹²⁴.

119 Ibidem.

120 Michael Kho Lim, Parichay Patra, *A Lav Affair with Cinema*, cit., p. 170.

121 Michael Kho Lim, Parichay Patra, *A Lav Affair with Cinema*, cit., p. 171-172.

122 https://www.sensesofcinema.com/2005/filipino-cinema/lav_diaz/.

123 Ibidem.

124 Michael Kho Lim, Parichay Patra, *A Lav Affair with Cinema*, cit., p. 172.



Figura 4: Lav Diaz durante le riprese nelle Filippine del film *Evolution of a Filipino Family*, 2000.

3.1 Un caso di slow cinema (o no?)

L'oggetto di questo paragrafo è il termine slow cinema. Inizialmente vengono esposte le sue problematicità. A seguire vengono prese in esame delle caratteristiche in comune ad alcune pellicole lente che vengono esplicate facendo riferimento ad alcune scene del film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino* (*Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz, 2004).

Il concetto di slow cinema presenta una serie di problematiche dovute al suo essere generico. Infatti, i film e i registi, che la critica fa rientrare sotto questa categoria, sono molto differenti. Ovviamente ci sono delle caratteristiche comuni come le riprese con una durata superiore alla norma, nel senso che vengono percepite da una grande fetta di un possibile pubblico come più lunghe. Questo permette di dare una sensazione di dilatazione del tempo anche se, una possibile scena, può avere una durata di due o quattro minuti e sembrare che duri molto di più. Come si può notare da quanto affermato, non sono presenti dei parametri che permettono di definire quale sia il cinema lento e, a questo punto, se esiste (o si può ritenere tale) una controparte veloce¹²⁵. Pertanto, si può ritenere che questa lentezza e un conseguente possibile appesantimento della visione di uno di questi film, sia dovuto dalla percezione del tempo che ogni singolo soggetto ha.

Rimanendo sul concetto della percezione, si ritiene che essa, nel cinema, porti ad una sensazione di velocità o di un ritmo sostenuto quando nella stessa scena sono

¹²⁵ Horacio Muñoz Fernández, *Cierta tendencia (nostàlgica) del slow cinema*, Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, vol 4 n. 2, 2017, p. 289.

presenti molte inquadrature differenti e sono montate facendole durare per breve tempo. Un'altra caratteristica che rende veloce la scena è quando ci sono delle forti sollecitazioni visive e uditive e infine quando i movimenti degli attori sono veloci e parlano velocemente. Ovviamente è presente anche una forte componente psicologica da parte dello spettatore che deve essere posto, nei confronti del film che sta guardando, in modo tale che ci sia da parte sua una forte partecipazione interiore agli accadimenti nella pellicola. Invece, nei film che vengono fatti rientrare nella categoria di slow cinema questo non avviene perché in una ipotetica scena non sono presenti più inquadrature ma generalmente una o poche di più. Non ci sono forti sollecitazioni uditive e quelle che paiono esserlo non pregiudicano la sensazione di lentezza. Anche le sollecitazioni visive, in questi film cosiddetti lenti, sono pressoché assenti a fronte di una scenografia che si può ritenere minimalista. Quindi la percezione di lentezza non è dovuta, solamente, alla durata di una scena. Quest'ultima non è lenta perché sembra durare tanto, ma perché ci sono delle ambientazioni povere e la traccia sonora non pone delle forti sollecitazioni. Ricapitolando, i film appartenenti alla categoria slow cinema, vengono ritenuti tali perché vengono percepiti lenti.

Alcuni studiosi che si sono interrogati sullo slow cinema, come Flanagan, ritengono che possano esistere delle comunanze tra il neorealismo italiano e il cinema lento¹²⁶. Questa affermazione è sbagliata perché si basa sul banale assunto per cui, sia nel caso del movimento cinematografico del dopoguerra, sia in quello più recente, siano presenti il minimalismo e una ricerca della non-azione. Da un lato è vero che sia nel neorealismo italiano sia nello slow cinema sono presenti il minimalismo e la lentezza, dall'altro l'utilizzo di queste caratteristiche avviene per motivazioni differenti. Infatti, tra il movimento cinematografico italiano e quello lento ci sono delle notevoli differenze. Innanzitutto, si noti che il neorealismo c'è stato in un determinato periodo storico, in una determinata cultura, dopo determinati eventi storici, in un ambiente socioculturale e politico definiti. Lo slow cinema non possiede tutti questi aspetti in modo uguale a quanto è avvenuto nel neorealismo, ma sono totalmente differenti. Infatti, il periodo storico in cui nasce lo slow cinema non è lo stesso del movimento cinematografico italiano del dopoguerra, le culture di appartenenza sono totalmente differenti tra di loro, mentre il neorealismo c'è stato in un determinato

126 Horacio Muñoz Fernández, *Cierta tendencia (nostàlgica) del slow cinema*, cit., p.p. 291-292.

ambiente culturale, quello italiano del dopoguerra. Inoltre, il movimento cinematografico italiano è nato tra la fine della Seconda guerra mondiale e il primo dopoguerra, mentre lo slow cinema, così come viene inteso oggi, è nato circa negli anni Novanta, come si è detto prima in ambienti culturali differenti tra di loro, e da retaggi storici estremamente differenti tra di loro facendone, di volta in volta, avere delle significazioni (della lentezza) diverse. Infine, le ultime due differenze, sono quelle che vertono sotto il profilo socioculturale e politico. Infatti, il neorealismo è nato in un ambiente socioculturale ben definito come quello della fine della Seconda guerra mondiale e del dopoguerra, mentre lo slow cinema è presente in ambienti socioculturali estremamente differenti tra di loro. In ultima analisi, la politica presente negli anni in cui c'è stato il movimento cinematografico italiano, era un tipo di politica che è differente da quella che è oggi e, soprattutto, da quella che è presente negli stati in cui oggi vengono realizzati dei film lenti. Inoltre, queste stesse pellicole appartenenti allo slow cinema, sono molto differenti tra di loro e da quello che c'era all'epoca del neorealismo. Alla luce di quanto appena dimostrato, si può affermare che il neorealismo e lo slow cinema non hanno punti in comune.

Nonostante il termine slow cinema venga utilizzato per descrivere una serie di opere cinematografiche che utilizzano la lentezza¹²⁷, queste hanno diverse caratteristiche (dando delle motivazioni per cui si utilizza la lentezza) che solitamente vengono usate singolarmente nei diversi film, ma che nelle opere di Diaz vengono racchiuse tutte insieme. Di seguito elenco le caratteristiche del cinema lento: primitivismo, contemplazione, critica economica al sistema capitalistico con il conseguente concetto di sfruttamento, e critica al sistema politico. Tutte queste caratteristiche, come già detto, coesistono nel film del regista filippino e vado ad esplicitarle analizzando una scena o un blocco narrativo della pellicola *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family)*, Lav Diaz, 2004).

La prima delle caratteristiche per cui viene realizzato un film lento e che prendo in esame è quella che viene denominata primitivismo. Si usa questo termine, perché alcuni dei registi rientranti nello slow cinema, ricercano con tale estetica quella presente nel cinema delle origini. La similitudine tra questi film recenti e le prime opere cinematografiche come quelle dei fratelli Lumière, è l'assenza di una

127 Qui per lentezza si intende sia una lunghezza oggettiva delle inquadrature e di una scena superiore ai cinque minuti sia il caso che la lentezza sia percepita.

narrazione¹²⁸. Infatti, in tutti e due i casi sono assenti degli eventi che producono una storia. La differenza presente tra queste due cinematografie è la durata totale del prodotto. Come è risaputo, i film realizzati dai due imprenditori francesi avevano un'enorme limitazione derivante dall'utilizzo di una tecnologia allo stadio larvale che permetteva delle riprese di durata particolarmente ridotta, circa cinquanta secondi. I cineasti che vengono fatti rientrare nella categoria dello slow cinema, invece, grazie anche al periodo in cui possono operare e a quanto permettono le nuove tecnologie di prolungare la durata delle riprese, possono realizzare riprese più lunghe. Questa dilatazione della durata di una inquadratura permette a questi registi di fare una riflessione sulla temporalità esprimendo l'utopia di un ritorno ad una concezione temporale preindustriale¹²⁹. Tale intensificazione della percezione del tempo e l'astrazione del montaggio tramite il ricorso al piano sequenza, permette una sorta di liberazione dal tempo stesso¹³⁰. Un'altra particolarità del primitivismo, in parte concettuale, ma che mette in gioco aspetti più pratici, è quella dell'utilizzo, da parte di tali registi, della pellicola e non del digitale¹³¹. Con l'utilizzo di tale sistema di "salvataggio" delle riprese vi è l'ulteriore volontà di rimarcare il ritorno ad una modalità di intendere il cinema in cui, da un lato è assente la narrazione, dall'altro vi è la volontà di mostrare e documentare. Nel caso del regista preso in esame in questa tesi, Lav Diaz, non viene adoperata la pellicola, ma ciò non toglie che in alcune sequenze o scene nei suoi film si possa parlare di primitivismo inteso come cinema non narrativo¹³².

Ad esempio, nel film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz, 2004) si può notare tale concetto nelle seguenti scene. La prima che prendo in esame dura otto minuti e inizia al minuto 07:50 e termina al minuto 15:50. È composta da tre inquadrature corrispondenti a delle sequenze. Viene mostrata una parte del viaggio che permette ad Ana di tornare a casa una volta terminato l'anno scolastico. Probabilmente è in compagnia di una sua compagna di scuola, di sua madre e del fratello minore. Nella prima sequenza che inizia al minuto

128 Horacio Muñoz Fernández, *Cierta tendencia (nostàlgica) del slow cinema*, cit., p.p. 291-293.

129 Horacio Muñoz Fernández, *Cierta tendencia (nostàlgica) del slow cinema*, cit., p. 290.

130 Ibidem.

131 Horacio Muñoz Fernández, *Cierta tendencia (nostàlgica) del slow cinema*, cit., p. 301.

132 Horacio Muñoz Fernández, *Cierta tendencia (nostàlgica) del slow cinema*, cit., p. 293.

07:50 e termina al minuto 10:35 i personaggi in questione vengono ripresi mentre camminano in mezzo ad un prato nella sua naturalità dall'inizio della scena al minuto 09:02 (Figura 5). A partire dal momento in cui termina la sequenza descritta inizia la seguente che termina al minuto 15:07. In questo frangente temporale viene mostrata la comitiva mentre pranza. Qui, la compagna di scuola di Ana, parlando lentamente, pone pochi quesiti che vertono sulla salute dei componenti della famiglia dell'amica (quindi la sorella, la nonna e il padre, Kadyo in prigione di Ana). Nella terza sequenza si vedono i quattro personaggi che riposano all'ombra di un banano. Quest'ultima è la più corta perché dura solamente quarantatré secondi. Si può ritenere che l'intera scena possa far parte della caratteristica dello slow cinema del primitivismo. Infatti, nelle tre sequenze non vi è una storia e non vi è una narrazione specifica e quanto avviene nel profilmico è puramente descrittivo¹³³. nel profilmico è puramente descrittivo¹³⁴.



Figura 5: esempio di una inquadratura primitiva presente nel film Evolution of a Filipino Family, 2004.

La seconda caratteristica, la contemplazione, può essere considerata una conseguenza del primitivismo. Questo avviene perché le caratteristiche del primitivismo - quali la staticità della ripresa, la staticità del profilmico e l'assenza della narrazione - permettono una predisposizione contemplativa nello spettatore¹³⁵. Quando i registi vogliono indurre una visione contemplativa nei loro film o in una singola scena, compongono o cercano un ambiente che a livello compositivo, una volta

133 Ibidem.

134 Ibidem.

135 Horacio Muñoz Fernández, *Cierta tendencia (nostàlgica) del slow cinema*, cit., p.p. 293-

ripreso, assomigli ad un quadro¹³⁶. Infatti, è presente una ricerca di una staticità compositiva dichiaratamente pittorica da parte di questi autori¹³⁷. Con questa scelta estetica si vuole che lo spettatore raggiunga un'esperienza come quella che vivrebbe in un museo quando osserva un dipinto¹³⁸. Questo avviene grazie alla staticità e alla lunghezza della ripresa, che permettono allo sguardo di avere un'ampia visione del profilmico. Da qui nasce il divario sotto il profilo concettuale tra la concezione di *vita activa*, teorizzata da Hannah Arendt nella sua opera *The Human Condition*¹³⁹ in cui afferma che il tempo scorre velocemente, e quell'idea di vita antica che vede il suo senso nella contemplazione (quindi nella staticità)¹⁴⁰, la ritiene non essere funzionale alla vita moderna degli ultimi decenni. Ora, il cinema ha dimostrato, di pari passo a quanto è stato assunto a livello societario, la superiorità della vita activa su quella contemplativa¹⁴¹. Questo è dovuto in gran parte alle necessità del sistema economico capitalistico che non può funzionare tramite la contemplazione. In conclusione, si può affermare che la caratteristica contemplativa presente nello slow cinema si caratterizza per essere non-narrativa, come nel primitivismo, e avere una composizione pittorica del profilmico permettendo ad un possibile spettatore di avere una visione contemplativa, simile a quella che avrebbe nel momento in cui si trovasse davanti ad un quadro in un museo.

Ora, nel momento in cui vengono analizzate alcune scene del film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family)*, Lav Diaz, 2004) rispetto alla caratteristica dello slow cinema denominata contemplazione, si presenta una problematica in quanto nel film preso in esame non sono presenti delle scene che si possono ritenere totalmente contemplative, eccetto una, perché contengono anche aspetti del primitivismo.

La prima scena che prendo in considerazione inizia al minuto 311:83 e termina al minuto 314:83. È composta da due inquadrature. Nella prima che termina al minuto 312:77 si vede Ana che torna a casa da scuola dopo la fine dell'anno scolastico, è la prosecuzione di quanto accade nella scena descritta precedentemente. La sorella,

136 Ibidem.

137 Ibidem.

138 Ibidem.

139 Ibidem.

140 Ibidem.

141 Ibidem.

inizialmente, cammina per un appezzamento di terra incolto andando verso una strada e si siede, sul ciglio della carreggiata, su un masso vicino a degli arbusti in attesa che passi un jeepney. In questa inquadratura che dura poco più di un minuto sono presenti dei leggeri movimenti della macchina da presa per permettere che il personaggio in scena rimanga nel profilmico. Nella seconda e ultima inquadratura che compone la scena presa in esame che va dal minuto 312:77 al minuto 314:83, il soggetto ripreso, viene filmato nella sua attesa dal suo lato destro. Qui sono assenti movimenti di macchina. Da questa angolazione di ripresa entrano nel profilmico anche tutti i mezzi di locomozione che si muovono sulla strada. La prima inquadratura si può ritenere che possieda degli aspetti della caratteristica contemplativa perché l'illuminazione naturale e la composizione naturale del paesaggio ripresi, sembrano appartenere ad un dipinto. Nel secondo, anche qui sono presenti le componenti pittoriche, ma ci sono anche degli elementi appartenenti alla caratteristica primitiva. Questo è dovuto all'entrata e uscita accidentale dei mezzi di locomozione dal profilmico accennando a una similitudine a quanto accade in qualche ripresa dei fratelli Lumière.

Un altro possibile esempio di scena contemplativa è quella del padre Kadyo ripreso mentre attende, e spera, che torni il nipote Raynaldo. Questa scena dura circa tre minuti ed è composta da tre inquadrature. Nella prima che termina al minuto 442:42, il padre si avvicina lentamente alla panchina e si siede. La panchina in primo piano, nonostante il suo aspetto brutto, una volta messa in relazione all'ambiente pone lo spettatore in una condizione contemplativa. Nella seconda inquadratura che divide la scena, vengono ripresi tre filippini su una barchetta nel fiume che remano. In questa ripresa sono presenti dei leggeri movimenti di macchina. La composizione dell'ambiente, in questa inquadratura, per gli elementi compositivi del paesaggio e per la presenza di un tronco di un albero che divide un terzo dell'inquadratura, è particolarmente pittorica. Nella terza e ultima inquadratura della scena che dura qualche manciata di secondi è presente in primo piano Kadyo di spalle mentre osserva il fiume e i tre filippini che remano (Figura 6). In conclusione, si può affermare che questa scena rappresenta un caso in cui c'è unicamente l'elemento contemplativo dello slow cinema.



Figura 6: esempio di inquadratura contemplativa tratta dal film *Evolution of a Filipino Family*, 2004.

Ora andrò a descrivere la terza caratteristica dello slow cinema che è la critica al capitalismo descritto appunto dai registi attraverso la lentezza estrema¹⁴². Il capitalismo funziona con tempi corti per la produzione¹⁴³. Attraverso la lentezza quindi si va ad esprimere questa critica. Il capitalismo, inoltre, si basa sullo sfruttamento delle persone e delle risorse naturali e Lav Diaz si contrappone a questa tematica specialmente in un blocco narrativo che descrive una famiglia che va a cercare l'oro in una miniera. Questi concetti sono riportati nel modello di ottimizzazione fordista-taylorista¹⁴⁴. Per questo modello, il valore della merce è in gran parte determinato dal tempo di lavoro impiegato per produrla, in modo che il tempo di produzione potesse tradursi in profitti: minore è il tempo maggiore è la produzione. Così, la produttività è stata definita come l'aumento della quantità per unità di tempo e l'accelerazione della produzione, attraverso la compressione del lavoro, è diventata un elemento fondamentale dell'economia capitalista¹⁴⁵. Diaz con la sua lentezza di produzione, il suo modo di concepire il film, il suo modo di realizzarlo, i tempi per terminare l'opera e infine la durata dei film stessi, vuole contrapporsi anche al cinema commerciale di natura capitalista.

Non esiste una scena specifica nel film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino* (*Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz, 2004) che possa descrivere questa

142 Horacio Muñoz Fernández, *Cierta tendencia (nostàlgica) del slow cinema*, cit., p. 306.

143 Ibidem.

144 Ibidem.

145 Ibidem.

caratteristica, ma un blocco narrativo completo di cui, ora, dopo una veloce descrizione di quanto vi avviene, metto in luce le peculiarità ivi presenti che mi fanno ritenere che si possa affermare che, in questo caso, si tratti della caratteristica dello slow cinema tramite cui avviene una critica al sistema economico capitalistico. Si rende necessaria una sinossi integrale di ciò che avviene in questo blocco narrativo, data l'importanza che assume quanto vi accade per definire poi come vi è qui una critica al capitalismo. Inoltre, data la difficoltà di reperire il suddetto film e di conseguenza l'impossibilità di poterlo vedere, non si può evitare la sinossi degli avvenimenti ivi ripresi.

In questo blocco narrativo avvengono delle vicende in cui una famiglia composta da padre, madre e figli, di cui due adottivi, smettono di lavorare come braccianti in agricoltura per andare a cercare l'oro, mentre il componente familiare materno rimane a casa. Questo blocco narrativo inizia con una inquadratura in cui la madre svolge alcune faccende casalinghe nel giardino della loro poverissima casa. Successivamente, i figli tornano a casa portando dei rametti di legno per accendere il fuoco per cucinare il cibo. A seguire si vede il padre pensieroso dentro casa. Mentre due fratelli, di cui uno è sordomuto, stanno spaccando la legna, il terzo ascolta una trasmissione radio. Nell'inquadratura successiva, l'intera famiglia, in salotto, ascolta un radiodramma (viene seguito anche dalle due sorelle figlie di Kadyo che vivono con la nonna) in cui una ragazzina viene violentata da uno zio e nonostante le sue proteste, la madre non l'aiuta. Una volta terminata una puntata, la madre racconta quanto accaduto nel radiodramma al figlio sordomuto. Di notte, il figlio che, in una delle inquadrature precedenti a questa in cui due fratelli tagliavano la legna ascolta una trasmissione radiofonica, viene ripreso dal padre che lo trova ancora sveglio ad ascoltare un altro radiodramma, questa volta di genere horror. Nella scena successiva, all'inizio si vede la madre dare da mangiare ai maiali e dopo sedersi vicino al marito, il quale le accenna la sua intenzione di lasciare l'agricoltura e di andare alla ricerca dell'oro insieme ai figli. La moglie non è contenta della decisione perché vorrebbe che i suoi figli andassero a scuola preoccupandosi del loro futuro, ma il problema di fondo, che il marito le fa notare, è che non se lo possono permettere vista la condizione di povertà in cui versano. Nell'inquadratura seguente, in primo piano si vedono i due fratelli che stanno giocando a braccio di ferro, mentre in secondo piano, dentro la casa con la porta aperta in modo tale da rendere visibili i personaggi al suo interno, si vedono il padre, la madre e l'altro fratello. Nell'inquadratura che segue, sempre divisa in due piani in cui, nel primo ci sono i due fratelli, di cui uno è quello sordomuto e a

cui l'altro racconta un'altra puntata del radiodramma, nel secondo, invece, il terzo fratello taglia dei rami. Successivamente, il padre con i figli, in un rigagnolo d'acqua, in una radura rocciosa, iniziano a cercare l'oro (Figura 7). Nelle inquadrature seguenti, la madre cucina e, mentre cucina, improvvisamente si rende conto di non vederci più. Questo evento la costringe ad aiutarsi a muovere con un bastone. Nella sequenza successiva, l'altra parte della famiglia continua a cercare l'oro, ma i tre figli decidono di fermarsi per andare a mangiare, mentre il padre continua nella sua ricerca ossessiva della pietra d'orata per un po', poi li segue. Nella scena successiva, il marito e i figli della donna, una volta tornati a casa per il pranzo, scoprono che la donna è diventata cieca mentre cercavano la pietra preziosa senza successo. Qui vengono ripresi i preparativi per il pasto, la famiglia che pranza e a seguire i membri durante il riposo una volta terminato di mangiare. Dopo qualche scena in cui sono presenti gli altri blocchi narrativi, si vede prima il padre, poi l'intera famiglia, che ascoltano un radiogiornale a casa in cui si sentono degli spari durante una manifestazione di protesta contro il regime dittatoriale di Marcos a Manila. Nella scena successiva, tutti i componenti del nucleo familiare tornano nella radura rocciosa dove è presente il rigagnolo d'acqua in cui cercano l'oro. Il marito, dopo un po', si avvicina alla moglie e i due discutono. Lei coglie questa occasione per affermare la sua volontà di mandare i figli a scuola e di non rovinargli la vita con la ricerca dell'oro. Dato che qui non trovano pietre preziose decidono di andarsene in altri luoghi. Nelle inquadrature seguenti, il padre e i figli camminano nella natura alla ricerca di un luogo in cui possano trovarne. Il padre, frustrato per non trovare dei filoni auriferi, e i figli se ne tornano a casa. Qui, il marito si vede costretto ad andare a chiedere il permesso di sfruttare un filone vicino ad una miniera che un suo vecchio conoscente, di nome Dakila, ha avuto in concessione per lo sfruttamento dal governo filippino. Di conseguenza, il padre con i suoi figli, si avviano per andare nel suddetto luogo. Una volta arrivati, incontrano il conoscente del padre che fa vedere a loro il luogo in cui possono accamparsi e quello in cui possono cercare l'oro. Quella notte, il padre va a discutere nella casa del suo conoscente, il quale abita in un edificio fatiscente e presenta gravi segni di alcolismo. Nelle riprese successive, all'interno di una cava, i figli col padre, cercano l'oro. Fuori dalla cava, uno dei figli pulisce dalla terra delle pietre raccolte scoprendo che non contengono il metallo cercato. Quella sera, nel loro accampamento, mentre cenano, uno dei figli afferma di pensare che sono entrati nella cava del conoscente del padre. In tal caso corrono il rischio di ricevere da parte di

quest'ultimo delle ritorsioni fisiche come torture se non, nel peggiore dei casi, la morte. Nella scena successiva, all'interno della cava, il figlio sordomuto fa una discussione col padre sottolineandogli quanto stanno rischiando a continuare a scavare per cercare l'oro in quelle terre di proprietà di quell'uomo cattivo. Nell'inquadratura successiva, i fratelli riposano all'aria aperta. Quella notte il padre va a discutere con Dakila, il suo conoscente e padrone della cava, il quale lo tranquillizza e gli dice che l'unica cosa importante è che non entri nel suo filone. Fintantoché questo non accade, sono liberi di fare quello che vogliono. Dopo qualche scena in cui si intersecano gli altri piani narrativi, i tre fratelli camminano alla ricerca di un altro punto in cui possono cercare l'oro, intorno a delle fabbriche abbandonate. Quella notte, i due fratelli continuano la loro ricerca al buio, ma ad un certo punto, ricevono un'imboscata da parte degli uomini di Dakila, i quali colpiscono alla testa il fratello sordomuto e riescono a rapirlo, mentre l'altro riesce a fuggire. Una volta tornato all'accampamento, racconta quanto accaduto al padre. Iniziano subito le ricerche che si protraggono per tutta la notte e il giorno successivo. Ad un certo punto uno dei fratelli trova un lembo dei vestiti del fratello disperso e si dispera pensando che sia morto. Di conseguenza il padre va a chiedere delle spiegazioni al suo conoscente, il quale, per ridargli indietro il figlio, vuole che lui e gli altri due suoi figli lavorino per lui gratuitamente nella sua miniera. Il padre non accetta e torna a casa con i due figli rimasti. La madre, una volta saputo quanto accaduto, ha una crisi di disperazione e vuole che gli uomini della famiglia cerchino il componente rapito. A seguire c'è una scena in cui i singoli componenti della famiglia, esclusa la donna, riflettono e si disperano per quanto accaduto. Dopo qualche scena legata agli altri blocchi narrativi, ci sono delle inquadrature dove si vede la madre ceca a braccetto di una vecchia vagare per un sentiero fangoso in mezzo a degli arbusti. Intersecandosi con questa scena, ce n'è una in cui il padre e i due figli rimasti tornano a cercare l'oro nel rigagnolo roccioso vicino casa. Successivamente, viene ripreso il figlio disperso imbrattato di sangue che impugna un machete, il quale si è liberato dalla prigionia in cui si trovava uccidendo le persone che lo tenevano imprigionato. Dopo un'altra intersezione di altre scene riguardanti gli altri blocchi narrativi, ci sono le inquadrature conclusive di quello preso in esame. Uno dei tre figli lascia la famiglia per andare a scuola. Vengono ripresi i saluti ai familiari e una parte del cammino che lo porterà nella città in cui c'è la scuola in cui deve andare.



Figura 7: inquadratura in cui si può vedere il padre mentre cerca l'oro.

Una volta terminata la sinossi di questo blocco narrativo, si procede con le motivazioni per cui si può ritenere che esso sia una critica al sistema economico capitalistico. Innanzitutto, si può affermare che le singole inquadrature sono piuttosto lunghe, minimaliste e lente. Anche le scene maggiormente drammatizzabili non vengono costruite a tale scopo, ma vogliono essere il più possibile descrittive. Infatti, si può affermare che anche queste scene possono essere riconducibili ad una delle proprietà dello slow cinema, quella che è stata denominata come primitiva. Ad ogni modo, queste scene prese in esame, si possono ritenere una critica al sistema del capitalismo perché vi si denuncia una realtà delle Filippine. In questo paese, i giacimenti auriferi presenti nel suo terreno sono stati per secoli sfruttati dagli spagnoli e a seguire dagli Stati Uniti d'America. Questo fatto storico, che viene sottolineato in questo film, tramite questo blocco narrativo, sottolinea una realtà molto utilizzata nel sistema capitalistico, lo sfruttamento delle materie prime e delle persone. Lo sfruttamento delle materie prime è presente in questo film, in particolare tramite la rappresentazione della figura del conoscente del padre dei tre fratelli, il quale è disposto a uccidere chiunque rappresenti per lui una minaccia al suo sfruttamento della sua miniera d'oro. Lo sfruttamento delle persone viene rappresentato qui, tramite la scena in cui il padre parla con Dakila una volta che quest'ultimo ha fatto rapire dai suoi uomini il figlio sordomuto e, in particolare, nella battuta in cui dà la propria disponibilità di lasciare libero il ragazzo solo nel momento in cui, i componenti della famiglia, avrebbero lavorato per lui gratuitamente. La critica al sistema produttivo del capitalismo avviene, invece, da un lato tramite la lunghezza della durata delle inquadrature tramite cui si va a criticare quell'assunto delle teorie fordiste-tayloriste

secondo cui ci devono essere dei limitati tempi di produzione. Dall'altro, tramite la presenza di tempi morti, si vuole andare a minare quei presupposti delle suddette teorie economiche secondo cui tutto ciò che è inutile alla produzione debba essere eliminato. Inoltre, sotto un profilo prettamente cinematografico, avviene una critica al cinema commerciale. In questa tipologia di cinema tutto quello che viene ritenuto inutile alla narrazione perché non vi avviene nulla, si elimina dal montaggio finale del film. Mentre, nel film filippino preso in esame, anche quello che non è utile ai fini della narrazione, viene mantenuto nel montaggio finale. In conclusione, si può ritenere che il blocco narrativo preso in esame, possa essere considerato una critica al sistema economico all'interno del movimento estetico recentemente nato chiamato slow cinema poiché essa è presente sotto tre profili, il profilo narrativo, quello tecnico e quello estetico.

Per spiegare la quarta e ultima caratteristica dello slow cinema, la critica politica, faccio riferimento all'intenzione di Lav Diaz che vuole trasmettere la sofferenza del popolo filippino che ha subito per centinaia di anni diverse dittature: il colonialismo spagnolo, poi quello americano, poi quello giapponese e infine il regime di Marcos. *La critica passa attraverso la storia oltre che attraverso la descrizione, in Evolution, di una famiglia contadina e degli strati più bassi della popolazione, che il regista filippino descrive evitando ogni tono elegiaco. I loro ritmi di vita sono legati ai tempi della coltivazione del riso. Diaz rappresenta scene di pesca, aratri, donne che ramazzano, stendono i panni e nutrono i maiali, e lunghe scene di interni. La Storia è vista attraverso i suoi riflessi nel mondo rurale, che la accetta passivamente per quasi tutto il film. Solo alla fine si vedranno le masse contadine aggregarsi e confluire nella capitale per dare vita a imponenti manifestazioni di rivendicazione, perché finalmente hanno preso coscienza dei propri diritti, spente tramite brutali repressioni. Diaz racconta anche una storia sociale, accanto a quella politica, che assiste alla trasformazione dell'economia delle campagne con l'inizio dell'attività di ricerca dell'oro, e il conseguente mutamento della mentalità contadina da un'ottica di sussistenza a una di stampo capitalistico. E la ricerca dell'oro prelude, nel cinema di Lav Diaz a una ricerca incessante – nel sottosuolo, nelle foreste e nei fiumi – dei fantasmi del passato, dei cadaveri della Storia. Il mondo contadino non partecipa alla Storia, la subisce passivamente, e i suoi componenti possono essere prelevati dai villaggi per essere destinati a disumani campi di lavoro, alla gogna o a sparire del tutto,*

come i *desaparecidos*. È qualcosa che Lav Diaz ha visto con i suoi occhi quando era bambino¹⁴⁶.

Come si è dimostrato da quanto scritto nelle righe precedenti, si può ritenere che il film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz, 2004) faccia parte della categoria denominata slow cinema. Si può affermare questo perché in questa pellicola sono presenti tutte e quattro le caratteristiche o motivazioni per cui artisti provenienti da diverse nazionalità scelgono tale estetica. Lav Diaz non ritiene che le sue opere possano rientrare in tale categoria ritenendo che siano semplicemente cinema¹⁴⁷. La fallacia presente in tale affermazione sta nell'implicita affermazione che il termine slow cinema identifichi alcune opere come non totalmente lavori cinematografici. Quindi, ritenendo che tutte le pellicole che possono rientrare nella categoria denominata slow cinema siano opere cinematografiche, si può ritenere che il film preso in esame, ma anche tutte le altre produzioni indipendenti successive del regista filippino, rientrino in tale categoria.

3.2 I concetti di nichilismo e tragico

In questo paragrafo ci si interroga sulla questione secondo cui Lav Diaz si possa ritenere tragico o nichilista come accennato da qualche critico¹⁴⁸. Pertanto, si rende necessario, inizialmente, definire che cosa sia il nichilismo in modo tale che si possa, successivamente, andare a verificare la sua presenza effettiva nel film preso in esame il cui titolo è *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz, 2004).

Si può ritenere che il nichilismo, come afferma Nietzsche, sia la svalutazione dei valori che sono stati ritenuti fino ad oggi come supremi. Questo processo si compie nel momento in cui c'è una totale negazione dei valori stessi. Di conseguenza, quello che si trova non è che il nulla.

Partiamo dall'analisi della prima affermazione: il nichilismo come svalutazione dei valori supremi. Innanzitutto, occorre sottolineare che il nichilismo è un processo che porta alla perdita e alla svalutazione dei valori supremi. Questo

146 Evolution of a Filipino Family. This is my country of sorrow (bietti.it)

147 <https://www.youtube.com/watch?v=FbSshc3JJik>.

148 Parichay Patra, *Jesus, Magdalene and the Filipino Judas: Lav Diaz and His "Artless Epics"*, cit., p. 139.

dettaglio, cioè il concetto di “processo”, evidenzia un dato importante di ciò che è il termine preso in esame. Infatti, si può affermare che il nichilismo è, in una prima analisi, un procedimento che porta alla caduta dei valori e non una svalutazione in sé di essi. Ne consegue che il nichilismo è un processo storico fondamentale nella storia occidentale. Ora, non essendo utile al lavoro di questa tesi, non si intende procedere sulla diatriba sui rapporti tra storia e nichilismo da un lato e dall’altro con quelli tra il nichilismo e la metafisica. Occorre dunque procedere definendo ciò che sono questi valori che si svalutano e in che modo i suddetti vengono ritenuti supremi.

Innanzitutto, occorre soffermarsi su che cosa si intende per valore. «Valore è ciò che vale; soltanto ciò che vale è un valore»¹⁴⁹. Adesso si presenta un altro problema: definire che cosa è il valere. «Il «valere» non è un niente, ma è il modo in cui il valore, e precisamente *in quanto* valore, «è». Valere è un modo dell’*essere*. Valore si dà soltanto in un essere-valore»¹⁵⁰. Un valore si può ritenere tale solo se esso è accessibile e se può essere determinato. Un valore può essere determinato e accessibile quando viene stimato, quando si può effettuare una preferenza tra un valore e l’altro¹⁵¹. «Stimare qualcosa, cioè ritenerlo di valore, significa contemporaneamente: *indirizzarsi* su esso. Questo indirizzarsi «su», «verso» (...), ha già assunto in sé un «*fine*». Pertanto, l’essenza del valore sta in una connessione *intima* con l’essenza del *fine*»¹⁵². Il concetto di valore si può vedere anche sotto un’altra luce. Quindi, «se il valore è ciò che in ogni cosa costantemente importa, allora esso si rileva nel contempo come ciò in cui ha il suo fondamento tutto ciò che in esso è favorevolmente accolto e ha colà la sua permanenza e la sua sussistenza»¹⁵³.

In conclusione, si può ritenere valida l’affermazione secondo cui il nichilismo è la svalutazione dei valori che sono stati ritenuti fino ad oggi supremi e si possono cogliere al suo interno due termini di vitale importanza: il concetto di processo e quello di valore. Il primo definisce che la svalutazione dei valori non avviene di per sé, ma tramite un processo, per l’appunto. Stando a questi termini, ne consegue, che questa svalutazione dei valori avviene nella storia. Il secondo concetto preso in esame è quello

149 Marin Heidegger, *Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1994, p. 576.

150 Ibidem.

151 Ibidem.

152 Ibidem.

153 Marin Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 577.

di valore. Inoltre, si può affermare che il valore è quello che importa di una determinata cosa presa in esame. Allo stesso tempo, il valore, è la sede in cui ha il suo fondamento tutto quello che accoglie e che qui permane e sussiste.

Ora si rende necessario analizzare il termine nichilismo in sé. Innanzitutto, occorre affermare che il nichilismo in tedesco si traduce Nihilismus. La radice di questo termine è nihil che significa niente. Di conseguenza il nichilismo significa che l'ente è niente¹⁵⁴. Ora, essendo il niente un concetto in cui si è molto speculato nella storia senza riuscire a trovare una spiegazione ontologica sufficiente, si procede mettendone in luce alcuni aspetti, ma quanto segue non vuole essere (e non è) una illustrazione completa e definitiva della suddetta problematica. Si decide di precedere sull'interrogazione su che cosa è il niente in chiave ontologica e, in particolare, da quanto proposto da Heidegger. Quindi, quando si parla di nichilismo, si parla del niente e di conseguenza «dell'ente nel suo non essere. Il non essere dell'ente è però considerato come la negazione dell'ente»¹⁵⁵. In questo ragionamento, il Niente non vuole essere la negazione di un determinato oggetto, ma «negazione incondizionata e totale di tutto ciò che è, dell'ente nel suo insieme»¹⁵⁶. Ne consegue che il Niente, in quanto negazione di tutti gli oggetti, non è sua volta un oggetto. Infatti, il Niente non può essere un oggetto essendo la negazione dell'ente¹⁵⁷. Quindi si può affermare che «se il Niente è niente, se il Niente non c'è, allora non può nemmeno darsi che l'ente sprofondi mai nel Niente e che tutto si dissolva nel Niente; allora non ci può essere il processo del diventare-niente»¹⁵⁸. Stando a quest'ultima affermazione si può dire che di conseguenza, il nichilismo è un'illusione. A questo punto, trovandoci in un vicolo cieco, rimangono delle domande aperte a cui non è possibile dare una risposta. Lo stesso filosofo tedesco, in primo luogo, ritiene che i termini così come sono stati posti non possano ritenersi soddisfacenti¹⁵⁹. A seguire afferma che nella metafisica «il Niente, nella sua essenza, non solo non *può* essere compreso, ma non *vuole* più

154 Marin Heidegger, *Nietzsche*, cit., 1994, p. 578.

155 Marin Heidegger, *Nietzsche*, cit., 1994, P. 579.

156 Ibidem.

157 Marin Heidegger, *Nietzsche*, cit., 1994, p. 580.

158 Ibidem.

159 Marin Heidegger, *Nietzsche*, cit. 1994, p. 581.

nemmeno essere capito. Nichilismo significherebbe allora: il non pensare, per essenza, all'essenza del Niente»¹⁶⁰.

Prima di prendere in considerazione il film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino* (*Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz, 2004) occorre inoltre mettere per iscritto qualche appunto postumo di Nietzsche che mi permette di fare qualche ulteriore riflessione sulle motivazioni per cui non si può ritenere nichilista la cinematografia in sé, il regista stesso e la pellicola realizzata.

Occorre però premettere che le speculazioni che seguono, riguardano principalmente una perdita di senso nella religione e nella sua moralità. Friedrich Nietzsche afferma nel terzo punto della prima parte della raccolta postuma di suoi appunti, denominata *La volontà di potenza*, che «il nichilismo radicale è una convinzione di un'assoluta insostenibilità dell'esistenza»¹⁶¹. Subito dopo, però, si spiega il quando questo accade, quando i valori riconosciuti come supremi si svalutano. Nel dodicesimo appunto¹⁶², si afferma che il nichilismo subentra nel momento in cui si diventa consapevoli della dissipazione dei valori che vengono ritenuti supremi. Ciò che accomuna questi valori supremi «è che un qualcosa debba essere raggiunto attraverso il processo in questione – e ora si comprende che col divenire nulla si ha di mira, nulla si raggiunge»¹⁶³. Nietzsche dice che l'uomo permea il Tutto e per noi occidentali questo Tutto è Dio. Nel momento in cui si diventa nichilisti si disconosce questo Tutto e, sostanzialmente, non si crede più. Ne consegue che non è possibile «interpretare il carattere complessivo dell'esistenza»¹⁶⁴ attraverso il concetto di verità, di scopo e di unità. Quindi viene a mancare «l'unità che raccoglie la molteplicità degli eventi: il carattere dell'esistenza non è “vero”, è falso»¹⁶⁵. Continuando sotto questo profilo concettuale, il filosofo tedesco, in un altro appunto presente in *La volontà di potenza*, afferma «che non esista alcuna verità; che non esista una natura assoluta delle cose»¹⁶⁶. Da quanto appena affermato, si può evincere che secondo la filosofia nichilista non esista la verità e che non si può affermare che esista

160 Marin Heidegger, *Nietzsche*, cit., pp. 581-582.

161 Friedrich Nietzsche, *La volontà di Potenza*, Milano, Bompiani, 1995, p. 9.

162 Friedrich Nietzsche, *La volontà di Potenza*, cit., pp.11-13.

163 Friedrich Nietzsche, *La volontà di Potenza*, cit., 1995, p. 12.

164 Ibidem.

165 Ibidem.

166 Friedrich Nietzsche, *La volontà di Potenza*, cit., 1995, p. 14.

una natura assoluta di ciò che è. Nel punto successivo si afferma che «*i valori e le loro variazioni sono proporzionali alla crescita di potenza di chi pone il valore*»¹⁶⁷. Con questa affermazione si vuole dire che i valori, per loro stessa natura, sono soggetti a variazioni e, questi sistemi valoriali, sono posti da un soggetto. Nelle righe a seguire, Nietzsche, afferma che il nichilismo si può intendere «come *negazione* di un mondo vero»¹⁶⁸. Nel punto ventiquattro si afferma che «il nichilismo (...) è (...) un rimuginare sull'”invano” (...) e (...) la credenza che tutto meriti di perire»¹⁶⁹. Inoltre, dalla lettura dei punti successivi, il venticinquesimo e il ventiseiesimo, si può evincere un'altra caratteristica che possiede il nichilista: la mancanza di uno scopo. Ora, a seguito di alcune delle affermazioni scritte dal filosofo tedesco, si vuole concludere con la citazione integrale del punto ventuno in cui si descrive il nichilista compiuto.

L'occhio del nichilista *idealizza fino alla bruttezza*, è infedele ai suoi ricordi: li lascia cadere, sfogliarsi; non li protegge dallo scolorirsi come cadaveri; pallore che la debolezza versa su ciò che è lontano e passato. E ciò che il nichilista non fa verso di sé, non lo fa nemmeno verso l'intero passato degli uomini e lo lascia cadere.¹⁷⁰

Prima di passare alla sinossi del blocco narrativo presente nel film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family)*, Lav Diaz, 2004) in modo tale che a seguire (mettendo in rapporto quanto si è affermato sul nichilismo e quello che accade nel blocco narrativo preso in esame) si possa andare a definire le motivazioni per cui si può ritenere che Lav Diaz sia o meno nichilista, occorre fare prima qualche precisazione su quanto affermato fino ad ora. Quello che si è appena scritto sul nichilismo non intende essere una delucidazione sull'enorme problematica che è il nichilismo. Si è voluto, semplicemente, mettere per iscritto qualche spunto che è presente nella trattazione di Martin Heidegger e di Friedrich Nietzsche che possono

167 Ibidem.

168 Friedrich Nietzsche, *La volontà di Potenza*, cit., p. 15.

169 Friedrich Nietzsche, *La volontà di Potenza*, cit., p. 18.

170 Friedrich Nietzsche, *La volontà di Potenza*, cit., p. 17.

essere ritenuti utili per andare a motivare la mia affermazione per cui non si possa ritenere il regista filippino nichilista.

Ora si prende in considerazione il film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino* (*Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz, 2004) per metterne in luce gli aspetti per cui si può pensare che si possa parlare di un caso di nichilismo, ma come dimostrerò non si può affermare che esso lo sia. In questa pellicola, gli eventi narrati, gli eventi scatenanti una narrazione sono negativi e le conclusioni lo sono ancora di più. Nel dettaglio si pensi al blocco narrativo in cui viene messa in scena l'infanzia di Raynaldo.

Nella prima scena, si vede la madre camminare sotto i lampioni di una strada deserta di notte. Sta andando verso il luogo in cui giace il suo neonato, Raynaldo, in un giaciglio formato da teli di plastica in un angolo di una baracca. Il bambino piange disperato. Di conseguenza, la madre inizia a cullarlo e a cantargli una ninnananna per calmarlo. Siccome l'infante non si tranquillizza, la madre si alza col bambino in braccio e incomincia a camminare. Una volta che il neonato si è calmato, la donna si siede su una poltrona vicino a una casa sconosciuta a riflettere con uno sguardo vacuo che guarda fisso nella camera da ripresa. Dopo un taglio netto, sono presenti in scena degli uomini e una donna. Da come parlano alla donna sembrano conoscerla. Dalle affermazioni di queste persone, si può evincere il nome della madre: Hilda. Queste persone le chiedono come sta, dove è stata per tutto questo tempo e chi è il bambino che ha in grembo. Nonostante il tono incalzante e preoccupato con cui le vengono posti i quesiti, la madre non risponde. Nella scena successiva si può vedere Hilda con suo figlio. Tra questa inquadratura e la precedente è presente un'ellissi, in quanto, in quest'ultima, Raynaldo non è più un neonato, ma un bambino di una decina d'anni. Qui, entrambi sono seduti in una spiaggia. La madre racconta al figlio le condizioni in cui era quando lo ha trovato. Il tono di voce che utilizza e il modo di muovere il corpo, mostrano un leggero squilibrio mentale della donna. Nell'inquadratura successiva si può vedere in primo piano Raynaldo che gioca con la sabbia bagnata in riva al mare, mentre in secondo piano è presente la madre che canticchia. Ad un certo punto, il bambino smette di giocare e si alza andando verso il luogo in cui si trova Hilda. Una volta avvicinatosi alla donna, le prende un braccio e se lo adagia sulle spalle e insieme alla madre si avvia verso destra. La scena successiva è ambientata in un villaggio, in particolare in una proprietà composta da un'abitazione rurale e relativo giardino, dove sono presenti degli uomini seduti all'ombra di alberi. Quello che si sente fin da subito è un pianto disperato di una donna e una voce femminile che pone dei quesiti e una

voce di un uomo. Tali suoni provengono dall'interno dell'edificio. Dopo una panoramica in cui viene mostrato quanto accade nel giardino, viene filmato l'interno della casa con la cinepresa in mano. Quello che chiede la donna è se l'isterica, di nome Dina, può dare una mano alla comunità per scoprire l'autore dell'omicidio della sorella. Dina continua a disperarsi senza dare una risposta. A quel punto interviene la voce di un uomo che afferma che a seguito dello stupro subito dall'isterica, questa ha smesso di parlare. La scena successiva incomincia con Hilda che cammina in riva al mare giocando con una ciocca dei suoi capelli e, Raynaldo, che la segue da dietro da poco lontano (Figura 8). Dopo due inquadrature in cui vengono ripresi i due personaggi in riva in mare, ce n'è un'altra in cui in primo piano si può vedere un pescatore che sta sistemando delle reti e, grazie ad un movimento di macchina, due suoi compari. In fondo, sempre in riva al mare, si possono vedere la madre e il figlio che camminano nella stessa disposizione spaziale presente nelle due inquadrature precedenti. In quel momento uno dei due compari del pescatore chiede se la donna che vede è Hilda. L'altro uomo risponde che quella donna è "guasta", anche se molto bella, perché ha perso la ragione, è pazza. Prosegue affermando che circolano delle voci secondo le quali ha perso la testa dopo essere stata stuprata da un cinese, poi da un giapponese e infine torturata dal suo datore di lavoro di origine filippine quando viveva a Manila. Sempre stando alle voci che circolano, la donna in questione era una prostituta abbandonata dal fidanzato. Il pescatore afferma che tutti i membri appartenenti alla famiglia di Hilda sono matti e sono degli aswangs. Gli aswangs sono degli esseri mitici appartenenti al folklore filippino; possono avere le sembianze di vampiri, o di lupi mannari (manananggal), di una strega o un ghoull (creatura mutaforme e mangiauomini). Nella scena seguente, Hilda e Raynaldo, si trovano in cima ad un dirupo. La madre vuole che il figlio impari a volare. Il giovane Kadyo, questa è la prima scena in cui è presente il personaggio, prima di finire in carcere, arriva in tempo a fermare gli intenti omicidi della donna. Nella sequenza successiva, la madre di Kadyo porta da bere e da mangiare a suo figlio che si trova nei campi con un bufalo. Qui, lui ha modo di dire alla donna quello che voleva fare Hilda. Una volta affermato questo dice che sarebbe meglio rinchiuderla in un istituto psichiatrico, sottolineando che il nonno e la sorella si sono suicidati a causa della matta. Nella scena successiva vediamo Raynaldo dare da mangiare in bocca a sua madre dentro una casa rurale vicino a degli alberi. Hilda è la sorella di Kadyo, di conseguenza, egli è lo zio di Raynaldo; la madre di Kadyo la nonna delle due sorelle. Nell'inquadratura successiva, Kadyo e

Raynaldo si trovano all'ombra di un albero. Lo zio dice al nipote che non è stato trovato per caso da sua madre, Hilda, come lei gli racconta, ma è nato da lei. Nella scena successiva, Kadyo, di notte ruba delle armi a dei soldati dello stato delle Filippine per poi contrabbandarle ai partigiani, da come si evince nella scena successiva. A seguire c'è una scena girata all'interno di un locale in cui Kadyo e un uomo stanno discutendo sull'acquisto della terra di proprietà dello zio. Ad un certo punto entra in scena una donna che viene presentata a Kadyo e i due si mettono a ballare. Nell'inquadratura successiva, Kadyo chiede a sua madre il permesso di vendere la terra, ma lei non glielo concede. Nell'inquadratura successiva si vede la nonna giocare a carte nel bar. In quella successiva ancora, la si vede raccontare una storia a dei bambini davanti a casa sua. Ad un certo punto entra in scena Kadyo che fa entrare in casa i bambini e sua madre perché stanno arrivando i soldati. Una volta giunti i soldati, prendono Kadyo e lo bastonano e lo arrestano per aver rubato le armi dell'esercito. Raynaldo nasconde sua madre. Successivamente, un soldato gli chiede dove è Hilda, ma il ragazzino afferma di non saperlo. Allora il soldato gli dice che tornerà a prendersi la sua madre pazza. Quando l'uomo se ne va via e quando terminano delle scariche di una mitragliatrice, Raynaldo va ad abbracciare sua madre illesa. Nella scena successiva si assiste prima, a delle immagini di repertorio in cui alcuni soldati dell'esercito delle Filippine prendono ed arrestano delle persone. Successivamente, in un campo, vediamo delle persone sedute a terra sotto la custodia dell'esercito. Tra quelle persone si può notare che ci sono Kadyo con sua madre e Raynaldo con Hilda. Quest'ultima, ad un certo punto si alza e se ne va via. Il figlio le corre dietro e cerca di fermarla e di portarla indietro, ma lei continua a voler andarsene via. Allo stesso tempo un soldato gli intima di fermarsi con un fucile puntato su di loro. La donna continua ad andare avanti. Il soldato, conscio dell'insanità mentale di Hilda dopo un po' desiste e li lascia andare via. Nella scena successiva, vediamo Raynaldo e sua madre insieme ad altri bambini vicino ad un albero vicino al quale stanno giocando. Nella scena successiva, Hilda continua a vagare per la spiaggia. Qui, ci sono sempre il pescatore con i suoi due compari che la vedono passare vicino per poi andarsene via. Nell'inquadratura successiva, di notte, il pescatore e i suoi due compagni vicini alla pazza, incominciano a violentarla. A seguire, vediamo Kadyo entrare in casa, nella stanza in cui vive Raynaldo con sua madre, portando della zuppa. Vedendo il ragazzo triste gli chiede dove si trova sua madre, ma lui non lo sa. Di conseguenza, lo zio gli chiede perché non va a cercarla. Il nipote afferma di averlo già fatto senza riuscire a trovarla. Kadyo si

rende disponibile ad aiutarlo e la cercano nella spiaggia invano. Lo zio riporta a casa il nipote e gli dice di dormire mentre lui continua la ricerca. Il giorno successivo proseguono i tentativi invano e Raynaldo, spia il pescatore con i due suoi compagni e sente che dicono di aver ucciso una prostituta, ma hanno seppellito troppo in superficie il cadavere cosicché devono tornare nel luogo in cui si trova per realizzare una fossa più profonda. Raynaldo se ne va via. Nell'inquadratura successiva si possono vedere i tre uomini con una pala che stanno camminando in una secca tra un'isola e un'altra, seguiti da Raynaldo. In quella successiva, il ragazzo è in primo piano nascosto dietro ad un tronco che osserva gli uomini scavare. Dopo un po' che scavano, tramite un cambio di inquadratura, lo spettatore può vedere che il cadavere è quello di Hilda. Qui, il ragazzo, con una pistola che ha trovato in casa spara ai tre uomini. Raynaldo si avvicina al cadavere riconoscendo il corpo della madre. Nella scena successiva, è presente la nonna intenta a fare del caffè nel giardino della sua abitazione. Ad un certo punto arriva suo figlio Kadyo chiedendole se ha visto Hilda. La vecchia dice di non averla vista. Kadyo, prende e se ne va. La donna, sconsolata si alza e si incammina. Giunta in un vialetto in mezzo ai campi si dispera. Nell'inquadratura successiva, è presente lo zio che cammina per i campi e vede Raynaldo triste con in mano la pistola. Lo zio se la fa dare e i due si abbracciano. Nell'inquadratura successiva, Kadyo si incontra di nuovo con i partigiani. Questi gli fanno le condoglianze per la morte di Hilda. Nell'inquadratura successiva, di notte, Raynaldo attizza un incendio con un fiammifero facendo bruciare l'abitazione dopodiché se ne va via. Per il resto del film il suo personaggio non è presente se non per le cugine che ogni tanto lo nominano. Nella seconda parte del film, lo zio Kadyo, una volta uscito di prigione, lo cerca invano. Alla fine della pellicola, che è anche la scena finale del film, Raynaldo torna a casa delle cugine vivendo con loro.



Figura 8: Hilda in riva al mare con il figlio Reynaldo che la segue dietro.

Ritengo che in questo blocco narrativo¹⁷¹ non si possano riscontrare elementi di natura nichilista. Il dato che fa generalmente pensare che qui si possa parlare di nichilismo è la negatività, nonché il pessimismo presente negli accadimenti della narrazione. Infatti, da come si può evincere dalla sinossi, si inizia da una condizione di per sé deprimente: una donna pazza a causa di almeno uno stupro, alleva il proprio neonato in mezzo alla spazzatura in una strada di Manila. Negli eventi che portano alla conclusione di questa narrazione, non vi è un miglioramento di ciò che vi accade, ma un totale peggioramento. Con questo non si vuole fare una critica di natura nichilista.

Innanzitutto, non si può affermare che qui si voglia fare una svalutazione di quei valori che sono stati ritenuti fino a questi anni come supremi. Intanto, soffermiamoci sul termine valore. Il valore, sotto il profilo ontologico proposto da Heidegger, è quella cosa che, a seconda della situazione presa in esame, si ritiene veramente importante. Dalla lettura invece delle opere di Nietzsche pare che l'autore voglia soffermarsi sul concetto di svalutazione smantellando i fondamenti della metafisica occidentale. Lav Diaz, dal canto suo, non vuole fare lo stesso ma vuole criticare e rendere conscia una realtà esistita ed esistente tuttora nel suo paese di provenienza: le Filippine. Questa realtà ha sì, da un lato, una provenienza occidentale e di conseguenza delle caratteristiche derivanti anche dall'introduzione nelle isole delle teorie relative nella metafisica, ma non si può ritenere che esse, tout court,

¹⁷¹ Non solo questo blocco narrativo, ma quanto affermato vale anche per tutta la produzione diaziana.

abbiano creato questa sofferenza nella carne delle Filippine. Ora, prendiamo in esame il caso dello stupro e della conseguente follia di Hilda. L'evento stupro non può avere la sua origine nella metafisica. Questo, infatti, è illogico cosicché decade l'appellativo di nichilista a Lav Diaz. Ne consegue che quanto accade nel film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family)*, Lav Diaz, 2004) non si può ritenere che possieda caratteristiche di natura nichilista.

La seconda caratteristica che ho evidenziato sul nichilismo è sul contenuto nel termine stesso attraverso la sua radice *nihil*, niente. Si può affermare che, sia il blocco narrativo del film preso in esame, sia il resto della produzione diaziana, non siano nichilisti. Si può affermare questo perché, Lav Diaz, non vuole riflettere sul Niente, ma sulle Filippine. Questa riflessione sulla natura di un paese non porta alla conclusione tipica del nichilista per cui tutto è vano e non ha un senso, ma con essa si riconoscono il senso e le motivazioni storiche che hanno portato il paese a essere così come è. Questo riconoscimento delle motivazioni storiche e l'affermare la validità di queste è ritenuto un "molto" e non un "nulla". Stando in questi termini secondo cui la ricerca e il pensiero di Diaz sia molto e non niente, si può affermare, anche in questo caso, che il regista filippino non si può ritenere che sia nichilista.

Un ulteriore aspetto che ho preso in esame è quello che vede «il nichilismo radicale una convinzione di un'assoluta insostenibilità dell'esistenza»¹⁷². Quello che si viene ad affermare ora è un aspetto di fondo del nichilismo, in particolare quello radicale. Qui si afferma «un'assoluta insostenibilità dell'esistenza»¹⁷³. Questo significa che l'esistenza in sé è insostenibile e vuota e che di conseguenza essa stessa debba sprofondare nel niente. Inoltre, questo avviene nel momento in cui vengono svalutati quei valori che vengono ritenuti come supremi e, sottolineandolo di nuovo, vista la loro importanza, derivano dalla storia della metafisica occidentale. Ora, andiamo a vedere le motivazioni per cui, anche in questo caso, non si possa parlare di nichilismo nel caso del blocco narrativo del film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family)*, Lav Diaz, 2004) preso in esame. L'oggetto del film non è la insensatezza dell'esistenza. Anche se sono presenti una serie di eventi che sono traumatici, non lo sono perché l'esistenza dell'uomo è insostenibile, ma perché tramite essi, lo spettatore, può esperire e prendere coscienza della sofferenza

172 Friedrich Nietzsche, *La volontà di Potenza*, cit., p. 9.

173 Ibidem.

del popolo filippino nel proprio paese e per la storia traumatica che ha avuto e che ha tuttora. Questo, nonostante tutto non vuole giustificare l'insensatezza e insostenibilità dell'esistenza umana.

Un altro aspetto del nichilismo sopramenzionato è quello in cui si afferma che tale condizione filosofica si presenta nel momento in cui si diventa consapevoli dell'insensatezza e vuotezza dei valori che vengono ritenuti come supremi che sono di natura metafisica. L'affermazione successiva e che sottolinea quello che accomuna i suddetti valori «è che un qualcosa debba essere raggiunto attraverso il processo in questione – e ora si comprende che col divenire nulla si ha di mira, nulla si raggiunge»¹⁷⁴. Ora, nel momento in cui si ha una concezione di storia e dell'avvenire degli accadimenti così come è presente nel caso del blocco narrativo preso in esame, non può essere «che col divenire nulla si ha di mira, nulla si raggiunge»¹⁷⁵ perché altrimenti si priverebbe di senso il film e non avrebbe neanche senso, di conseguenza, che esistesse dato che si basa sull'assunto per cui col divenire si ha di mira qualcosa e che questo può essere raggiunto. Inoltre, come già sottolineato e motivato, la metafisica occidentale, contro cui si scaglia il nichilismo, non assume tali contorni per cui si giustificerebbe un motivo per cui tale posizione filosofica ci sia in Lav Diaz. Di conseguenza, anche sotto questo profilo si è dimostrato che il nichilismo non è presente all'interno del blocco narrativo del film preso in esame.

Abbiamo già visto che nel momento in cui l'uomo crea un'entità come quella di Dio che permea il Tutto vi può essere, nello stesso tempo, il misconoscimento al Tutto, parlando quindi di nichilismo. A questo punto si può già affermare che questo non è neanche lontanamente l'oggetto del film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family)*, Lav Diaz, 2004). Infatti, la questione centrale non è di carattere metafisico come nella locuzione presentata, ma di carattere politico e riguardante la condizione sociale in cui hanno versato, e continuano a versare, le Filippine. Ne consegue, che non sono presenti comunanze tra i due punti di vista.

Un'ulteriore affermazione di stampo nichilista è quella che vede il carattere dell'esistenza non essere vero, ma falso. Questa affermazione come può stare in piedi una volta rapportata a Lav Diaz dal momento in cui il regista filippino, attraverso le sue opere artistiche, vuole cercare ciò che è vero? Inevitabilmente non può stare in

174 Fredrich Nietzsche, *La volontà di Potenza*, cit., p. 12.

175 Ibidem.

piedi. Di conseguenza, anche qui, si è dimostrata la fallacia nell'affermare che il regista filippino posseda un pensiero di natura nichilista.

Si è affermato anche che «il nichilismo (...) è (...) un rimuginare sull'invano» (...) e (...) la credenza che tutto meriti di perire»¹⁷⁶. Anche questa affermazione è fallace una volta messa in confronto con il pensiero diaziano. Innanzitutto, se tutto fosse vano e tutto meritasse di perire, allora non avrebbe neanche senso che Lav Diaz realizzi i suoi film e che si impegni come sta facendo, nella critica costante che fa alla condizione sociopolitica e culturale in cui si trova il popolo filippino. Non stando in questo modo i termini per cui il regista filippino realizza i suoi film, non si può affermare che sia nichilista ancora un'altra volta.

Inoltre, Nietzsche ha avuto modo di esprimere in qualche suo appunto che un'altra caratteristica del nichilista è quella di non avere uno scopo. Lav Diaz, invece, ne ha uno preciso. Lo scopo del regista filippino è «in his own words, to “reclaim what's been lost” — cinema, he says, is about “digging for truth»¹⁷⁷. Dato che il regista filippino ha uno scopo che motiva il suo operato, ne consegue che non si può ritenere che sia nichilista.

Si fa ora riferimento all'ultima citazione fatta¹⁷⁸ secondo cui il nichilista rimane inerte non facendo nulla, sia nei propri confronti sia rispetto a ciò che esterno a lui. Lav Diaz, da come si può già pensare, alla luce di quanto già affermato fin qui, non rientra in questa affermazione. Infatti, visto come lui si intende, non si può ritenere che rimanga inerte a sé stesso e men che meno verso gli eventi esterni ai quali si adatta o li mette in discussione. Si può affermare, anche in questo caso, che Lav Diaz e le sue opere non possono essere ritenute nichiliste.

In conclusione, da quanto ho appena dimostrato, si può ritenere che non ci siano elementi nichilisti né in Lav Diaz né in tutte le sue produzioni, compreso anche *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family*, Lav Diaz, 2004).

Vorrei ora proporre un altro termine che secondo me è maggiormente efficace e, inoltre, lo rappresenta in un'ottica migliore. Questo termine è la tragedia. Ritengo

176 Friedrich Nietzsche, *La volontà di Potenza*, cit., p. 18.

177 <https://filmmakermagazine.com/87212-evolution-of-a-filipino-filmmaker-lav-diaz-from-what-is-before/#.YhoVEy9aZmB>.

178 Friedrich Nietzsche, *La volontà di Potenza*, cit., p. 17.

che Lav Diaz sia un tragico. Si può affermare questo per il fatto che quanto viene rappresentato nel suo cinema sia tragico. Innanzitutto, perché tragico significa che «ha gli aspetti e gli elementi propri della tragedia, che è caratterizzato da fatti luttuosi, da eventi tristi, da gravi disgrazie e conseguenze, anche con riferimento a casi della vita comune»¹⁷⁹. Si può ritenere che quanto viene rappresentato nel suo cinema sia tragico per due motivi. Il primo motivo è un'asserzione dello stesso regista secondo cui la vita in sé è tragica¹⁸⁰. Il secondo motivo è il riscontrare nei suoi film la presenza di casi che destano terrore e pietà come viene evidenziato da Aristotele all'interno della *Poetica*.

Prendiamo in considerazione il primo motivo, quello per cui si afferma che la vita è in sé tragica¹⁸¹. In questa affermazione è implicito che la conclusione della vita è la morte. La morte si ritiene essere tragica perché è un evento negativo. Negativo perché toglie la vita dal corpo e la vita è la cosa più importante, positiva e bella che un essere vivente possiede. Di conseguenza, nel momento in cui la vita sparisce lasciando il posto alla morte, si ha la cosa peggiore che ad un uomo possa accadere. Quindi, in questo caso si assume che la vita è tragica perché è segnata dalla morte. Un altro caso sotto cui si può intendere che la vita è tragica, è quello in cui si dà per assodato che quello che accade finché si è in vita può essere tragico, a prescindere dell'inevitabile morte dell'individuo. Questo significa che gli eventi che accadono in una vita possono essere positivi e negativi. In virtù del fatto che negli eventi di una vita ci possano essere degli eventi negativi, o meglio, malefici, questo fa sì che si possa parlare della vita come di una tragedia. Da quanto si evince dai due casi appena esposti, quello secondo cui si ritiene che la vita è tragica perché (inevitabilmente) si muore e quello per cui ci sono degli avvenimenti che sono malefici, si può affermare che la tragicità della vita sta in ciò che accade nell'esistenza. In particolare, si intendono, quegli eventi che vengono denominati e percepiti da un soggetto nella sua soggettività come negativi, malefici o "che fanno male" oppure che sono ritenuti tali a livello societario.

Si procede a spiegare il secondo motivo sopramenzionato, quello in cui si afferma che nel tragico ci sono eventi che destano terrore e pietà. Il terrore è un «sentimento e stato psichico di forte paura o di vivo sgomento, in genere più intenso e

179 <https://www.treccani.it/vocabolario/tragico/>.

180 <https://www.fellinia.com.ar/traduccion-2/16740-2/>.

181 Ibidem.

di maggiore durata che lo spavento»¹⁸². La pietà, invece, è un «sentimento di affettuoso dolore, di commossa e intensa partecipazione e di solidarietà che si prova nei confronti di chi soffre»¹⁸³. Questi due elementi, il terrore e la pietà, si possono cogliere nel blocco narrativo del film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family)*, Lav Diaz, 2004). In particolare, il terrore si può provare nelle condizioni in cui versa per tutta la pellicola il personaggio di Hilda, mentre, il sentimento della pietà, si viene a provare nei confronti del figlio di Hilda, Raynaldo, al quale capitano una serie di disgrazie quali una madre pazza con cui impara a convivere e aiutare e, successivamente il suo omicidio. L'assassinio del ragazzo nei confronti del pescatore e dei suoi compari non deve essere inteso come un atto da condannare per la sua violenza, ma come evento di cui provare pietà per la vita infelice di Raynaldo.

In conclusione, e alla luce di quanto si è dimostrato finora, si può affermare che Lav Diaz in sé e il film *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino (Evolution of a Filipino Family)*, Lav Diaz, 2004), nonché il blocco narrativo, non si possono ritenere essere nichilisti, ma tragici.

182 <https://www.treccani.it/vocabolario/terrore>.

183 <https://www.treccani.it/vocabolario/pieta>.

Bibliografia

G. Gariazzo, *Il cinema del Sud-est asiatico*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale Vol. IV. Africa, Americhe, Asia e Oceania. Le cinematografie nazionali*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 897-902.

R. Garcia, *The art of Pito Pito*, in «Film Comment», XXXVI, 4, Luglio-Agosto 2000, pp. 53-55.

A. Garsault, *Le triptyque du bidonville ou le combat pour la dignité*, in «FIAF», fascicolo 250, 1982, pp. 29-30.

B. Han, *La salvezza del bello*, Milano, notttempo, 2020.

M. Heidegger, *Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1994.

Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica La Biennale di Venezia 1932-2019, Casale sul Stile TV, L'Artegrafica, 2019.

H. Muñoz Fernández, *Cierta tendencia (nostàlgica) del slow cinema*, in “Revista Portuguesa da Imagem em Movimento”, vol 4 n. 2, 2017, pp. 289-314.

H. Naficy, L. Brocka, *The Americanization and Indigenization of Lino Brocka through Cinema*, in «Framework: The Journal of Cinema and Media», No. 38/39, 1992, pp. 133-155.

F. Nietzsche, *La volontà di Potenza*, Milano, Bompiani, 1995.

A cura di P. Patra, M. k. Lim, *Sine ni Lav Diaz. A Long Take on the Filipino Auteur*, Chicago, Intellect Ltd, 2021.

Sitografia

Evolution of a Filipino Family. This is my country of sorrow (bietti.it).

<http://sinepatrol.blogspot.com/2011/08/hesus-rebolusyonyaryo-2001-lav-diaz.html>.

<http://www.lafuriaumana.it/index.php/29-issues/numero-17/16-michael-guarneri-militant-elegy-a-conversation-with-lav-diaz>.

<https://filmmakermagazine.com/87212-evolution-of-a-filipino-filmmaker-lav-diaz-from-what-is-before/#.YhoVEy9aZmB>.

<https://mubi.com/it/films/heremias-book-one-the-legend-of-the-lizard-princess>.

<https://mubi.com/notebook/posts/long-story-long-an-introduction-to-lav-diaz-s-free-cinema>.

<https://quinlan.it/2006/04/15/lino-brocka-cineasta/>.

<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/cast/lav-diaz/262794/>.

<https://www.fellinia.com.ar/traduccion-2/16740-2/>.

<https://www.goldenglobes.com/articles/lav-diaz-orizzonti-winner-best-director-genus-pan-2020>.

https://www.sensesofcinema.com/2005/filipino-cinema/lav_diaz/.

https://www.treccani.it/enciclopedia/filippine_%28Dizionario-di-Storia%29/.

https://www.treccani.it/enciclopedia/lino-brocka_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.

<https://www.treccani.it/vocabolario/pieta>.

<https://www.treccani.it/vocabolario/terrore>.

<https://www.treccani.it/vocabolario/tragico/>.

Videografia

<https://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-a8a173ad-dcd4-4c05-be94-d1cc1c6d94f0-cinema.html>.

<https://www.raiplay.it/video/2020/09/Cerimonia-di-chiusura-della-77a-edizione-della-Mostra-del-Cinema-di-Venezia-a3b58bb8-44f3-4d98-84d1-095daff07140.html>.

<https://www.youtube.com/watch?v=FbSshc3JJik>.