

Across the Ulster.
Il *Troubles* film e l’immagine distopica
di Matteo Santandrea*

Across the Ulster. The Troubles film and the dystopian image

The aim of this study is to highlight the ways and forms of representation through which cinema has dealt with the Northern Ireland conflict and the catastrophic consequences that this long and bloody hostility has caused over time. It will be seen how, through generic and often very different interpretative keys, *Troubles film* has employed over the years a visual, narrative and, more broadly, descriptive strategy aimed at rendering dystopian the image of this civil war and thus of the violated territories (Belfast, Derry, Long Kesh-Maze) on whose surface it occurred, building nightmarish dimensions and reconstructing complex critical spaces.

Keywords: Troubles, Northern Ireland, War Film, Dystopian Space, Cinema and History.

Abbandonato dalla sua unità durante una sommossa, un soldato britannico è costretto a nascondersi percorrendo le strade di un luogo ostile disseminato di muri, cancelli, barricate. È attorno allo smarrimento di tale individuo in un territorio minaccioso e alieno, e al suo problematico attraversamento di un particolare *spazio critico*¹, che si dipana l’intreccio di ’71 (2014), lungometraggio d’esordio di Yann Demange ambientato, come asseriscono Lucy Newby e Fearghus Roulston, in una «nightmarish» Belfast «at the onset of the Troubles»². In effetti, la capitale nordirlandese d’inizio anni Settanta –

* Dottorando in Paesaggi della città contemporanea. Politiche, tecniche e studi visuali – Cinema e cultura visuale presso l’Università degli Studi Roma Tre. È membro della redazione di “Cinema e storia. Rivista di studi interdisciplinari” e del Comitato direttivo del Palladium Film Festival – CineMaOltre. Tra le sue pubblicazioni, la monografia *È stata Roma. La criminalità capitolina dal “poliziottesco” a Suburra* (Rubbettino, Soveria Mannelli 2019); matteo.santandrea@uniroma3.it.

1. Il riferimento va a P. Virilio, *Lo spazio critico*, trad. it. di M. G. Porcelli, Dedalo, Bari 1998.

2. L. Newby, F. Roulston, *Innocent Victims and Troubled Combatants. Representations of Childhood and Adolescence in Post-Conflict Northern Irish Cinema*, in I. E. Castro, J. Clark (eds.), *Representing Agency in Popular Culture. Children and Youth on Page, Screen, and In Between*, Lexington Books, Lanham 2019, p. 27.

ricreata presso Sheffield, Blackburn e Liverpool – appare qui alla stregua di una dimensione incubica, un’area oscura dove non esistono reali punti di riferimento, siano essi fisici o simbolici. Le barriere che costellano questa città in macerie, e che separano i quartieri protestanti e lealisti da quelli cattolici e nazionalisti nel periodo che precede la costruzione massiccia delle cosiddette “Peace Lines”³, seguono linee articolate e incomprensibili per chiunque non vi risieda: è un labirinto costituito da ostacoli oltre i quali vige l’ignoto; un groviglio di vicoli e recinzioni nel quale decade drasticamente, per l’estraneo alle prese con la propria sopravvivenza, ogni possibilità concreta di integrazione. Persino la lunga successione di abitazioni a schiera e condomini popolari – dove il protagonista, inoltrandosi nel vortice di scale, porticati e palazzi diroccati, cerca disperatamente un riparo – contribuisce a rendere caotico tale livido contesto urbano, la cui topografia è, osserva Luke Gibbons, «a foreign to the disoriented soldiers»⁴. La decifrazione del territorio, illuminato esclusivamente dal fuoco di detonazioni e incendi e annebbiato dal fumo da essi generato, risulta dunque essere impossibile. Come in un *noir* della Hollywood classica, il soggetto, solo e isolato, «si dibatte e si smarrisce»⁵ nel magma di una terra nemica, in una giungla d’asfalto e mattoni velata dalla foschia.

Si è scelto di avviare questo saggio con una breve analisi relativa allo scenario spaziale in ’71 allo scopo di definire dapprincipio il campo d’azione e altresì di fornire una istantanea delucidazione circa il titolo dell’intervento stesso. La Belfast ritratta in quest’opera – e in altri *Troubles films* che nelle pagine a seguire verranno chiamati in causa – è, come già accennato, un’area urbana tortuosa e inospitale, devastata da una guerra estremamente dolorosa poiché, in prima istanza, intestina. Tuttavia, è la centralità concettuale, prima che narrativa, dell’attraversamento di uno scioccante *landscape of war* a rendere ulteriormente angosciosa la percezione del luogo, e dunque a offrire visioni e impressioni di una città (e, quindi, di un intero Paese) socialmente, politicamente e persino topograficamente in rovina.

Obiettivo dello studio è pertanto quello di mettere in luce le modalità sul piano rappresentativo tramite cui il cinema, coi propri mezzi e il carico della sua influenza, si è occupato del conflitto nordirlandese e delle disa-

3. Si tratta del muro di separazione che, a seguito della sua effettiva edificazione nel corso degli anni Settanta, renderà «the transition from Catholic to Protestant territory unmistakable», J. Calame, E. Charlesworth, *Divided Cities. Belfast, Beirut, Jerusalem, Mostar, and Nicosia*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2009, p. 61.

4. L. Gibbons, *Vernacular Visions. Ireland and Accented Cinema*, in J. Hill (ed.), *A Companion to British and Irish Cinema*, Wiley Blackwell, London 2019, p. 264.

5. V. Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia 2007, p. 133.

strose conseguenze che tale lunga e sanguinosa guerra civile ha nel tempo causato. In una singolare *genre hybridisation*⁶ che vede sistematicamente intrecciarsi *war film*, *thriller film*, *gangster film*, *action film* e, in alcuni emblematici casi, *prison film*, questo variegato quadro testuale⁷ ha dunque molto spesso veicolato attraverso procedimenti formali di volta in volta differenti un'immagine del luogo d'ambientazione (Belfast, Derry, Long Kesh-Maze), e così dell'umanità che lo popola e della violenza a cui essa si vota, a tal punto catastrofica da stimolare suggestioni distopiche: è un “mondo” represso da un esercito invasore, diviso da «mental ‘walls’» oltreché da pareti e protezioni fisiche⁸ e martoriato dalla «barbarie compiuta da uomini contro altri uomini»⁹ entro un dissidio fraticida che vede due distinte comunità in lotta fra loro e decisamente poco inclini al dialogo.

1. Percorrere il *dystopos*

Lo stato di totale disorientamento della giovane recluta Gary Hook (Jack O'Connell), reduce da un linciaggio e fuggito dai colpi di pistola esplosi da due militanti dell'Irish Republican Army¹⁰, corrisponde a quello nel quale, per l'intera durata di '71, viene calato lo spettatore, posto dall'autore alla stessa altezza conoscitiva del protagonista. È ricorrendo all'*immersione*, al movimento instabile e nevrotico della camera a mano e a un montaggio serrato che Demange – incuneandosi nella materialità urbana e architettonica della *location* per avvicinarsi ai corpi, ai volti, agli eventi – restituisce la sensazione disagiante dell'allontanamento e soprattutto della perdita di una direzione, della strada per “casa” (la caserma situata al lato opposto della città, nella circostanza specifica). Non è un caso che, in diverse occasioni, quest'opera sia stata associata, se non addirittura ascritta, al filone *survival* e rapportata al *cult* del 1979 *I guerrieri della notte* (*The Warriors*) di Walter Hill, nonché al genere *horror/zombie* persino in relazione al panorama videoludico¹¹.

6. Cfr. I. Ritzer, P. W. Schulze (eds.), *Genre Hybridization. Global Cinematic Flows*, Schüren, Marburg 2013.

7. Charles Andrews definisce il *Troubles film* quale «complicated mixture of political statement, visual art, and commercial entertainment», C. Andrews, *Conflicted Visions. Troubles Cinema, Political Myths, and Steve McQueen's Hunger*, in “Trinity”, LXXVII, 6, 2014, p. 19.

8. Cfr. F. Gaffikin *et al.*, *Public Space for a Shared Belfast: A Research Report for Belfast City Council*, Belfast City Council, Belfast 2008, p. 7.

9. S. MacBride, *Perché pubblicare queste pagine*, in B. Sands, *Un giorno della mia vita. L'inferno del carcere e la tragedia dell'Irlanda in lotta*, a cura di S. Calamati, trad. it. di S. Calamati, Feltrinelli, Milano 1996, p. 5.

10. D'ora in avanti IRA.

11. Cfr. ad esempio M. Faggi, '71 di Yann Demange: la recensione, in <https://www.indie->

Per restare a '71, possiamo considerare *distopiche* le immagini alle quali assistiamo sostanzialmente per tre ragioni: il luogo in cui si verifica il conflitto è di fatto uno spazio alterato, negativamente trasformato e quindi distopico (stando all'etimologia del termine, δυς-τόπος, e non alla sua accezione comune quale previsione di un futuro "apocalittico"); la messa in scena di quel determinato luogo, ovvero la sua trasformazione in significante cinematografico, ne amplifica inevitabilmente il carattere distopico; il racconto che ne fa l'autore, in particolar modo da un punto di vista stilistico, è teso a trasmettere la tensione, il senso di inquietudine del pedinamento e della minaccia incombente che, come si diceva, lo spazio distopico ora inscritto nell'orizzonte del film finisce per produrre. D'altronde, qui la prospettiva non è soltanto quella di uno straniero in un territorio pericoloso e sconosciuto, ma di un soldato-invasore disperso e divenuto preda di una vera e propria caccia all'uomo, impegnato a percorrere una città straordinariamente intricata la cui popolazione (o meglio, gran parte di essa) gli è per ovvie ragioni del tutto ostile.

Ci troviamo pertanto all'interno – nelle viscere, potremmo dire – di un *dystopos*, ossia, letteralmente, di un luogo sfavorevole (un grande *controluogo*, parafrasando Michel Foucault¹²) reso tale dai disordini in atto e composto da «grim concrete housing estates disfigured by graffiti, garbage, abandoned cars, and belligerent youths»¹³. Non c'è allora da stupirsi se la trasposizione schermica dello spazio "di lotta" in questione (spazio cittadino, spazio mentale e fisico, spazio ideologico e bellico) risulti essa stessa, in tante opere incentrate sui *Troubles*, costantemente distopica. Si tratta, d'altro canto, dell'ultima, massacrante e ormai secolare guerra civile del continente europeo, segnata da una sterminata galassia di avvenimenti su cui l'apparato audiovisivo ha frequentemente riflettuto. In maniera maggiormente codificata rispetto ai cicli filmici che hanno interessato tanti altri conflitti entrati anche attraverso il cinema nel nostro immaginario, tale scenario produttivo, seppure attraverso chiavi generiche e interpretative spesso molto diverse, ha insomma impiegato negli anni una strategia visiva, narrativa e più ampiamente descrittiva che nell'*effetto distopico* ha trovato una sua precisa identità estetica.

eye.it/cinema/covercinema/71-di-yann-demange-la-recensione.html, 8 luglio 2015; R. Giacomelli, '71, la recensione, in <http://www.darksidecinema.it/71-la-recensione/>, 12 luglio 2015 (ultimo accesso: 9 dicembre 2021).

12. Cfr. M. Foucault, *Spazi altri* (*Des espaces autres*, 1967), in Id., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, trad. it. di T. Villani, Mimesis, Milano-Udine 2001.

13. J. C. Cornell, "Different Countries, Different Worlds". *The Representation of Northern Ireland in Stewart Parker's Lost Belongings*, in J. MacKillop (ed.), *Contemporary Irish Cinema. From The Quiet Man to Dancing at Lughnasa*, Syracuse University Press, Syracuse 1999, p. 83.

Si pensi, ad esempio, alla plumbea Belfast regolata in termini panottici descritta da Jim Sheridan in *Nel nome del padre* (*In the Name of the Father*, 1993) e, in special modo, nel successivo *The Boxer* (1997)¹⁴. Se nei minuti iniziali del primo film intravediamo figure e porzioni di città attraverso il binocolo di un soldato inglese appostato sulla sommità di un edificio, nel secondo gli elementi voltati a rendere manifesto il regime di assidua sorveglianza, e il conseguente senso di confinamento, a cui sono sottoposti i residenti di questa *wounded city*¹⁵ fortemente militarizzata divengono centrali. Cosparsa di telecamere di sicurezza, veicoli blindati dell'esercito, checkpoint attorniati da pacchi di sabbia e filo spinato, Belfast, più che il "semplice" campo di battaglia di una guerra a bassa intensità, ci appare, qui come non mai, quale territorio dominato da un ubiquo guardiano il cui sguardo monitora ininterrottamente le strade. È del resto lo stesso autore, nei commenti al DVD del film, a fare esplicito riferimento al "Big Brother" orwelliano circa la presenza perpetua degli elicotteri che «swirl above the action continuously, creating a sense of surveillance»¹⁶, spingendo i personaggi (i militanti repubblicani e i loro familiari, conoscenti, amici) a *percorrere* cunicoli e passaggi segreti e, quindi, a intessere e coltivare relazioni sociali entro spazi improvvisati e claustrofobici. Si tratta, sostiene Martin McLoone, di una «Belfast of a nightmare imagination»: la manipolazione qui operata sul luogo comprime il *setting* trasformandolo in un «block of flats in which everyone lives and fights and conspires and one square in which all the action takes place»¹⁷.

In maniera analoga rispetto a quanto avviene nell'archetipico *La battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo, anche in *The Boxer* quel territorio liberato, *eutopico*¹⁸, per il quale si battono coi propri sistemi le organizzazioni indipendentiste (un'Éire interamente unificata, nel nostro caso) si tramuta dunque in un'area di segno diametralmente opposto: una prigione "a cielo aperto" in cui il dissidente (l'*utopista*), per sfuggire al controllo intensificato dell'esercito invasore, è costretto ad abitare superfici anguste e a costruirsi un rifugio lontano dall'occhio in perenne movimento di un governo occupante che, per reprimere le istanze rivoluzionarie, deforma lo

14. È necessario precisare come entrambi i film siano stati girati prevalentemente a Dublino.

15. Cfr. J. Schneider, I. Susser (eds.), *Wounded Cities: Destruction and Reconstruction in a Globalized World*, Berg, Oxford 2003.

16. B. Mennel, *Cities and Cinema*, Routledge, New York 2008, p. 120.

17. M. McLoone, *Irish Film: The Emergence of a Contemporary Cinema*, British Film Institute, London 2000, p. 77.

18. Per un maggiore approfondimento sul concetto di *eutopia* quale "buon-luogo" già a partire dagli scritti di Tommaso Moro, rimando in particolare ad A. Colombo (a cura di), *Utopia e distopia*, Dedalo, Bari 1993.

spazio sino a renderlo disagiabile, diviso, costrittivo e fondamentalmente disumano.

Come si avrà ulteriormente modo di osservare nelle pagine a seguire, a essere insomma evidente, nel *Troubles film*, è lo slittamento del principio ideologico e resistenziale, e quindi dello spazio nel quale esso nasce e si sviluppa, dal versante utopico a quello puramente distopico.

2. Territori violati e dimensioni sospese

Sebbene *The Boxer* rifletta l'ottimistico stato d'animo del periodo in cui è realizzato¹⁹ e cerchi di comunicare un messaggio di pace, riconciliazione²⁰, condivisione di un'area non settaria, e pertanto "utopica", oltre il conflitto (la palestra gestita dal protagonista, interpretato da Daniel Day-Lewis, accessibile tanto ai ragazzi cattolici quanto a quelli protestanti), la messa in scena a cui assistiamo è, ancora una volta, fosca, inquietante, eccezionalmente distopica. Lo stesso dicasi di altre due opere coeve capaci di restituire, evidenzia Stephen Baker, un'immagine dell'Irlanda del Nord «as a violent dystopia»²¹: *Niente di personale (Nothing Personal, 1995)* di Thaddeus O'Sullivan e, soprattutto, *Resurrection Man (1998)* di Marc Evans, nelle quali le atmosfere plumbee del *noir* e, specie nel secondo caso, dell'horror si intersecano, in questa Belfast infestata da bande e inquinata da una cieca efferatezza consumata verso il concittadino reputato nemico, con quelle altrettanto cupe del *gangster film*, facendo emergere «the insipient violence, hidden in the modern city»²².

Ecco allora, a proposito di sconsiderata ferocia perpetrata verso l'altro, la città di Derry divenire, anche sugli schermi cinematografici, teatro della carneficina passata alla storia con il nome di "domenica di sangue" in *Bloody Sunday (2002)* di Paul Greengrass. Adottando una concitata grammatica filmica tale da offrire l'illusione della ripresa dal vero, l'autore ricostruisce il fatto storico (la strage del 30 gennaio 1972 che ebbe come risultato quello di rinfocolare esponenzialmente il nazionalismo dei cattolici dell'Ulster) e rielabora creativamente il contesto, il *battlefield* e il lutto

19. Il riferimento va alla stipulazione nel 1998 (vale a dire a pochi mesi dall'uscita del film) dell'accordo di pace – sottoscritto dalla maggior parte dei partiti nordirlandesi e dai governi di Londra e Dublino – conosciuto come *Good Friday Agreement*, i cui negoziati erano stati avviati durante gli anni precedenti.

20. Cfr. M. McLoone, *Film, Television and the Troubles. A Troubles Archive Essay*, from the collection of the Arts Council of Northern Ireland, Belfast 2009, p. 30.

21. S. Baker, "Victory Doesn't Always Look the Way Other People Imagine It": *Post-Conflict Cinema in Northern Ireland*, in Y. Tzioumakis, C. Molloy (eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Politics*, Routledge, Oxon 2016, p. 176 (enfasi mia).

22. K. T. Powell, *Irish Fiction. An Introduction*, Bloomsbury, London 2004, p. 104.

delle quattordici vittime dell'eccidio attraverso una *violenza documentaria*²³ capace di trasmettere il caos e la paura generati dagli spari dei corpi speciali britannici sui partecipanti alla marcia pacifica di protesta organizzata dalla Northern Ireland Civil Rights Association. La trasfigurazione dal carattere “cinegiornalistico” di questo evento cruciale finisce allora per assumere lo stesso tono apocalittico dei filmati realizzati dai cronisti accorsi sulla scena del massacro, e quindi sulle strade fumanti di una città trasformatasi in effettivo *dystopos*, nel corso di quella stessa, atroce, giornata “di sangue”²⁴. Greengrass, insomma, sceglie di inglobare tra le maglie dei procedimenti finzionali del cinema *mainstream* linguaggi, tecniche e forme della comunicazione massmediatica (il traballante movimento della macchina digitale in spalla, la fotografia sporca, il sonoro in presa diretta, l'utilizzo esclusivo della luce naturale) nel tentativo di rendere realisticamente «l'irruenza dell'impatto bellico»²⁵ e quindi l'orrore dell'accaduto. La riflessione sull'avvenimento specifico si delinea dunque quale indagine “ravvicinata” sullo scenario di guerra viva entro cui ha avuto luogo l'episodio allo scopo di fornire alla Storia e a tale territorio violato una possibilità di testimonianza (sebbene indiretta) più ampia e accessibile, in grado inoltre di configurarsi, citando Elena Marcheschi, quale «confronto e sprone per una prospettiva di rinascita»²⁶.

Si è dunque visto come il cinema, testualizzando tale esorbitante serbatoio di traumi, abbia spesso lavorato sull'immagine (e sull'immaginario) per ricostruire il processo storico, o, capovolgendo la frase allo scopo di impiegare le parole di Marco Dinoi, lavorato sulla «memoria attraverso l'immagine»²⁷. In altri casi, lo sfruttamento del contesto di guerra ha consentito ai registi di riscrivere e manipolare tanto l'ambiente sociale quanto gli spazi in cui si verificano gli eventi per edificare dimensioni opppressive e insondabili dove a emergere sono, “goyanamente”, i disastri di un conflitto estenuante che produce disumanità. L'irrazionale serie di brutali omicidi su cui è imperniato un breve, ma significativo, *Troubles film* come *Elephant* (1989) di Alan Clarke – mediometraggio televisivo in 16mm dal quale Gus Van Sant trarrà ispirazione per il suo film omonimo del

23. Cfr. S. Selleri, *How Long?*, in <https://www.spietati.it/bloody-sunday/>, 12 gennaio 2012 (ultimo accesso: 19 dicembre 2021).

24. Si vedano ad esempio le immagini di repertorio all'interno del breve video consultabile in <https://www.youtube.com/watch?v=CquBS2hnLNI> (ultimo accesso: 19 dicembre 2021).

25. Cfr. E. Marcheschi, *Videoestetiche dell'emergenza. L'immagine della crisi nella sperimentazione audiovisiva*, Kaplan, Torino 2015, p. 27.

26. *Ibid.*

27. M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008, p. 174.

2003²⁸ – viene infatti consumata in una Belfast perturbante tanto silenziosa e sospesa quanto paradossale in cui gli eventi avanzano, scrive Ira Jaffe, «inexorably, mechanistically, without dialogue, explanation or public notice, frequently in Deleuzian empty spaces – big, bleak parking lots, garages, warehouses and corridors devoid of people»²⁹. Alla mancanza di empatia dei personaggi corrisponde quella dell'autore che, dall'esterno, ne osserva con distacco la deambulazione in questa pallida *no man's land*. Clarke, ironicamente, ci comunica che alla fine degli anni Ottanta (ossia al termine del thatcherismo) la violenza nell'Ulster è ormai qualcosa di rituale e, nel medesimo tempo, incomprensibile: non abbiamo idea del perché i sicari presenti in questo film – dirigendosi «come sonnambuli»³⁰ verso l'obiettivo entro aree spente, svuotate e sostanzialmente indefinite «in cui si perdono i confini tra reale e irreale»³¹ – uccidano a sangue freddo, né da quale parte stiano.

Il territorio violato e la dimensione sospesa necessitano, ad ogni modo, di un attraversamento: vanno percorsi e compresi fin dove è possibile; inducono alla fuga o al superamento di una soglia, un confine, una barriera per accedere a un'eventuale «zona franca». Come il paradigmatico Gary Hook di '71, da cui si è partiti, i personaggi del film sinora indagati sono, per ragioni differenti, chiamati a varcare gli ostacoli alle volte evidenti (muri, posti di blocco), altre opachi quando non del tutto invisibili (il quartiere «nemico» privo di punti di riferimento), di cui si compone il problematico luogo in cui si trovano. Esiste però, in questa terra afflitta dalle ostilità, una ennesima area incubica, lontana dalle strade sgarrupate della città e impossibile da attraversare poiché, per sua stessa natura, chiusa, invalicabile, limitata e limitante. Uno spazio – anche questo «di lotta» – su cui l'audiovisivo si è soffermato per raccontare gli estremi esiti di una guerra giunta, all'inizio degli anni Ottanta, a un punto di non ritorno: il carcere e, in particolare, i tristemente noti H-Blocks del penitenziario di Long Kesh (HM Prison Maze).

È pertanto con alcune brevi considerazioni sul *prison film* ascrivibile al panorama produttivo in oggetto che si intende concludere questo contributo.

28. *Elephant* di Gus Van Sant è tuttavia incentrato sul massacro della Columbine High School, avvenuto nel 1999 in Colorado.

29. I. Jaffe, *Slow Movies. Countering the Cinema of Action*, Wallflower Press, New York 2014, p. 47.

30. A. Minuz, «In uno spazio oscuro dove non si può mettere niente.» «*Elephant*» e la *Columbine High School*, in Id. (a cura di), *L'invenzione del luogo. Spazi dell'immaginario cinematografico*, ETS, Pisa 2011, p. 169 (corsivo originale).

31. *Ibid.*

3. Distopia della reclusione

L'interno del Maze ci viene mostrato con una panoramica in soggettiva durante la quale un neo-detenuuto, completamente nudo e reduce da un pestaggio, ispeziona la minuscola cella in cui è stato trascinato: le pareti, illuminate da una flebile luce grigiastra, sono ricoperte da escrementi e grumi di cibo raffreso; a terra, accanto a un cumulo di stracci, un uomo infreddolito coi capelli lunghi e la barba ispida è avvolto in una coperta. È attraverso gli occhi spaventati di questo giovane prigioniero nordirlandese e repubblicano che Steve McQueen, nel suo film d'esordio *Hunger* (2008), sceglie di presentarci tale zona in bilico, come scrive Guido Vitiello a proposito di Auschwitz e della sua ricostruzione filmica, «tra la realtà e le più nere immaginazioni»³². Più che un foucaultiano spazio eterotopico “di deviazione”³³, la prigione di Long Kesh messa in scena da McQueen – abitata da «un insieme denutrito di muscoli e nervi in perenne stato di allerta»³⁴, imbrattata di escrementi, cosparsa di urina e sangue – assume le disturbanti e a tratti stomachevoli sembianze di un girone infernale: un luogo percorso tanto dalla brutale violenza coercitiva esercitata dalla polizia penitenziaria britannica quanto da esasperate istanze autodistruttive³⁵ messe in pratica dai detenuti stessi, esempio estremo, osservano Michel Delville e Andrew Norris, «of a resurgence of the levelling power of hunger, digestion and human defilement to challenge authority and oppression»³⁶.

Rispetto ai più lineari *Una scelta d'amore* (*Some Mother's Son*, 1996) di Terry George, *H3* (2001) di Les Blair e *Silent Grace* (2001) di Maeve Murphy – ambientati nel medesimo penitenziario nel corso delle proteste dei (e delle, com'è il caso di *Silent Grace*) militanti dell'IRA lì reclusi –, McQueen adotta un approccio formalmente e narrativamente anticonvenzionale, superando «the generic imperatives that have dominated repre-

32. G. Vitiello, *Fuoricampo. Immaginare (e ricostruire) Auschwitz al cinema*, in Minuz (a cura di), *L'invenzione del luogo*, cit., p. 142.

33. Cfr. M. Foucault, *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, trad. it. di P. Tripoli, Mimesis, Milano 1994; Id., *Survegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 2014.

34. A. Marino, *Morire come Bobby Sands. Le parole dal carcere del martire del conflitto anglo-irlandese, tra gli Scritti dal carcere e Hunger di Steve McQueen*, in <https://www.ecodelnulla.it/morire-come-bobby-sands>, 5 maggio 2021 (ultimo accesso: 29 dicembre 2021).

35. Il riferimento va alle *blanket e no wash* (o *dirty*) *protests* e, infine, allo sciopero della fame messi in atto dai detenuti dell'IRA al fine di ottenere il riconoscimento, da parte del governo di Margaret Thatcher, dello *status* di prigionieri politici. Il film di McQueen è di fatto imperniato sul corpo quale strumento di rivendicazione politica.

36. M. Delville, A. Norris, *The Politics and Aesthetics of Hunger and Disgust. Perspectives on the Dark Grotesque*, Routledge, New York-Oxon 2017, p. 83.

sentations of the North»³⁷ e sfruttando le potenzialità visive della singolare circostanza trattata: le sagome svestite ed emaciare dei prigionieri come gli spazi gelidi e asettici del carcere (i corridoi, i bagni, l'ospedale dell'istituto), a cui fanno da contraltare quelli tetri e sudici delle “gabbie” in cui sono confinati. Il carattere di per sé distopico di tale luogo – gli H-Blocks del Maze sono un effettuale *dystopos* – viene dunque accentuato dal trattamento figurale per lo più contemplativo che l'autore gli riserva. Si pensi, ad esempio, alla sequenza durante cui, tramite la falsa soggettiva di uno sbalordito operatore sanitario in tuta protettiva, McQueen ci offre la nauseante, e nel medesimo tempo incredibilmente suggestiva, visione di un affresco composto da una serie di cerchi concentrici realizzato da un detenuto con le proprie feci. Come sostiene Federico Pedroni, attraverso gli occhi del regista «la vita carceraria, derelitta e intestinale, assume le forme astratte dell'esibizione artistica», arrivando a possedere «la vibrante drammaticità dell'*action painting* [...] di una *body art* i cui colori vengono dalle viscere»³⁸. Il prigioniero costretto all'immobilità del carcere e vittima delle umilianti torture a cui gli agenti del Maze lo sottopongono, smarrisce dunque, attraverso la protesta eclatante, il proprio istinto di conservazione per regredire a uno stadio fiero e animalesco.

Esiste però, anche in quest'area critica e intransitabile, un territorio *altro*, una distesa dimensione spazio-temporale appartenente al passato (o reimmaginata) e per questo proiettata mentalmente quale “rifugio” dalla sofferenza del digiuno: è l'irraggiungibile *non-luogo* dove l'*hunger striker* Bobby Sands (Michael Fassbender), prossimo alla morte per inedia, cerca conforto ripercorrendo il sentiero alberato battuto in infanzia durante una gara di corsa campestre. In questa *rêverie éveillée*, l'esperienza trascorsa oltre il conflitto e ben al di là delle insormontabili mura del Maze costituisce allora quello spazio ideale, utopico, dai contorni sfocati e paradisiaci, annientato negli anni dalla distopia della guerra e della degradante condizione detentiva, della città divisa e sotto assedio e delle stragi di civili consumate nel corso dei *Troubles*.

37. Crosson, *Review of Hunger (Steve McQueen, 2008)*, in “Estudios Irlandeses: Journal of Irish Studies”, 4, 2009, p. 161.

38. F. Pedroni, *Hunger di Steve McQueen*, in “Cineforum”, 514, maggio 2012, p. 32; anche in AA.vv., *Corporale*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 36.