

ARRIVAL

(Scheda a cura di Neva Ceseri)

CREDITI

Regia: Denis Villeneuve.

Sceneggiatura: Eric Heisserer, Ted Chiang.

Soggetto: basato sul racconto “Storie della tua vita” (2002), scritto da Ted Chiang.

Montaggio: Joe Walker, Ace.

Fotografia: Bradford Young, Asc.

Musiche: Jóhann Jóhannsson.

Suono: Mimi Allard, Sylvain Bellemare.

Supervisione effetti visivi: Louis Morin.

Scenografia: Patrice Vermette, Paul Hotte, André Valade.

Costumi: Renée April.

Interpreti: Amy Adams (dottoressa Louise Banks), Jeremy Renner (Ian Donnelly), Forest Whitaker (colonnello Weber), Michael Stuhlbarg (agente Halpern), Tzi Ma (generale Shang), Mark O'Brien (capitano Marks), Nathaly Thibault (ospite), Joe Cobden (criptografo), Russell Yuen (scienziato cinese), Julian Casey (scienziato australiano)...

Casa di produzione: Lava Bear Films, 21 Laps Entertainment, FilmNation Entertainment.

Distribuzione (Italia): Warner Bros.

Origine: USA.

Genere: fantascienza.

Anno di edizione: 2016.

Durata: 116 min.

Sinossi

L'“arrivo” citato nel titolo del film è un tipo di ‘visita’ che non capita tutti i giorni e che possiamo definire, con assoluta certezza, straordinaria. 12 astronavi aliene, denominate “gusci” in virtù del loro aspetto organico, sono atterrate, o meglio, aleggiano su altrettanti siti terrestri, in differenti Paesi, mobilitandone i governi e gettando nel panico la popolazione mondiale. L'esercito degli Stati Uniti ingaggia, quindi, la linguista di fama internazionale, Louise Banks, e il fisico teorico Ian Donnelly, affidandogli l'arduo compito di comunicare con i misteriosi alieni per capire se il loro arrivo costituisca una minaccia per l'umanità.

Chi sono i “visitatori” interplanetari? Da dove vengono? E qual è il loro scopo sulla terra? Sono questi gli interrogativi a cui i due studiosi dovranno dare, il prima possibile, una risposta per evitare che le potenze militari della Terra, isolate nei fortini della rispettiva ignoranza, dichiarino guerra agli esseri venuti dallo spazio.

La fantascienza evocata da *Arrival* non consiste in roboanti scontri tecnologici, invasioni catastrofiche o avventure ai confini del possibile, ma attinge alla scienza – lungo il sentiero tracciato da film come *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, *Contact*, *Gravity*, *Interstellar* o *Inception* (solo per citarne alcuni) – per esplorare i limiti umani mediante la conoscenza e la comunicazione con l'altro da sé. Questo è il vero mistero che Louise Banks, linguista e portavoce dell'umanità, deve attraversare per giungere alla conoscenza, donata dagli alieni, nello spazio bianco di una tela universale condivisa.

ANALISI SEQUENZE

1. Prologo: madre e figlia (00:00':48" - 00:03':26")

Una musica triste (over/extradiegetica) accompagna il commento vocale (voice over) di una donna nello spazio vuoto di una abitazione. Non ci sono persone, ma un tavolo apparecchiato per due ne conferma il passaggio.

«Un tempo pensavo che questo fosse l'inizio della tua storia. La memoria è una cosa strana, non funziona come credevo. Siamo così limitati dal tempo... Dal suo ordine».

Un lento travelling discendente della camera (m.d.p.) che dal soffitto si abbassa per inquadrare frontalmente la parte della stanza prossima all'esterno, avvicinandosi progressivamente alla vetrata finale, scandisce il tempo visivo di questa scena iniziale. La luce azzurra serale (che si fonde al colore del cielo e dello specchio d'acqua fuori della casa) ne amplifica, insieme al suono pacato della musica e della voce narrante, il senso di malinconia diffusa, creando un'atmosfera monocroma che pare sospesa nel tempo.

La sequenza continua mediante un montaggio ellittico a episodi che ci consente di comprendere meglio la sensazione di tristezza che pervade l'incipit del film.

Stacco netto. Vediamo una donna (probabilmente la voce narrante appartiene a lei), in una camera di ospedale, che tiene in braccio una neonata; la scelta di inquadrature che vertono su primissimi piani e piani ravvicinati, esprime bene l'emozione profonda della madre nei confronti della figlia e l'intimità di un legame già fortissimo. Il dettaglio finale che mostra la fede al dito della donna, dichiara che è sposata.

Stacco netto. Madre e figlia (cresciuta di qualche anno) giocano sul prato vicino a casa; i loro gesti e le voci divertite (diegetiche) ne restituiscono la sintonia affettiva, immortalata con piani ravvicinati e campi medi che mostrano sia le emozioni che le azioni dei due personaggi nel contesto gioioso. L'uso della camera a mano dona dinamismo e credibilità alla naturalezza della scena.

Stacco netto. La voce narrante (voice over) della donna continua: *«Ricordo alcuni momenti in mezzo...»*, creando un ponte sonoro, insieme alla musica di accompagnamento (extradiegetica), con la scene seguenti che mostrano la crescita della figlia nel tempo e della relazione con la madre, fatta di momenti di affetto e di rabbia – come in qualsiasi rapporto d'amore – attraverso intensi primi piani della bambina, diventata ormai una ragazzina.

Stacco netto. Le ultime scene della sequenza raccontano l'esito drammatico di questo legame: una dottoressa che visita la figlia sotto lo sguardo preoccupato della madre; il pianto accorato della donna che apprende la diagnosi dal medico nel corridoio di uno ospedale; la morte della figlia, introdotta dalla voce narrante della donna *«E questa è stata la fine»*; l'incedere solitario della madre lungo i corridoi lividi dell'ospedale, ripreso in campo totale, con carrello a seguire, per esprimerne il potente senso di perdita, dolore e solitudine. Dissolvenza al nero in chiusura.

Grazie al montaggio ellittico, il regista ha potuto subordinare lo sviluppo temporale (saltando i tempi morti e omettendo il superfluo) a una precisa logica narrativa: raccontare, in estrema sintesi, nascita, vita e morte di una figlia attraverso la successione cronologica di alcuni momenti evocati nello sviluppo del rapporto con la madre. L'impiego del medesimo sottofondo musicale (over) crea un raccordo sonoro tra le varie scene presentate che ne rafforza il senso complessivo finale, grazie anche alla sintonia emotiva tra musica e immagini (parallelismo visivo-sonoro).

2. Il giorno in cui arrivarono... (00:03':27" - 00:09':15")

Questa sequenza viene introdotta, nel passaggio al nero in dissolvenza della precedente, dal proseguimento del commento della donna in voice over: *«Ma ora non so più se esista un inizio e una fine. Ci sono giorni che determinano la tua storia al di là della tua vita, come il giorno in cui arrivarono».*

Rispetto al prologo, collocato probabilmente in un passato non meglio identificato, si passa al

presente narrativo in cui vediamo la donna nel suo contesto professionale: è una docente universitaria, una linguista, e il suo nome è Louise Banks.

La camera ne accompagna il cammino fino all'aula in cui insegna (tramite una serie di carrelli laterali, a precedere e a seguire), quasi pedinandola nel suo incedere solitario lungo gli spazi affollati dell'università. E il senso di isolamento della donna persiste anche nel contesto della lezione che si appresta a impartire ai propri studenti. La divisione dello spazio nell'inquadrature che caratterizzano le scene all'interno dell'aula, con la Dottoressa Banks in primo piano visivo e gli allievi sullo sfondo (spesso sfuocato), suggerisce che la donna (forse a causa del suo lutto) abbia instaurato una barriera emotiva nei confronti dell'esterno.

Ma la lezione sulla lingua portoghese viene subito interrotta da un evento incredibile. Dopo aver acceso la TV, insegnante e studenti apprendono dal notiziario che oggetti volanti non identificati sono atterrati in alcune località del mondo. I loro sguardi in camera ("sguardo proibito" perché rompe la cosiddetta quarta parete e dunque la finzione narrativa che è stata rappresentata), in direzione dello schermo televisivo, insieme al suono off (fuori campo), assillante e acusmatico (che si sente senza poter vedere la fonte da cui proviene), della voce degli speaker rivelano tutto il timore e lo spaesamento della classe di fronte a questa rivelazione straordinaria.

Lo squillo dell'allarme sopraggiunge a breve e tutti si dirigono verso l'uscita. Le angolazioni plongée (perpendicolare dall'alto) del totale dell'aula e del travelling che apre al campo lungo e lunghissimo del cortile esterno – con gli studenti e gli insegnanti che se ne vanno sollecitati dagli agenti di polizia – rafforzano la sensazione di minaccia "aerea" incombente. Anche la velatura grigia delle immagini, con la scelta di una fotografia poco contrastata, alimenta l'aspettativa di un misterioso pericolo in atto.

La Dottoressa Banks raggiunge la propria macchina mentre nel cielo sfrecciano velivoli militari e, in terra, si scatena la tensione. Durante il percorso in auto verso casa, la donna ascolta le ultime notizie via radio (suono acusmatico e off) che confermano l'invasione aliena; la camera inquadra la macchina, parcheggiata vicino all'abitazione, in campo lungo dall'alto, ma sentiamo le voci radiofoniche in primo piano, nonostante la distanza, per rimarcare l'importanza del messaggio.

Dal totale interno dell'abitazione di Louise, che sta parlando al cellulare con la madre, notiamo la stessa immagine dell'incipit del film: un soggiorno vuoto e bellissimo, la parete a vetri con vista sull'esterno, dove cielo e acqua si fondono all'orizzonte, la tonalità monocroma della fotografia che alimenta l'atmosfera melanconica del luogo, il senso di solitudine diffuso.

La donna trascorre tutta la sera a casa, da sola, a guardare i notiziari televisivi sull'evento di portata mondiale; davanti ai suoi occhi, apparentemente impassibili, scorrono immagini sempre più allarmanti che mostrano enormi astronavi, a forma di guscio, sovrastare città gettando nel panico gli abitanti. Immagini che vediamo anche noi, grazie all'uso di soggettive (inquadrature in cui il punto di vista del personaggio e quello dello spettatore coincidono).

Quando Louise, alla fine, si addormenta, la TV resta accesa fino al mattino seguente.

Il contrasto tra il caos che imperversa nel mondo esterno e la calma apparente della donna, isolata nel proprio rifugio domestico (come congelata emotivamente), è ancora più evidente.

3. Il reclutamento della dottoressa Banks (00:09':16" - 00:13':12")

Stacco netto. Nel finale del triste accompagnamento musicale (over), un lento travelling discendente della camera (m.d.p.) dal soffitto si abbassa – similmente alla scena iniziale del film – per inquadrare, in campo lunghissimo, l'esterno del cortile universitario, completamente privo di presenze umane ad eccezione della Dottoressa Banks che lo attraversa.

L'intero edificio è deserto e il rumore dei passi della donna, che ne perlustra i luoghi seguita con carrelli dalla m.d.p., risuona nel silenzio diffuso.

Le voci off di un notiziario ci introducono nello studio della docente, dove la Banks, seduta alla propria scrivania, sta guardando il servizio giornalistico dal PC, come apprendiamo dal movimento della camera che si apre verso la stanza. Ma l'arrivo improvviso del colonnello Weber interrompe l'ascolto della donna, già contattata in passato dai servizi segreti in virtù della sua rinomata esperienza come linguista. Il militare le chiede di aiutare l'esercito statunitense nella traduzione dei messaggi alieni e, come esempio, fornisce alla Banks una registrazione audio tanto criptica quanto affascinante. Il dettaglio visivo del registratore in funzione viene accompagnato da suono acusmatico della voce di un interprete che chiede informazioni ai presunti extraterrestri, i quali rispondono con fruscii e vibrazioni sonore incomprensibili per gli umani.

Alle richieste incalzanti del colonnello che vorrebbe subito una dichiarazione di metodo dalla linguista nell'approccio a tali elementi, la dottoressa risponde che un file audio non è sufficiente per impostare il lavoro di traduzione: è necessario un contatto diretto con gli alieni, instaurare una comunicazione con loro. Ma l'uomo non vuole condurla in Montana, nella base americana dove ha luogo l'operazione militare di interazione con una delle astronavi aliene, e minaccia la Banks di rivolgersi a un rinomato linguista di Barkley, facendole così perdere un'occasione davvero irripetibile.

La dottoressa non cede e, consapevole del proprio valore, chiede al colonnello di decidere a chi affidare l'incarico sulla base di una prova: la parola sanscrita per "guerra" e la sua traduzione.

Il dialogo tra il militare e la docente viene mostrato attraverso la tecnica del campo-controcampo (alternarsi di inquadrature speculari nelle quali i rispettivi soggetti sono ripresi da due punti di vista opposti) per evidenziarne al meglio il confronto visivo e verbale. L'impiego dei piani ravvicinati restituisce pienamente l'intensità emotiva dei personaggi nell'affermazione delle rispettive posizioni.

4. In viaggio verso il Montana (00:13': 13" - 00:16':50")

Stacco netto. Il sonno della linguista Louise Banks viene interrotto dall'arrivo, nella notte, di un elicottero dell'esercito che atterra proprio nel giardino della sua abitazione. I forti rumori d'ambiente e le luci del velivolo che tagliano l'oscurità diffusa, aumentano la trepidazione della scena. Dopo un breve scambio di battute tra il colonnello Weber e la donna, incentrato sulla traduzione della parola sanscrita per "guerra" (la prova richiesta dalla dottoressa nella sequenza precedente), il reclutamento della linguista viene ufficializzato in un attimo. Non c'è tempo da perdere e la Banks, dopo poco, sale nell'elicottero militare, nel rumore costante dell'apparecchio che sovrasta le voci dei personaggi (suoni diegetici).

L'inquadratura del totale del soggiorno della casa (un'immagine ormai nota allo spettatore), con l'elicottero che sfreccia nel cielo incorniciato dalla vetrata della stanza, pare quasi suggerire una possibilità di fuga, per la donna, dal lutto che ne limita l'esistenza. Un'occasione straordinaria per poter tornare a vivere e a comunicare con il mondo esterno. E forse anche con l'universo.

Dentro all'abitacolo del velivolo, oltre alla linguista, c'è anche il fisico teorico Ian Donnelly: entrambi faranno parte di una squadra speciale di esperti, istituita per entrare nel "guscio" (come vengono chiamate le astronavi) e tentare di comunicare con la specie aliena nel sito di atterraggio del Montana.

La tonalità monocroma della fotografia, che vira al blu/azzurro, la rapidità dell'azione e lo spazio ridotto all'interno dell'apparecchio, alimentano il senso di mistero e di avventura in cui si trovano catapultati i personaggi, ripresi in piani ravvicinati e campi medi per evidenziarne le diverse attitudini. Nel breve dialogo con lo studioso, appena conosciuto, vediamo Louise tornare a sorridere, finalmente.

5. La base militare americana (00:16':51" - 00:22':15")

Stacco netto. È l'alba quando l'elicottero, con gli studiosi a bordo, arriva in Montana, in prossimità del sito di atterraggio, e una suggestiva ripresa aerea mostra, tramite soggettiva di Louise (dal finestrino dell'abitacolo) il paesaggio sottostante. Una coltre di nuvole impedisce alla donna (e a noi spettatori che vediamo la scena dal suo punto di vista) di scorgere subito l'oggetto misterioso, protagonista di tanta trepidazione globale.

Finalmente, nel volo progressivo che alimenta lo sguardo, ecco schiudersi, di fronte ai nostri occhi, una visione prodigiosa: un immenso monolite grigio, dall'aspetto organico di un guscio ovale, si erge tra terra e cielo, introdotto da una vibrante, ipnotica musica over che sovrasta il rumore dell'elicottero. Tale parallelismo visivo-sonoro infonde alla scena una sacralità quasi tangibile.

La panoramica aerea gira poi sull'accampamento militare vicino al sito, preannunciando l'arrivo della linguista e del fisico teorico alla base. Carrelli a precedere, laterali e a seguire, mostrano l'incedere dei nuovi arrivati sul campo, sovrastato dalla presenza del guscio alieno sullo sfondo del quadro.

Nella febbrile attività che caratterizza la base operativa, la Banks e Donnelly percorrono gli spazi interni, angusti e poco illuminati, degli alloggiamenti sotto tenda, dove vengono sottoposti agli esami del protocollo medico e istruiti velocemente sul metodo di lavoro da compiere in collaborazione con una squadra di specialisti reclutati per la missione. La camera segue con un carrello i due esperti che camminano velocemente lungo i meandri chiusi della base, avvolti dalla semioscurità, restituendo lo stupore e la tensione che li attraversa.

Il collegamento in videoconferenza con i portavoce degli altri siti di atterraggio alieno sulla terra – come mostra l'inquadratura in semi-soggettiva dei due studiosi e dell'agente Halpern della CIA rivolta al grande schermo, sullo sfondo della parete – alimenta il senso di minaccia diffusa che accompagna l'evento epocale. La luce fiavole e monocroma suggerisce anche l'“oscurità”, a livello di conoscenza, in cui questi specialisti, seppur esperti, si trovano ad operare nei confronti del mistero extraterrestre.

Il suono dell'allarme indica che tutti devono prepararsi per l'incontro imminente con gli alieni, e crea un raccordo con la sequenza successiva.

PER SAPERNE DI PIÙ:

Le astronavi-guscio extraterrestri

«Tutto è iniziato con Patrice Vermette, mio caro amico e scenografo – dice il regista Villeneuve – abbiamo fatto molti film insieme e Patrice è assolutamente la mia prima scelta, perché è una persona brillante. Ha cultura, ha passione e non ha mai lavorato ad un film di fantascienza. Aveva tutte le qualità che stavo ricercando e ho pensato che avrebbe dato freschezza al film. Inizialmente, la nave spaziale doveva essere rotonda, come una sfera, poi ho pensato che questo era stato già fatto. Non era abbastanza minacciosa o strana. Quindi ho avuto l'idea che la navicella avrebbe dovuto avere la forma di un ciottolo, una piccola pietra ovoidale. Mi sono ispirato ad un asteroide, o un piccolo pianeta, chiamato Eunomia [conosciuto come asteroide 15], in orbita nel sistema solare. La sua forma è pazzesca, come uno strano uovo».

Villeneuve aveva sempre supposto, fino ad aver conosciuto Eunomia, che ogni cosa proveniente dallo spazio, sia esso un asteroide, un pianeta o una luna, fosse sferica. *«Questa strana e perfetta forma, a me sembrava minacciosa, misteriosa e spaventosa».*

La navicella spaziale, chiamata “il guscio” nella sceneggiatura, ha su di sé simboli spaziali. *«C'era una relazione con la vita e la nascita perfetta per l'idea che volevamo dare della navicella spaziale*

– spiega Villeneuve – *io e Patrice pensavamo che la navicella dovesse essere fatta di un materiale non Terrestre. Non è piccola. Non è bianca o fatta di metallo o di plastica, è stata realizzata con una strana pietra. Non siamo certi di cosa si tratti esattamente. Non possiamo neanche tirare ad indovinare».*

(Testo e citazioni estratti dal pressbook del film)

6. Il “guscio” (00:22:16" - 00:25:57")

Stacco netto. Louise, Ian e il colonnello Weber, insieme ad altro personale della base, si preparano alla missione indossando apposite tute pressurizzate arancioni (munite di microfono e auricolari per comunicare via radio), e discutendo alcuni dettagli prima del confronto interplanetario.

La m.d.p. riprende la scena con un progressivo travelling all'indietro, partendo da piani ravvicinati dei personaggi fino alle figure intere nel totale del contesto asettico; una scelta che alimenta l'aspettativa nei confronti di ciò che sta per accadere, ovvero, l'incontro con gli esseri ignoti venuti dallo spazio profondo.

Nel breve tragitto in esterno, sulle vetture che conducono il team sul luogo esatto in cui si trova il gigantesco “guscio” volante, notiamo l'affanno della Banks, attraverso il rumore ovattato del suo respiro proveniente dall'ingombrante tuta arancione. I campi lungo e lunghissimo che immortalano l'avvicinamento dei mezzi dell'esercito all'astronave aliena lasciano emergere il forte contrasto di dimensioni, oltre alla potenza visiva della misteriosa pietra ovoidale che sovrasta la terra, rimarcata anche dalla soggettiva della linguista che, una volta giunta sul posto, la osserva in contre-plongée. L'angolazione di tale inquadratura, perpendicolare dal basso verso l'alto, infatti, enfatizza in modo eloquente la sensazione di oppressione e di pericolo proveniente dal cielo: minaccia incarnata da questa strana forma perfetta, di un grigio scuro indefinito, tanto enigmatica da risultare spaventosa al cospetto umano.

Un ruolo importante nella rappresentazione filmica di questo mistero è affidato alla musica over – creata dal compositore islandese Jóhann Jóhannsson – caratterizzata da un suono esteso, primordiale, a metà tra organico e inorganico, una sorta di tono indefinito, in sintonia con le caratteristiche del “guscio” alieno di cui accompagna le immagini, accentuando il senso di attesa e di tensione.

La dottoressa e gli altri membri del team sono ora riuniti sotto l'astronave, sospesa a qualche metro dalle loro teste; un elevatore consente al gruppo di raggiungere la base del “guscio” da cui si apre, ogni 18 ore, il portellone d'accesso al gigantesco velivolo alieno.

Il dettaglio dei guanti della Banks e di Donnelly che toccano la superficie sconosciuta, comunica la forte emozione che li pervade, confermata dai loro intensi primi piani mentre si apprestano a varcare, nell'oscurità, il confine che separa l'essere umano dalle altre forme di vita provenienti dall'universo.

7. Dentro al “guscio”: l'incontro con gli alieni (00:25:57" - 00:32:28")

Stacco netto. Il percorso nel buio corridoio rettangolare che, dentro l'astronave, sale verso la sommità di luce, è carico di trepidazione per il gruppo in missione, soprattutto per Louise e Ian che lo affrontano per la prima volta.

La navicella spaziale è un luogo sconosciuto per loro (come per noi spettatori che viviamo l'esperienza attraverso gli occhi dei protagonisti), non conoscono ciò che li attende e neppure il perché questi alieni abbiano deciso di contattare gli abitanti della terra.

L'ascesa dei nostri esploratori dall'oscurità alla visione luminosa finale racchiude un significato potente: l'attraversamento dell'ignoto nella ricerca di conoscenza.

L'assenza di gravità che caratterizza il corridoio è un ribaltamento fisico dei canoni terrestri che prelude, forse, ad altri capovolgimenti di prospettiva nel tentativo di comunicazione con l'altro da sé.

Il faticoso incedere della Banks nella galleria verticale, i suoi timori (umanissimi e legittimi), insieme allo sbalordimento di Donnely, si riflette nelle modalità di ripresa della camera. Le inquadrature soggettive dei personaggi (il punto di vista dello spettatore e del personaggio coincidono), con angolazione plongée e contre-plongée che insistono sui vertici del passaggio (la terra sottostante e la cima illuminata), i carrelli a seguire e a precedere il loro incedere verso la luce, il campo lungo laterale che mostra il gruppo scelto, a testa in giù, in prossimità dell'apertura finale... Sono tutte soluzioni registiche che restituiscono la suggestione del momento, coinvolgendo lo spettatore nell'atmosfera prodigiosa della "meraviglia" in corso.

Il parallelismo visivo-sonoro, dato dall'impiego di un commento musicale (over/extradiegetico: esterno all'universo narrativo del film e, quindi, udito da noi spettatori ma non dai personaggi) che evoca vibrazioni arcaiche – sorta di rielaborazioni di suoni naturali, "organici" – sostiene efficacemente il contenuto perturbante delle immagini, senza sopraffarle.

Una volta raggiunta la fine del corridoio, e allestito il set di ripresa all'interno di una camera di protezione, la cui barriera trasparente affaccia sull'indefinito spazio alieno, i sei specialisti restano con il fiato sospeso in attesa della faticosa apparizione, come mostrano gli eloquenti primi piani della linguista, di Donnely e del colonnello Weber. Nel totale della finestra con vista su quel luogo misterioso, scorgiamo, tramite soggettive dei personaggi, due grandi figure scure, dotate di sette lunghe gambe, farsi strada tra le nebbie evanescenti, accompagnate da rumori gutturali, fruscii che sembrano respiri profondi (suoni diegetici).

È adesso che la dottoressa Banks deve esercitare il proprio ruolo di linguista esperta, sollecitata dal militare al comando, ma l'emozione per quella visione straordinaria è fortissima e la semi-soggettiva della donna, incerta nella sua tuta fornita di ossigeno davanti ai due alieni, che chiude la sequenza, suggerisce il suo totale disorientamento.

8. Il lavoro dentro al campo militare (00:32':29" - 00:34':44")

Stacco netto. Il rientro alla base della squadra, dopo il primo incontro con gli alieni della Banks e di Donnely, è introdotto dal rumore fruscante delle docce di decontaminazione, preliminari all'uscita dei nostri protagonisti dalle ingombranti tute spaziali.

Non sappiamo cosa sia accaduto effettivamente durante questo primo tentativo di comunicazione (perché il regista ha deciso di non mostrarlo), ma lo scambio di sguardi tra la linguista e il fisico teorico – ripresi a mezzobusto, in piani ravvicinati – nello spogliatoio asettico, lascia intuire un'intesa tra i due, come se l'emozione nei confronti dell'evento straordinario li avesse sopraffatti. Tuttavia, mentre Donnely sfoga la tensione accumulata vomitando nel cestino, la Banks sembra ritrovare subito forza e determinazione, chiedendo conferme a Weber sul proprio operato e mostrandosi severa con se stessa.

Il lavoro degli esperti prosegue nelle rispettive postazioni dell'accampamento militare, ripresi dalla camera con carrelli e movimenti dinamici; i suoni (diegetici) misteriosi, percussivi e vibranti degli alieni si diffondono nell'ambiente, anticipando le immagini che ne mostrano l'origine: Louise sta, infatti, analizzando al computer la registrazione dell'incontro, come evidenzia la soggettiva della donna sullo schermo del PC, con la visualizzazione grafica del file audio.

Allo stesso tempo, in un settore adiacente, i militari guardano, in diretta streaming, i notiziari che rivelano la crescita esponenziale di violenza e di panico nella popolazione terrestre.

Voci, rumori, immagini allarmanti di un pianeta precipitato nel caos, ben sottolineato dallo zoom in avanti della m.d.p. sullo schermo del computer, e rafforzato dal travelling progressivo della scena

seguinte, che mostra il totale della stanza delle telecomunicazioni, con tutti gli schermi accesi, in evidenza sulla parete, davanti alla preoccupazione del colonnello Weber, ripreso in primo piano, e dei suoi uomini. L'attacco della musica extradiegetica, perturbante e insidiosa, alimenta, ancora una volta, il senso di minaccia diffuso.

9. Secondo incontro: la comunicazione visiva “piace” agli alieni (00:34':45" - 00:38':37")

Stacco netto. Nel sito del Montana mancano 15 minuti prima del nuovo incontro con gli extraterrestri; l'agente Halpern si confronta con il referente australiano sugli sviluppi riguardo la comunicazione con gli alieni ma, di fatto, ancora nessuno, a livello globale, è riuscito nell'intento. La dottoressa Banks si sta preparando a tornare sull'astronave insieme agli altri ed è in tensione, come mostra il dettaglio delle sue mani tremanti; l'aspettativa nei suoi confronti è altissima.

Come decifrare un linguaggio alieno che non ha nessuna analogia con la lingua umana né riferimenti con nessuna lingua conosciuta?

Louise decide di provare a instaurare, come primo step, una comunicazione visiva e, così, munita di lavagnetta e pennarello, si reca al cospetto dei suoi interlocutori extraterrestri, mostrandogli la scritta “human” (“umano”) e toccando se stessa affinché il messaggio, scritto sul supporto, venga concettualizzato mediante la visualizzazione di un essere umano, appunto.

Il momento è carico di emozione: il totale dello spazio evanescente in cui gli alieni si ergono, a figura intera, davanti alla donna e agli altri membri della spedizione, sembra un luogo sospeso sull'abisso, nell'attesa pregnante di una reazione come risposta. Mentre il campo lungo, laterale, che immortalava l'incendere affannato di Louise, così piccola e impacciata nel contesto, ribadisce la portata della sua missione.

La soggettiva oscillante e ovattata della dottoressa che, dalla visiera del casco, guarda ansimante i due extraterrestri, amplifica la suggestione della visione sul totale del quadro nebuloso in cui gli esseri extraterrestri iniziano a muoversi, producendo inquietanti respiri e fruscii.

L'attesa sembra infinita ma, improvvisamente, uno dei due alza un arto dalla cui estremità, a forma di stella, si sprigiona una specie di gas nero che forma, istantaneamente, un cerchio astratto davanti agli occhi increduli dei nostri esploratori. Il disegno/segno circolare – prima manifestazione tangibile di una comunicazione aliena – viene subito registrato dagli apparecchi funzione, e mostrato in un dettaglio eloquente sullo schermo, seguito da un rapido, significativo zoom in.

L'importanza di questa reazione viene debitamente rimarcata dalla m.d.p. che stringe, ancora di più, sulla scia nerastra che fluttua in primo piano, accompagnata dai rumori perturbanti degli stessi extraterrestri e dalla musica over che confluiscono in un crescendo sonoro – fatto di vibranti fruscii, incursioni vocali, tocchi percussivi – particolarmente evocativo.

«Umana», ripete trepidante la Banks toccandosi il petto, sostenuta da Donnely che si unisce alla mimica del gesto per rafforzare il concetto di appartenenza alla categoria. E gli esseri “rispondono”, disegnando nuovi segni circolari, simili a calamari giganti che spruzzano inchiostro, mentre l'emozione dei presenti sale, letteralmente, alle “stelle”.

La sequenza termina sugli sguardi di intesa tra Louise e Ian – ripresi in piani ravvicinati che ne evidenziano la commozione – e nello stupore controllato del colonnello Weber che osserva la scena con espressione interdetta.

10. «Qual è il vostro scopo sulla Terra?» (00:38':38" - 00:43':15")

Stacco netto. Il rientro alla base del gruppo in missione implica riflessioni immediate su quanto accaduto nell'astronave. Bisogna arrivare il prima possibile all'obiettivo: comprendere il perché dell'atterraggio extraterrestre sul nostro pianeta, prevedere l'eventuale minaccia annessa e tenere conto che altre nazioni si stanno organizzando con un approccio bellico alla questione aliena.

Nella tenda deputata alle docce di decontaminazione, introdotta con un totale esterno dalla camera,

sotto lo scroscio fisico e sonoro dell'acqua, il colonnello Weber interpella la dottoressa Banks sul metodo intrapreso; teme sia dispersivo e pericoloso. Il confronto prosegue nello spogliatoio, dove la donna si serve di un esempio storico – incentrato sul confronto tra l'esploratore britannico, il capitano James Cook, e gli aborigeni – per spiegare come sia importante, in primo luogo, evitare un pericoloso fraintendimento con gli alieni nel processo comunicativo. Donnely apprezza la storia ma, una volta rimasto solo con la linguista, apprende che si tratta di un racconto inventato dalla Banks esclusivamente per sostenere la propria teoria.

Stacco netto. La scena successiva mostra il gruppo di studiosi che osserva insistentemente l'insieme dei dati ottenuti nell'ultimo incontro con gli esseri alieni: le raffigurazioni in sequenza dei cerchi astratti accanto alla parola "human". «*C'è correlazione tra la parola "umano" e queste figure? Avranno capito il senso?*» sembra chiedersi la Banks, come un detective che consulta gli indizi rinvenuti nella ricerca di una prova certa. E il travelling in avanti della m.d.p. sostiene visivamente il bisogno ardente del team di esperti di giungere a una risposta, mentre il suono perturbante della musica d'accompagnamento alimenta il mistero che circonda l'indagine.

Nel confronto finale tra Weber e la dottoressa che termina la sequenza – evidenziato da campi medi e piani ravvicinati dalla m.d.p. per mostrare sia l'ambiente che l'espressione dei personaggi – la linguista accetta di sottoporre al militare la lista dei vocaboli da utilizzare con gli extraterrestri e spiega, in modo esemplificativo, il proprio metodo alla lavagna. Se l'obiettivo condiviso è quello che gli alieni possano rispondere alla seguente domanda: «*Qual è il vostro scopo sulla terra?*», è necessario capire se siano in grado di dividerne il senso e l'intenzione, se compiono scelte consapevoli oppure istintive e, soprattutto, arrivare ad avere con loro un vocabolario sufficiente per poter capirne le risposte. L'esposizione della Banks risulta convincente, la lista approvata. Il suono insistente, acusmatico dell'allarme indica che la prossima missione è imminente e raccorda con la sequenza successiva.

11. Presentazioni: Tom e Jerry (00:43:16" - 00:47:57")

Stacco netto. Dopo la preparazione e vestizione di routine, la Banks e Donnely, insieme ad altri tre specialisti, tornano per la terza volta nel "guscio". Il colonnello Weber segue la missione dalla base militare, mediante collegamento audiovisivo, come mostra il montaggio alternato, utilizzato all'inizio della sequenza, per mettere in relazione le situazioni dipendenti tra loro e che si svolgono simultaneamente ma in luoghi differenti, alimentando il senso di attesa.

Dentro l'astronave, nello spazio di confine tra la parte umana e quella extraterrestre, accade qualcosa di straordinario. Dopo che la Banks ha mostrato agli alieni la lavagna con su scritto il proprio nome, Louise, senza dar adito a nuovi sviluppi, decide di improvvisare una mossa ardita: liberarsi dell'ingombrante tuta pressurizzata, del casco e dei guanti, e di tentare un approccio visivo più diretto con i misteriosi interlocutori. Una scelta davvero azzardata che impaurisce tutta la compagine umana (sia sul posto che alla base) ma che risulta, invece, molto gradita dai due eptapodi, i quali iniziano a rispondere alla presentazione della donna con ripetuti effluvi gassosi e sonorità vibranti.

Al dettaglio della mano di Louise che tocca la superficie trasparente che la separa dall'evanescente spazio alieno, segue quello dell'arto stellato dell'eptapode, a ribadire lo scambio comunicativo in atto, suggellato da suggestivi echi sonori.

Ian decide di seguire Louise, condividendone l'azione ed emozione profonda, confermando l'affinità tra i due ricercatori, e attribuisce ai due esseri sconosciuti, interpellati dalla donna con "tu" e "tu", il nome di Tom e Jerry, il gatto e il topo più famosi del cinema d'animazione. *Tom & Jerry* è, infatti, la serie di cortometraggi d'animazione creata, nel 1940, da William Hanna e Joseph Barbera incentrata sulla divertente rivalità dei due animali protagonisti.

Un primo contatto con gli extraterrestri ha avuto luogo, il confine tra due mondi è stato intaccato, grazie al coraggio e alla disponibilità degli interlocutori: umani e alieni. È solo l'inizio di un'avventura mai vissuta prima.

L'impiego di campi lunghi e piani ravvicinati nel montaggio di questa sequenza ha consentito al regista di raccontarne il crescendo emotivo, mostrando sia il contesto che l'espressività/attitudine dei vari personaggi coinvolti. L'intensità visiva delle varie scene è stata alimentata e armonizzata dal suggestivo accompagnamento sonoro, sia diegetico che over.

12. Le visioni di Louise (00:47':58'' - 00:51':18'')

Stacco netto. Un campo lungo introduce il rientro alla base del gruppo in missione, poi la m.d.p. stringe sul piano ravvicinato di Louise, colpita da un forte malessere causato da una visione che la costringe a piegarsi. Le immagini mentali della donna (interne al personaggio), fortemente distorte e allucinate, mostrano lei che incoraggia una bambina (la figlia perduta che abbiamo visto nel prologo del film?) ad avvicinarsi a un cavallo. Probabilmente si tratta di un flashback (analessi: si torna indietro nel tempo della storia; diversamente, con il flashforward o prolessi, si va in avanti), il ricordo di un momento passato trascorso con la figlia, ma è qualcosa che accade proprio dopo il contatto con gli alieni e che disorienta totalmente la protagonista.

Stacco netto. Nonostante la donna si dichiara "operata" e sia tangibile la sua sofferenza nel primissimo piano che la inquadra sul lettino dell'infermeria, la visita medica non rivela malattie o contaminazioni da radiazioni, quindi, con la cura adeguata, la missione può proseguire.

La camera passa poi a inquadrare un soldato della base al telefono con la moglie; la voce della donna è piena di preoccupazione e la tensione del militare che cerca di consolare la compagna è eloquente, resa con un avanzamento progressivo della m.d.p. sul rigido primo piano del giovane.

Il mistero alieno divide le forze umane in missione: per gli studiosi è una risorsa da comprendere, per i militari (e anche per l'opinione pubblica) è sempre più pressante l'idea di una minaccia da combattere.

Stacco netto. La dottoressa Banks studia i cerchi astratti tracciati dagli alieni e, ancora una volta, viene colta da visioni improvvise della bambina. Le immagini che assalgono la sua mente, in un silenzio pregnante (quasi assoluto), sono rapidi flash che scuotono forse la sua memoria? La camera riprende la donna di schiena e avanza verso di lei, quasi a simulare l'agguato visionario che assilla la sua psiche.

13. I risultati della ricerca dopo un mese di lavoro (00:51':19'' - 00:54':33'')

Stacco netto. Un suggestivo movimento verticale della m.d.p. che, dentro l'astronave, apre la visione luminosa sugli extraterrestri dalla cornice plumbea del corridoio, introduce questa sequenza, costruita mediante ellissi e accompagnata, a livello sonoro, dalla voce narrante di Ian (voice over) e da una ritmata musica di sottofondo (extradiegetica).

Le immagini che scorrono davanti ai nostri occhi – panoramiche aeree dei siti di atterraggio ritratti da suggestivi campi lunghissimi, immagini satellitari, simulazioni grafiche si alternano al lavoro sul campo dei nostri protagonisti – insieme al commento in voice over del fisico teorico, forniscono allo spettatore una efficace sintesi sullo stato della situazione planetaria, a un mese dell'atterraggio alieno, e sulle conoscenze acquisite.

Apprendiamo che gli alieni vengono definiti "eptapodi" dagli studiosi, in virtù dei sette arti/piedi che li caratterizzano, ma sono ancora tante le cose su di loro che restano ignote. Definirli è impossibile perché non lasciano impronte e anche la composizione chimica delle astronavi risulta sconosciuta, pur non rilasciando gas, scorie o radiazioni pericolose.

Non sappiamo se i "gusci" comunichino tra loro e neppure quale sia il motivo del loro atterraggio sulla terra.

Riguardo al modo di comunicare degli eptapodi, non essendoci una correlazione tra ciò che dicono e quello che scrivono, è possibile definire la loro scrittura “semasiografica”: veicola significati non rappresenta suoni; non risponde a strutture linguistiche conosciute e non contiene informazioni fonetiche o morfologiche, ma associazioni semantiche che descrivono idee, concetti più che singole parole. In meno di due secondi (praticamente quasi all’istante) sono capaci di produrre enunciati complessi, racchiusi in “segni” circolari (singoli semagrammi), che implicano un sistema di conoscenza simultaneo, impossibile per un essere umano, e la modalità di produzione dei messaggi è data dalla combinazione di diverse proprietà: curvatura, ondulazione, dimensione dei tratti.

Ma questa “ortografia non lineare”, come la definiscono i linguisti, svincolata dal tempo – non possiede una direzione lineare (da destra verso sinistra o viceversa) – riflette anche un sistema di pensiero basato su di una concezione (e percezione) del tempo non lineare? È così che pensano gli eptapodi? Un quesito fondamentale che è al centro del film, in quanto la comunicazione con gli alieni non comporta un esclusivo problema di traduzione, ma soprattutto di comprensione: comprensione del sistema di pensiero extraterrestre, dei modi in cui interpreta la realtà e, quindi, la rappresenta attraverso il linguaggio.

Il lavoro che gli studiosi devono ancora compiere è lungo e complesso – come lascia presagire il travelling panoramico aereo, a retrocedere, che chiude la sequenza sul campo lunghissimo con il “guscio” che sovrasta l’accampamento – ma le scoperte che potrebbe schiudere sono talmente prodigiose da compensarne la fatica. Il prossimo passo è quello di ampliare il vocabolario, necessario allo sviluppo di questa ricerca straordinaria.

Grazie al montaggio ellittico (già utilizzato nel prologo del film) il regista ha potuto riassumere in pochi minuti, saltando i tempi morti e omettendo il superfluo, gli avvenimenti storici di un mese, subordinando lo sviluppo temporale a una precisa logica narrativa attraverso la successione di alcuni momenti/immagini salienti. Il raccordo sonoro tra le varie scene, creato dall’impiego della medesima musica di accompagnamento, armonizza lo stacco delle immagini e ne asseconda il senso complessivo finale.

PER SAPERNE DI PIÙ:

La **semasiografia** (dal greco: σημασία, semasia “significato” e γραφία, grafia “scrittura”) è una “scrittura con segni”, una tecnica di comunicazione di informazioni non fonetica e senza l’intercessione di forme di discorso. Essa ha preceduto l’avvento della creazione del sistema di scrittura basato sul linguaggio ed è oggi utilizzata, ad esempio, nelle icone di comunicazione digitale, nella notazione musicale e matematica. Viene studiata in semasiologia, campo della linguistica.

Esempi di sistemi di scrittura semasiografici si ritrovano nel **quipu** degli Inca, nelle **tavolette di rongo rongo** dell’Isola di Pasqua, nei trattati ed annali scritti su pelli di bisonte dei Sioux.

(<https://it.wikipedia.org/wiki/Semasiografia>)

14. Ian e Louise: “Io e tu” (00:54’:34”- 00:56’:07”)

Stacco netto. Louise raggiunge Ian nel paesaggio esterno vicino alla base. La luce serale e il silenzio del contesto alimentano l’intimità dell’atmosfera. La sintonia tra i due ricercatori è espressa anche dal loro dialogo, ripreso in campo-controcampo, con piani ravvicinati simmetrici, per evidenziarne il confronto visivo e verbale.

Gli apprezzamenti del fisico teorico nei confronti del metodo della linguista consentono alla donna, più introversa e riservata, di aprirsi maggiormente nei suoi confronti, e di condividere con lui l’immensa responsabilità della missione.

L'alternanza dei primi piani dei due personaggi – con la Banks tesa, ripresa di spalle, e Donnely espansivo, ritratto frontalmente – restituisce pienamente le rispettive attitudini che convergono poi nel campo medio finale, sintesi visiva sia della loro condivisione d'intenti che di una crescente affinità emotiva. Il loro stato di single potrebbe non durare ancora per molto...

15. I pensieri di Louise e la lingua aliena (00:56:08" - 01:01:07")

Stacco netto. L'incalzare incessante delle voci e delle immagini dei notiziari, in netto contrasto con l'intimità della scena precedente, aprono questa sequenza mostrando il panico della popolazione, su scala planetaria, derivante dalle prime immagini pubblicate degli alieni, unite alle forti recriminazioni, enunciate con aggressività da speaker mediatici, sulla “debole” gestione della crisi da parte del Governo americano.

Un atto di forza nei confronti dei visitatori interstellari sarebbe più appropriato?

Dubbi, proteste e accuse teletrasmesse – evidenziate da un serrato montaggio audiovisivo – che alimentano il clima di tensione anche nella base militare del Montana, tra gli studiosi e i soldati che ne subiscono la pressione.

Donnely e Banks proseguono il proprio lavoro con ritmi sempre più accelerati, ma la linguista, dal contatto con gli eptapodi, continua ad essere preda di visioni che la disorientano, creando preoccupazione anche nel resto dell'equipe.

Le allucinazioni sonore e visive (voci e immagini interiori al personaggio) che colpiscono improvvisamente la donna mostrano Louise con la figlia, sia in momenti di gioco e confronto, come nel flash del dialogo tra le due sulla separazione dal padre, che drammatici: le immagini strazianti della morte della ragazzina nella camera di un ospedale.

La camera a mano che segue l'incedere incerto della Banks all'esterno del campo, con il gigantesco “guscio” sullo sfondo, sostiene l'oscillante dinamica interiore di Louise, qualcosa che la donna (e la studiosa) non riesce a spiegare a nessuno, nemmeno a se stessa, ma che è legata al mistero extraterrestre.

A questo punto anche noi spettatori iniziamo a dubitare della natura di queste visioni: si tratta di flashback? Frammenti del passato di Louise che riemergono scomposti dalla sua memoria, oppure sono immagini mentali, sorta di sogni/incubi ad occhi aperti provenienti da chissà dove?

Donnely e Weber sono in ansia per la dottoressa che cerca di mantenere il controllo della missione, nonostante le visioni siano sempre più ricorrenti, alternate a quelle degli eptapodi, quasi come fossero loro a provarle.

Al termine della sequenza, quando Ian e Louise si ritrovano negli alloggi, all'interno della base, l'uomo introduce, con molto tatto, la possibilità che la donna, immergendosi nel mondo alieno, possa aver sviluppato la facoltà di pensare, sognare, agire come gli eptapodi, “riprogrammando” il cervello in base all'assimilazione graduale della loro lingua.

Da linguista esperta, la Banks risponde che questa possibilità coincide con l'ipotesi di Sapir-Whorf, secondo cui una lingua influenza i pensieri e determina la visione del mondo di chi la parla, e quando Donnely le chiede con molta franchezza: «*Stai sognando nella loro lingua?*», la donna, visibilmente scossa, ridimensiona il fatto, ribadendo la propria capacità di gestire la situazione.

Ma la visione finale, interna al personaggio di Louise, con il gigantesco eptapode che la sovrasta, mentalmente e fisicamente, nel campo medio dell'inquadratura, suggerisce ulteriori, inquietanti sviluppi. Terrore o conoscenza?

PER SAPERNE DI PIÙ:

L'Ipotesi di Sapir-Whorf

In linguistica, la discussa Ipotesi di Sapir-Whorf (o “Sapir-Whorf Hypothesis”, in sigla SWH), conosciuta anche come “ipotesi della relatività linguistica”, afferma che lo sviluppo cognitivo di

ciascun essere umano è influenzato dalla lingua che parla. Nella sua forma più estrema, questa ipotesi assume che il modo di esprimersi determini il modo di pensare.

L'ipotesi prende il nome dal linguista e antropologo statunitense di origine tedesca Edward Sapir (1884-1939) e dal suo allievo Benjamin Lee Whorf (1897-1941).

https://it.wikipedia.org/wiki/Ipotesi_di_Sapir-Whorf

16. Scongiurare la guerra contro gli alieni (01:01':08" - 01:03':34")

Stacco netto. È mattina presto quando Louise, che dorme nella sua stanza ripresa in totale, viene svegliata dal colonnello per una traduzione urgente dal mandarino.

Giunti nella tenda delle telecomunicazioni, la linguista rivela a Weber che l'esercito cinese sta usando un gioco, il Mah Jong, per comunicare con gli eptapodi; una scelta molto pericolosa in quanto l'interazione avviene esclusivamente mediante i canoni di una partita agonistica: opposizione, vittoria o sconfitta. Espressioni di una competitività che lascia presagire solo uno scontro. La luce blu, diffusa nell'ambiente, che avvolge i corpi tesi della dottoressa e del militare al comando – ripresi a camera fissa, di schiena e a figura intera, mentre osservano il megaschermo con le immagini satellitari – drammatizza ulteriormente il senso di minaccia derivante da una possibile azione bellica.

Così, mentre gli eptapodi, immersi in soffici nubi luminosi, offrono complessi, ma pacifici, segni circolari (forse rivelatori di conoscenze inimmaginabili), una parte dell'umanità, che brancola nell'oscurità, si sta organizzando per fargli presto la guerra.

Non c'è tempo da perdere, Louise deve tornare dai suoi "amici" extraterrestri e comprendere lo scopo del loro atterraggio sulla terra. L'unico modo per scongiurare il conflitto planetario.

17. "Offrire arma" (01:03':35" - 01:08':00")

Stacco netto. Dentro alla base militare, la Banks e Donnely stanno ordinando gli ultimi studi in attesa di tornare in missione sull'astronave aliena, subito introdotta dal suono dell'allarme.

Stacco netto. I due studiosi s'incamminano lungo il corridoio che li porterà, nuovamente, al cospetto degli eptapodi e la ripresa in campo lunghissimo che visualizza le loro minuscole figure all'inizio del varco (semicapovolte a causa dell'assenza di gravità), sembra simulare il punto di vista degli extraterrestri che li aspettano alla fine del percorso.

Stacco netto. Louise è davanti agli eptapodi e, dopo aver selezionato i semagrammi necessari, gli sottopone la faticosa domanda: «*Qual è il vostro scopo sulla terra?*», visualizzata in un dettaglio eloquente sul grande display, nella trepidazione di Weber e degli altri vertici che seguono l'evento dalla base mediante diretta audiovisiva (totale della postazione con tutti i personaggi concentratissimi sullo schermo).

Il montaggio alternato che mette in relazione le due situazioni differenti ma dipendenti tra loro – quella del gruppo sull'astronave aliena e quella dei capi nel campo militare – alimenta la suspense crescente nello sviluppo narrativo della sequenza.

Jerry e, subito dopo, anche Tom (non appena Donnely chiede conferma della presenza del secondo eptapode), si ergono statuari, a figura intera, ma anche serafici davanti al pubblico terrestre, pronti a rispondere al quesito con l'ennesimo segno circolare, gassoso e fluttuante, accompagnato dagli inconfondibili suoni diegetici che caratterizzano la loro presenza: respiri vibranti, gorgoglii profondi e fruscii.

La Banks è interdotta – ripresa in semi-soggettiva con la testa che pare incastonata nel cerchio tracciato dall'eptapode – e si gira verso Ian, altrettanto scosso; il giovane militare al seguito ha

invece impressa sul volto, in primo piano, quasi un'espressione di sfida che comprendiamo nel momento in cui la linguista, interpellata da Weber, rivela la traduzione letterale del semagramma: «*Offrire arma*». Una frase che, se non interpretata e approfondita adeguatamente, potrebbe scatenare terribili scenari di guerra: ecco la ragione della preoccupazione che sovrasta la donna, mostrata in un teso primo piano, con pressante angolazione dall'alto verso il basso, mentre il segno alieno si dissolve con la leggerezza di un "inchiostro" evanescente.

Stacco netto. Infatti, l'ambiguità della frase "offrire arma" diventa subito un problema gravissimo, sia all'interno dell'accampamento militare del Montana che a livello internazionale nella gestione delle relazioni con i "visitatori".

Il totale della sala riunioni della base introduce l'accesa discussione tra i militari, che temono un attacco alieno, e i due studiosi, Louise e Ian, che cercano di far capire loro la possibilità di un significato altro del termine "arma": intesa probabilmente come "strumento" e finalizzata ad uno scambio di conoscenze tra umani ed extraterrestri.

La situazione sta precipitando e il suono incalzante dell'allarme annuncia la minaccia di sconvolgimenti imminenti, creando un raccordo con la scena seguente, in cui apprendiamo, infatti, che, a partire da Russia e Cina, quasi tutti 12 paesi, coinvolti dall'atterraggio alieno, stanno chiudendo le comunicazioni internazionali preparandosi ad attaccare.

Il dettaglio del grande monitor, che mostra la disconnessione progressiva dei vari portavoce di governo, compreso quello americano, è il segnale di un pauroso isolamento. Una chiusura alla collaborazione, alla comprensione di qualcosa che non si conosce, ritenendolo preventivamente un problema invece che una grande opportunità collettiva.

Louise è furiosa e, afferrato il foglio con l'ultimo messaggio degli eptapodi dalle mani dell'agente Halpern, esce dalla stanza. Chiarire le effettive intenzioni aliene è l'ultima possibilità della linguista per evitare la follia di una guerra senza precedenti.

Tramite l'espedito narrativo fantascientifico dell'atterraggio alieno sulla terra, *Arrival* affronta il problema dell'interazione con l'altro da sé, evidenziando il rischio di interpretazioni sbrigative o assolute, e le facili incomprensioni dettate dalle distanze culturali: non solo tra specie diverse, ma anche tra gli stessi esseri umani, incapaci di comunicare e collaborare in modo sinergico e virtuoso.

18. "Arma" o "strumento" (01:08:01" - 01:14:19")

Stacco netto. Mentre la Cina dichiara ufficialmente il ritiro dei propri scienziati dalla missione e i media contribuiscono ad alimentare la paura nei confronti della minaccia aliena, con conseguenze imminenti sugli equilibri mondiali, alcuni soldati della base americana decidono, in autonomia dal superiore in comando, di installare una bomba all'interno del "guscio".

Louise e Ian, ignari del dispositivo, tornano sull'astronave per interpellare nuovamente gli alieni sul significato della parola "arma", mentre il colonnello Weber, all'oscuro sia dell'azione dei propri soldati che della sessione dei due studiosi, assiste in diretta, dai monitor della base, all'ennesimo contatto incredibile tra la Banks e i due eptapodi.

Il montaggio alternato che mette in relazione le tre situazioni differenti ma dipendenti tra loro – l'azione dei militari sovversivi che piazzano l'esplosivo nell'astronave, quella di Louise e Ian al cospetto degli eptapodi, e quella di Weber nel campo militare – sviluppa una tensione crescente che esplose, letteralmente, nel finale della sequenza. Un perfetto meccanismo di suspense a cui noi spettatori, essendo a conoscenza (a differenza dei protagonisti) della bomba innescata – pericolo ribadito anche dal dettaglio ripetuto del timer che segna il conto alla rovescia –, aderiamo con il fiato sospeso. "Riusciranno i nostri eroi a chiedere la risposta agli alieni e, contemporaneamente, a salvare se stessi e anche Tom e Gerry?", è questo l'interrogativo che esprime il nostro coinvolgimento alla sequenza mostrata, insieme alle importanti rivelazioni in atto.

Dopo che Louise, assistita da Ian, ha ricevuto le specifiche aliene sulla parola “arma”, intesa come “tecnologia” (quindi un nuovo “strumento” offerto per far progredire e non offendere l’umanità), la donna chiede una prova tangibile di questa “tecnologia”. L’intenso primo piano della Banks, rivolto verso gli eptapodi, rivela la sua reale ammirazione nei loro confronti, la disponibilità a confrontarsi con una diversità che è scoperta dell’altro e, contemporaneamente, di se stessa.

Ecco perché quando uno degli eptapodi in ascolto comincia prima a battere sulla barriera, poi ad aprire l’arto in cerca di un contatto più diretto, Louise lo segue, ponendo entrambe le mani sulla barriera, creando un ponte comunicativo tra la sua coscienza e quella di Tom, l’alieno. Una corrispondenza, immortalata dalla camera in un bellissimo dettaglio a tutto schermo, che sprigiona una cascata di flussi gassosi e sancisce l’offerta di risorse straordinarie.

Louise entra in uno stato di trance, colta da dolcissime e intime visioni di lei con la figlia (accompagnate da un armonico sottofondo musicale) che si alternano alle immagini della scrittura del semagramma, da parte della donna, sulla barriera, assistita dai due giganti amici extraterrestri e sotto lo sguardo attonito di Ian.

Nella bellissima inquadratura in semi-soggettiva dell’uomo, vediamo la silhouette della Banks fuori fuoco, sullo sfondo, similmente a quelle dei due eptapodi, come a evidenziarne il legame percettivo: il dono che Louise riceve, per aver accettato di ampliare i limiti del proprio mondo, è quello racchiuso nella sua nuova capacità “linguistica”, ovvero una conoscenza non più lineare ma simultanea, in cui il tempo diventa circolare e presente, passato e futuro convivono.

Alla fine della sequenza, quando mancano pochi secondi all’esplosione della bomba, Jerry se ne va rilasciando sulla barriera un’infinità di semagrammi, mentre Tom spinge Louise e Ian fuori dalla stanza, mettendoli in salvo. I loro corpi fluttuano integri, senza gravità, nel corridoio del “guscio”, ripresi in suggestivi campi lunghi, ma la deflagrazione avvolge di fiamme lo spazio interno dell’astronave, sotto lo sguardo sconcertato di Weber che assiste all’evento dai monitor della base.

Cosa sarà successo agli eptapodi?

19. 1 su 12: la scoperta di Ian (01:14':20" - 01:20':53")

Stacco netto. Louise si risveglia da sola nell’infermeria del campo e chiede informazioni al medico militare; tutti gli altri, compreso Ian, sono già al lavoro per cercare di codificare l’insieme di segni rilasciati dagli eptapodi prima dell’esplosione. La Banks li raggiunge subito, pronta a tornare sull’astronave per scusarsi con gli alieni ma Weber insiste sulla non sicurezza del sito, poiché teme una rappresaglia da parte degli extraterrestri. Una scossa improvvisa, accompagnata da un profondo fragore di sottofondo, spinge tutti fuori dalla base dove il “guscio” si allontana di alcune centinaia di metri, ripreso in campo lungo come una grande luna nel cielo grigio.

Stacco netto. Durante la notte, apprendiamo dai notiziari che la Cina ha dichiarato guerra agli alieni ed è pronta all’offensiva, esortando anche gli altri Paesi ad unirsi all’azione. Le immagini teletrasmesse che mostrano gli armamenti in campo, ripresi a tutto schermo dalla m.d.p., accrescono vertiginosamente il clima di tensione ma non fermano Louise e Ian che continuano a studiare i messaggi alieni senza sosta.

Le soggettive dei loro sguardi sulle centinaia di segni visualizzati nello schermo del computer, con rapidi zoom in, evidenziano la volontà e la tenacia con cui i due studiosi insistono nella ricerca interpretativa capace di modificare il corso degli eventi. Una corsa contro il tempo per evitare la follia di una guerra tra mondi e tra esseri viventi.

L’ennesima visione coglie la linguista mentre sta analizzando un semagramma, ripreso in dettaglio, introdotta dalla voce off della figlia che vediamo, subito dopo, nelle immagini mentali di Louise.

Nella visione interiore della Banks, molto nitida e chiara rispetto ai flash iniziali, la ragazzina chiede alla madre qualcosa di specifico: «Come si dice quando due fanno un patto e ne traggono un

vantaggio reciproco?». La risposta della mamma è imprecisa, non è abbastanza scientifica, per questo la donna dice alla figlia di chiamare il padre, facendo presumere che sia uno scienziato. Forse un fisico teorico, come Ian?

Stacco netto. Ed è proprio la voce di Donnely (*voice off*) che sveglia Louise dal sogno, per darle una notizia strepitosa: lo scienziato è riuscito, attraverso calcoli matematici e simulazioni grafiche, ha risolto l'enigma del messaggio degli eptapodi, basandosi sul ricorrente semagramma che indica il tempo e ottenendo la frazione 1/12.

L'introduzione di un martellante sottofondo sonoro over (simile a percussioni lignee), sul termine della sequenza, ribadisce l'importanza della scoperta.

20. Gioco non a somma zero: cooperare per ricevere il “dono” (01:20':54" - 01:24':40")

Stacco netto. Nel clima di terrore e di follia collettiva (isolamento della NASA, linguisti russi giustiziati in diretta audio e Governo cinese pronto a dichiarare guerra agli alieni), Louise e Ian, all'interno della sala riunioni della base, tentano di spiegare il significato dell'ultimo messaggio degli eptapodi, cercando di convincere Weber e, soprattutto, l'agente Halpern della CIA che solo collaborando con gli altri Paesi sarà possibile ottenere la conoscenza offerta dagli alieni.

Quell'1 su 12, la frazione scoperta da Ian, sta a significare che «*Siamo parte di un uno più ampio*», come rivela Louise, e che gli extraterrestri hanno, volutamente, fatto dono della propria cultura e del proprio linguaggio, a piccoli pezzi, affinché gli umani unissero le rispettive risorse per ricomporre la totalità. La comunicazione con l'alieno deve passare per la cooperazione e condivisione tra esseri umani: fattore determinante e affatto semplice, data la situazione politica mondiale, ma da tentare.

E mentre i presenti discutono animatamente su come impostare l'eventuale scambio di informazioni parziali, Ian incalza: «*Offriamo i nostri dati agli altri e chiediamo i loro: è un “gioco non a somma zero*». Una soluzione – formulata nel modello matematico della “Teoria dei giochi” – in cui, grazie alla cooperazione e nella soddisfazione di tutte le parti, si evita il risultato zero nel bilancio tra vincite e perdite. Differentemente a quanto accade, invece, in un “gioco a somma zero”, dove chi vince guadagna ciò che l'altro perde e, quindi, se alla somma totale dei guadagni dei partecipanti si sottrae la somma totale delle perdite, si ottiene zero.

La citazione di questa formula di accordo, innesca subito in Louise l'ennesima visione; per l'esattezza, la conclusione dell'ultima visione della donna, interrotta precedentemente da Ian, in cui la figlia le chiedeva esattamente quella definizione.

Ciò che Louise vede, rimarcato anche dalle ulteriori immagini interiori della linguista – la capsula che scende dal “guscio”; il suggestivo dettaglio delle sue mani che toccano il fumo nero nel bianco spazio alieno – è il futuro, grazie alla percezione del tempo che lega gli eventi in un flusso circolare: questa è l'“arma”, il dono degli extraterrestri all'umanità. Pertanto, le visioni di Louise non appartengono al passato (flashback) – come noi spettatori abbiamo pensato fino a questo momento – ma si riferiscono a eventi futuri della sua esistenza (flashforward).

La donna, ripresa in piani ravvicinati che ne evidenziano l'isolamento psichico rispetto alla pressione delle voci circostanti (*voice off, in primo piano sonoro*), esce dalla tenda senza dire una parola, mentre Ian la cerca con lo sguardo.

L'inquietante sottofondo sonoro della musica over alimenta la tensione che accompagna la Banks nel tragitto esterno dove, attraverso il punto di vista di Ian (*soggettiva*) che la osserva con il binocolo, la vediamo entrare, da sola, nella capsula inviata dall'astronave aliena. La concitazione emotiva della donna è ben evidente nel primo piano del suo volto, mentre davanti a lei si stanno chiudendo le porte della navicella.

PER SAPERNE DI PIÙ:

La Teoria dei Giochi

Elaborata dallo scienziato tedesco J. von Neumann nel 1944, che ne sviluppò le applicazioni economiche con l'economista statunitense O. Morgenstern (1902-77), è una teoria matematica che serve per descrivere le scelte razionali che i giocatori fanno quando si trovano in una situazione in cui devono interagire strategicamente, e cioè quando un giocatore può influenzare il comportamento/risultato di un altro giocatore. Può essere applicata a un sacco di ambiti, da quelli per analizzare il comportamento di soggetti in concorrenza sul mercato ai candidati che competono in un'elezione.

La Teoria dei Giochi è basata su modelli matematici, una rappresentazione semplificata della realtà per capire come si comportano i soggetti interessati sulla base delle informazioni di cui dispongono per elaborare una strategia. Queste analisi permettono di capire, e in certa misura prevedere e condizionare, l'evoluzione di un processo come una banale partita a scacchi o il funzionamento complesso del mercato azionario. (<https://www.ilpost.it/2015/05/25/teoria-dei-giochi/>)

Il più famoso studioso ad essersi occupato successivamente della Teoria dei Giochi, in particolare per quel che concerne i "giochi non cooperativi", è il matematico John Forbes Nash Jr., al quale è dedicato il film di Ron Howard *A Beautiful Mind*, uscito nel 2001.

21. Conoscere il futuro (01:24':41" - 01:28':56")

Stacco netto. Louise è da sola nell'abitacolo buio e claustrofobico della capsula. La ripresa in plongée (perpendicolare dall'alto) della m.d.p. che mostra la donna terrorizzata, costretta nello spazio ridotto, simile a un loculo, potenzia il senso di oppressione e inquietudine. Il silenzio viene improvvisamente interrotto da una forte scossa che sancisce la partenza della navicella; il frastuono in sottofondo si unisce ai toni minacciosi della musica over e al rumore gassoso della nebbia bianca che, da basso, invade l'abitacolo.

Louise sembra soffocare ma, ben presto, comprende, una volta schiuso il "guscio" della piccola capsula, di aver varcato la barriera e di essere passata incolume nell'atmosfera dello spazio alieno. Dal campo lungo che ritrae il suo corpo sospeso mentre "atterra" nel luogo evanescente (ad esclusione della base, apparentemente più solida), ai piani ravvicinati della donna che, stupita, si guarda intorno, tutto appare talmente indefinito da non scorgere confini o direzioni.

Uno spazio bianco, sacro e universale, che abbatte la gravità, dando ai movimenti di Louise una fluidità acquatica, e che infrange la linearità del tempo, donando la conoscenza del futuro (e di se stessi) a chi ha saputo accogliere, ascoltare e condividere. È questo che la nostra protagonista apprende dal nuovo contatto con Jerry che la raggiunge tra le candide nebbie, nuotando come un cetaceo sinuoso e possente.

Nel movimento della m.d.p., dal basso verso l'alto, a scoprire la totalità dell'eptapode, è insito un significato ulteriore: lo svelamento completo della sua figura (rimasta parziale nei precedenti incontri) e della conoscenza offerta all'umanità. Il suono diegetico del vibrante, profondo gorgoglio emesso dall'alieno lo rende ancora più autorevole agli occhi di Louise, con primi piani particolarmente espressivi che rivelano la grande emozione della donna.

Dopo aver appreso che a Tom è successo qualcosa di brutto la protagonista fatica a capire completamente i messaggi di Jerry, ripreso da dietro, con un suggestivo travelling che dal basso sale verso la sommità della figura, mostrando dettagli del corpo e la sua cute pachidermica, fino alla semi-soggettiva con cui osserva lo sgimento di Louise. Le angolazioni alto basso dell'alieno e basso-alto della donna esprimono bene, a livello visivo, la differente condizione fisica e psicologica dei due interlocutori.

N.B.: Per migliorare la comprensione della scena è utile sapere che, nella versione in lingua

originale del film, i semagrammi alieni sono spiegati dai relativi sottotitoli, dai quali si apprende che Tom sta morendo e che il dono degli eptapodi è, in realtà, uno scambio, in quanto, tra 3000 anni saranno gli extraterrestri ad aver bisogno dell'aiuto degli esseri umani.

«Come fai a conoscere il futuro?» chiede fremente la Banks a Jerry, ripreso in un oscuro, impenetrabile primo piano (quasi mistico). E le visioni che esplodono nella mente della linguista sono la risposta alla sua domanda. Il flashforward evoca frammenti della vita futura di Louise con la figlia. Una verità incredibile che, al termine della sequenza, dopo che Jerry è sparito nella nebbia, lascia sbalordita la studiosa e terrorizzata la donna; come mostra la visione finale in cui Louise, da sola, nella semioscurità del soggiorno di casa, diventa consapevole della responsabilità che tale conoscenza comporta, a livello scientifico/culturale per l'umanità, e rispetto alla propria esistenza. Il movimento progressivo della camera, che insiste sullo spaesamento della donna, accompagnato dal ritmo martellante e crescente della musica over, crea un eloquente parallelismo visivo-sonoro che enfatizza il senso di inquietudine della scena.

22. La consapevolezza (01:28':57" - 01:32':22")

Stacco netto. Nel fragore della partenza dell'astronave aliena, Louise viene recuperata a terra dal colonnello Weber e da Ian, sopraggiunti sul posto mentre la base militare in Montana sta per essere evacuata. La donna, chiaramente sconvolta, tenta comunque di comunicare a Donnely ciò che adesso conosce e l'importanza di questa verità, ma le frenetiche attività di smobilitazione e l'incalzare delle visioni le impediscono di parlare chiaramente con Ian.

Sorretta da quell'uomo, così affabile e protettivo, che ignora cosa accada nella sua mente, Louise "vede" nitidamente un momento particolarmente toccante della propria vita futura che le rivela un'importante informazione: la ragione che ha spinto il marito a lasciarla. Oltre alla consapevolezza di aver fatto una scelta dolorosa quanto immensa.

Nel flashforward, la donna spiega alla figlia Hannah (ancora piccola), con tutto l'amore e la delicatezza di cui è capace, di aver saputo in anticipo qualcosa di terribile (una malattia inarrestabile) ma di non averlo confidato al padre, impedendogli, di fatto, di poter scegliere riguardo al proprio destino. Il confronto tra madre e figlia, mostrato attraverso la tecnica del campo-controcampo, nell'alternanza simmetrica dei loro rispettivi primi piani, sottolinea visivamente l'intensità della scena fino all'acme dell'abbraccio finale nel primo piano a due.

Il crescendo drammatico della musica d'accompagnamento (over) e il suono del respiro affannato di Louise (da off a in) ricordano con la scena seguente dove, tornando al presente narrativo del film, Louise rivela a Ian di sapere perché il marito l'abbia lasciata; ma nel frastuono generale, l'uomo continua a non capire, più preoccupato di metterla in salvo che di approfondire la questione. La concitazione per l'imminente evacuazione della base e la minaccia di una guerra non lo consentono.

La sequenza termina con un campo lungo che mostra l'imponente "guscio" nell'alto del cielo e la corsa dei minuscoli veicoli militari a terra, mentre un'adrenalinica musica over alimenta il clima di tensione creando un ponte sonoro con la sequenza successiva.

23. Il "dono" di Louise: come gestirlo? (01:32':23" - 01:35':20")

Stacco netto. Il ritmo serrato di questa sequenza che, grazie al montaggio alternato, mette in relazione simultanea le immagini massmediatiche delle forze armate (esercito, marina e aeronautica), schierate dai paesi pronti all'attacco, con i flashforward delle visioni, sempre più incalzanti, di Louise e il trambusto interno alla base americana, alimenta la suspense crescente. Un attesa avvincente, costruita sul bisogno dello spettatore di rispondere alla domanda: "Riuscirà la nostra protagonista, in virtù della sua conoscenza, a modificare il corso degli eventi? Ovvero una guerra contro gli alieni?".

Il clima politico è fuori controllo, gli armamenti sono pronti e puntano verso gli extraterrestri, chiusi nei rispettivi “gusci”, ma Louise ha “un’arma” assai più potente: ha appreso la lingua aliena, quindi riesce, proprio come accade per gli eptapodi, a sviluppare una conoscenza non più lineare ma simultanea e, sostanzialmente, a vedere il proprio futuro.

Distaccata rispetto al frastuono della base, la linguista elabora velocemente, grazie ai progressivi flashforward – il nome palindromo della figlia Hannah; la pubblicazione del suo libro “La lingua universale” sul linguaggio extraterrestre; le lezioni da esperta in materia tenute in ambito accademico –, non solo di aver ricevuto il “dono” ma anche di averlo offerto all’umanità. E noi spettatori scopriamo, insieme a lei, mettendo insieme i vari frammenti/tasselli del suo futuro (mostrati in eloquenti dettagli dalla m.d.p.), il significato del suo ruolo nella missione aliena.

Importanti verità che, fino all’ultimo, la Banks tenta di spiegare a Weber, nel tragitto verso l’elicottero che porterà il colonnello verso altri contesti militari. La camera riprende il cammino dei due con un incessante carrello a seguire, mostrando la tenacia della dottoressa (che non molla e non può mollare) nel riferire della conoscenza aliena, e il rispetto del militare al comando che, tuttavia, è già rivolto ad altre strategie in merito. Pare proprio non ci sia altro da fare che andarsene, in attesa dello scontro bellico e, nonostante le premure di Ian, che le sta sempre vicino, Louise è combattuta, affranta. E dall’intenso primo piano, che chiude la sequenza, sembra che la donna cerchi disperatamente una soluzione, appellandosi alle sue visioni interiori.

24. Il potere delle parole: la frase che cambierà il corso della storia (01:35':21" - 01:40':18")

Stacco netto. E la visione interiore arriva (forse veicolata telepaticamente da Jerry), anticipata dal suono della voce di Hannah che dice alla madre di svegliarsi, e della musica classica (diegetica) in sottofondo che immette nell’ennesimo flashforward della memoria futura di Louise.

Dalla semi-soggettiva iniziale della donna che si guarda intorno, capiamo di essere nel contesto di una celebrazione istituzionale internazionale; poi, grazie al dialogo della dottoressa con il generale cinese Shang che la raggiunge ammirato, apprendiamo che la Banks è diventata una sorta di eroina mondiale. Lei è l’artefice dell’alleanza dei Paesi coinvolti nella missione extraterrestre che, 18 mesi prima, stava per scatenare una guerra interplanetaria; lei è riuscita a modificare il corso degli eventi, rivelando all’umanità la conoscenza aliena.

Lo scambio tra la linguista e il generale cinese, mostrato visivamente tramite campo-controcampo (alternarsi di inquadrature speculari in cui i rispettivi soggetti sono ripresi da punti di vista opposti) per evidenziarne il confronto, sottolinea il profondo apprezzamento di Shang nei confronti di Louise, e lo stupore della donna che cerca di comprendere come sia riuscita nel proprio intento, fino alla rivelazione della fatidica telefonata che, in passato, fece cambiare idea al generale al comando.

La suspense crescente di questo confronto viene potenziata dall’utilizzo del montaggio alternato che mettendo in relazione le differenti situazioni, dipendenti tra loro e dislocate sia nel presente narrativo che nei flashforward della mente di Louise, coinvolge lo spettatore, con ritmo sempre più incalzante, nel forte desiderio di una risoluzione finale.

Nel passaggio netto al tempo presente, la Banks sa cosa deve fare, procurarsi rapidamente un cellulare e chiamare, di nascosto, dall’accampamento americano in via di smantellamento, il generale Shang. Intanto, l’agente Halpern sta coordinando le ultime strategie prebelliche quando si accorge che, dalla base, qualcuno sta contattando l’ufficiale cinese al comando e che lo sta facendo dal suo cellulare: evento che scatena una vera “caccia all’uomo”.

La m.d.p. riprende l’incedere affannato della donna, dei militari che la braccano e di Ian, che la cerca disperatamente, con rapidi carrelli a seguire e a precedere le azioni nello spazio ridotto, alternando piani fissi e dinamici (quest’ultimi effettuati mediante stedy-cam) per enfatizzare la concitazione del momento. Un crescendo di tensione, dal ritmo sempre più serrato, sostenuto anche dall’incalzante musica over, che crea un perfetto parallelismo visivo-sonoro.

In simultanea, rispetto all'assillante inseguimento all'interno della base, Louise continua a percepire informazioni provenienti dai suoi ricordi futuri e, grazie anche all'intervento di Donnely – che si schiera davanti alle armi puntate dei militari pur di difenderla –, riesce a riferire telefonicamente al generale Shang quella frase che cambierà il corso della storia. Ovvero, le parole che la moglie gli aveva detto in punto di morte, convincendolo così a cessare le ostilità e riprendere la collaborazione internazionale.

Ma questa frase, pronunciata in mandarino, non ci è dato conoscerla. Un elemento importante della strategia narrativa dell'autore che aggiunge alla suspense finale anche il fattore sorpresa nella fruizione dello spettatore. Infatti, se fino a questo punto del film siamo sempre stati a fianco della protagonista, conoscendo insieme al lei (focalizzazione interna) i vari tasselli del puzzle linguistico/percettivo alieno, stavolta non sappiamo quello che invece Louise conosce (focalizzazione esterna) e dobbiamo attendere, con curiosità ancora maggiore, insieme agli altri personaggi, che questo mistero ci venga svelato.

N.B.: *Lasciare la frase fatidica in cinese (senza sottotitoli anche nella versione in lingua originale del film), è stata una decisione presa dal regista Denis Villeneuve per mantenere un tocco di mistero nella risoluzione finale di Arrival. Tuttavia, lo sceneggiatore Eric Heisserer, durante una intervista, ha rivelato il significato di quella frase, di cui riportiamo la traduzione per una migliore comprensione del testo filmico: «In guerra non ci sono vincitori, solo vedove».*

Schermo al nero.

25. Accettare il “viaggio” e dove porterà (01:40':19" - 01:47':00")

Stacco netto. Dal nero iniziale, lo schermo visivo inizia a riempirsi di altre cornici o “finestre”: quelle dei moltissimi notiziari televisivi che confermano l'improvviso cambio di rotta nella questione aliena. Le immagini e le voci degli speaker s'intersecano e si sovrappongono (sorta di spleet screen multiplo) per affermare, nel clamore d'insieme, che né la Cina né altri Paesi attaccheranno le astronavi extraterrestri perché, grazie ad una alleanza internazionale, è stato possibile comprendere lo scopo degli alieni sulla terra e il loro “dono”.

E le successive immagini che mostrano la progressione, in suggestivi campi lunghissimi, della dissolvenza dei “gusci” nei vari siti del globo terrestre, confermano la conclusione pacifica dell'interazione; un evento epocale enfatizzato dal potente raccordo sonoro della musica d'accompagnamento che si fonde al rumore d'ambiente della loro disgregazione nell'atmosfera celeste.

Stacco netto. In assolvenza dal nero, ecco apparire lentamente l'immagine iniziale del prologo del film – il soggiorno della casa di Louise, ammantato di luce blu – insieme al medesimo sottofondo musicale (over), melanconico e toccante.

La scelta registica di una struttura circolare, finalizzata a far entrare lo spettatore nello stato mentale di Louise, è ben evidenziata in questa emozionante sequenza che rappresenta l'epilogo di *Arrival*, in cui presente e futuro si alternano continuamente per restituire appieno il significato della storia narrata.

«È così Hannah, è qui che è iniziata la tua storia: il giorno in cui sono partiti». La voce over della protagonista ci accompagna (alla fine come all'inizio) nel flusso circolare della sua percezione, alla luce di un nuova consapevolezza: *«Nonostante io conosca il viaggio e dove porterà, lo accetto. E ne accolgo dal primo all'ultimo momento».*

Il montaggio alterna, con ritmo incalzante, il presente narrativo del film, dove Ian e Louise, nel paesaggio del sito del Montana danno, sostanzialmente, inizio alla loro relazione amorosa, ai vari flashforward della mente di Louise (visioni interne al personaggio), raccontando, mediante ellissi, un'intera vita familiare.

Il parallelismo visivo-sonoro, creato dalla perfetta corrispondenza emotiva tra immagini e musica d'accompagnamento, contribuisce fortemente al coinvolgimento dello spettatore.

L'abbraccio finale tra l'uomo e la donna (il primo dei tanti a venire), sintetizza simbolicamente, nel raccordo per analogia formale tra l'immagine presente e quella futura, la scelta definitiva di Louise: quella di condividere l'amore di Ian, di "fare un bambino" insieme a lui, di accettare il suo abbandono e la malattia terminale della figlia Hannah. La scelta, in sintesi, di intraprendere il "viaggio", pur conoscendone le tappe, pronta a viverne la gioia e il dolore immenso.

Titoli di coda.