

## **OPEN ARMS - LA LEGGE DEL MARE MEDITERRÁNEO**

*(Scheda a cura di Alessio Brizzi)*

### **CREDITI**

**Regia:** Marcel Barrena.

**Soggetto:** Marcel Barrena.

**Sceneggiatura:** Danielle Schleif, Marcel Barrena.

**Montaggio:** Nacho Ruíz Capillas.

**Fotografia:** Kiko De la Rica.

**Musiche:** Arnau Bataller.

**Scenografia:** Elena Vardava, Pinelope Valti.

**Costumi:** Despina Chimona.

**Suono:** Eva Valino.

**Interpreti:** Eduard Fernández (Òscar Camps), Dani Rovira (Gerard), Melika Foroutan (Rasha), Sergi López (Nico), Anna Castillo (Esther), Alex Monner (Santi Palacios), Patricia López Arnaiz (Laura Lanuza), Constantin Symsiris (Mochilero), Vassilis Bisbikis (Masouras), Stathis Stamoulakatos (Stratos)...

**Case di produzione:** Arcadia Motion Pictures, Cados Producciones, Fasten Films, Heretic, Institut Català de les Empreses Culturals, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Lastor Media, Movistar+, Radio Televisión Española, Televisió de Catalunya.

**Distribuzione (Italia):** Adler Entertainment.

**Origine:** Spagna, Grecia.

**Genere:** Drammatico; biografico.

**Anno di edizione:** 2021.

**Durata:** 109 min.

### **Sinossi**

Siamo nell'autunno del 2015: Òscar e Gerard, due bagnini spagnoli, fortemente colpiti dalla tragica fotografia di un bambino (Aylan Kurdi) morto annegato nel Mar Mediterraneo, decidono di recarsi nell'isola greca di Lesbo per capire cosa stia accadendo e se possono, in qualche modo, rendersi utili. I due amici rimangono sconvolti dagli sbarchi quotidiani di migliaia di persone che rischiano la vita attraversando il mare con imbarcazioni di fortuna, in fuga da miseria e guerre che tormentano i loro Paesi d'origine. Il fatto più drammatico è che sulle coste dove approdano nessuno si preoccupa di salvarli e di assisterli. Ben presto, Òscar e Gerard sono raggiunti da amici e colleghi, tra cui Nico ed Esther, la figlia di Òscar: tutti insieme formeranno una squadra con l'obiettivo di compiere il lavoro che le autorità competenti inizialmente non vogliono fare e, in seguito, non sanno fare adeguatamente. Questa scelta cambierà per sempre le loro esistenze: nasce così Open Arms, un'organizzazione non governativa senza scopo di lucro che ha salvato e ancora sta salvando la vita di tanti profughi del mare.

## ANALISI SEQUENZE E MACROSEQUENZE

### 1. «Dai, andiamo» (00:00'00" - 00:10':27")

Mentre scorrono i Titoli di testa, ascoltiamo, in voice over, l'angoscianta conversazione via radio tra un uomo dall'accento straniero ed alcuni operatori di diverse capitanerie. L'uomo si trova su di una imbarcazione che sta per naufragare, a bordo della quale ci sono oltre cento bambini e altrettante donne. L'uomo chiede disperatamente aiuto, ma i suoi interlocutori non riescono a prendere tempestivamente una decisione. L'ultimo messaggio è soltanto la tragica constatazione che l'imbarcazione si è capovolta, riversando in mare tutte le persone che conteneva.

Questo **incipit**, scandito dalla raffica delle battute dei messaggi radio, immette con potenza lo spettatore nel tema principale del film, quello dell'odissea dei migranti via mare, ma soprattutto evidenzia il tono drammatico che caratterizzerà l'intera narrazione.

Paradossalmente, l'immagine successiva, quella con cui si apre il film, mostra, in campo lungo, un'ampia porzione di mare calmo e rassicurante. Non abbiamo coordinate per orientarci, soltanto quando entra in scena, sulla destra, un ragazzo che rema su di una tavola da surf e, contemporaneamente, la macchina da presa (m.d.p.) svolge una lento zoom all'indietro (o carrellata ottica a scoprire), comprendiamo di trovarci davanti a una spiaggia affollata di bagnanti. Nel suo movimento di arretramento senza stacchi, la camera rivela, sulla sinistra, la torretta di controllo su cui è seduto un bagnino, inquadrato di spalle, intento a osservare con il binocolo quanto si svolge davanti a lui. Nel contempo appare in sovrimpressione la scritta "Barcellona, 2015". Spazio e tempo si sono rivelati.

Un controcampo mostra, in primo piano, il bagnino; il suo volto è ancora nascosto dal binocolo. Quando finalmente vediamo il suo viso, lo sguardo dell'uomo (è Òscar Camps, protagonista della storia) appare concentrato sui bagnanti, osservati in soggettiva. L'uomo si liscia e si gratta la barba, pensieroso; appare subito come uno che tiene al proprio lavoro e che sa svolgerlo con serietà e coscienza. Subito dopo, un carrello a seguire lo riprende, inquadrato di spalle, con in evidenza sulla maglietta la scritta "soccorrista - lifeguard", mentre entra nel luogo di lavoro. Salutato dai numerosi, giovani colleghi, si toglie maglietta e raggiunge l'armadietto dello spogliatoio.

Qui incontra Gerard. Ripresi di spalle, a mezza figura in un piano a due, Òscar e Gerard si vestono e intanto parlano delle rispettive vite. I due sono anche molto amici. Dalla loro conversazione si viene a sapere che Gerard è da poco diventato padre e che stima molto Òscar, al quale consiglia di cominciare a pensare di svolgere, in futuro, mansioni meno impegnative sul piano fisico.

Òscar ribatte che a lui piace la torretta. Gerard lo invita a cena, ma Òscar risponde di avere da fare. Gerard, ironico, dice di stupirsi che abbia una vita.

Poco dopo li chiama nel proprio ufficio Nico, uno dei responsabili della società di cui fanno parte, informandoli di aver acquistato altre due moto d'acqua. Si parla anche di un importante contratto da chiudere. La scena in ufficio non è solo utile a descrivere le attività svolte all'interno della società, ma anche a introdurre un nome, quello di Esther, che Òscar nota nel planning affisso a una parete (dettaglio). Òscar è convinto che sia ancora poco preparata per certi compiti. La scena si chiude con Gerard che dice a Nico che l'amico ha rinunciato all'invito a cena.

Per contrasto, l'immagine successiva mostra, in un interno notte, Òscar che mangia da solo all'interno dell'ufficio, confinato all'estrema sinistra dell'inquadratura. È seduto, il volto appena rischiarato dal cono di luce di una lampada da tavolo. Guarda sul PC il notiziario. Riceviamo l'impressione di un uomo solo, attaccato, o forse rassegnato, alla propria solitudine, dalla quale neppure gli sforzi degli amici riescono a distoglierlo. Un uomo che si sente ai margini, come ribadisce l'inquadratura. A scuotergli da questa inerzia esistenziale è l'immagine mostrata dal notiziario: quella del corpo di un bambino, di soli 5 anni, sulla spiaggia, morto annegato dopo un drammatico naufragio, come spiega la voce fuori campo della speaker. Anche il fratello di 7 anni e la madre sono morti nel naufragio.

Il dettaglio degli occhi di Óscar che osserva lo schermo del PC e le immagini in soggettiva dei corpi portati via rappresentano un momento di forte tensione emotiva. Qualcosa si è mosso dentro l'uomo che infatti vediamo, subito dopo, in campo lungo, muoversi avanti e indietro all'interno del deposito, agitato da pensieri profondi; pensieri dapprima amplificati dal rumore battente della pioggia, quindi dilatati dall'ingresso della colonna sonora musicale, infine enfatizzati dal lento procedere della camera intorno al suo volto, in primo piano, inquadrato da varie angolazioni e illuminato da una luce dall'alto che non può che assumere un valore simbolico.

La voce di Óscar raccorda questa scena alla successiva.

Siamo nell'ufficio della società: ci sono Nico, Gerard e Óscar. Quest'ultimo fa vedere le immagini del bambino annegato (*vedi approfondimento Per saperne di più: Aylan Kurdi*) e spiega ai colleghi-amici cosa è accaduto. Li esorta a fare qualcosa, a prendere un'iniziativa.

«*Dai, andiamo*», dice, equivocato da Nico. È la frase centrale della scena e una delle frasi chiave del film, in quanto contiene uno dei suoi temi forti: decidere di fare qualcosa per gli altri, avere il coraggio di prendere decisioni che possono salvare delle vite nella consapevolezza che ciò implicherà forti cambiamenti nella propria esistenza.

Óscar ormai sa cosa fare, vuole dare una mano ai colleghi greci. Si accende una discussione tra i tre, raccontata attraverso varie angolazioni e vari piani di ripresa, con prevalenza di piani medi e con il volto di Óscar sempre in campo. Per confermare il tono animato della conversazione, il regista sceglie di impiegare la macchina a spalla. Quando Óscar esce dall'ufficio, la m.d.p. torna a seguirlo inquadrando di spalle (e solo dopo in controcampo, in primo piano). Óscar si rivolge ai colleghi dicendo che andrà a Lesbo e domandando chi sia disposto ad accompagnarlo. All'indecisione dei presenti di fronte alla sua richiesta – «*Quando si partirebbe?*» chiede uno di loro, «*Domani*» risponde Óscar, «*Domani? Sabato?*» esclama sorpreso un altro) – Óscar reagisce intimando loro di non muoversi, poi va in ufficio, prende dalla stampante (dettaglio) la foto del bambino morto e la attacca con lo scotch al vetro dell'ufficio, inquadrato in campo medio con Gerard sulla destra che osserva nel vuoto e Nico sullo sfondo, al di là del vetro. La camera si avvicina lentamente. Óscar mostra la foto dicendo in modo brusco e perentorio: «*Questa resta qui, non la tocchi neanche Dio*». Esce quindi di campo. Nell'inquadratura rimangono, significativamente: al centro, la foto del bambino morto; sulla destra Gerard, a mezza figura, la testa piena di dubbi; sfocato sullo sfondo, a sinistra, Nico. Un tappeto sonoro rispettoso della drammaticità del momento lega la conclusione di questa sequenza con quella successiva.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### I radiomessaggi con richiesta d'aiuto

I messaggi radio sono presenti in molti film che trattano il tema del salvataggio dei migranti in mare. Ne ricordiamo in particolare due: *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi, film documentario che ha vinto l'Orso d'oro al Festival di Berlino ed è stato candidato al Premio Oscar, e *Styx* (2018), di Wolfgang Fischer.

### Aylan Kurdi

Aylan Kurdi era un bambino siriano di famiglia curda morto annegato a tre anni. Per sfuggire alla guerra in Siria, il 2 settembre 2015, la famiglia di Aylan si era imbarcata su di un gommone nella città turca di Bodrum, con l'intenzione di raggiungere l'isola greca di Kos. Poco dopo la partenza, il gommone si rovesciò: Aylan, suo fratello di 5 anni e la madre annegarono. La foto del suo corpicino riverso sulla spiaggia è diventata un'icona, simbolo di tutti i migranti vittime delle tragedie in mare. La foto, scattata dalla giornalista turca Nilüfer Demir, è stata inserita dalla rivista "TIME" nell'elenco delle 100 foto più influenti del secolo. La Demir dichiarò: «*Non c'era più niente da fare per lui. Non c'era più niente per riportarlo in vita. Ho pensato, questo è l'unico modo in cui posso esprimere l'urlo del suo corpo silenzioso*».

### **La parola ad Óscar Camps, fondatore di Open Arms...**

«Il film parla del salvare le vite in mare, qualcosa che in questi anni è diventato un reato. [...] Purtroppo la classe politica attuale è decisamente mediocre e non ha intenzione di trovare una soluzione al problema [...]. Quando lasciamo le persone che abbiamo recuperato in mare proviamo vergogna, vergogna perché sappiamo quello che succederà [...]. Prima o poi la storia ci metterà di fronte a questo momento così oscuro. Ci metterà di fronte ai nostri nipoti e pronipoti. E allora ci vergogneremo tutti. Tutto il mondo si chiederà che cosa stavamo facendo in quel periodo, in quella epoca, quando abbiamo lasciato morire nel Mediterraneo oltre quarantamila persone senza prestare aiuto e criminalizzando chi stava provando a farlo».

### **La parola al regista del film, Marcel Barrena...**

Il film si apre con la foto del piccolo **Alan Kurdi** morto sulla spiaggia: all'epoca tutto il mondo si è commosso, ma oggi, sei anni dopo, ci siamo quasi abituati a immagini del genere. Come si può fare per non abituarsi mai a cose del genere e agire?

Marcel Barrena: «È difficile perché viviamo nell'epoca dei twit, nell'epoca dell'assoluta immediatezza, quindi veniamo costantemente bombardati da messaggi, notizie, foto e non c'è tempo per approfondirle, analizzare, vedere cosa c'è dietro. Il problema con Alan Kurdi è che hanno fatto l'errore di dargli un nome: una volta che dai un nome non è più soltanto un numero dei morti, ma la storia di un bambino. Quindi questo crea il tipo di accostamento al dato. Spero che si facciano molti più di questi errori. Perché altrimenti ci dicono che aumenta il prezzo del latte, del pane, che ci sono 1000 morti, che è scoppiata una bomba e quei 1000 morti rimangono anonimi. Se invece diamo dei nomi umanizziamo le cose e quindi suscitiamo l'interesse e le persone tornano a non abituarsi, ad avere un interesse. Quando uno vede quel nome si chiede: "che cosa sta succedendo a Lesbo? Andiamo a vedere cosa succede davvero"».

(Video-intervista a cura di Valentina Ariete, Movieplayer.it, 6 febbraio 2022; link:

[https://movieplayer.it/articoli/open-arms-video-intervista-oscar-camps-marcel-barrena-eduard-fernandez\\_26374/](https://movieplayer.it/articoli/open-arms-video-intervista-oscar-camps-marcel-barrena-eduard-fernandez_26374/))

### **2. «Nessuno ha invitato quelle persone a Lesbo» (00:10':28" - 00:19':04")**

L'inquadratura dall'alto di un suggestivo tratto di costa, carezzato dalle onde, svela un nuovo scenario. Al fascino del mare ripreso dall'alto fa da successivo contrappunto simbolico l'immagine di un reticolato di filo spinato. Bellezza e dolore, le due facce terribili e contrapposte di molte realtà non così distanti da noi. Siamo a Lesbo, come informa la voce femminile fuori campo: «*Signore e signori, benvenuti a Lesbo*». Ancora una volta ripresi di spalle con un carrello a seguire, Oscar e Gerard escono dell'aeroporto. Non è un caso che sullo sfondo sventolino in alto la bandiera greca unita a quella europea, riflesse anche nel vetro delle porte scorrevoli alle spalle di Óscar quando esce di campo. La missione dei due bagnini ha inizio, la m.d.p. sarà l'occhio che, inesorabilmente, li pedinerà, cogliendo ogni dettaglio significativo del loro viaggio.

Il percorso in auto (una Panda rossa) che intraprendono subito dopo, è visivamente impostato mediante l'alternanza di riprese all'interno dell'abitacolo e verso gli esterni, in larga parte in soggettiva. Se i tagli delle inquadrature sono vari, dominano le riprese aeree: da una parte mostrano la suggestiva vastità del territorio, punteggiato da olivi poderosi e assediato dal mare, dall'altra inducono a riflettere sul futuro impegnativo che attende i due uomini, sovrastandoli.

Su "Wikipedia", Gerard legge a voce alta alcune notizie sull'isola e informa Óscar sull'etimo del termine "lesbica". Sembrano due normali turisti, invece non è così, come rivela il primo incontro con una fila numerosa di migranti, allungati sulla strada. «*Dove vanno?*» chiede Gerard, senza ricevere risposta dall'amico perché una risposta, purtroppo, non c'è.

Dopo l'inquadratura del rottame di un'auto abbandona in un cortile, con una lenta panoramica da sinistra a destra, la m.d.p. riprende due coperte termiche che si sollevano al passaggio dell'auto:

abbandono, degrado, povertà e disperazione, l’altro volto dell’isola di Lesbo si sta progressivamente mostrando. Seguono altre due inquadrature aeree in movimento, sottolineate dall’accompagnamento non invasivo della colonna sonora musicale, quindi l’immagine si ferma su Òscar e Gerard.

È un esterno quasi notte. I due sono fuori fuoco, inquadrati di spalle, secondo uno stilema visivo ricorrente del film. Osservano il mare che si distende davanti a loro perfettamente a fuoco. «*Quella è la Turchia*» afferma Òscar in campo medio, indicando la terra appena visibile all’orizzonte. «*È a due passi, non è strano che ci provino*». Seguono inquadrature che li riprendono con tagli diversi, tutti laterali, e, a finire, una ripresa con camera a spalla interrotta da un campo lungo, che li accompagna verso l’auto. Òscar però non raggiunge l’auto. Un primo piano lo ritrae con lo sguardo verso il mare. Si tuffa, seguito da Gerard, la camera a spalla, in movimento, non si stacca dai loro corpi e soprattutto dal volto di Òscar, che emerge tra le onde negli sforzi delle bracciate.

Una ripresa drammaticamente tesa, che racconta lo stato d’animo di un uomo ormai proiettato in una nuova dimensione esistenziale. È la prima di tante scene in mare che la regia di Marcel Barrena renderà estremamente realistiche e vibranti di dramma, complice una colonna sonora in cui il fruscio insidioso del vento, il fragore delle onde e i suoni del commento musicale si intrecciano creando una situazione emotiva molto coinvolgente.

I due recuperano soltanto un gommone tagliato, che trascinano con fatica sulla riva. Questo episodio serve anche a definire meglio la differenza dei caratteri dei due amici bagnini: Òscar è impetuoso, spesso irrazionale, sicuramente passionale, talvolta impulsivo nel prendere le decisioni, Gerard, invece, per quanto più giovane e con minore esperienza, è l’elemento più riflessivo della coppia. La domanda a voce alta che si pone Òscar – «*Dover sono i guardiacoste?*» – in un intenso primo piano del volto, bagnato dall’acqua del mare e contratto per lo sforzo appena compiuto, collega la fine della scena all’inizio della successiva: un esterno giorno con il porto di Lesbo sullo sfondo e la quinta, a destra, della palazzina della capitaneria di porto.

Qui dentro, dopo uno scambio di battute sulle imbarcazioni osservate in porto – Gerard: «*Perché una nave da soccorso ha un cannone ad acqua, secondo te?*»; Òscar, ripreso seduto a mezza figura, a braccia incrociate, risponde: «*Di sicuro non è per aiutare qualcuno*») –, i due amici incontrano dapprima un giovane guardiacoste, Loukas, poi il suo capo, Masouras.

Tra i quattro si accende una vivace discussione, ben descritta dal regista mediante molteplici inquadrature e vari movimenti di macchina. Vengono così evidenziati i diversi punti di vista dei due bagnini spagnoli e dei guardiacoste greci. All’affermazione di Òscar che rivendica di essere un professionista («*noi non siamo volontari, siamo professionisti*»), che oltretutto lavora gratis, Masouras replica in tono sprezzante e ironico: «*Credevo che i bagnini fossero ragazzini che lavorano per fare un po’ di euro*». Ma è la frase che pronuncia successivamente a rappresentare meglio la sua posizione ideologica: «*Nessuno ha invitato queste persone a Lesbo, nessuno ha invitato voi*». Contro ottusità e irremovibile ostilità, frutto di lontani e radicati pregiudizi, Òscar e Gerard sanno benissimo che è difficile lottare. Meglio prendere tempo. Difatti si allontanano. Non è un caso, però, se quando escono, in campo medio sullo sfondo, rimanga visibile sulla destra, per quanto sfocato, il giovane Loukas, seduto alla scrivania. Lo spettatore ha la percezione che la sua è una coscienza non del tutto impermeabile alle idee e alle proposte degli altri.

## PER SAPERENE DI PIÙ:

### L’isola di Lesbo e il termine “lesbica”

La parola “lesbica” deriva dal nome dell’isola greca di Lesbo, situata nell’Egeo, dove visse la famosa poetessa lirica Saffo, vissuta tra il VII e il VI secolo a.C. Nell’isola di Lesbo, Saffo svolse il ruolo di sacerdotessa di un *tiaso* legato al culto di Afrodite. Nel *tiaso* venivano mandate le ragazze di famiglie facoltose per essere istruite e ricevere una adeguata formazione intellettuale. L’educazione delle fanciulle era indirizzata al matrimonio, dunque si insegnava loro a cantare, a danzare, ad amare il bello e la raffinatezza. Il livello superiore di istruzione ottenuto dalle fanciulle consentiva loro di aspirare a un buon partito.

Va detto che molti principi e nobili dell'Asia Minore andavano a scegliere le future spose proprio in un *tiaso*. Il *tiaso* era quindi sia un centro di cultura (dove, non diversamente dai simposi femminili, si cantava e si produceva poesia), sia un'ottima sede scolastica. Nel *tiaso* era molto diffusa l'omosessualità femminile. A testimoniarlo sono i versi della stessa Saffo, che celebrano spesso la bellezza femminile e l'attrazione tra donne. E così, dall'isola di Lesbo e dalla poetessa Saffo, nascono rispettivamente i termini "lesbica" e "saffico", che indicano l'attrazione erotica fra due donne.

### 3. «*Non voglio soldi*» (00:19':05" - 00:24':59")

Di nuovo in auto, di nuovo inquadrature dell'interno dell'abitacolo con i due amici impegnati a parlare e, alternate, inquadrature del paesaggio esterno. La riflessione congiunta è su quanto hanno appreso in capitaneria: se i migranti vengono salvati (per questo i gommoni vengono tagliati) sono considerati rifugiati e, in questo caso, possono restare in Europa. Poi, ecco apparire un nuovo gruppo di migranti. Offrono soldi in cambio di aiuto, soldi che Óscar rifiuta: «*Non voglio soldi*». La sua missione è un'altra. Tra oggettive e soggettive, la m.d.p., rigorosamente in movimento, si fa strada in mezzo a questi corpi disperati, usando Óscar e Gerard come varchi. Dettagli di mani, volti e abiti affollano le inquadrature tenute insieme dal gran vocare indistinto dei neo sbarcati.

I due amici raggiungono un'altura. Prima sono inquadrati dal basso, i mezzi busti sbalzati sull'azzurro del cielo come eroi primigeni, poi, in soggettiva, vediamo i loro sguardi posarsi sulla spiaggia giù in basso, disseminata dei resti di un naufragio ancora in atto. Óscar e Gerard scendono, ripresi frontalmente dalla camera a spalla in campo medio, quindi lateralmente in un'inquadratura più stretta, infine di spalle. Arriva un gommone con dei migranti che, comprensibilmente, esultano. Sono osservati da Óscar, ripreso in un primo piano in movimento. Gerard è sempre dietro di lui, è sempre con lui, immancabilmente presente. Le numerose inquadrature in cui i due sono insieme servono a consolidare il senso di squadra che li sostiene e la piena condivisione del lavoro portato avanti in nome della solidarietà. Óscar e Gerard aiutano i migranti a sbarcare, c'è addirittura un bambino in sedia a rotelle. La m.d.p. è solerte nel cogliere ogni movimento, ogni gesto, ogni sguardo, mobilissima e immediata negli spostamenti. Credibilissimi anche i movimenti degli attori che interpretano i migranti, tanto che la scena risulta quasi un brano documentario. Quando lo sguardo in primo piano di Óscar punta un altro gommone in difficoltà, non lontano dalla costa, la narrazione torna ad essere disperatamente concitata: i due bagnini si tuffano in mare per salvare i nuovi arrivati, molti sono bambini. Fanno più volte la spola tra spiaggia e gommone. La camera li segue, ancora una volta, con instancabile dinamicità. Primi e primissimi piani, ora a fuoco ora fuori fuoco, si alternano a riprese più larghe, le immagini sporcate e rese più vere dagli schizzi delle onde che offuscano il campo visivo. Le soggettive e le oggettive si intrecciano in un turbinio di immagini a cui il ritmo serrato del montaggio conferisce una forza coinvolgente, quasi da *action movie*. Anche grazie alle numerose riprese subaquee, cielo e terra si confondono, la linea d'orizzonte perde stabilità e il confine tra vita e morte diventa fisicamente e metaforicamente labile.

Il crescendo drammatico della scena deve molto anche all'incalzare potente della colonna sonora musicale, che si placa d'improvviso, in virtù di un'ellissi temporale minima ma significativa, con l'apparizione di una bambina, in campo medio, che gioca con l'acqua sul bagnasciuga. In campo lungo, le testimonianze del naufragio sparse sulla spiaggia, mentre Óscar, non molto distante, sempre in campo lungo, trasporta un motore recuperato da un gommone. Come sfondo sonoro abbiamo una preghiera off, in arabo, che solo dopo possiamo attribuire a un uomo che sta sollevando le braccia in alto, osservato da Óscar e Gerard in una evocativa semi-soggettiva. I due, inquadrati in campo lungo, avvicinati lentamente dalla m.d.p. e successivamente ripresi in campo-controcampo, controllano i salvagente dei migranti. Notano che, in realtà, sono soltanto surrogati inefficaci. Un altro inganno. Nessuno sembra avere un minimo di rispetto per questa povera gente, la loro vita non conta nulla, zero dignità, siano adulti, vecchi, bambini o disabili.

È l'ulteriore conferma che quanto i due bagnini stanno facendo risponde a un imperativo categorico. La sequenza si chiude con l'immagine in campo lungo di un presunto salvagente, sbattuto a riva dalle onde.

#### 4. «*Se non andiamo noi non c'è nessuno*» (00:25':00" - 00:30':23")

Tornati dove hanno lasciato la Panda rossa, Óscar e Gerard hanno la spiacevole sorpresa di vedere che la macchina è stata caricata su di un carro attrezzi. Due poliziotti li stanno multando per divieto di sosta. Sembra assurdo ma è così. Óscar protesta, cerca di fornire una spiegazione, ma i due poliziotti non sentono ragioni. La conversazione si fa tesa, la camera a spalla inquadra i quattro ricorrendo a una serie ravvicinata di campi e controcampi a mezzo busto e in primo piano, dando maggiore spazio visivo a Óscar. I poliziotti consegnano la multa e li salutano con una ironia fastidiosa (data la situazione) quanto inopportuna: «*Ciao, buona vacanza*». A due passi dalla morte e dalla disperazione, la vita prosegue con le sue stupide piccolezze, nell'inconsapevolezza, o peggio ancora, nell'indifferenza di chi dovrebbe agire in modo decisamente diverso, perché rappresentante delle forze dell'ordine, ma prima di tutto perché rappresentante del genere umano.

La narrazione continua con un lungo piano sequenza, in un esterno quasi notte, che vede Óscar e Gerard camminare lungo una strada, apparentemente senza meta. Il regista li riprende a mezzo busto con un carrello a precedere, realizzato, con tutta probabilità, mediante steadycam. Intanto, i due parlano. All'affermazione di Gerard: «*Domani il primo volo è nostro*», Óscar ribatte con: «*No, non possiamo, e lunedì nemmeno possiamo*». Se Gerard appare scoraggiato e cerca di dissuadere l'amico anche perché non hanno mezzi per poter fare qualcosa di importante, Óscar è più che mai convinto che si debba andare avanti: «*Se non andiamo noi non c'è nessuno*». Anzi, rilancia che dovranno chiamare anche gli altri.

Il senso della missione improcrastinabile si è piantato nel suo cuore e nella sua mente in modo pervasivo e totalizzante. È probabile che avverta qualcosa di sacro in ciò che sta compiendo. Fin da subito, in lui abbiamo percepito qualcosa di irrisolto, un'inquietudine tradita dallo sguardo irrequieto, dall'espressione pensierosa, dalla scelta di preferire la solitudine a una cena a casa dell'amico. Adesso Óscar appare motivato, si sente finalmente vivo e utile, uomo a pieno titolo.

Gerard capisce questo suo stato d'animo, ma solo in parte, vuoi perché è molto più giovane, vuoi perché è diventato padre da poco e ha un futuro che coincide con quello della propria famiglia.

Il piano sequenza termina con l'incontro con Nora, una donna di mezza età, energica e generosa, che gestisce una taverna, che è anche un albergo, lì vicino. Li invita a cena.

Mediante l'inevitabile dialettica di campi e controcampi, complicati da tagli di inquadratura diversificati, i tre parlano a lungo, in un interno notte che, grazie all'espressività delle luci, sembra raccogliere la scena come in un grembo materno. Nora dice di essere venuta a conoscenza di cosa hanno fatto Óscar e Gerard; per questo li apprezza, anche lei in passato ha provveduto come poteva ad aiutare quella povera gente, del resto i suoi famigliari erano rifugiati provenienti dalla Turchia, ma adesso – si lamenta – tutto è più complesso.

Offre ai due nuovi arrivati da dormire, specificando che gli farà un forte sconto. Due le frasi importanti che pronuncia: «*Qui a Lesbo vogliamo aiutare, però chi aiuta noi?*» e «*Mangiare prego, dovete essere forti*». Nora incarna non solo i doveri dell'ospitalità ma il senso stesso dell'ospitalità, intesa come incondizionata disponibilità nei confronti dell'altro, chiunque esso sia. È l'altra faccia dell'umanità, non quella buia e paurosa, bensì quella solare e costruttiva.

Poco dopo, in camera da letto, mentre Gerard parla con il figlio Max al cellulare (nell'inquadratura, il primo piano dell'uomo è di quinta sulla sinistra, il volto del figlio sul display è quinta speculare a destra), Óscar sistema le proprie cose: la m.d.p., come spesso accade nel film, gli sta addosso, braccandolo con riprese fatte a spalla. Óscar esce nella notte: lo vediamo in primo piano mentre guarda il mare, di cui sentiamo il respiro regolare scandito dalle onde, quindi di spalle, in campo

medio seduto su di uno sgabello nella veranda. Segue un nuovo primo piano con una soggettiva che mostra l'arrivo di Nora con la Panda rossa. È riuscita a farsela restituire. Òscar la ringrazia e la saluta. Un bellissimo totale mostra un'esile falce di luna che si apre un varco nel nero del cielo, seminando scintille di luce sul mare. Un mare adesso quieto e amico. Nessun'altra immagine avrebbe concluso meglio questa sequenza.

##### 5. "Stranieri fuori" (00:30':24" - 00:37':51")

È sempre il mare ad inaugurare la scena successiva: una ripresa aerea che plana sulla vasta distesa di acqua solcata da alcune imbarcazioni, la musica extradiegetica in sottofondo a evocare una situazione emotiva transitoria. In sovrimpressione, la didascalia: "Un mese dopo".

Sotto la conduzione sonora del medesimo, rarefatto, commento musicale, dove le sonorità, opportunamente composte, si confondono con quelle naturali del vento e del mare, si passa all'inquadratura dal basso delle bandiere greca ed europea. È un evidente rimando a quelle già viste il giorno dell'arrivo a Lesbo dei due bagnini. Solo che adesso sventolano in controluce stracciate e logore, a simboleggiare il fallimento di tanta politica nazionale ed europea in tema di migranti.

Si passa quindi a raccontare, per frammenti visivi, una giornata qualunque dei due bagnini, ormai specializzati nel salvataggio: vari piani e dettagli di Òscar che mangia, che cammina su di una banchina in cemento in riva al mare, che scruta le onde in soggettiva con il binocolo, che osserva vigile il mare e lotta con il cellulare, ripreso dal basso e da altre varie angolazioni, su di un edificio su cui svetta un faro. Scorrano anche immagini di Gerard, ripreso, ad esempio, in una inquadratura molto suggestiva che lo mostra sfocato mentre è rivolto verso il mare, al contrario nettamente a fuoco. Un istante e la definizione dell'immagine si inverte: Gerard viene messo a fuoco, mentre il mare finisce sfocato sullo sfondo. Un istante sufficiente perché il messaggio arrivi chiaro: per chi fa salvataggio prima dell'"io" c'è il mare, c'è la missione, c'è il dovere, prima di tutto ci sono gli altri. Una panoramica ci porta su Òscar che raggiunge Gerard e si siede accanto a lui. Òscar chiede come va e l'amico, in controcampo e in primo piano, è pronto a rispondere: «*Una domenica tranquilla a Lesbo*». L'uomo fa poi riferimento alla scritta offensiva che qualcuno ha lasciato sulla fiancata della loro auto che, al voltarsi della testa di Gerard, viene messa automaticamente a fuoco sullo sfondo.

Sempre sullo sfondo, poco dopo, passa una macchina della polizia, passaggio sottolineato dal quasi impercettibile carrello a destra della m.d.p. È chiaro che i due spagnoli sono sorvegliati dalle forze dell'ordine e da parte della piccola comunità dell'isola: sono ospiti indesiderati, stranieri che si impiccano di fatti altrui, intrusi che non sanno rimanere a casa loro, non troppo diversamente dai migranti. Il richiamo di Nora che li esorta ad andare a cena è un ritorno a quella normalità che dà la forza a tutti di continuare nella lotta. «*Cena*», ribadisce Òscar alzandosi, per concludere poi con un rassegnato: «*Calamari*», ad attestare la ripetitività programmata delle loro vita quotidiana.

Emblematica l'inquadratura successiva: dopo un dettaglio di sassi carezzati dalle onde sul bagnasciuga, ecco Òscar seduto sulla riva, di spalle, in campo medio, perso nella contemplazione dell'orizzonte. Le basse montagne azzurrine della Turchia emergono dal mare come sagome di cartapesta, schiacciate da un cielo corruscato di nuvole grigie. Un moderno viandante sul mare di nebbia nella cui interiorità si scontrano l'insopprimibile desiderio di azione e la scoraggiante certezza dell'egoismo umano.

La successiva scena dal carrozziere, dove Òscar si reca per cercare di far cancellare la scritta sulla Panda (gli viene spiegato che significa "stranieri fuori"), conferma ciò che ormai ha già compreso: il suo operato non è apprezzato, difatti il carrozziere chiede un prezzo esagerato (3000 euro) sia per cancellare la scritta che per l'acquisto della vernice rossa.

Il regista, come al solito, muove la m.d.p. con abilità e, sfruttando al meglio le possibilità espressive dei piani e dei campi di ripresa, ricerca nel volto di Òscar l'amarezza di chi si confronta con

l'ottusità degli altri e, nel volto del carrozziere, il malcelato razzismo condizionato anche dal giudizio degli amici. Compresa l'antifona, Òscar si allontana senza reagire con la consueta irascibilità a quella vigliaccata, se non suonando il clacson e sorridendo. È un Òscar più moderato, più misurato, più allenato ai rifiuti e alle incomprensioni degli altri.

È, invece, di enorme sorpresa la reazione che ha quando scopre, a conclusione di uno scherzo piuttosto cattivo, che al ristorante di Nora sono arrivati, inaspettati, Nico ed Esther. Veloce nei movimenti, e sempre attenta a ogni sfumatura espressiva dei corpi e dei volti, la camera descrive l'incontro soffermandosi, in particolare, sullo scambio di battute tra Òscar ed Esther che, solo ora, scopriamo essere sua figlia. «*Ti sei portata questa?!*». Òscar apostrofa Nico alludendo alla ragazza, di cui aveva già segnalato la mancanza di esperienza. La risposta di Esther è stizzita e immediata: «*Mi porto da sola*». Viene qui introdotto un altro tema significativo del film, quello del rapporto tra un padre e una figlia che ancora non si conoscono e della reciproca mancanza di fiducia. I volti dei due, indagati in primo piano, esprimono benissimo questa difficoltà relazionale.

Il successivo momento conviviale, tutti a cena seduti intorno al tavolo, in un interno notte di nuovo favorevole al confronto, è un *topos* ricorrente nelle sceneggiature, perché consente ai personaggi di mettere in campo i conflitti di cui sono eventualmente portatori, e di liberarsi, con maggiore facilità, delle rispettive zavorre interiori o mentali. Inutile dire che la m.d.p. continua a muoversi tra i personaggi rendendo credibile ogni momento, anche grazie ai dialoghi, scritti in modo molto attento alla verità delle parole e alla corrispondenza con i caratteri dei vari soggetti. Intanto, fa il suo ingresso nel , sullo sfondo, un ragazzo, giornalista di professione. È la sua prima apparizione, ancora non sappiamo quale peso avrà nella storia, ma il fatto stesso che venga segnalato dalle parole degli altri ci induce a ritenere che il suo ruolo, d'ora innanzi, non sarà così marginale. Nico chiede a Òscar quando ha intenzione di tornare, Òscar capisce che l'amico non è venuto soltanto a portare le moto d'acqua e ad aiutarli. «*Quando torno? Non lo so! Quando finiscono i soldi*» è la sua contrariata replica. Nico gli porge dei documenti da firmare, vuole avere la delega per prendere decisioni necessarie per contratti e stipendi. Òscar sembra sordo a tale richiesta.

#### 6. «*Ormai sono pronta!*» (00:37':52" - 00:44':11")

Tre immagini aprono la nuova sequenza: il mare ripreso dalla riva, il profilo di un'imbarcazione, l'insegna della "Taverna da Kima". E tre sono i personaggi che si impongono in questa parte della narrazione: il giovane giornalista Santi Palacios; la figlia di Òscar, Esther; una donna matura dallo sguardo triste. Questo è anche il preciso ordine di ingresso drammaturgico dei tre soggetti.

Il giornalista viene presentato al padre da Esther, convinta che possa dare una mano pubblicando le foto dei salvataggi e documentando più in generale il lavoro dei soccorritori. «*Ce le lascia usare...* » dice Esther riferendosi alle foto. «*Usare per?*», domanda scontroso Òscar. «*Per raccontare quello che facciamo*», chiarisce la figlia.

Òscar non è del tutto convinto e, comunque, non vuole fotografie, invita il ragazzo a scattarle soltanto ai naufraghi. Non ha capito, l'ex bagnino, quale possa essere il fondamentale contributo che quelle immagini sono in grado di fornire alla loro causa, in questo dimostra davvero di essere di un'altra generazione rispetto alla figlia e al giovane Santi Palacios. La conversazione tra Esther, Òscar e Santi vede quest'ultimo rimanere sostanzialmente in silenzio.

La m.d.p. non tralascia nessuno, è ovvio, ed è puntuale nel cogliere ogni sfumatura espressiva degli attori. Si concentra, tuttavia, soprattutto su Òscar ed Esther. In particolar modo, sul primo piano della ragazza, ed è giusto così, perché la giovane sta acquistando una propria autorevolezza visiva oltre che narrativa.

Ma è nella scena davanti al gommone, quando Gerard e Òscar sono in procinto di andare a salvare un natante in difficoltà, che Esther rivendica con forza la propria indipendenza nei confronti del

padre. Il confronto è serrato e catartico per entrambi, contrappuntato da fuori fuoco e messe a fuoco dei loro volti. Anche Gerard partecipa alla discussione, ed è proprio lui, in un plastico primo piano, a invitare Esther a salire sul gommone di salvataggio. Óscar è contrario, non vorrebbe che la figlia partecipasse all'azione, non la ritiene ancora preparata (o forse vuole proteggerla dai pericoli insiti in quella situazione emergenziale).

Fatto sta che Esther si impone: «*Ormai sono pronta!*». E alle preoccupazioni accampate dal padre ribatte con un'affermazione durissima che è anche un'accusa diretta: «*Sono quattro anni che te ne freghi di me e, adesso, sei mio padre?*».

Si prosegue con la scena del salvataggio, descritta con una intensità drammatica che non sfiora mai la retorica. Pur riuscendo con le riprese a pelo d'acqua a proiettare lo spettatore dentro la scena, le prodezze della m.d.p. evitano inutili virtuosismi, il montaggio è concitato ma rifugge da ogni estetica da videoclip, la colonna sonora è scritta efficacemente dal vento e dalle onde.

Il salvataggio è un successo, Esther supera abbondantemente la prova. Dal momento che la figlia insiste nell'aiutare quei disgraziati una volta a terra, il padre le rivolge un appello perentorio, invitandola a non comportarsi come un'assistente sociale che poi vivrà di rimorsi: «*Vive o morte, le persone, una volta a terra, se la cavano da sole*».

Ripristinata una calma solo apparente, i profughi sbarcano a riva su di una passerella improvvisata, e il giovane fotografo Santi Palacios compie il suo necessario reportage, con Óscar che lo spinge a fotografare non lui ma la situazione in atto. Poi, ecco che, destando l'interesse dello spettatore, si distingue, in campo medio, per il comportamento anomalo, una donna ben vestita. Ha lo sguardo duro e tristitito, si aggira tra coloro che stanno raggiungendo la spiaggia mostrando il cellulare.

L'aderenza alla sua persona da parte della m.d.p. è totale e la colonna sonora musicale si abbandona a una melodia extradiegetica struggente, in perfetta assonanza con lo sguardo della donna.

Il detttaglio del piede ferito di Gerard ci ricorda intanto che anche le operazioni più riuscite hanno sempre un prezzo, piccolo o grande poco importa, sia in termini di sofferenza fisica che di stress emotivo. Vediamo, alla fine della scena, la donna da sola, in campo medio, con due zaini, uno a tracolla e uno, da bambina, in mano. Evidentemente non è riuscita a trovare chi cercava.

La sequenza si chiude con Óscar che, in primo piano, da dentro la Panda e poi dall'esterno, osserva in soggettiva, e in campo lungo, la figlia sulla veranda della taverna, intenta a scrutare il mare, seduta esattamente come lui. È un esterno notte carico di significato: Óscar capisce non solo che ormai Esther è una di loro, ma che è fatta come lui, stesso impasto di determinazione, sensibilità, senso del dovere, cocciutaggine e assoluto rispetto degli altri.

## **PER SAPERNE DI PIÙ:**

### **Le ONG che operano in mare**

Il fenomeno migratorio coinvolge ormai drammaticamente da moltissimi anni il Mar Mediterraneo, dove operano le navi di varie organizzazioni non governative. Queste imbarcazioni si occupano, nel tratto di acqua compreso tra il Nord Africa e l'Europa, del recupero in mare delle persone che cercano di raggiungere il Vecchio Continente. Queste organizzazioni sono enti privati no profit che operano indipendentemente dalle autorità nazionali, con obiettivi eminentemente di carattere umanitario; in particolare, si occupano del soccorso in mare dei profughi e dei migranti.

Ecco i nomi di alcune di queste imbarcazioni: Humanity 1, Ocean Viking, Geo Barents, Rise Above. Dall'inizio del fenomeno migratorio molte Ong hanno affittato, o acquistato, imbarcazioni per svolgere tali operazioni di salvataggio. Va sottolineato che il lavoro di soccorso in mare di persone e imbarcazioni in difficoltà è coordinato dall'I.M.R.C.C. (Italian Maritime Rescue Coordination Centre), Centro Nazionale di Coordinamento del Soccorso Marittimo.

In Italia tali attività sono gestite dal Comando generale della Guardia costiera. Appena viene lanciato un allarme, il centro competente avvisa l'imbarcazione più vicina perché intervenga. Le navi hanno la facoltà di muoversi per operazioni di salvataggio anche in caso di avvistamento diretto, purché si coordinino costantemente con le autorità competenti.

## 7. «*Nessuno a Lesbo, e anche in Europa, vede l'intero elefante. Nessuno*» (00:44':12" - 01:00':17")

Seduti su di un muretto davanti al mare, ai piedi del faro e ripresi in vari piani dalla m.d.p., Òscar e Esther si confrontano. Una frase di Òscar risulta particolarmente importante: «*Noi li salviamo dal mare, quello che fanno in generale è affar loro*». Può sembra un'affermazione fredda e distaccata, invece è un modo per far capire che per ottenere risultati durante i salvataggi in mare, ognuno deve avere il proprio compito, assumersi le proprie responsabilità e svolgere il proprio ruolo, non si può pensare di fare di più, comprometterebbe l'esito di ogni operazione. Il problema è che oggi non tutti stanno facendo la loro parte e loro sono lì proprio per insegnarlo al mondo.

Padre e figlia sono inquadrati anche di spalle, secondo una scelta registica ormai ripetuta, che forse vuole alludere al fatto che i soccorritori hanno sempre lo sguardo proiettato in avanti.

Subito dopo, seguiamo Esther che va ad aiutare due anziani in difficoltà nel risalire la parete rocciosa. Suo malgrado e nonostante le parole appena pronunciate, Òscar va a dare una mano: ormai non può farci nulla, la figlia ha un cuore troppo grande e il dovere che avverte nel comportarsi da essere umano pronto a darsi agli altri è un segno di civiltà più forte in lei di ogni altra considerazione. Anche Òscar cede a questo sentimento/dovere di solidarietà e quando sono nella Panda, dove hanno fatto salire i due profughi, offre loro un panino. «*Giuro che non dirò a nessuno che hai un cuore*» gli dice la figlia per provocarlo. Il problema è che le autorità locali non sono altrettanto illuminate e aperte.

Fermati da una pattuglia di poliziotti (dall'interno dell'abitacolo della Panda la vediamo sullo sfondo dell'inquadratura, in campo lungo), i quattro finiscono in prigione.

Un netto stacco di montaggio li mostra in campo medio all'interno di due celle, gli uomini da una parte le donne da un'altra, chiusi (è il caso di dirlo) in un'unica, equilibratissima inquadratura fissa. Il successivo colloquio tra Òscar e il responsabile della prigione si svolge all'insegna di una incomprensione morale e ideologica insuperabile. I campi e controcampi con la m.d.p. a spalla evidenziano due visioni incompatibili del mondo: da una parte chi fa finta di non vedere, e di non capire, fa il gioco dello scarica barile (la colpa è della Turchia) e ragiona solo in termini di opportunità, lasciando intuire, nemmeno troppo velatamente, che certi questioni si risolvono con i soldi («*Anche se... Potrei... Si svegli Signor Camps, anch'io ho dei figli, su...*»); dall'altra, un uomo che lotta disperatamente per il prossimo, senza alcuna altra ambizione o ricerca di vantaggio. Opportunismo versus solidarietà.

Anche l'accenno di Òscar alle mafie, loro sì responsabili del traffico di esseri viventi, cade nel vuoto. In una bella inquadratura che è quasi il totale della prigione, vediamo al centro, di spalle, Òscar, in campo medio, mentre alla sua sinistra, in cella, c'è la figlia e, a destra, al di là di una parete, il giovane Loukas. Òscar lo chiama, sa che forse su quel giovane può ancora intervenire, scuotere la sua coscienza. Campo e controcampo dei primi piani di Loukas e Òscar fanno di nuovo circuitare due interpretazioni opposte del mondo, apparentemente non conciliabili. Si parla di Frontex e di Comunità Europea, finché Loukas non si allontana. Cambia l'angolo di visuale, adesso Òscar è in primo piano, ripreso frontalmente, la figlia alle sue spalle, in cella, sfocata sullo sfondo, a figura intera. Esther chiede al padre cosa sia Frontex, da poco citata da Loukas, Òscar le risponde stancamente che si tratta dell'"antisommossa del mare".

La tavola torna a riunire a cena il gruppo, giovane giornalista compreso. Interviene anche Nora che insegna a Òscar come tagliare correttamente i pomodori.

In questo ulteriore esterno notte, nella taverna in cui alloggiano, si chiarisce la questione della necessità di rivolgersi ai media per farsi conoscere.

Esther è convinta che Òscar debba concedere un'intervista, il padre è scettico e a nulla vale ricordargli che se è lì è grazie a una foto. Tra i timori di Òscar c'è quello di rischiare di intraprendere un percorso politico che a lui non interessa.

È sempre Esther a smontare, con ferrea precisione, le prese di posizione del padre: «*Hai deciso di fare politica nel momento stesso in cui sei venuto qui*». Affermazione questa incontestabile, che rimarca tutta la chiarezza di visuale di Esther e la sua puntuale prospettiva ideologica. Cerca di far capire al padre che rilasciare un'intervista rappresenta «... *Una grande opportunità per spiegare cosa succede qui*»: la vediamo sullo sfondo fuori fuoco insieme a Gerard, mentre il mezzo busto di Òscar occupa il lato sinistro dell'inquadratura. La tensione costruttiva del momento è interrotta da Nora che, gridando, riferisce di una donna in mare. Si tratta di una donna incinta, sta urlando dal dolore. Esce dalle acque a mezzo busto, in campo medio, ma non è una Venere Anadiomene, bensì una disgraziata in preda alle doglie.

La scena seguente, raccontata da una mobilissima m.d.p. che non tralascia alcun dettaglio utile a conferire autenticità a quanto mostrato, è una delle più intense del film. La luce delle torce che salta da una parte all'altra delle diverse inquadrature e le grida strazianti della donna, per non dire della colonna sonora musicale che sottolinea il tutto senza didascalismi, rendono il momento estremamente coinvolgente per gli spettatori. Vibrante di autenticità.

Tra tutte le voci si distingue più volte quella di Esther. La ragazza insiste nel dire che devono salvare il marito della donna. Esther non può rinunciare al suo ideale di assoluta disponibilità a dare tutta se stessa in nome della vita degli altri. Se il parto va a buon fine lo si deve, in gran parte, all'arrivo inaspettato di un angelo salvatore: è la donna senza nome, vista in precedenza aggirarsi tra i profughi. La donna parla in turco alla partoriente, si qualifica come medico e gestisce la situazione con indiscussa professionalità. Il pianto del neonato illumina i primi e primissimi piani sorridenti di tutti. Nel buio disperato di quei giorni, una luce positiva può riscattare i tanti momenti difficili.

L'immagine a stacco, a parto concluso, mostra il gruppo inquadrato in campo lungo dal mare. La dottoressa si allontana sulla sinistra. Ripresa di spalle in campo lungo, la donna cammina lentamente lungo una strada rischiarata dalla luce malferma di due lampioni. Viene avvicinata da Òscar, entrato improvvisamente in campo sulla sinistra dell'inquadratura. L'uomo ha le mani in tasca e anche lui tiene un passo rallentano. Dopo essersi fermata a inquadrarli di spalle, secondo uno degli stilemi ricorrenti del film, la m.d.p. articola il racconto della conversazione dei due in una serie di campi e controcampi, con le quinte dei piani di ascolto di entrambi. La donna, il volto sempre chiuso in un'espressione dolente, dice di chiamarsi Rasha, è siriana, ha perso sua figlia: «*Gli scafisti ci hanno separato alla partenza. Ho promesso di attendere lei sulla spiaggia ma ormai sono settimane*». Gli mostra la foto sul display del cellulare (dettaglio).

Prima che la donna se ne vada, Òscar le dice che a loro serve un dottore. Rasha si volta, ripresa a mezza figura: «*Io devo stare qui*» chiarisce. La risposta di Òscar, anche lui ripreso a mezza figura, è inequivocabile «*Anche noi*». La scena si chiude nel silenzio dei due, inquadrati in campo lungo, sotto la luce malata dei lampioni. Un'immagine più eloquente di tante inutili parole. Rasha è ormai della squadra.

Di nuovo il tavolo come perno drammaturgico: si brinda alla nuova vita: «*Al nostro primo parto!*», poi, Nora informa a sorpresa che a farli uscire di prigione è stato il guardia costa Loukas, che scopriamo essere il figlio di Dimitri. È un altro segnale a favore del gruppo dei soccorritori, un'altra incrinatura sul fronte dei pregiudizi.

Tra tanti discorsi, sempre sottolineati dai primi e primissimi piani di prassi, e inframmezzati da una lenta carrellata laterale, spicca quello di Nora, un apologeto sui cacciatori e gli elefanti che si presta a metafora di quanto sta accadendo a Lesbo e non solo: «*Qui a Lesbo, e anche in Europa, nessuno vede l'intero elefante*» è la conclusione scoraggiata della donna.

Dopo Nora, è Santi Palacios, più volte evidenziato in primo e primissimo piano, a diventare il centro visivo del racconto. Il giovane giornalista esalta il lavoro di squadra dei soccorritori spagnoli senza celarne, però, le criticità. Tutti riconoscono che Òscar deve fare l'intervista, Nico, in primo piano, lo ribadisce a fondo.

A questo punto vediamo arrivare Esther da sola: esce dal mare con il gommone, in campo medio, subito rimproverata dal padre, che la sgrida severamente: «*Sei matta ad andare da sola!*». La scena si chiude proprio sul primo piano dell'uomo.

Segue un esterno notte in continuità con la scena precedente: padre e figlia (in campo lungo e in un processo di campi-controcampi intervallato da un inevitabile piano a due) si riposizionano uno di fronte all'altra in un nuovo, dialetticamente costruttivo, incontro/scontro. I due si scoprono più simili del previsto. E di questa scoperta non sono del tutto contenti. Tra le lacrime, Esther dice: «*Mi rode, però. Credo di assomigliare sempre di più a te*». E il padre: «*Rode anche a me, perché non voglio che assomigli a me*». Lapidaria la conclusione della figlia: «*Siamo fottuti, allora*».

In realtà, il sottotesto è un altro, ed è ben chiaro: ritrovato il legame di sangue, ritrovato il rispetto reciproco, Óscar e Esther ritrovano anche quello che di più profondo avevano perso, o comunque non sapevano di condividere, ovvero la compatibilità emotiva, l'affinità nella profondità e generosità dei sentimenti, l'avventatezza senza misure. Goffo, come accade spesso quando parla con la figlia, Óscar tira fuori la storia dell'elefante e dei cacciatori, ma non sa raccontarla. Quello che però importa è che dice alla figlia di voler fare l'intervista, confessandole inoltre di ricordarsi bene quello che Esther studia, ovvero audiovisivi. E continua, ricordandole di non essere stato bene «*prima del trattamento, prima di togliere tutto...*», alludendo a un non meglio specificato problema pregresso (in sceneggiatura si parla, a tal proposito, specificamente di fatal flow). Anche per lo spettatore questa è una bella sorpresa: Óscar non è stato un padre così disattento come si credeva. L'uomo traccia una linea a terra, la m.d.p. la evidenzia con un dettaglio assolutamente necessario. Insegna alla figlia alcune strategie di salvataggio, recuperando quel ruolo di padre che, per un tratto della sua esistenza, ha dovuto abbandonare. Le ricorda, infine, in un piano a due, che in un salvataggio «*la più importante di tutto sei tu*». Si tratta di un messaggio educativo forte, tutt'altro che egoistico, indirizzato a una figlia troppo scriteriata nel concedersi agli altri in contesti in cui, per avere successo, bisogna prima di tutto essere in pieno possesso delle proprie forze e della propria lucidità mentale. Esther annuisce in primo piano. A siglare la fine della scena, ecco lo stesso campo lungo con cui si è aperta: emblematica costruzione "a ring" che rende perfettamente conto della circolarità di sentimenti, emozioni e pensieri messa in atto. Si torna al punto di inizio, ma con una consapevolezza maggiore in entrambi i personaggi del ruolo che hanno, non solo nella loro storia personale e familiare, ma anche in quella che li coinvolge professionalmente.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### Cos'è Frontex?

Frontex, l'Agenzia europea della guardia di frontiera e costiera, è stata fondata nel 2004 per assistere gli Stati membri dell'UE e i Paesi associati Schengen nella protezione delle frontiere esterne dello spazio di libera circolazione dell'UE. In quanto Agenzia dell'UE, Frontex è finanziata dal bilancio dell'Unione e dai contributi dei Paesi associati Schengen.

(...) Nel 2016 l'Agenzia è stata ampliata e potenziata per diventare l'Agenzia europea della guardia di frontiera e costiera, il suo ruolo è stato esteso dal controllo della migrazione alla gestione delle frontiere e le sono state affidate maggiori responsabilità nella lotta alla criminalità transfrontaliera.

Frontex è ormai riconosciuta come una delle pietre angolari dello spazio di libertà, sicurezza e giustizia dell'UE. Anche i servizi di ricerca e di salvataggio sono diventati ufficialmente parte integrante del suo mandato ogniqualvolta si verifichino circostanze di questo tipo nel contesto della sorveglianza delle frontiere marittime.

Frontex è un'Agenzia operativa, con oltre 1500 funzionari degli Stati membri dispiegati contemporaneamente in tutta l'UE.

Per migliorare la propria capacità di monitorare realtà nuove e in rapida evoluzione alle frontiere esterne, è stato lanciato Frontex Situation Center, il Centro di Situazione Frontex, responsabile del monitoraggio delle frontiere esterne, che opera 24 ore su 24, sette giorni su sette.

(Fonte: [Frontex.europa.eu.it](http://Frontex.europa.eu.it))

### **Tecniche narrative e fatal flow**

L'espressione *fatal flow* significa letteralmente "ferita fatale". Si tratta di un elemento, di un espediente centrale delle tecniche narrative cinematografiche. È la "ferita" personale che lega il personaggio a un passato ancora da risolvere, l'"ombra" che oscura il suo vissuto, l'ostacolo che rende difficile il suo procedere nella storia, un "difetto" fisico, mentale o interiore, oppure esistenziale che lo impaccia nel suo muoversi nel mondo. In altre parole, un problema irrisolto con il quale il personaggio dovrà necessariamente confrontarsi per andare avanti. Il *fatal flow* è dunque portatore di un conflitto, il vero antagonista di un eroe, il suo nemico principale. Più grave e forte è questa "ferita fatale", più drammatica e coinvolgente è la narrazione.

### **8. "Effetto chiamata" (01:00':18" - 01:11':37")**

È la volta dell'intervista. Si parte da un'inquadratura molto interessante, pulita, utile a orientare spazialmente lo spettatore: un controllatissimo campo medio, occupato in controluce dalla mini troupe (microfonista e operatore) e dalla giornalista. Quest'ultima sta finendo di sistemare il microfono addosso a Òscar. Sullo sfondo, alcuni alberi e la striscia azzurra del mare. Due sedie sono una di fronte all'altra, distanti. E lì che si siedono intervistatrice e intervistato. Ben presto le domande fioccano una dopo l'altra, contrassegnate da determinazione, chiarezza e puntualità nelle richieste. La regia fa il suo dovere impiegando una serie di primi piani e mezzi primi piani decentrati, tutti inquadrati di quinta, in campo e controcampo. Lo sfondo, intenzionalmente sfocato, serve a mettere ancora di più in risalto i volti di Òscar e della donna. Alla provocazione della giornalista che evoca il rischio, con i ripetuti e ormai programmati salvataggi, di un "effetto chiamata", Òscar risponde senza mezzi termini che «*l'effetto chiamata lo fa l'Unione Europea vendendo armi alla Siria*». L'uomo si spinge oltre. Prima afferma che: «*La legge del mare chiede di proteggere la vita, di non lasciare mai un naufrago alla deriva e questo è quello che noi facciamo, né più né meno*», poi aggiunge: «*l'Unione Europea non esiste, è solo un mercato comune*». Pone infine una di quelle domande retoriche con cui si chiude ogni discussione senza possibilità di replica: «*Cosa è più importante di una vita?*». La giornalista è congedata.

Si prosegue con un campo lunghissimo che mostra, su di uno sperone roccioso, i guardia coste greci alle prese con uno sbarco e con il trasporto di alcuni corpi. Scopriamo che si tratta di una soggettiva di Òscar (inquadrato in primo piano), fatto che giustifica l'instabilità delle inquadrature. Subito dopo torniamo nella stanza della polizia con le celle. È un interno giorno in cui agiscono eminentemente Òscar, Esther, Rasha e Dimitri. Quest'ultimo fa incarcerare la donna siriana, ma poi, l'accorato appello in primo piano di Rasha («*Voglio solo ritrovare mia figlia, lasciami provare per favore*») smuove la coscienza anchilosata dell'ufficiale. Ordina che sia scarcerata e non accetta i soldi di Òscar. Come in Loukas, anche in lui è avvenuto un piccolo, significativo cambiamento.

Il campo improvvisato dai profughi è il non luogo dove è ambientata la scena successiva, uno spazio con costruzioni arrangiate che si distende caoticamente sotto degli olivi, travolto da sciami di voci, volti, corpi che la m.d.p. riprende privilegiando i primi e i primissimi piani: sono bambini, donne e uomini di varie età in cerca di un'esistenza meno precaria. In parte li osserviamo attraverso il filtro dello sguardo di Esther.

Uscita dalla Panda, la ragazza viene letteralmente pedinata dalla camera, ora di spalle ora frontalmente. Nell'espressione del suo volto in primo piano si agita un dolore trattenuto, impotente, che la colonna sonora musicale suggerisce con grande discrezione. Anche Òscar e Rasha sono nel campo, quest'ultima mostra trepidante la foto della figlia a quante più persone riesce. Dice che si chiama Haya. I primi piani di Òscar, di Rasha e di Esther sono uniti dallo stesso sentimento di consapevolezza che quella in atto è una tragedia indicibile.

Chiude la scena una calibratissima panoramica dal basso verso l'alto, necessaria a descrivere nella sua totalità quel luogo di assoluta disperazione, inserito in un contesto paesaggisticamente

suggerito. Una delle tante contraddizioni che il film, fin dalla prima scena, ha saputo e voluto raccontare senza retorica.

Si torna alla spiaggia, dove Gerard sta portando aiuto ad altri profughi. È affaticato, tutte le sue forze sono impegnate nel prestare soccorso. Appena vede la Panda, la raggiunge, incalzato da una m.d.p. che vuole raccontare gli eventi dando l'impressione che accadano nel momento stesso in cui li riprende. Gerard dice di essersi fatto sei gommoni. Intanto Rasha, corsa a vedere se Haya è tra i nuovi arrivati e seguita da una m.d.p. instancabile, riconosce tra i profughi uno scafista.

La costumista, Despina Chimona, ha pensato bene di vestirlo con una felpa verde. In questo modo il ragazzo si distingue dagli altri, diventa riconoscibile, un bersaglio facile anche per Gerard, che scarica su di lui tutta la rabbia repressa in una scena di forte aggressività verbale e fisica, accentuata dai movimenti incontrollati della camera. A interrompere la pericolosa escalation di violenza di Gerard interviene Òscar: «*Lascialo! È un ragazzino*». E così dicendo blocca l'amico.

Il ragazzo ne approfitta per scappare. Inevitabile a questo punto, e drammaturgicamente ben preparato, lo scontro tra Òscar e l'amico. Gerard si sfoga, dichiara di non farcela più ed elenca tutti i motivi di questa sua resa. Per descrivere la conversazione tra i due, la regia riproduce lo schema dei primi piani e mezzi primi piani decentrati, con le inquadrature di quinta, scanditi in campi e controcampi ben ritmati.

Le frasi di Gerard sono macigni: «*Cristo, andiamocene da qui!*», «*Hai già perso la tua famiglia, e io sto perdendo la cazzo di testa. Qui è come un buco nero*». Conclude le sue esternazioni dichiarando di essere andato lì per aiutare Òscar a proteggersi da se stesso: «*Sono venuto qui per aiutare te, brutto coglione*». Un'affermazione leggibile sia come segnale di amicizia e lealtà verso Òscar che come riconoscimento della fragilità dell'amico. Òscar non se la prende e l'inquadratura successiva li vede uniti in un piano a due.

Ora è il momento giusto perché Òscar ringrazia Gerard, un atto dovuto, tardivo ma necessario. Ha capito, anche grazie a quello che è accaduto con la figlia, che non bisogna mai dare nulla per scontato e che è bene non avere mai paura di esternare i propri sentimenti. Gerard sa benissimo che la sua assenza peserà sui risultati dei soccorsi, per questo sente il bisogno di giustificare la sua richiesta di riposo, di una pausa. Vuole abbracciare sua moglie e suo figlio, spiega: «*E questo non fa di me una cattiva persona*». Nel silenzio che segue c'è tutta la comprensione di Òscar.

## 9. «*Papà*» (01:11':38" - 01:19':07")

Immagine necessariamente ricorrente, anche come segno visivo di punteggiatura, il mare apre questa nuova scena. È un totale, a piena profondità di campo, con le coste della Turchia nitide sullo sfondo. A osservare questa immagine apparentemente rassicurante (di nuovo il tema dei contrasti) sono Esther e Rasha. Le due donne hanno modo di parlare di vari argomenti, anche del padre di Esther. Rasha non esita a definirlo "un brav'uomo". La m.d.p., rinunciando come al solito al treppiede, focalizza l'attenzione ora su Esther ora su Rasha, strutturando la scena in un'alternanza di campi e controcampi in cui il volto in primo piano di una delle due donne ha sempre come quinta laterale sfocata la testa dell'altra. «*Quanto resterete?*» domanda Rasha. «*Non so*» le risponde Esther. La scena si chiude con coerenza speculare tornando a inquadrare il mare, stavolta più da vicino e con un sacco di plastica che sbatte sulla riva, immagine non priva di un possibile significato simbolico.

Si passa quindi da questo esterno giorno a un interno giorno con al centro dell'inquadratura Gerard. In campo medio, avvicinandolo con un lento zoom, la m.d.p. cattura l'espressione felice del giovane, concentrato nel vedere il figlio (in dettaglio) sul display del cellulare.

Interrompe questo momento di tranquillità la voce off di Òscar che chiede aiuto. Un corpo galleggia in mare ripreso in campo lungo molti metri sotto la superficie: è una sagoma scura in un potente controluce che, se fosse un altro genere di film, scambieremmo per un villeggiante abbandonato al dolce rollio delle onde.

Non è così, si tratta invece del corpo di un bambino che viene ben presto raggiunto a nuoto da una sagoma altrettanto scura che lo conduce via. Quella che segue è una delle scene più drammatiche del film, al solito descritta con le modalità oramai stilisticamente identificative della narrazione: ovvero con la m.d.p. in costante azione dinamica, qui sottoposta anche al beccheggio del gommone, perché è sul gommone che si svolge l'azione.

Accompagnati dalla preghiera, a bassa voce, di una donna – un leggero scorrere di parole incomprensibili nel loro significato specifico, ma chiarissime in quello generale –, i soccorritori cercano in tutti modi di salvare il bambino, Óscar in particolare gli pratica un disperato massaggio cardiaco che sembra non finire mai. Sul suo volto, spesso inquadrato in primissimo piano dal basso, con la luce del sole dietro la testa (quasi un'aureola, verrebbe da dire), prende forma l'angoscia.

Nel tentativo estremo di salvataggio, l'uomo perde il senso della ragione, non si ferma nemmeno davanti all'inevitabile constatazione che non c'è più nulla da fare. Ciò che sta accadendo è talmente irrazionale e assurdo da rendere ogni comportamento altrettanto irrazionale e assurdo.

A Óscar è accaduto di assistere alla morte in diretta di una vita innocente. La foto del bambino che lo ha spinto ad andare a Lesbo si è tradotta per lui in un terribile “vissuto”. Realtà documentata e realtà subita sulla propria pelle non sono più separate da alcun confine, da alcuna comfort zone.

Il totale del gommone, perso nel silenzio pesante di questo mare bello e cattivo, affascinante e pericoloso, conclude impietoso la scena.

In un cupo esterno notte, dove anche le luci in lontananza parlano di morte, Esther, Óscar e Gerard rientrano in porto. Una ripresa seguire li mostra tutti e tre nella medesima inquadratura, anche se soltanto Óscar è a fuoco. Difatti, sarà lui a scagliarsi contro i guardia costa che sono insieme al personale dell'ospedale a cui viene consegnato il corpo del bambino. Inizia uno scambio feroce di battute: «*Guarda là, imbécille*», urla Óscar, alludendo al corpicino privo di vita. Si prosegue con una colluttazione che finisce con il primissimo piano in orizzontale di Óscar, steso a terra dalle forze dell'ordine. Da questo primissimo piano si passa ad un altro primissimo piano di Óscar: è in camera da letto, in preda allo sconforto più nero. Esce. Incontra la figlia. «*Basta, non ha senso*» le dice. Esther non lo asseconda e reagisce: «*L'intervista la sta vedendo moltissima gente, questo è buono*». Lui è deluso, amareggiato: «*La gente non conta nulla, torna a casa e finisci gli studi*». Esther non desiste, i ruoli si sono per un momento invertiti, è lei a spronarlo e a confortarlo. Ma solo quando lo chiama «*papà*», per la prima volta dall'inizio del film, e lui, che stava allontanandosi, si volta inquadrato a mezzo primo piano osservandola in silenzio, solo allora capiamo che la ragazza ha toccato il tasto giusto, quello dei sentimenti, quello dell'amore.

«*Non andartene*» lo implora. Si allontanano entrambi in direzioni opposte. Più tardi, dall'abitacolo dell'auto, Óscar vede in campo lungo, e in soggettiva, Rasha sul ciglio della strada, in prossimità del mare. L'uomo la osserva intensamente, e forse pensa al fatto che se quella donna non si rassegna e spera ancora di trovare la figlia, anche lui non deve mollare.

Giunto al porto, inquadrato sia in primo piano che di spalle mentre cammina, l'uomo raggiunge tre guardia coste che stanno bevendo, seduti su delle casse sopra una collinetta di terra. Gli offrono da bere. Lui prende la bottiglia che gli porgono.

Sono tutti e quattro ripresi in campo medio, immersi in un notte strana, su cui ancora aleggia, tremolante come le luci sullo sfondo, la presenza della morte.

Óscar ironizza sul fatto che è probabile che siano stati loro a fare quella scritta offensiva sulla Panda e, senza che loro capiscano la sua lingua, prima ha la conferma che lavorano per Masoura, poi li chiama “paraculi”, infine, svuota la bottiglia a terra. I tre lo spingono a terra e, in campo lungo, lo pestano.

## 10. «*Mamma!*» (01:19':08" - 01:36':24")

Ancora un totale con il mare, ancora il fraseggio lieve delle onde, ancora le coste della Turchia sullo sfondo, appena velate da una nebbiolina impalpabile.

Sulla destra, le fronde di un albero, prima fuori fuoco, poi a fuoco. Come a dire che c'è una terra lontana ma è qui, a Lesbo, che ci si sta impegnando per rimediare, quanto più possibile, alla tragedia in atto, che bisogna sempre e comunque mettere a fuoco prima di tutto il "qui e adesso".

Seguono le immagini di un cane in campo medio che scorrazza sulla riva e alcuni dettagli di vita vera: la ringhiera gocciolante, le mute appese ad asciugare sul filo teso, le mani di Esther che sta sistemando un'antenna. Dal dettaglio delle sue mani si passa al primo piano. La ragazza contatta Santi Palacios con la ricetrasmettente. Funziona. «*Finalmente!*», esclama entusiasta.

Il giovane fotografo è ripreso in campo lungo sulla destra di un'inquadratura in gran parte occupata dal mare e da vari pali. L'inquadratura sembra quasi intrappolarlo. Esther e Santi si parlano a distanza, avvicinati dal montaggio alternato e dalle loro voci filtrate dalle ricetrasmettenti. Santi non riesce a trattenere una considerazione: «*Questa isola è bellissima!*». Lo dice mentre guarda il mare, in piano americano: ancora una volta il mare, le sue acque cristalline e l'isola di Lesbo, con la sua superba bellezza, si oppongono alle tragedie quotidiane degli sbarchi, ancora una volta inferno e paradiso convivono senza confini certi a distinguergli.

Il suono di una sirena accompagna l'ingresso in campo di Loukas su di un fuoristrada della guardia costiera. «*Le moto stanno arrivando*» urla in primo piano, osservato da un'Esther dall'espressione preoccupata, anche lei colta in primo piano. A questo punto viene ripreso Óscar, prima in campo medio e poi a mezza figura, sdraiato sulla banchina dove è stato picchiato e dove, evidentemente, è rimasto tutta la notte. Lo sveglia la radio chiamata della figlia che lo avvisa della restituzione delle moto d'acqua. Ecco allora, subito dopo, vediamo Óscar, Esther, Gerard e Nico partire per un nuovo salvataggio, con le moto d'acqua e un gommone. Primi piani, mezzi primi piani, campi medi e una improvvisa, ma opportuna, panoramica a schiaffo si combinano grazie a un montaggio sorvegliatissimo, conferendo alla scena un'adeguata enfasi.

I quattro prendono il largo aiutati a riva da quel carrozziere che in precedenza era stato ostile nei confronti di Óscar. Inquadrato prima frontalmente, poi di spalle e fuori fuoco in campo medio, il carrozziere è un altro simbolo del cambiamento di comportamento che sembra essere in atto.

Lentamente ciò che era fuori fuoco comincia ad essere messo a fuoco. Come un cavaliere d'altri tempi, vediamo Óscar cavalcare la moto d'acqua inquadrato frontalmente, in primissimo piano, lo sguardo concentrato. Accanto a lui, sulla seconda moto d'acqua, l'amico Gerard; sul gommone Esther e Nico. Una ripresa aerea trasmette ancora meglio questo sentimento del lavoro di squadra, questo valore dell'impegno condiviso perché condiviso è l'obiettivo. In un campo lungo vengono, quindi, mostrati gli altri attori dell'operazione: oltre al gommone e alle moto d'acqua, una motovedetta e un elicottero dei guardia costa. Dopo un primo piano di Gerard che scruta lo spazio davanti a sé ruotando la testa a destra e a sinistra, tramite un lento zoom ad aprire (realizzato con un drone), il campo visivo si allarga; partendo dai quattro soccorritori spagnoli, la m.d.p. arriva a scoprire il nuovo, tragico scenario che si prospetta loro: un ampio specchio d'acqua letteralmente invaso dai migranti e punteggiato dal rosso dei loro inutili giubbotti salvagente.

La preparazione della scena seguente ha sicuramente richiesto molto tempo e molti sforzi, ma il risultato è di una sorprendente veridicità. La regia non ha trascurato nulla e il montaggio stringente valorizza ogni scelta espressiva e tecnica: i tanti i dettagli delle persone in mare e degli oggetti, i diversi tagli dei piani e dei campi, il sonoro invasivo, la musica over incalzante, le riprese subacquee e quelle aeree, tutto concorre a generare autentica tensione, in un caos spiazzante in cui anche lo spettatore perde il senso dell'orientamento, smarrito in un tumulto emotivo e visivo di corpi, rumori, sensazioni. Soccorritori e naufraghi diventano un tutt'uno spesso indistinguibile, un'umanità michelangiolesca sottoposta al severo giudizio finale.

Dalla motovedetta, ripreso a mezza figura, Loukas presta soccorso gettando dei salvagente. In questo caos primordiale, delle regole sono comunque necessarie e devono essere applicate mettendo da parte ogni altro stimolo sentimentale o brivido di coscienza. In particolare una: prima le donne poi i bambini, perché anche di fronte alla morte esistono delle priorità.

Tra i tanti accadimenti, la regia si sofferma su quello che riguarda Nico, protagonista di un episodio che lo segnerà indelebilmente: riesce a salvare un bambino dall’annegamento ma non sua madre. «*Non ci voglio credere. È un incubo*», dice a se stesso. Perché di incubo si tratta, un incubo che non prevede alcun risveglio catartico.

Tornano al porto. Brutale il contrasto con l’atmosfera tranquilla e spensierata dei villeggianti, seduti al bar o a passeggio, ripresi non casualmente in campi medi a macchina fissa o con fluide panoramiche e morbide carrellate. Di nuovo il conflitto tra realtà inconciliabili, di nuovo l’emergenza di contraddizioni assurde e insanabili, di nuovo l’epifania di un mondo alla rovescia, dove orrore e bellezza si abbracciano fatalmente. Ma ci sono anche abbracci che fanno sperare in un riscatto dell’umanità: sono quelli dei turisti e degli abitanti di Lesbo che aiutano i profughi a sbarcare, dando una mano importante ai soccorritori. I quali tornano in mare a proseguire l’operazione di salvataggio, con la m.d.p. che torna, anche lei, a impiegare tutte le sue forze – riprese aeree e subacquee, primi piani, campi medi e lunghi – per fornire una testimonianza credibile di quanto accade.

Intanto, al porto, giunge Rasha, ripresa in primo piano sia frontalmente che di spalle. La donna passa in rassegna, in una straziante soggettiva, i cadaveri dei naufraghi allineati sulla banchina.

Lo sfondo sonoro è quello del piano flebile dei familiari delle vittime, che esprimono il loro dolore con misura, nella consapevolezza che la loro sofferenza è quella di tutti, che non esiste sofferenza maggiore di un’altra per chi perde i propri cari e non ha prospettive di vita futura.

Rasha solleva una coperta e scopre con orrore il volto di un bambino. Non è sua figlia. Poi la chiamano a gran voce, è Loukas, ha bisogno di una dottoressa, stringe in braccio una ragazzina ferita. La fa vedere a Rasha. Oltre all’occhio della m.d.p., a raccontare la situazione in atto è lo sguardo di Santi Palacios. Con la macchina fotografica, il giovane giornalista fa i suoi scatti cercando immagini che possano scuotere le coscenze. Viene variamente inquadrato, mentre la colonna sonora musicale si scioglie in un mesto canto di dolore. Seguono i corpi dei profughi galleggianti in mare, i corpi di chi non ce l’ha fatta, corpi non solo privi di speranza ma anche di vita.

Sono le ultime fasi del salvataggio. La m.d.p. si concentra su Òscar che pratica un massaggio cardiaco, stavolta con successo: mai disperare, mai perdere fiducia di fronte alle avversità, a una sconfitta può succedere una vittoria. Il messaggio nascosto tra le immagini è chiaro. A questo punto l’aria è trafitta dal rumore penetrante di alcune sirene: sono i pescherecci dei pescatori di Lesbo, un inaspettato settimo cavalleggeri che si palesa in un epico . Senso di solidarietà e spirito civico hanno avuto la meglio su quelle coscenze intorpidite.

Un impercettibile ralenti dilata efficacemente i tempi: non più le affannose riprese di prima, adesso si può agire in modo più organizzato e costruttivo. Òscar ha dato il massimo, lo si capisce quando il suo primissimo piano lo mostra in preda a una sorta di delirio acustico. Il contatto estremo con la morte lo sta logorando dentro, crede di sentire la richiesta di aiuto di qualcuno e si mette alla forsennata ricerca di un inesistente superstite, nuotando senza meta. Lo riporta alla realtà Gerard: bella l’immagine che li avvicina in un piano a due in cui i loro volti si fronteggiano emergendo dal mare. Sono di nuovo i due amici bagnini che l’esperienza greca ha unito ancora di più.

Per rilassarsi e recuperare le forze, si mettono a galleggiare a corpo morto sul pelo dell’acqua. Un bel paradosso in questo contesto, paradosso in linea con il tema ricorrente delle contraddizioni che fanno parte della vita più volte proposto dal film.

Più tardi, sui volti in primo piano dei soccorritori spagnoli si stampa un’espressione di amara delusione quando vedono, circondato dai giornalisti in campo medio, Masouras rilasciare un’intervista in cui attribuisce tutto il merito di quel salvataggio («... *È il più grande salvataggio svolto nel Mediterraneo*») a Frontex e alla guardia costiera ellenica.

Non è Òscar a fare politica, dunque, ma la guardia costiera greca, e aveva ragione la figlia a dire al padre che chi si occupa di certe questioni fa comunque, e necessariamente, politica. Tutto è politica quando si parla di diritti, di convivenza civile, di confini morali e geografici, di rispetto della vita e delle persone. La politica è l'aria che si dovrebbe respirare in ogni vera democrazia.

Òscar e gli altri vanno via. Suggestiva l'inquadratura in campo medio dove sono tutti insieme e allineati, anticipati da un carrello a precedere che, a poco a poco, svela sulla destra anche il giovane fotografo, ormai da considerare uno della squadra.

Altrettanto potente il carrello a seguire che li mostra di spalle. Sono uomini comuni e sono eroi. Sono persone che sanno gettare lo sguardo avanti ma che hanno anche dei percorsi personali alle loro spalle da portare orgogliosamente sempre con sé. La visione di un ragazzino seduto colpisce l'attenzione di Òscar, che non smette mai di essere vigile. Il ragazzino è uno dei migranti da poco sbarcati. Gli si avvicina e scopre che si tratta di una femmina, anzi è la ragazzina a rivelarglielo in uno scambio di battute in campo-controcampo. Gli dice anche di chiamarsi Haya. A sentire quel nome Òscar muta espressione e volta la testa, incrociando lo sguardo di Rasha. È un caso? No.

Come se fosse stata allertata da una forza invisibile, da un sesto senso connaturato, la donna era già lì, pronta a quella verità tanto desiderata e sperata. «*Mamma!*» esclama la bambina, riconoscendola. Se Òscar, qualche scena prima, ha recuperato il rapporto con la figlia, anche in virtù del fatto che per la prima volta lei lo ha chiamato “papà”, adesso tocca a Rasha ritrovare la figlia al dolce suono di quella parola genitoriale.

“Papà” e “mamma”: due parole magiche, colme di amore, di ricordi condivisi, di profondi “non detti”, di reticenze emotive, di inevitabili incomprensioni. Due parole preziose. Madre e figlia aprono le braccia (non a caso “open arms” è il titolo del film e la denominazione dell’associazione di cui Òscar Camps è il fondatore) e si stringono con forza. Quella dell’amore, non della violenza. Le braccia devono essere sempre pronte ad aprirsi verso chi ha bisogno e stringerlo a sé.

Rasha: «*Ero sicura che stessi bene, l’ho sempre creduto*». Segue un commovente primissimo piano a due. Esther osserva la scena da lontano, prima inquadrata frontalmente in primo piano, quindi di spalle. Infine, l’intera squadra dei soccorritori volta le spalle e si allontana, lasciando madre e figlia a godersi, da sole, quell’irripetibile momento. Sulle magliette gialle degli ex bagnini spicca la scritta in rosso “Proactiva – Soccorritori – Life Guard”. La squadra si abbraccia (un altro abbraccio) e procede unita verso il fondo dell’inquadratura.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### Siamo Open Arms

Siamo un’organizzazione non governativa e senza scopo di lucro con una missione principale: proteggere in mare le persone che cercano di raggiungere l’Europa e che fuggono da conflitti bellici, persecuzioni o situazioni di povertà. Ci occupiamo inoltre di informazione e formazione a terra, per fare in modo che le persone che emigrano possano prendere le loro decisioni in totale libertà e con cognizione di causa.

Ci dedichiamo alla sorveglianza e al salvataggio delle imbarcazioni con a bordo persone che necessitano di aiuto nel Mediterraneo centrale, alla protezione delle vite dei più vulnerabili nelle emergenze di terra, e alla costruzione di alternative alla migrazione clandestina in paesi come il Senegal, fornendo risorse alle persone attraverso l’informazione e la sensibilizzazione delle comunità. Parallelamente, denunciamo tutte le ingiustizie che avvengono nel silenzio più totale.

Tutto è iniziato con alcune fotografie di bambini affogati su una spiaggia. Abbiamo pensato: se noi ci dedichiamo al salvataggio in mare e lo facciamo dalle nostre spiagge, perché lì invece le persone muoiono e nessuno li aiuta? (...)

(Dal sito: [Openarms.es/it](http://Openarms.es/it))

## 11. Il pianto del capo (01:36':25" - 01:47':51")

È un'alba diversa, a Lesbo. Faro a sinistra e costa turca a destra, le quinte di questo totale pacato, incorniciano un sole timido che riversa la sua scia di luce sulle acque. Anche il mare, ripreso come un personaggio in una sorta di primo piano dal basso, con l'orizzonte come un filo teso a dividerlo dal cielo, è diverso: 'parla' piano, sommessamente, le onde lo agitano senza insistenza, lo cullano piuttosto, aiutate dalla colonna sonora musicale ridotta a una sola nota prolungata.

Si passa all'interno giorno della taverna di Nora. La donna sta parlando con la mamma, la invita a smettere di fumare, in un duetto di battute asseconde da campi e controcampi. È un piccolo e interessante quadretto di vita familiare. Apparentemente non aggiunge niente alla linea narrativa principale, in realtà, oltre ad approfondire il personaggio di Nora, rimarca il ritorno a una sorta di normalità dopo gli ultimi drammatici eventi.

Dall'interno giorno della taverna si passa all'esterno giorno del campo profughi. La scena racconta il suo sgombero. Adesso non è più necessaria una m.d.p. in eccesso dinamico, il pericolo di morte si è lasciato alla spalle, sebbene per quelle persone inizieranno altri problemi. Ecco, allora, che per descrivere questo momento il regista sceglie di impiegare una ponderata panoramica da destra a sinistra che raggiunge Rasha e Haya e si conclude, con un avvolgente movimento circolare, sul detttaglio delle loro mani strette. Da lì si passa al primissimo piano di Rasha, pensierosa, perché consapevole del nuovo "mare" di difficoltà che dovrà attraversare insieme alla figlia. Sa che su di loro incombe un destino difficile da decifrare, destino al quale vuole alludere, in modo evidente, la bella inquadratura zenitale del campo.

Il punto di vista di Dio, qualcuno lo ha definito. Un punto di vista che serve a mostrare quell'ammasso di ricoveri improvvisati, persi in un campo brullo e assolato.

Il successivo salto visivo alla Panda rossa, in campo medio, è secco, uno stacco netto che è anche una efficacissima ellissi. Ci sono Esther, Nico, Gerard, Óscar e un accompagnatore. La rete sormontata dal filo spinato, sullo sfondo dell'inquadratura, ci ricordano che siamo all'aeroporto.

I quattro stanno per tornare in Spagna. La m.d.p. si avvicina al gruppo e lo segue di spalle per un tratto, con un breve piano sequenza. Óscar rimane più indietro e il suo primo piano frontale già svela le sue intenzioni. L'uomo si ferma a osservare gli altri tre soccorritori davanti a lui. Si voltano. Lui solleva le spalle in un gesto di disarmante, quanto inevitabile, rassegnazione. Non andrà con loro, è chiaro. Lo dicono i suoi occhi, lo dice il suo volto, lo dice persino la sua barba.

Esther lo raggiunge. Si abbracciano. Di nuovo un abbraccio, di nuovo braccia aperte che si stringono attorno a chi si ama. Padre e figlia non si parlano, parlano i loro sguardi e quell'abbraccio. Poi Esther si stacca e raggiunge gli altri. È Gerard, a parlare, l'amico di una vita: «*Capo, giuro che torniamo, eh!*». Parole che sono una promessa che Óscar sa non essere vana.

Si salutano, con campi e controcampi ben distribuiti per restituire a questo momento la dovuta emotività.

Tocca quindi alla Panda proporsi da sola nel parcheggio in un evocativo campo lungo. Óscar entra nell'abitacolo con la m.d.p. quasi incollata alla testa. Si ferma a pensare, inquadrato di spalle, poi in primo piano. Ed accade quello che sarebbe dovuto accadere prima: il capo piange, gli occhi colmi di lacrime. Un pianto dovuto a tanti motivi: le tragedie vissute, il passato che non lo ha mai abbandonato, lo stress disumano cui è stato sottoposto, la partenza degli amici e della figlia.

Óscar piange perché non è un eroe, è un uomo che ha fatto qualcosa di eroico senza essere e voler essere un eroe. Ed è anche solo un uomo che ha tardato troppo a fare davvero il padre.

Proprio sul tema della paternità il film si chiude, e si chiude paradossalmente con un'apertura, quella inaspettata dello sportello dell'auto. È Esther. La ragazza guarda il padre, sfocato sulla destra dell'inquadratura. Sorridono.

La Panda riparte per uscire quasi subito di campo, mentre la m.d.p. esegue una carrellata verso la rete e il filo spinato, si solleva con un dolly e lo scavalca, inquadrando il tratto di mare che separa

Lesbo dalle coste della Turchia. Quel bellissimo e maledetto tratto di mare, teatro di tante tragedie reali. In sovrimpressione leggiamo: “242 persone furono salvate dal naufragio del 28 ottobre 2015. La cifra esatta dei morti non si saprà mai”. Fondù.

Seguono le fotografie dei veri protagonisti della storia, affiancate dalle corrispondenti didascalie informative.