

Yuri Ancarani (Ravenna, 1972)

Yuri Ancarani, uno degli sguardi più interessanti a lavoro sull'immagine in movimento, agisce in quel territorio di confine tra la videoarte e il cinema documentario, tra la mostra e il festival internazionale, tra il museo e il multisala. Non si considera un regista di non fiction, anche se con occhio lucido e imparziale cerca di portare alla luce gli aspetti più autentici della realtà nella quale si addentra, rivelandone contraddizioni evidenti e codici sociali poco conosciuti. I suoi attori sono uomini e donne comuni che si muovono in piena autonomia nel proprio contesto; Ancarani è il loro ospite silenzioso che con precisione meticolosa osserva e registra: non dirige, perché qualunque intromissione potrebbe snaturare la verità dell'immagine.

Nei primi lavori con il video, prodotti all'inizio degli anni duemila con un budget minimo e l'utilizzo di mezzi tecnici semplici, l'artista, che è originario di Ravenna, si concentra sulla dimensione limitata e limitante della riviera romagnola in cui è cresciuto, mettendone a fuoco le atmosfere più nostalgiche e surreali: dagli stereotipi della tradizione vacanziera e balneare alle visioni dell'industria petrolchimica, dalle dinamiche di socializzazione all'interno del gruppo a una multiculturalità presente ma mimetizzata, fino a tessere il ritratto di un paesaggio affettivo e locale, eppure così comune a molta provincia. Questo interesse per il territorio non viene meno nemmeno quando le produzioni diventano più grandi, le riprese più pulite e il ritmo dei film più lento e dilatato. Anche se nel tempo Ancarani si è spinto verso l'esplorazione di luoghi lontani, dal ricco Qatar al villaggio di Haiti, il suo sguardo sembra sempre tornare a prediligere la realtà che conosce meglio. È il caso della trilogia *La malattia del ferro* (*Il capo*, 2010; *Piattaforma Luna*, 2011; *Da Vinci*, 2012), incentrata sul rapporto con le macchine e la tecnologia in tre differenti contesti lavorativi italiani, e del successivo ciclo di film dedicati ai luoghi simbolo della vita milanese: lo stadio di *San Siro*, 2014, il carcere di *San Vittore*, 2018 e la banca di *San Giorgio*, 2019 delineano il profilo di tre istituzioni che, ciascuna a modo proprio, funzionano soltanto grazie a regole e meccaniche nascoste all'occhio esterno. Nel suo essere più vicina all'arte che al cinema, si discosta dalla struttura narrativa dei titoli fin qui citati l'opera in collezione *Lapidi*, 2018. In questo dittico, composto dall'accostamento di due schermi verticali, vengono trasmesse simultaneamente due diverse sequenze: da una parte scorrono le immagini delle targhe commemorative dedicate alle vittime della mafia a Palermo, dall'altra le riprese di un paesaggio siciliano tanto sconvolgente nella sua bellezza quanto silenzioso e a tratti sconosciuto. L'opera è l'occasione per indagare le trasformazioni che coinvolgono le pratiche di memoria collettiva, affossate da un turismo della commemorazione in cui le stesse lapidi, svuotate di significato, diventano lo sfondo perfetto per i selfie dei visitatori.

RA