

Manuele Cecconello

Il mondo visto per la prima volta

Vestigia del tempo

Cercare l'interiore nell'esteriore

...più di tutte mi è rimasta impressa questa immagine che apre e chiude *Ed io sarò salvato*, che a sua volta chiude il dittico aperto da *Dì soltanto una parola* (una parola che in tutto il film non sarà mai detta, ma che tuttavia, forse, diversamente, questa immagine dice). In campo lungo, al di là di un corso d'acqua, in una luce fredda e brumosa, si intravedono delle forme, come vestigia e vessilli di un antico esercito, scomparso da secoli ma sempre pronto all'assalto. Poi i movimenti successivi della macchina da presa e alcune inquadrature più ravvicinate rivelano che l'esercito e le bandiere sono soltanto tronchi di alberi rinsecchiti dal gelo. Ma quando più tardi la stessa immagine ritorna, allora necessariamente risorge, fosse anche solo per un istante, l'idea che al di là del fiume possa esserci il mitologico esercito, con ancora intatto tutto quel potenziale racconto epico che le sue vestigia preservano.

Questi brevi film si caratterizzano per gli elementi che ne restano fuori quasi più che per gli elementi che ne fanno parte: non vi è voce, non vi è parola, non vi è storia, non vi sono attori, non vi sono quasi corpi e volti, se non in forma di frammenti e di fantasmi. Vi sono solo: natura, musica, cose (musica sempre pre-classica o post-classica, mai conciliata, sempre tesa verso un prima o verso un oltre). C'è come un "partito preso delle cose", una ricerca di quella "vita segreta delle cose" di cui parlava Francis Ponge e che Daniel Pollet ha cercato di filmare in *Dieu sait quoi* (ma pur sempre ricorrendo alla parola e al linguaggio, che qui invece svaniscono). Le cose ora sembrano liberarsi dalla necessità dell'uso, dal fine, dal riferimento, dal senso per divenire cose inorganiche e, infine, astratte. Ma d'altro canto questo astrattismo è impuro, questa liberazione del senso è impura, perché beneficamente incompleta – come rivela il rinascere della favola dell'esercito fantasma dalle semplici forme elementari della natura liberata dall'uomo. O come rivela magnificamente l'immagine del ragno di *Litany*, della sua fatica per esistere, del suo laborioso entrare e uscire di campo, che finisce per dire sulla vita degli uomini assai più di tante più elaborate e riflessive sceneggiature.

Ci sono insomma in questi film due movimenti essenziali. Il primo: la fuga dall'umano, la fuga dal mondo comune (dal *cinema* comune) degli uomini che il *Baccanal* iniziale ci mostra come una inutile e mostruosa mascherata, e da cui l'unica via d'uscita possibile è indicata dal movimento di una cosa inanimata: un pupazzo di cartapesta si allontana verso il cinema a venire. Tutto il resto sarà capire dov'è andato a finire quel fantoccio, o che cos'era, che cosa avrebbe potuto essere. Il secondo movimento invece è al cuore del cinema a venire: il ritorno dell'umano (il ritorno del significato, della finzione, dell'idea), ritrovato nelle cose stesse, nelle "cose in sé", quelle medesime cose che sembravano ormai purificate da ogni significazione concreta e dove invece, a tratti, all'improvviso, finiscono per delinarsi in nuove forme, che chiedono di essere lette e decifrate, per parlare ancora, infine, della *nostra* realtà e della *nostra* vita (solo così *la mer* può divenire *la mère*).

Un simile doppio movimento mi sembra essere una delle ragioni essenziali di questo cinema, che fugge in continuazione dalla vita e dal cinema così come si sono stratificati e codificati istituzionalmente (una maniera che la parola "borghese" dice nella sua sintesi estrema), e d'altro canto ritrova nelle forme più distanti e inanimate una tensione drammatica, una possibilità di significato, una volontà di sapere e di comprendere che del cinema "borghese", nelle sue rare e migliori riuscite, costituisce la ragione vitale. Così un cinema che sembra nascere da uno slancio eremitico e quasi mistico, finisce poi per arrivare a cogliere – quasi *involontariamente* – significati

molto profondi ma niente affatto mistici, anzi molto vicini alla vita degli uomini così com'è: alla sua realtà più che alla sua trascendenza.

C'è un'immagine che torna di film in film e che mi sembra dire bene questa parola non detta: l'idea del binario, del canale, della pista tracciata nel terreno, del solco, della ricerca di una strada, di una via, di una prospettiva. Talvolta la macchina da presa guarda da lontano questi percorsi paralleli, li fissa e li interroga nel loro mistero. Altre volte vi si getta a capofitto, ne segue la destinazione impossibile con movimenti vorticosi. Non è mai detto se ci sia una meta, e dove sia. Ma queste strade, a volte ben delineate altre volte solo accennate – non si potrebbe dire neanche se create o casuali – sono pur sempre un segno che si viene a intromettere nel caso, un senso che si viene ad inscrivere nella quiete delle forme pure e astratte, un umano residuale e densissimo nel mondo senza più l'uomo.

Kandinskij definiva Böcklin “uno che cerca l'interno nell'esterno”, e mi sembra che potrebbe essere una buona definizione di questo modo di fare cinema. Cercare l'anima nelle cose, più che l'anima delle cose. L'anima e le cose infatti sono inseparabili, così come le immagini sono inseparabili dalla musica che è la loro anima. Se non vi è musica, non vi possono essere nemmeno immagini (tali sono quelle delle *Prospettiva Nevskij*). Ma tra l'assoluto nulla di buio e di silenzio da una parte, e dall'altra l'essere banale di immagini e suoni banali che attende lo spettatore fuori dalla sala, ci può essere qualcosa che sospende la nullità dell'uno e la banalità dell'altro: per esempio un esercito fantasma, un binario, un ragno.

Poi alla fine c'è questa trovata curiosa del critico “compreso nel prezzo”, che ti dà la spiegazione del film appena concluso – ma c'è pur sempre anche il regista che si “diverte” a mandarlo fuori campo, o a ricoprirne le parole esplicative con suoni di animali e di metalli (o a censurarne altre con i *bip* televisivi), a ribadire ancora una volta un cinema fatto di cose che non si possono dire. Forse le *Riflessioni di Roberto Lasagna* sono solo uno scherzo, ma a me sembrano invero molto serie proprio in quanto scherzo – serie almeno quanto tutti gli altri film, perché è difficile non fare sul serio quando si usa una macchina da presa per cercare l'interno nell'esteriore.

Sulle nuove pellicole

La camera-pinceau

Qualche considerazione generale, quasi teorica, prima di addentrarmi nei singoli testi dell'ultimo periodo (perché i film di Manuele Cecconello sono davvero *testi*: sia in senso figurato, per il loro lirismo, sia in senso etimologico, per come immagini e suoni vi sono fittamente intessuti e intrecciati).

Mi sembra che a Cecconello riesca con sempre maggiore padronanza “dipingere con la macchina da presa” che è per me la cifra del suo cinema. Al mito della *camera-stylo* (da cui consegue: il regista è come un romanziere) l'autore contrappone la sua *camera-pinceau* con cui ricerca i più segreti valori pittorici delle immagini in movimento. Ma la *camera-pinceau*, oltre che pennello, è anche macchina da presa. Un motivo che mi sembra sempre più urgente in questo cinema è il confronto fra la sperimentazione formale e la realtà che il cinema, volente o nolente, cattura. Combinare questo reale a volte così aspro con il lirismo della scrittura che lo elabora è un'impresa ardua, paradossale, estremamente affascinante.

Mi pare dunque che un modo proficuo di leggere questi ultimi film possa essere la dialettica che oppone la tensione verso la pittura e l'astrazione da un lato, e la consapevolezza della essenziale funzione di rappresentazione e testimonianza propria del cinema dall'altro (fra fenomenologia e ontologia, direbbero i filosofi).

In *Memoria ai margini*, il dramma storico preannunciato dalla didascalia differisce nella solitudine dei luoghi del dramma, sessanta anni dopo, nella drammatica assenza del dramma medesimo. Il titolo, molto adeguato, coglie il senso delle immagini. La tragedia qui non è la violenza fascista, ma l'impossibilità dei luoghi e del cinema di serbarne integralmente la memoria. Un regista

affabulatore avrebbe preso degli attori per ricostruire i fatti: la scelta di Cecconello di limitarsi alla verità e al silenzio *sonoro* dei luoghi mi sembra superiore sul piano etico ancora prima che sul piano estetico. Quel che genera autentica angoscia è la discrepanza fra ciò che sono queste immagini dopo aver letto la didascalia (tracce residuali della tragedia storica su cui si fonda il nostro presente) e ciò che sarebbero senza averla letta (forme libere simili a quadri di Tapiès, con zone buie quasi lynchiane attraversate da suoni/rumori e suoni/silenzio). La storia impedisce ai luoghi di essere pura pittura, mentre la pittura cinematografica testimonia dell'impossibilità della storia di essere pienamente e compiutamente.

È difficile vedere *Venite all'acqua* dopo aver visto *À propos de Lourdes*. Troppa realtà, viene da dire, troppe parole, troppi volti, troppa *umanità*. *À propos de Lourdes* è cinema allo stato puro, essenza spirituale a cui bastano pochi elementi reali (una statuetta, la ruota di una carrozzella, il finestrino di un treno) per dire tutto. Nel passare a *Venite all'acqua* si ha l'impressione di passare dalla poesia alla prosa, dal sacro al religioso. Eppure io credo che questo passaggio, questa apparente "caduta" nell'impurità, sia davvero importante per la poetica dell'autore, e gli possa dare in termini di senso e di forza più di quanto gli toglie in termini di perfezione stilistica. Le parti in bianco e nero sono *eccessive*, la realtà è come piombo nelle ali dell'immagine. Ma la sequenza a colori che sta nel cuore del film è magnifica, si ha proprio il senso di una liberazione, di un'ascesa, di una visione mistica, tanto più esaltante quanto i passaggi precedenti erano, e i successivi saranno, quasi inadeguati a un simile splendore. Nella sequenza centrale, invece, la pesantezza dei corpi e delle parole lascia il posto alla libertà assoluta, elementare, dell'acqua e del fuoco. Ma mi sembrano molto importanti anche le immagini in parte a colori in parte in bianco e nero (procedimento reso celebre da Spielberg in *Schindler's List*, ma di cui pochi hanno saputo cogliere il senso più profondo), e la crocifissione, che non è un semplice oggetto, un crocefisso, ma un autentico evento al pari delle crocifissioni dipinte dai pittori del Rinascimento. *Venite all'acqua* è una formazione di compromesso fra la volontà di creare e il dovere di rappresentare: un compromesso, non una resa. Sono convinto che la strada della mediazione e della dialettica fra gli slanci spirituali più elevati e questo "stramaledetto" reale sia una via promettente e fruttuosa lungo la quale il cinema di Cecconello potrebbe trovare una nuova dimensione.

"Tutto ciò che non viene donato va perduto" recita l'excipit di *Venite all'acqua*: i film di Cecconello sono questi doni composti di due specie di cose che non devono assolutamente andare perdute: ciò che viene visto, ciò che si prova nel vederlo.

Terre è la storia di una foglia morta trascinata dal vento che diviene un magma e poi due corpi umani (forse uno solo, forse infiniti) che si uniscono. La partitura divide il film in due scomparti. Nel primo, un liquido ribollire sul cui sfondo si odono lontani strani versi simili a canti d'uccello dà voce alle forme dell'inorganico, ai detriti, alla sostanza terrestre agitata da liquami e pulviscoli, da bagliori e incandescenze. Nel secondo, un rintocco misto a vaghi fruscii cadenza la sensualità che stringe gli amanti. Il lavoro delle immagini è la metamorfosi della materia in vita, il farsi carico della scissione inspiegabile fra l'inerzia e la grazia. Rendere continuo il discontinuo, dare corpo all'istante di silenzio che divide il mondo dall'uomo. Ma anche: rendere discontinuo il continuo, cercare la verità nel dettaglio anziché in una compiutezza convenzionale e illusoria. Filmare come se non esistesse l'alternativa di piano e montaggio, come se ogni inquadratura fosse già sempre interrotta ma ogni interruzione non mai definitiva. La precisione delle parole arranca di fronte a immagini e suoni così densi di senso da sembrare assurdi. *Terre* è un piccolo poema fisico e umanistico, una biogenesi che racconta come la vita nasce dal caso e dalla terra, come la vita sia impastata di caso e di terre, di tempo e di senso, e di quel qualcosa indefinibile che sempre ci sfugge e sempre siamo chiamati a cercare.

Acque (che con *Terre* e con i prossimi *Venti* e *Fuochi* forma la tetralogia essenziale per *costruire* la visione del mondo "per la prima volta") mi sembra il più vicino al cinema del Cecconello più "classico" (quello della trilogia di *Ombre*, o di *Litany* e *Canzoncina*). Ma in questo mondo preumano eppure animato, c'è un nuovo elemento dirompente: la palpebra che sbatte, e che infine si trasforma in occhio. Questa variante kubrickiana in un film così vicino al cuore della vita naturale

introduce uno scarto e una dissonanza tra le cose e chi le vede, in cui tutto (la spiritualità, il lirismo, il panteismo da un lato, la razionalità, il controllo, la forma dall'altro), ancora una volta, si mette in discussione.

Enrico Terrone