

LA PAROLA NON DETTA

(SU MANUELE CECCONELLO. DAL BACCANALE ALLA LITANIA)

...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 modesti tronchi di alberi rinceschiti 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 piccoli 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 *Baccanale* 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 palloncino sfuggito di mano si allontana verso il cinema a venire. Tutto il resto sarà capire dov'è andato a finire quel palloncino, 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 stesse cose che sembravano ormai purificate da ogni significazione concreta – e dove invece, a tratti, all'improvviso, finiscono per delinearsi nuove forme, che chiedono di essere lette e decifrate, per parlare di nuovo, 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 co-

gliere – 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 introdurre 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 le *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, a ribadire ancora una volta un cinema fatto di cose che non si possono dire. Forse le *Riflessioni di Roberto Lasagna* erano solo uno scherzo, ma a me sono sembrate 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.

Enrico Terrone