

## Le immagini oltre le immagini

di Roberto Lasagna

Le immagini dei film di Manuele Cecconello descrivono un mondo pensato, immaginato, vissuto. Sguardi intimi, avvolgenti come un coinvolgimento privato, che ricreano sensazioni di nostalgia, presenze *oltre le immagini*, in virtù, anzi, di immagini che librano con la loro disincantata innocenza. Oggi come ieri, i film di Cecconello sono *atti poetici* che rivendicano il diritto al dialogo interiore, diretto e intimo, con lo spettatore. Quest'ultimo preparato a raccogliere i brandelli di memoria vagante che i lavori di questo autore agitano, che sa di trovarsi in presenza di uno dei più singolari e promettenti esecutori dell'opera di cineasti universali come Stan Brakhage e Andrej Tarkovskij. Il cinema come eterno esilio dall'interpretazione univoca e banalizzata, come arte di mettere in forma l'indicibile. Ma anche, il cinema, luogo del senso che risiede e si nasconde nelle piccole cose dell'esperienza immediata. I film di Cecconello si espongono al massimo grado di ambizione filosofica, eppure appaiono nella loro limpidezza di atti eloquenti, che nulla concedono alla retorica del cinema a tesi o dell'intellettualismo labirintico. Anche il suo lavoro più enigmatico, *Cadere nel tempo*, non tenta di offrirsi come luogo del mistero, come tramite per una ricognizione esclusivamente perturbante. Attraverso sequenze esemplari nella loro autonomia di senso, il film è una successione di elementi che ci raccontano, attraverso un linguaggio caricato ed allusivo, la solitudine di un mondo che pare giunto al grado zero di speranza. *Luce nera*, il titolo dell'episodio con cui si apre il film, ci parla dell'impossibilità di vivere in un mondo che sia pacificamente *guardabile*. Tutto è prevedibile nella sua agghiacciante irrealtà di presente omologato. Tutto è sottospeso, come in assenza di una luce dal calore umano. Il sole che getta una luce nera su un volto tragico di donna definisce un'atmosfera da ultimi giorni prossima ad un contesto di fantascienza. E il film, nel suo complesso, ci racconterà la caduta della vita sulla terra ma anche la nostalgia per l'Eden perduto, tramite sequenze in cui, al grigio scuro della solitudine, Cecconello alterna le nuances della natura colta attraverso i suoi tratti visivi e le sue vivaci sporgenze pittoriche. "Scolpire il tempo" era appunto quanto voleva fare Tarkovskij con i suoi film. Con *Cadere nel tempo* Cecconello evoca la vena visionaria del cineasta russo dedicandosi ad un tipo di "scultura filmica" che ricalca anche la poetica di Brakhage di raccontare con le immagini un mondo astratto. Tuttavia, come nello splendido *Canzoncina*, in cui Cecconello realizza forse il suo capolavoro di dolcezza e disincanto, il movimento pittorico delle sue riprese - e delle elaborazioni digitali cui viene sottoposta la pellicola super 8 - ribadisce la necessità di partire sempre dalle immagini di un mondo conosciuto, amato, compreso nella sua dimensione mitica e nostalgica. Il lavoro del padre pittore, il suo laboratorio artistico, rivive nelle immagini di *Canzoncina*, minuetto filmico che ci abbandona al fluire (cadere) del tempo, all'indulgenza di immagini rapide, graffitate tra gli alberi e i boschi, tra i campi e le radure di un Vercellese mai così vicino, luogo intimo di una discrezione del vedere e di una onnivora innocenza del sentire. Tarkovskij e Brakhage hanno in comune la conoscenza assoluta di come i tempi d'esposizione delle immagini comunichino il più attendibile senso percettivo del dispositivo filmico. Il lavoro di Tarkovskij è un florilegio di immagini (ri)velate, di sequenze che immergono l'uomo nell'intelaiatura pittorica di un autore. Brakhage, da parte sua, sa che lo spettatore è un osservatore teorico, che le immagini saturano un universo non riconducibile direttamente alla nostra esperienza immediata. Cinema, in ogni caso, del non comune, di matrice scopertamente intima, vicina, attraverso le immagini, ai sentimenti dell'uomo che "guarda". Nella stessa prospettiva, il cinema di Cecconello è quello di un eterno osservatore. Lontano dal culto per le immagine geometriche, per i ritmi sincopati dei contemporanei cultori di videoclip, l'autore predilige l'immagine *sporca* ma limpidamente voluttuosa della camera a mano. Contamina mezzi e strumenti diversissimi per approdare ad una *naturalità del vedere* che sia anche *naturalità del sentire*. Tentato dalle visioni *en plein air* che le campagne della sua terra e gli scenari del cinema più amato (Tarkovskij e Brakhage, appunto) gli evocano, il giovane cineasta sembra realizzare, attraverso la forma orgogliosa del cinema amatoriale, la promessa di un'opera

aperta, contaminata, eppure fedele ad un ideale di cinema d'avanguardia che guarda in primo luogo alla rigorosa vocazione del giornale intimo, del cinediario. Come un moderno navigatore, il nostro autore viaggia nei territori che gli sono più cari, e approda ai lidi di una cultura che gli è propria. Lo sguardo, disincantato per la febbrile ricerca stilistica, diventa luogo di un incanto per ciò che non si mostra di primo acchito attraverso una visione fiacca e annichilita. In questo senso, il suo lavoro più recente ci sembra intriso felicemente in un sudario quasi impercettibile di *speranza per la visione*, e per la vita che filtra attraverso le immagini di un film. La camera a mano, che riprende luoghi di solitudine e li offre alla elaborazione pittorica, come graffiti in cangiante divenire, scolpisce il tempo in cui le immagini si incarnano, diventa fonte di una scrittura oggi più di ieri attratta dalla luce bianca anziché dai colori del buio. A questo proposito, un film di soglia tra luce e buio è *Terre*, le cui immagini hanno la bellezza e il riverbero di un ricordo segreto. L'autore trova qui la sua misura più felice: in un lavoro diviso in due parti (l'una abitata dai silenzi cosmici della natura, l'altra costituita da una partitura tra le luci e le ombre di un corpo di donna illuminato da una finestra), si compone l'esperienza di una multisensorialità *fragrante*, resa vibrante e personale da una spiccata originalità compositiva e dalle inusitate aperture sonore del musicista concreto Luca Sigurtà. *Terre* è uno sguardo sulla vita nel suo sospirante adagio. La sua forma cangiante descrive scenari di accesso all'inconscio, in virtù di una sensibilità espressiva che conduce la già sviluppata visione pittorica a *corrompersi* e a rigenerarsi con materiali naturali sempre più vivi e di misteriosa semplicità. Questo film di Cecconello cerca corrispondenze segrete tra lo spirito investigante dell'osservatore e gli scenari del possibile, luoghi di un viaggio fotosensibile che è anche un percorso oltre la deriva del *presente*. Nel suo film più "narrativo", *Venite all'acqua*, l'autore si fa moderno cantore del bianco e nero per un film sul mistero dell'uomo che vive di tempi lunghi, di inquadrature simboliche volte a ribadire il legame profondo tra l'uomo e gli oggetti che sono frutto del (suo) creato. In questo film, come nello sconcertante e diversissimo *Memoria ai margini*, che propone riprese dei sotterranei di un edificio in cui i nazifascisti torturarono i partigiani durante la Seconda Guerra Mondiale, affiora la vena più matura e comunicativa di un autore attratto non tanto dall'enigma quanto dalla voce dell'uomo che si dischiude attraverso riprese che compiono una circumnavigazione nei territori dove solitamente l'uomo crede di non essere ascoltato. *Venite all'acqua* è un sontuoso affresco, dal sapore griffithiano, tra i malati e i pellegrini che accorrono in preghiera a Lourdes. Cecconello non si attarda semplicemente su immagini "sacre", ma fa del suo film un inno alla luminosità dei volti, delle espressioni degli uomini e delle donne che vanno incontro al loro sogno di una vita in Dio. Sembra di assistere al crescendo luministico di un avvolgente *Schindler's list* (anche per via dei colori che si sovrappongono al bianco e nero disegnando sequenze allegoriche) dove a prevalere non è la retorica del discorso ma l'eloquenza di immagini che si impongono per la forza espressiva del loro essere riflesso di una presenza umana in un mondo diventato improvvisamente teatro di una festa di fuochi e ombre. Significativo è il gesto, ritrovato anche in *A propos de Lourdes*, con cui le giovani donne trascinano le carrozzine dei malati. Si tratta di una focalizzazione, significativamente ripetuta, su di un elemento che diviene tema di confronto sul quale vale la pena di soffermarsi. Cecconello, non ha caso, ha sempre mostrato una particolare attenzione per la sofferenza dell'uomo, ovvero, per il suo dato più fenomenologico, il lavoro umano in tempi in cui il lavoro sembra assumere unicamente un senso omologato. Qui decide di trasformare in allegoria il trasporto di anziani e malati, il cui viaggio diventa quasi una danza placida, alla ricerca di una risposta di pace, in un percorso di vita circostanziato dai bianchi e neri che sanno anche diventare momenti di colore. Nello sconcertante ed iperreale *Memoria ai margini*, Cecconello radicalizza oltremodo la tensione per un vedere oltre le immagini che si fa luogo di sgomento e di malessere sensoriale. Attraverso lenti piani-sequenza, con cui la macchina da presa si addossa alle pareti del luogo che fu teatro di angoscianti torture, il cinema si fa macchina straniante, camera di tortura del non detto e del non visto, del non sentito ma nondimeno percepito nella sua dimensione più tragica. Ancora una volta, il cinema di Cecconello (ri)vela e disturba, cerca rivoli di senso in uno scenario di morte che del senso ha fatto scempio. Un esempio di cinema che non sfigurerebbe accanto a un capolavoro del disincanto come *Garage*

*Olimpo* di Marco Bechis. In questo altare del sacrificio umano le immagini significano una ricerca dell'invisibile, di quell'ambito privato in cui i tormenti personali si saldano con le vicissitudini di uomini che forse non potranno mai sapere di avere fatto la storia. La più recente attenzione dell'autore per luoghi che sono stati teatro di sentimenti collettivamente partecipati (Lourdes, il santuario di Oropa, le ex-prigioni di *Memoria ai margini*) conferma la convinzione che il cinema di Ceconello rappresenti, sin da subito, un corpus aperto alla dimensione antropologica del suo ambiente, cadenzato attraverso un rigore che non diventa alibi per una esibita ricercatezza estetica, ma tentativo di comunicare il mistero dell'uomo attraverso la densità magmatica di immagini che rinnegano la loro natura di documento per farsi tramite di un discorso che rinvia sempre ad un *altrove*, più significativo e artisticamente pregnante di quanto il linguaggio più immediato delle immagini, la loro sorda eloquenza, sappia evidenziare.