

filmcritica

€ 6,00

FILMCRTICA - ANNO LIX - n. 609/610 - Novembre/Dicembre 2010 - Poste Italiane SpA - Sped. in A.P. - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, c. 1-509-Standa



609/610

**DOSSIER: NON RICONCILIATI
OVVERO LE VITE IM-POSSIBILI
DEL CINEMA ITALIANO**

**L'OMBRA E L'ALBA:
NOI CREDEVAMO, O SOMMA LUCE**

**CONVERSAZIONI CON MARIO MARTONE,
FRANCO MARESCO, DARIO ARGENTO,
GIUSEPPE GAUDINO E ISABELLA SANDRI**

E spesso si è melodia dissonante, capaci di una progettualità continua e continuamente discordante che corre a fianco del canto ufficiale, tanto accesa quanto invisibile. E qui i nomi e i progetti sono molti, già in passato indicati su queste pagine come flussi di un retroterra segreto da segnalare: dai notturni erotici e fantasmatici, ma di una trasparenza assoluta, di Alberto Momo (bellissimo il suo ultimo *Ombre di Tosca*), all'impasto asimmetrico e astratto di un diario scritto al buio di Mauro Santini (si veda intanto il più recente *Notturmo*), dai riflessi acquatici di Graziano Staino, la cui attività anfibia spazia tra fotografia, pittura, fumetto, musica, installazione, video, videoclip, cinema (citiamo fra gli altri *The Last Tears from Planet Earth* e *Ofelia*), alle camere mortuarie di Vittorio Rifranti (sottovalutatissimo il suo *Tagliare le parti in grigio*), dalla folgorazione documentario-wisemaniana e insieme apertamente e finalmente non-cinefila di Marco Santarelli (da *Genova Tripoli* all'ultimo, e suo migliore, *Scuola media*), alla fanta-scientifica kafkiana del gruppo Zaprunder, sempre testardamente fuori formato (anche quando si sfidano le forme, come il 3D dell'ultimo *All Inclusive*) e all'urgenza di un'altra lingua sognata all'altezza di Ozu dagli esordienti Marco De Angelis e Antonio Di Trapani (*Tarda estate*), dall'esperienza ormai quasi ventennale di *Canecapovolto*, che è una paziente macchina catalogatrice di immagini e suoni e del groviglio trasversale che li dilania e insieme li planetarizza (i capitoli più recenti: *Uomo - Massa, La guardia nazionale ed i cretini amari, Abolition of Work*), a quelle, altrettanto intrecciate, fra andirivieni di formati e decisa messa in discussione della loro lingua, di Roberto Nanni (*L'amore vincitore, E lei si scordò, Autoscatto...*) e di Antonio Rezza e Flavia Mastrella, che non perché fanno teatro hanno smesso di fare cinema.

L'idea di partenza è la partenza. Marco De Angelis e Antonio Di Trapani.

La scelta, per alcuni versi eccentrica, di girare fuori dall'Italia, in un'altra lingua e quindi con attori stranieri, non ha nulla di programmatico. Scaturisce invece da una dolorosa, urgente, ineludibile necessità di bellezza e allo stesso tempo di astrazione rispetto a opprimenti debiti di contingenza con l'attualità e con i suoi risvolti sociali di cui si fa parassitaria e insincera portavoce, secondo noi, larga parte della produzione italiana. Abbiamo sentito allora la necessità di quell'abbandono amoroso che solo il viaggio ci poteva donare: l'idea di partenza di Tarda estate è stata, infatti, la partenza stessa. A spingerci è stato non solo l'amore per il cinema dei maestri giapponesi, ma l'interesse per un mondo che si presentava ai nostri occhi già fortemente codificato, rarefatto e stilizzato insieme (basti pensare, per fare un esempio, ai tratti somatici dei suoi abitanti). Questo universo segnico, impenetrabile e nostalgico, ci ha permesso di sod-



Ombre di Tosca di Alberto Momo

disfare, al di là dell'improvvisazione necessaria in un'opera aperta agli stimoli del viaggio e realizzata unicamente da noi due (con il supporto di Junko Mori) e con pochissime migliaia di euro, l'esigenza di un determinato rigore stilistico.

Agamben osserva come per Aristotele "oggetto della vista è il colore, più qualcos'altro per cui non abbiamo un nome, ma che egli suggerisce di chiamare il *diafano*" (G. Agamben, *La potenza del pensiero*, cit., p.277). Sarebbe un "propriamente visibile" dei corpi che attiene a un altrimenti che la trasparenza. In *Tarda estate* di Marco de Angelis e Antonio Di Trapani questa qualità del diafano trascorre appunto in un'attitudine che lateralizza le immagini, le spinge in uno scivolamento del dettaglio, in un modo di dis-inquadrare che diventa uno *sposstarsi*, un disallocare le immagini che anche qui *disloca* e mette in viaggio, in una partenza (dall'Italia) e in un ritorno (in Giappone) che, come un falso movimento, non attiene al racconto ma al suo esser messo fuori, allontanato come dietro un velo, un vetro, una superficie acquorea, un *alleggiare* nello spazio che non solo si richiama agli spazi assorti e sospesi di Ozu o alle sospensioni e scivolamenti e scorrimenti di luoghi di Hou Hsiao-hsien o di Tsai Ming-liang (e in tal senso il giro sferico, il *bucu* in cui avviene un precipizio nel silenzio, la voce, il canto, gli alberi, il vento, i paesaggi come autosospinti o immersi nell'immoto suona sempre come un *rimando*, uno spostamento dall'identificazione, dall'appartenenza, per cui il film sembra *venire* da un altro pianeta, da quella via Lattea, o da quell'orizzonte di fiamma sospesa con cui si apre il film e che subito dichiara un *appuntamento* altrove, uno spostamento del sentimento del trovarsi di un set, che sono le "vedute" romane, il busto di marmo e le cupole o il tè fumante sul tavolo o gli uccelli in volo a stormo su Roma, *attratte* come da un richiamo stellare verso luoghi altri, dove il Giappone o l'Oriente è una idea filmica, come il titolo o il palloncino rosso che vola via come un leggero richiamo, più che una citazione), ma assorbe in sé un paesaggio e un attraversamento, di nuovo un riflesso, un sospingere verso l'*habitus*, verso una veste della finzione che ha un peso specifico e una leggerezza, la bellezza di una attenzione vuota, lo sguardo verso l'orizzonte, ancora una volta di spalle ("Eri di spalle, mi ero innamorato di te prima ancora di vedere il tuo viso), fuori campo, lungo le durate *tagliate* sui dettagli di mani e di piedi, nel movimento lento, nello scorrere sul landscape, sugli *skyline*, dove i camera-car non sono altro che l'emergere del vuoto, immagini aeree, gesti d'aria e di pietra, sovraesposizioni.

Il film si apre su un paesaggio giapponese dipinto e subito si inoltra in un landscape alla *2001*, e infatti l'appuntamento di una "doppia immagine nello spazio" ("oggi è il settimo giorno della settima luna") apre il varco al fantasma dell'amata, a un firmamento interiore e



Marco De Angelis
e Antonio Di Trapani

immensan
immagina
una mitol
rio, quant
inquadrat
tano-pross
è come un
tarda esta
ed amarez
come l'acco
ambiente d
potenza ch
rossi storia
dove è imm
lui. E lui,
quale orizz
"Gli dei co
luglio", e d
come in St

Il filmic
sospensio
marsi sulle
no sul tapp
le trasparen
Puccini. Il
altrove, in
qualcosa ch
do e apre
perché teni
sto non sign
op. cit., p.2
visione, que
un non ved
gli occhi ch
"Chiudend
tempo che
in avanzam
in Giappone
attraverso u
leggiare dell
d'acqua, fin
mente, pont
necessità, si
lascia fluttu

Lo spazio

opera aperta agli sti-
(con il supporto di
enza di un determi-

ella vista è il colo-
e, ma che egli sug-
potenza del pensiero,
corpi che attiene a
Marco de Angelis e
scorre appunto in
in uno scivolamen-
e diventa uno spo-
ca e mette in viag-
in Giappone) che,
to ma al suo esser
etro, una superficie
richiama agli spazi
menti e scorrimen-
ng (e in tal senso il
silenzio, la voce, il
inti o immersi nel-
postamento dall'i-
mbra venire da un
izzante di fiamma
a un appuntamento
arsi di un set, che
pole o il tè fuman-
a, attratte come da
pone o l'Oriente è
che vola via come
sorbe in sé un pae-
in sospingere verso
eso specifico e una
guardo verso l'oriz-
ero innamorato di
o, lungo le durate
mento lento, nello
car non sono altro
d'aria e di pietra,

to e subito si inol-
nto di una "doppia
della settima luna")
mento interiore e

immensamente perso nelle profondità dello spazio, in quella geografia immaginale composta dalle stelle Vega e Altair, dal fiume celeste, in una mitologia astrale che è tanto l'ingresso in una sorta di osservatorio, quanto gli occhi puntati verso il cielo, quanto la simmetria delle inquadrature in interni, le finestre e le foto di lei, di Noriko, nel lontano-prossimo e nell'altra temporalità dell'appartamento romano che è come un'astronave-feto *già sempre* in viaggio verso il Giappone della tarda estate (dove sospira appena un autunno che si riceve con dolore ed amarezza), che emergono da un'acqua mossa e stagnante insieme come l'accumularsi di lacrime "delle cose" e come l'incollocabile ambiente che emerge da una sorta di coalescenza dei due luoghi in potenza che si *attualizzano* solo nel pensiero: l'acqua e il legno, i rami rossi istoriati di caratteri giapponesi, le piscine e le vasche da bagno, dove è immerso alternativamente il corpo di lei, che *chiama* il corpo di lui. E lui, giapponese *straniero nel proprio paese*, si chiede: "Dietro quale orizzonte sta fuggendo la mia vita?". Lo sappiamo dall'inizio: "Gli dei concessero agli amanti di incontrarsi una volta all'anno il 7 luglio", e di vedersi solo in quel tempo-luogo, ancora e solo filmico, come in Stanley Kwan.

Il filmico però non è un *ripiego* citato, ma è come se si posasse in sospensione, nelle cose, nelle nature morte, nell'insistenza del soffermarsi sulle mani che si posano sulle ginocchia, o sui piedi che si posano sul tappeto, come le dita sul pianoforte del concerto mozartiano o le trasparenze dell'acquarello di William Blake, o i ghirigori canori di Puccini. Il film allora viene custodito e insieme fugge tra le dita, qui e altrove, in un punto d'incontro spostato, come l'uccellino tra le dita, qualcosa che si lascia andare e lo si *riprende* da un altro lato, chiudendo e aprendo gli occhi. "Quando per l'assenza di sorgenti luminose o perché teniamo gli occhi chiusi, noi non vediamo oggetti esterni, questo non significa, per la retina, l'assenza di ogni attività" (G. Agamben, *op. cit.*, p.279), come in una serie di *appunti per la fenomenologia della visione*, quelli a suo tempo filmati da Andrea De Rosa dialogando con un non vedente su quello che "vedeva-non". Infatti nel film più volte gli occhi chiusi che si aprono, ed è appunto un *sentire con la vista*: "Chiudendo gli occhi abbiamo ascoltato il suono delle navi", "È tanto tempo che non torni in Giappone", e da un giardino, con un carrello in avanzamento, attraversando i vetri, come risvegliandosi ci si ritrova in Giappone: viaggio a Tokio, viaggio (immobile) da e in Italia. Tutto attraverso un pulviscolo, un trascolorare, un flusso acquoreo, un galleggiare delle immagini nel vuoto, un riflettersi delle nubi nei cristalli d'acqua, finestre o monitor, distese urbane o naturali, indifferentemente, ponti sull'acqua e ragazze che suonano il flauto, per caso e per necessità, sincronisticamente, in un sogno che confonde i tempi e lascia fluttuare i petali di ciliegio.

Lo spazio dell'attesa è anche quello dell'*attenzione* ("È una gioia per

me attendere" dice Noriko alla monaca buddista), dove non c'è altro che un apparire e uno sparire, un ritornare *attraverso i corpi e le voci*, attraverso il tempo in cui si depositano le cose, la luce rosata, le lanterne, il colore del buio. Ancora una volta la lingua morta che rinasce, come rinasce Noriko nella piccola Juko, che legge Dante in italiano, mentre dice che la natura e le cose le parlano, in un sottofondo nascosto.

Dissidente. Mauro Santini.

Non so se il mio sia un cinema 'non riconciliato'.

È certamente un cinema fuori dal sistema e che si oppone ad un certo 'gusto' comune e codificato, motivo per cui penso si possa definire 'dissidente'; un cinema realizzato senza produzione, totalmente libero e indipendente, che rischia la marginalità e il silenzio della stampa.

Il 'Cinema' italiano chiede progetti studiati e sceneggiature ben oleate, direzioni chiare e semplici. Il cinema nel quale mi riconosco si nutre di altro: indagare e cercare nel momento stesso della ripresa; attendere senza saper bene cosa, catturando la realtà nel suo farsi; tradire continuamente un eventuale partito preso; cogliere l'evidenza del reale senza seguire un indirizzo prestabilito, ma cercando e rintracciando un senso in seguito, nel materiale girato, al montaggio; a volte pazientare, lasciando sedimentare un vissuto anche per anni, in modo che immagini troppo vicine e concrete diventino altro, far sì che il tempo possa 'segnarle' affinché raccontino un'altra storia rispetto quella contingente al momento in cui sono state 'fermate'.

È un cinema svincolato dalle maglie della sceneggiatura, con una totale libertà in fase di ripresa, senza set, senza troupe, figlio della 'leggerezza' e del basso costo consentiti dalla tecnologia digitale, ma nipote del cinema direct e dell'underground degli anni sessanta. Un cinema che determina l'atto di filmare come gesto di scrittura vero e proprio e che intende il montaggio come atto creativo non più sottoposto a regole narrative, ma intimamente connesso ad associazioni visive, cromatiche e sonore.

È un cinema dell'attesa e dell'incertezza quello in cui mi riconosco, ma questo tempo non ha più tempo e pazienza per attendere, per rischiare.

Tropici

Ciò che ritorna e che persiste è la passione di lavorare sul magazzino stesso delle immagini, non solo manipolandole, ma proprio considerandole, in quanto s-finite, mai concluse e sempre incompiute. Così procedono Beppe Gaudino e Isabella Sandri, che nell'ultimo *Per questi stretti morire*, fanno letteralmente la cartografia del sisma che è l'immagine, colando a picco e ramificandosi e insieme risalendo continuamente la corrente, nel blu ghiacciato del pellicolare, innestandosi su ogni punto pronti alla ripartenza, facendo deflagrare ciò che slitta con ciò che resta irrisolto.

Da questo magazzino attingono a fondo da molti anni Yervant



Flor de Baixa
di Mauro Santini

Gianikia
tutte le
per sé l'
setaccio
interno,
che lo tr
estrarne
anomalia
lità, fran
toriale o
sequenza
le cose si

Irridu

Con i
re d'altro,
viaggio, a
gersi oltre
in cui s' in
sensi, asse
te, il crom
della prop
biente circ
prima dei

Viaggi
mente si di
so e present
si, riapprop
vivendo e c
ne dei fium
il continuo
l'incompiut
bilmente di
umana che
autentiche
concludersi,
consente di
concetti dell
sione più pr

Questo p
mite la feco
riassume, in
plasma dun
teristiche de
consuetudin