

L'immagine redentrice

ALESSANDRO CAPPABIANCA

Uno specchio che rifletta non lo spazio, ma il tempo: potrebbe essere una buona definizione di cinema. Specchio magari non trasportato, come quello stendhaliano, lungo una strada, ma lungo un fiume (il "fiume del tempo"), il cui corso, misteriosamente, sarebbe in grado di risalire.

Filmare significa allora riscoprire ogni volta, riportare alla luce, rive già attraversate. Si filma veramente quando si ri-trova (cosa? le immagini appostate alle origini del tempo, direi, minacciate, o benedette, dall'oblio).

Die Zweite Heimat

Almeno, questo abbiamo pensato, di fronte ai pochi film veri (ma diventano tanti, se si considera *Die Zweite Heimat* come un complesso di 13 "film") fortunatamente approdati quest'anno a Venezia, in un contesto mediocre e noioso - film tutti in qualche modo implicati nei problemi del tempo e della durata, della scomparsa e della persistenza, del passato e della memoria, tanto da far venire in mente la credenza di quella popolazione, ricordata da E. Zolla, secondo la quale il passato è *davanti* a noi, perché possiamo guardarlo (mentre il futuro, in quanto invisibile, è *dietro*).

Non è un caso, mi pare, se *Zweite Heimath* ha percorso trasversalmente tutte le giornate della Mostra, con i suoi ritorni quotidiani, al tempo stesso autonomi e collegati, liberissimi eppure irrecusabili, facendo saltare tutti i programmi diligentemente compilati in vista della tranquilla fruizione di "opere" (con annesso "autore") più o meno concluse nell'arco canonico dei 90 (o 120) minuti.

Il cinema (sottolineo, cinema) deborda. Il tempo del cinema deborda, tende (asintoticamente) al tempo dell'essere, senza doversi per forza trasformare in tempo televisivo. I sette anni di preparazione, i due di riprese, perfino le 26 ore (in 12 giorni) di proiezione, si avvicinano, per quanto possibile, ai dieci anni (dal '60 al '70) dell'arco temporale narrativo. Alla fine della XIII puntata, Hermann, il giovane musicista, torna dopo dieci anni al suo paese, nello Hunsrück e, in un'inquadratura simmetrica a quella che avevamo visto nella prima puntata (al momento della partenza), incontra lo stesso gregge e lo stesso pastore. "Non sei affatto cambiato" gli dice il pastore - ma, anche solo stando al tempo delle riprese, l'attore (Henry Arnold) è invecchiato almeno d'un paio d'anni...

Il tempo, così, diventa *il* problema, degli spettatori come degli attori e dei personaggi; tra questi, non a caso i principali sono dapprima studenti di musica, poi musicisti. Il primo pezzo composto da Hermann

dura un minuto esatto: gli orchestrali lo eseguono al cospetto d'un grande orologio che scandisce i secondi. Più tardi, durante un concerto in una casa privata, è necessario fermare, a causa del rumore, tutti gli orologi a pendolo. E alla fine Hermann torna a Schabbach per "imparare ad aspettare", ossia a lasciar passare il tempo mettendosi in sintonia con esso.

Il problema di Elisabeth, figlia del grande editore Cerphal, è quello di aver "perso vent'anni" (durante i quali non ha completato i suoi studi e non s'è mai curata del padre). Suo padre stesso, ormai colpito da una malattia all'ultimo stadio, fa togliere il quadro appeso ai piedi del suo letto, un innocuo paesaggio nel quale, chissà come, riesce a leggere in filigrana la figura spettrale della morte, e lo fa sostituire con il ritratto della nonna di Elisabeth, testimonianza struggente di persistenza della bellezza oltre e contro il tempo.

Il tempo deborda, in qualche modo, anche sugli strumenti della critica, rendendo inadeguati tutti i discorsi che non se ne lascino permeare. E se lo specchio rimanda spesso l'immagine di Hermann (ma non di lui soltanto), che sembra ogni volta lasciarsene cogliere di sorpresa (o esserne vagamente spaventato), ciò avviene perché in realtà si tratta dello specchio del tempo, nel quale, accanto alla sua immagine, forse Hermann decifra un'ombra, quell'"ombra del corso oscuro della vita" di cui parlava Virginia Woolf - come ci ricorda un altro film (*Orlando* di Sally Potter), molto meno bello, ma pure preso nel mistero della temporalità - oppure quell'ombra proiettata dalla luna che nel racconto del vecchio marinaio lo aveva portato a salvezza nell'*Ultimo tuffo* di Monteiro.

E' il mistero della temporalità, cui deve arrendersi anche Bergman (Ingmar), che aveva girato, nel '69, un cortometraggio sul figlio Daniel, e ha scritto ora (dopo *Con le migliori intenzioni*) la sceneggiatura d'un altro film (*Il figlio della domenica*) diretto dallo stesso Daniel, imperniato sul rapporto tra Ingmar bambino e suo padre. I film scandagliano il passato, certo, ma "il passato appartiene al reparto dei misteri irrisolti" - si illudono di "ricostruirlo", ma ogni "Tana della Volpe" è già da sempre demolita...

Così, la qualità angosciosa dello spazio (in linea con tutto il lavoro teatrale di Martone), che costituisce per me il pregio di *Morte d'un matematico napoletano*, nasce proprio dalla sua contaminazione con il tempo fermo della morte, cui invece i corpi, le voci, il tessuto sonoro, a mio parere, non riescono ad assurgere (ma qui, come si vede in questo stesso numero, i pareri divergono).

La morte, l'attesa d'un (doppio) suicidio, governano anche il tempo del folgorante *Ultimo tuffo* di Joao Cesar Monteiro. In un film di lunghezza normale, anzi, un po' più corto del solito (85 minuti), il tempo si stira, si allunga, assume cadenze ieratiche, quasi da Via Crucis, nel momento in cui i due uomini (Samuel ed Elói!) decidono di rimandare il suicidio e partono per le loro peregrinazioni. Il cammino per strade e

Il figlio della domenica

L'ultimo tuffo



vicoli, bar e sale da ballo, alberghetti e bordelli, d'una Lisbona in festa, assume allora le cadenze oniriche della diversione, del détour, in attesa d'un momento della verità solo temporaneamente posposto. Attraverso un cinema di apparenti "pratiche basse" (mangiare, bere, fottere), passa una parabola di salvezza (Elói alla fine compirà l'ultimo tuffo, ma avrà salvato Samuel, dandogli la propria figlia muta, Esperança) che ricorre anche alle pratiche più "alte" (dalla *Salomé* di Strauss all'*Iperione* di Hölderlin). Il tempo si allunga, rallenta, si sfilaccia fino a spezzarsi, fino alla ripetizione: per due volte, da due diverse attrici, viene eseguita la danza dei sette veli di Strauss, in due lunghi piani-sequenza - ma il secondo è muto, forse perché è ballato dalla muta Esperança. Avevamo visto un ballo *senza musica* anche nell'ultima puntata di *Zweite Heimat* (la ballerina "prova" il pezzo di Volker nell'atrio della stazione di Monaco), ma qui il ballo non è solo senza musica, è proprio muto, *senza sonoro* - non si odono rumori di passi, fruscii, eventuali commenti. Un silenzio improvviso, assoluto, scende nella sala, tra l'inquietudine del pubblico, che pensa ad un guasto...

Una specie di balletto da cinema muto, accompagnato dalle note saltellanti d'un pianoforte, inaugura anche il film della Muratova: il *Poliziotto sentimentale* del titolo fa capriole nella notte in un campo di cavolfiori, voltegga, cade, si rialza, cercando di identificare la provenien-

Il poliziotto sentimentale

za del pianto d'un bambino abbandonato - ciò introduce una struttura folle di ripetizioni (verbali e figurative) continue, che costituiscono il correlato oggettivo della mite follia dostojevskiana del poliziotto e di sua moglie, e saturano il tempo diegetico di micro-azioni paradossali, sottratte alla "logica" narrativa.

Il film di Ioseliani, *Chasse aux papillons*, l'ho sentito definire "delizioso", ma non vorrei che l'aggettivo nascondesse intenzioni limitanti. In realtà, è anche un film al vetriolo, non lontano da suggestioni bunueliane. La morte, qui, è introdotta dall'arrivo dei fantasmi, gli ufficiali della vecchia Russia zarista, venuti ad accompagnare l'anziana signora nel suo ultimo viaggio. Non sapevo bene come concludere il discorso, con questo film sulla memoria e sulle cose in via di sparizione, quando è arrivato a Venezia l'ultimo numero di *Filmcritica* (il 426-427) - e ho trovato queste considerazioni di Bruno Tackels, che mi piace riportare: "Le cinéma ne cite pas le réel, ce qui est, mais plutôt ce qui menace de ne plus être, de disparaître et de faire silence à mesure que s'étendent les ondes bruyantes du monde moderne. Autrement dit, le cinéma apparaît comme ce moment dans le cours de l'art où l'image... se produit comme *image rédemptrice*" (sottol. mia).

In *Meno morta degli altri*, invece, Frans Buyens mette in scena, come falso cinema-verità, la morte d'un fratello, del padre, della madre. In apparenza, sembra che Buyens abbia seguito gli ultimi giorni di vita dei suoi congiunti, abbia filmato la loro agonia e perfino, nel caso della madre, il momento in cui un medico amico le pratica l'eutanasia con un'iniezione. Il cinema, qui, perpetua immagini di morte - se si può parlare di immagini redentrici, è solo in via metaforica (cfr. l'omaggio della folla al funerale della madre): perciò è stato abbastanza scioccante, alla fine della proiezione, ritrovarsi davanti vivi e vegeti "padre" e "madre", che avevamo appena visto morire, e rendersi conto che si trattava di attori, che non avevamo assistito a un pezzo di atroce cinema-verità, ma ad una fiction mortuaria, una specie di crudele scommessa col lutto.

Così, la vecchia signora è *meno morta* degli altri, o invece no, lo è di più, lo è due volte. L'immagine redentrica ribalta, nonostante tutto, una suggestione luttuosa sul reale, lo rende fantasma: non c'è resurrezione, senza corrispondente produzione di spettri.

Meno morta degli altri