

La macchina per la nostalgia

Lo sfarfallio del superotto, il suo aleatorio ondeggiare tra sovraesposizione e sottoesposizione, quella danzante trama di punti scuri, striature, abrasioni; l'implicita, quasi connaturata consunzione dei contorni, dei dettagli; quell'effusione di liquidità nei movimenti, come una scia gassosa di luce colorata che traccia il divenire dei corpi, dei volti, dei sorrisi. Il superotto confonde in sé una certa qual misura di instabilità, di desistenza, di miraggio. Il tremore dei formati "amatoriali" – così come era quello delle pellicole di Étienne-Jules Marey, di Edison, di Reynaud, di Max Skladanowsky, dei Lumière – rimanda ad uno statuto di fragranza, di paradossale caducità, di falsa immediatezza; questa operazione di testimonianza dell'avvenuto, di sanzione, di certificazione dell'esistito, di documentazione è destinata a comunicare anche una sua certa qual fragilità, quella particolare dicotomia di cui vive un segmento di reale isolato otticamente e sonoramente, "tramandato" con un mezzo meccanico che opera per convenzioni e automatismi e che trattiene fedelmente una determinata parte di tempo già trascorsa eppure infinitamente riproponibile come sempre quella, sempre attuale e non più viva, non più agente ma agita di nuovo.

Un home-movie qualsiasi, con il bimbo che gioca nel giardino di casa, con la madre che sorride imbarazzata, con i nonni che guardano in macchina destinando i loro occhi ai poster, un "filmato" di famiglia come questi precipita l'immagine nelle vertigini del lutto, dell'abbandono, della nostalgia contenendo "tutto" il cinema e "tutti" gli spettatori. Filmare come per seguire uno slancio trepidante verso la raccolta delle emozioni, per la loro conservazione e esaltazione nella durata rappresa e distolta dal suo inarrestabile e spietato fluire: un gesto disperato e saputo tale, un irrefrenabile anelito a non scomparire nel nulla. Il cinema consente di osservare il tempo e con il tempo medesimo permette di creare una nuova forma, o meglio una particolare oggettivazione della nostalgia e del desiderio, dello strascico melanconico, della deriva dell'autopercezione.

L'inquadratura è fatta di tempo in atto. La vita presente nell'inquadratura – vita presente si sotto forma di rinvenimento di avvenimenti già accaduti ma pulsante essenzialmente di quella stupefacente equipollenza tra il tempo del già stato nel suo essere passato ed il tempo dell'esserci nel presente – è vita che mediante la macchina da presa si è data a vedere e che quindi contiene e fa trascorrere nel tempo l'azione stessa del suo darsi a vedere attraverso un qualcosa e un qualcuno. Finalmente l'uomo mostra al mondo la rappresentazione dinamica del mondo, l'irreggimentazione tecnologica di un divenire incessante prima concepito esclusivamente come decadenza e vocazione alla soggettività della memoria individuale ed ora riprodotto all'infinito come memoria oggettiva universale di nuovo al presente, ancora realtà attiva in quanto sezione mobile di tempo copiato dalla vita e reso perpetuabile. Il film esiste nel suo svolgersi perché lo si è tecnicamente creato durante un certo tempo/durata/continuità e lo si deve far tecnicamente esistere mediante il risvolgimento di quella medesima durata.

Un organismo – il cinema – votato dunque alla gestione di permanenza e transitorietà, rendendo visibile il tempo e sensibili la sua forma e la sua persistenza ottico-mnestica. È come se il cinema ponendo il "trascorrere" come suo movente donasse alle cose che "vivono" dentro di esso un senso particolare del mondo, una presenza solida, quasi corporea del tempo come costituzione e sensazione. Le immagini si vivono nel tempo: ogni istante accade solo una volta; allora il cinema mostra questa "unicità" ostensendone l'acquisita risonanza sensoriale e poetica e, insieme, perpetua – propagandola – questa "unicità" assegnandole per statuto una valenza paradigmatica e votiva nel nome del non-più-appellabile. Il tempo stesso è tramandato in una identità che è divenire perpetuato, stasi eppure "resurrezione" continua, attonita presenza e inestinguibile alterità.

Nel cinema le immagini non evocano la nostalgia ma la costituiscono in quanto immagini votate al rinvenimento e all'attivazione di un passato, o meglio, di una passatità. Quella

portata dall'immagine in movimento (dal superotto familiare in poi) è quindi una nostalgia eminentemente intima, una realtà di perdita interiore, intonata alla sensazione di esilio in una dimensione immaginaria da qualcosa che "una volta" era posseduto/vissuto ed "ora" non più. Un esilio nel grembo del tempo che è riflesso dai meccanismi costitutivi del cinema, i quali serbano la realtà destinandola ad un lutto continuo e perenne, alla nostalgia per ogni ventiquattresimo di secondo andato perduto proprio perché conservato in eterno, in una eternità passata e suscettibile di essere riprodotta come in un gioco sospeso fra tragedia e commedia, sull'onda avampante di un desiderio trascendente. Il cinema dà visione del tempo e il tempo – visto e vissuto – dell'immagine in movimento è ciò che occupa il posto del desiderio sostituendovicisi. Il tempo permane e diviene nell'immagine come equipollenza alla realtà ma entro un orizzonte succedaneo e abbandonico. Conservando la realtà in cinema, essa viene perduta come "realtà reale" ed acquisita come lutto. La durata di ogni singola immagine è spasmo di trattenimento, angoscia da potenziale abbandono e potenza stessa del lutto, scissione profonda, inesaudito anelito, reificazione, liberata ritenzione. Il cinema/macchina dei desideri traduce e sostanzia, con il tempo, la coscienza dal piano umano-psicologico al piano della scrittura visiva, esteriorizzando il processo della memoria. E con essa traduce anche il suo particolare tempo, sempre uguale e sempre diverso.

Scriveva Emile Cioran in "La caduta nel tempo": "Io accumulo passato, non cesso di fabbricarlo e precipitarvi il presente, senza dargli la possibilità di esaurire la sua stessa durata. Vivere significa subire la magia del possibile; ma quando si scorge nel possibile stesso un passato a venire, tutto diventa virtualmente passato, e non vi è più né presente né futuro. Ciò che distinguo in ogni istante è il suo ansito e il suo rantolo, e non la transizione verso un altro istante. Elaboro tempo morto, mi abbandono all'asfissia del divenire". E così il cinema, che santifica la caducità attraverso l'intermittenza della croce di Malta: moderno strumento per la Passione delle Ombre.

Manuele Cecconello

2000