

**IV. IL CONCETTO DI TEMPO
NEL DOCUMENTARIO DI MONTAGNA:
IL TEMPO COME RITMO.**

Olga e il tempo, di Manuele Cecconello.

Il documentario è un genere cinematografico che non ha come unica priorità il fatto di cogliere la realtà e restituirla allo spettatore con verosimiglianza.

Questa è solo una delle possibilità e risponde alla vocazione dell'autore di dischiudere la zona d'ombra che fa parte del reale, di comprendere quello che non si lascia vedere facilmente, che sfugge al concreto della rappresentazione, per portarlo alla luce e rivelarlo.

Anche se un intento di questo tipo richiede un intervento sulla realtà, una sua rielaborazione a posteriori, il risultato finale è generalmente lineare, verosimile, perché tende a celare sia l'artificio che l'ha generato che la presenza di un autore.

Esiste però un altro modo di concepire il film documentario, per molti versi opposto al precedente: si tratta di una prospettiva per la quale la tecnica non è unicamente strumento per veicolare contenuti, ma anche e soprattutto occasione per *fare cinema*: ciò significa interpretare il mondo fenomenico in primo luogo come organizzazione di luce, spazio e tempo.

Stravolgere la combinazione di questi elementi, creando dissociazioni rispetto al modo in cui vengono percepiti naturalmente, crea degli effetti stranianti, oltre alla possibilità di ampliare gli orizzonti della percezione: significa, in altri termini, suscitare reazioni emotive nell'anima di chi guarda a partire dallo sconvolgimento dei suoi sensi.

L'arte, innanzitutto, agisce non sull'intelletto dell'uomo, ma sulle sue emozioni. Essa si propone di dissodare, di ammorbidire l'anima dell'uomo. Infatti, quando guardi un buon film, o un quadro, o ascolti della musica, non è un'idea in quanto tale che fin dall'inizio ti disarmi e ti affascina se, naturalmente, si tratta della "tua" arte. Tanto più che [...] l'idea di una grande opera d'arte è sempre bifronte, ambigua (come avrebbe detto Thomas Mann), è multidimensionale e indeterminata come la vita stessa. Per questo

l'autore non può contare su una percezione univoca, coincidente con la sua, della propria opera.¹

Anche *Olga e il tempo* di Manuele Cecconello è un film che può avere molteplici letture, in primo luogo perché mette lo spettatore nella condizione di confrontarsi con il proprio inconscio, sottoponendolo ad una serie di stimolazioni percettive inedite.

Quello che viene presentato, infatti, non è un mondo oggettivo, bensì un mondo interiore, onirico, inconscio.

Il documentario si apre con poche scritte su fondo nero: vengono così fornite delle informazioni precise che danno indicazioni circa lo spazio (Valle Elvo, Biellese) e il tempo (27 giugno 2006, ore 5.30, 10.00). Dopo questa premessa, che con concisione circoscrive il campo d'azione, cominciano a scorrere le immagini di Olga e questo stesso campo d'azione estende immediatamente i propri confini all'infinito.

Non ha più una grande importanza sapere in quale giorno siano state realizzate le riprese e nemmeno dove: il tempo ormai è sospeso, perché la visione che viene offerta allo spettatore è quella personalissima dell'autore.

L'artista tenta soltanto di rappresentare la propria immagine del mondo affinché gli uomini guardino il mondo con i suoi occhi, si imbevano delle sue sensazioni, dei suoi dubbi, dei suoi pensieri...²

Quello che si vede è il frutto di ciò che Cecconello ha elaborato nella sua mente quando ha incontrato Olga: l'ha *vista* in bianco e nero e così l'ha portata sullo schermo; ha percepito i suoni in maniera del tutto personale e così li ha restituiti allo spettatore.

Non solo: benché il suo sia uno sguardo estremamente soggettivo, non offre una lettura univoca del suo lavoro, ma anzi suscita in chi guarda una moltiplicazione dei punti di vista, in modo tale da permettere a ciascuno spettatore di cogliere suggestioni diverse rispetto agli altri.

¹ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., pag. 150.

² Ibidem.

Tra l'artista e il pubblico esiste un collegamento diretto e nei due sensi. Rimanendo fedele a se stesso e indipendente dai giudizi correnti, l'artista *crea*, sviluppando ed elevando costantemente il livello di percezione del pubblico. Ma la crescita della coscienza sociale, a sua volta, accumula quell'energia sociale che in seguito favorisce la nascita di un nuovo artista.³

Olga e il tempo è un documentario che esprime un mondo interiore e agisce a sua volta sul mondo interiore di chi guarda, scatenando una sorta di reazione a catena: si tratta di un film capace di trasmettere sensazioni nuove ogni volta che si ha occasione di riguardarlo e, probabilmente, di evocare percezioni diverse a seconda della soggettività del destinatario.

Ciò che viene raccontato è il prototipo di una mattina di lavoro a casa di Olga, una donna che vive e lavora con le sue mucche producendo il burro e la toma, prodotto tipico del biellese.

Il modo in cui tutto questo viene comunicato, però, trasmette un senso di grande solitudine.

Nelle prime immagini che la riguardano Olga è intenta a scremare il latte compiendo gesti ripetitivi e ponderati. Qualsiasi rumore ambientale è totalmente assente e lascia spazio al suono di un tamburo, lento e ripetitivo come il ritmo dei movimenti delle sue mani.

La lentezza del sonoro si ripercuote sulla percezione del movimento, perché sembra rallentare la visione: in questo modo anche la più piccola azione viene amplificata sia a livello percettivo, che a livello simbolico.

L'occhio viene guidato nell'osservazione di piccoli particolari (le mani di Olga che chiudono la zangola, le sue dita che strizzano la tela, che lavano gli stracci, che incidono il panetto di burro), perché in quei gesti è racchiuso non solo un sapere antico, ma anche il senso di un'intera esistenza.

L'epica racconta le gesta degli eroi, uomini straordinari che compiono imprese straordinarie. Questa epica minima, come recita il sottotitolo, racconta invece di gesti quotidiani mille volte ripetuti. Fin dall'inizio del

³ Ivi, pag. 151.

film si sa già che non accadranno eventi particolari, che non ci sarà un vero finale che debba gettare una qualche luce particolare sull'intera vicenda e questo perché tutto è rivelativo fin dall'inizio. Olga sembra infatti in qualche modo aver afferrato il senso della vita e lo esprime attraverso i gesti che compie.⁴

La vita di Olga ruota costantemente intorno al perno della ritualità delle sue azioni quotidiane che, per quanto ripetitive, non sono mai vuote.

Le sue mani sono depositarie di un'arte che ha in sé qualcosa di sacro: l'arte di trasformare il latte in burro e in formaggio, la materia prima in ricchezza alimentare.

Ancor di più le sue mani sono il simbolo di un modo di vivere e di concepire il Tempo: sono mani pazienti che lavorano con la calma e con la minuzia necessaria per ottenere sempre un buon risultato.

Alpeggio, 950 metri. Tardo giugno. Olga comincia la sua giornata alle 5 del mattino. Toglie delicatamente la panna affiorata dal latte durante la notte, la versa nel secchio, dal secchio alla zangola. La accende. E accende un primo fuoco per bollire dell'acqua. Raccoglie il burro, ne fa panetti incisi con una greca. Fa scaldare un paiolo di latte; 36 gradi dopo ne versa dentro un cucchiaino di caglio. Munge. Fa uscire le mucche dalla stalla, ripulisce i loro giacigli e accumula lontano il letame, prezioso. Mentre le mucche pascolano, rinnova la paglia per gli animali. Ritorna in cucina e fa colazione. E carezza Baldi, il cane che vive con lei. Il latte sta cagliando. Accompagna le vacche in stalla. Le fa bere. Lava i suoi strumenti, si lava. Raccoglie la cagliata nel cesto. La pressa a lungo e a fatica. Ne trae una forma di formaggio e attende, paziente, che scoli da sé il siero in eccesso. Sono le 10.⁵

Alle prime immagini in cui Olga si occupa della scrematura del latte, seguono, dopo una dissolvenza in nero, quelle in cui riversa la panna nella zangola per preparare il burro.

⁴ I. Mazza, *La domanda fondamentale*, testo inedito.

⁵ M. Ceconello, www.Documè.it.

A questo punto sono udibili i rumori ambientali, ma non tutti: isolati e portati in superficie come in un bassorilievo, tra i tanti, si sentono il suono della panna riversata nel secchio e poi nella zangola, quello dei sigilli che la chiudono, quello del latte che viene filtrato.

Si tratta di rumori così distinti e perfettamente udibili da dare pienezza alle immagini: isolare i suoni, infatti, significa isolare anche i gesti a cui si riferiscono e dar loro corpo.

Poche volte compare il viso di Olga, perché il suo modo di essere, di vivere e di concepire il mondo si esprime, in questo caso, attraverso i gesti che compie quotidianamente, molto più che attraverso l'espressione dei suoi occhi (che, però, quando vengono ripresi, sono occhi pazienti, di chi è capace di aspettare, il che non fa altro che confermare ciò che le sue mani comunicano mentre lavorano).

L'epopea mattutina di Olga si consuma così: in silenzio, in solitudine, seguendo un ritmo ferreo staccato sul levare del sole. I gesti scandiscono un sapere intatto, il tempo stilla su di un orologio naturale. Il tempo necessario alle vacche per pascolare, il tempo per la giusta cagliata, il tempo per la bollitura, il tempo della colazione, il tempo del siero che cola dalla forma di formaggio compiuta. E la fatica intaglia nell'aria una sacra ineluttabilità.⁶

La musica, così come i suoni, agisce sull'inconscio, con un'intensità simile a quella evocata dai profumi, che a volte, in un attimo, sono capaci di riportare alla mente ricordi lontani e apparentemente dimenticati.

L'olfatto non trova espressione nell'audiovisivo, ma il suono, quando viene valorizzato e gestito con la stessa attenzione con cui ci si occupa delle immagini, ha un grande potere evocativo.

Ci sono rumori che, come i profumi, rimandano a situazioni uniche e ben riconoscibili: il secchio che si usa per il latte ha una sua musicalità quando viene appoggiato per terra o quando il manico, lasciato cadere, sbatte sulla parete metallica.

⁶ Ibidem.

Questo rumore, come quello del fieno raccolto dal rastrello (percepibile nella scena in cui Olga sistema la stalla, mentre le mucche sono al pascolo) è uno tra i tanti rappresentativi della montagna.

Anche i suoni, così come le immagini e i profumi, sono strumenti utili per dare identità e riconoscibilità ad un ambiente: il secchio del latte, il fieno, la falce che taglia l'erba, i campanacci delle mucche, sono simboli che rimandano immediatamente alla montagna e che non vanno soltanto *visti*, ma anche *ascoltati*. Ceconello ha la capacità di creare sinestesie e, avvalendosi del sonoro, di sollecitare percezioni sfaccettate in chi guarda: il profumo del fieno e quello del latte appena munto non possono essere riprodotti dal cinema, ma in questo modo possono comunque essere restituiti allo spettatore in forma evocativa.

Scelte estetiche di questo tipo alludono ad una concezione del cinema che vede disgiunto il visivo dal sonoro e il cui intento non è tanto la resa della verosimiglianza, quanto piuttosto la capacità di scatenare reazioni emotive.

Non riesco a pensare a un film da realizzare senza che vi sia contemporaneamente un'idea di suono. Nei miei lavori, il sonoro è frequentemente disgiunto dal visivo; sembrano camminare su percorsi espressivi differenti. Cerco solamente di farli collidere, di provarli per stimolare "un sentire" intenso, forte. L'importante non è solamente avere un "buon suono" che segua passivamente la scena, l'importante è invece un suono che lavori come un afflato istigatore e che costringa a lavorare sulla scena in modo originale.⁷

In *Olga e il tempo* il sonoro ambientale non viene semplicemente valorizzato, ma diventa un vero e proprio strumento narrativo.

A questo proposito uno tra i tanti esempi riguarda la breve sequenza in cui Olga richiama a casa il suo cane, uno dei pochissimi casi in cui si sente la sua voce. La si sente chiamare Baldi con una certa insistenza, senza ottenere risposta.

Subito dopo la scena cambia, perché nel frattempo è rientrata in casa: solo a questo punto ci si rende conto che il cane è ritornato, perché (pur continuando a non vederlo) lo si sente abbaiare.

⁷ R. Nanni, *Una ricerca d'intensità*, in M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria*, cit., pag. 60.

Il suono in questo caso non accompagna un'immagine, ma la sostituisce; non è subordinato al visivo, ma ha pari dignità comunicativa.

Non *vediamo*, infatti, il cane rientrare, piuttosto lo *sentiamo* ritornare e questo basta a dare significato, volume e profondità alla sequenza.

Esiste l'inverso degli uditivi dell'occhio, ossia i visivi dell'orecchio? Forse in autori come Godard, nella misura in cui egli ama montare i suoni come se si trattasse di piani, *cut*, e ama far risuonare tali suoni, voci o rumori, in uno spazio riverberato e concreto. [...] Ora, questi effetti acustici di suoni riverberati e prolungati lasciano spesso, nel ricordo che ne conserviamo, una traccia non sonora ma visiva.⁸

In altri casi il sonoro ha la funzione di oggettivare lo sguardo del regista: se ne *Les délices du petit monde* di Joseph Péraquin l'obbiettivo era di rendere invisibile la presenza dell'autore (sia per non "contaminare" la limpidezza e la trasparenza del mondo che stava rappresentando, sia per mettere lo spettatore nella condizione di essere "dentro la storia"), nel caso di Cecconello il proposito è esattamente il contrario.

Olga e il tempo, infatti, è la rappresentazione di un mondo interiore, perché l'autore ha raccontato la vita di Olga, attraverso i propri occhi e la propria sensibilità, esplicitando la soggettività del proprio personale punto di vista.

Contrariamente a quanto accadeva nel caso di Péraquin, in quello di Cecconello è percepibile la presenza quasi fisica di uno sguardo rivolto costantemente alla protagonista.

Olga, infatti, a volte sembra essere letteralmente pedinata dall'occhio indiscreto della telecamera (quando, ad esempio, si avvia per il sentiero per accompagnare le mucche fuori dalla stalla).

Altre volte, invece, sembra essere scrutata: lei si muove nello spazio, esce dalla sua casa, rientra, ma lo sguardo (come un'entità autonoma e indipendente) resta all'interno, posizionato in alto, mentre guarda, non visto. Spesso, infine, viene ripresa e "osservata" di spalle: esiste uno sguardo e questo sguardo "si sente".

⁸ M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, 2001, pag. 134.

Il sonoro fornisce, dunque, anche indicazioni spaziali, perché aiuta a capire dove si trova questa sorta di “occhio trascendente”, la cui collocazione spesso non coincide con quella di Olga.

Si possono vedere e sentire primi piani e dettagli, insieme a rumori, dapprima forti e chiari e, subito dopo, fusi con altri suoni o con la musica.

Si potrebbe arrivare a scrivere che tutto ciò che in un film è *spaziale*, tanto a livello dell'immagine, che a livello del suono, finirà per codificarsi in un'espressione detta visiva; e tutto ciò che è *temporale* si codificherà in un'impressione sonora, passando per l'occhio. [...] L'occhio, [però], porta informazioni e sensazioni delle quali soltanto alcune possono essere considerate come specificatamente e irriducibilmente visive (il colore, ad esempio), essendo le altre solo transensoriali. Parimenti, l'orecchio veicola informazioni e sensazioni delle quali soltanto alcune sono specificatamente uditive (l'altezza e i rapporti di intervallo, per esempio), essendo le altre, come nel caso dell'occhio, non peculiari in questo senso.⁹

Se il suono, dunque, veicola informazioni e sensazioni non necessariamente temporali, allo stesso modo l'immagine non dà indicazioni esclusivamente spaziali.

Lo sgranato scelto da Cecconello per il suo film, infatti, così come il colore, comunica a chi guarda prima di tutto il senso del Tempo, perché sembra voler sradicare Olga dal contesto e dal tempo reale nei quali è inserita, per sospenderla in un Tempo indefinito che potrebbe essere molto vicino, ma anche molto lontano.

Allo stesso modo, la ripetizione dei gesti e l'insistenza di Cecconello sui dettagli, dà il senso della ciclicità del Tempo, del fatto che le giornate di Olga iniziano e si concludono non allo stesso modo, ma sicuramente con gli stessi gesti e con gli stessi compiti ogni giorno della sua vita.

Tra tutte le arti quella che risulta relativamente più vicina al cinema è la musica: anche in essa il problema del tempo è fondamentale. Ma lì viene

⁹ Ivi, pag. 135.

risolto in maniera completamente diversa: la materialità vitale nella musica si trova al confine della sua totale scomparsa. Laddove la forza del cinema consiste proprio nel fatto che il tempo viene colto nel suo legame concreto e indissolubile con la materia stessa della realtà che ci circonda ogni giorno e ogni ora.¹⁰

Quanto al colore, l'utilizzo del bianco e nero non è soltanto un mezzo di espressione del tempo, ma anche della soggettività e della psicologia dell'autore. L'occhio dello spettatore è solitamente abituato, a livello percettivo, alla presenza del colore: il fatto di ometterlo è un modo per spogliare l'immagine di tutto ciò che è superfluo, o meglio, eccessivamente influente e condizionante a livello di fruizione.

Le modifiche apportate da Cecconello sia sul sonoro che sul visivo, sembrano ridurre la percezione delle immagini all'essenziale: non ci sono colori e non ci sono suoni se non quelli accuratamente scelti e selezionati dall'autore.

Sembrerebbe che la macchina da presa si limiti a fissare esattamente sulla pellicola la vita reale: perché allora da un'inquadratura a colori spira un sentore di così impensabile, mostruosa falsità? Evidentemente ciò dipende dal fatto che nella riproduzione meccanicamente esatta del colore è assente il punto di vista dell'artista che, in questa sfera, perde il proprio ruolo organizzativo e la possibilità di scegliere. [...] Per quanto ciò possa apparire strano, nonostante il fatto che il mondo che ci circonda sia colorato, la pellicola in bianco e nero ne riproduce l'immagine in maniera più vicina alla verità psicologica, naturalistica e poetica di quest'arte che è basata sulle caratteristiche della nostra vita, oltre che dell'udito. In sostanza un autentico film a colori costituisce il risultato di una lotta contro la tecnologia del cinema a colori, oltre che contro il colore tout court.¹¹

Il colore è il punto di incontro tra l'arte del cinema e quella della pittura. Si può cogliere in questo un valore aggiunto oppure una contaminazione tra i generi, che

¹⁰ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., pag. 59.

¹¹ Ivi, pag. 130.

«appesantisce la raffigurazione di un'altra convenzionalità aggiuntiva che occorre superare, se l'obbiettivo è la fedeltà alla vita».¹²

Il cinema, secondo questo punto di vista, è un'arte che ha in sé strumenti di espressione autonomi e indipendenti: avvalersi del colore significa prendere in prestito da un'altra arte – la pittura appunto – codici che non gli appartengono per poter incidere in qualche modo sullo spettatore.¹³

Significa soprattutto non avere piena consapevolezza delle potenzialità espressive del cinema e non sfruttarle completamente; pensare dunque che questa arte sia una sorta di commistione di generi e una confluenza di varie forme espressive, priva di codici propri.

Si dice che il cinema sia un'arte composita, che essa sia il frutto della collaborazione di molte arti affini: il teatro, la prosa, la recitazione, la pittura, la musica eccetera. In realtà, invece, si scopre che queste arti con la loro “collaborazione” possono infliggere un tale colpo al cinema da trasformarlo in un guazzabuglio eclettico, oppure (nel migliore dei casi) in un'apparente armonia nella quale è impossibile rintracciare la vera anima del cinema, perché essa, proprio in quel momento perisce.¹⁴

Al di là del bianco e nero è il modo in cui l'autore si esprime attraverso la luce a caratterizzare il suo cinema. Il fatto di creare un alone luminoso intorno alle alte luci e di approfondire quelle più basse¹⁵ genera in chi guarda una sensazione quasi claustrofobica.

A volte verrebbe istintivamente voglia di vedere con più chiarezza le zone più scure del quadro, tanto è vero che le scene all'esterno, più luminose, sembrano rilassare la vista e liberare immediatamente lo sguardo.

Quelle all'interno costringono lo spettatore a focalizzare l'attenzione verso il centro del fotogramma¹⁶, dando vita ad una dimensione percettiva che ricorda quella del sogno.

¹² Ibidem.

¹³ Cfr. Ibidem.

¹⁴ Ivi, pag 60.

¹⁵ Cfr. M. Cecconello, Intervista inedita, vedi Appendice.

¹⁶ Cfr. Ibidem.

In *Olga e il tempo*, infatti, è prioritaria la lettura grafica dell'immagine¹⁷, l'incidenza che riesce ad avere sullo spettatore a livello emotivo. Non ha grande importanza il fatto di non poter percepire con precisione tutti i dettagli, perché lo scopo è in primo luogo quello di rappresentare mondi interiori, ontologicamente indefiniti, soggettivi, impalpabili.

Non si valuta la validità di un libro dal suo numero di pagine o quella di un dipinto dalle sue dimensioni: si giudicano per la loro rispettiva intensità. Ed è proprio da una ricerca d'intensità che trae origine il mio agire come cineasta. Cerco di far lavorare i sensi, di espandere la mia ricettività traendo ispirazione dai suoni, dai rumori del quotidiano. Attraverso questa necessità non cerco di conoscere o di comprendere la realtà, cerco solamente di sentirla, come un "rabbdomante".¹⁸

L'intervento che opera Ceconello sulla realtà riguarda dunque ciascuna delle forme dell'espressione cinematografica, perché il suo continuo lavoro sullo spazio, sul tempo e sulla luce, gli permette di sfruttare tutte le potenzialità offerte dal cinema.

Lavorare sul suono e sulle immagini, però, non è un procedimento immediato, ma implica una serie di interventi e ricostruzioni a posteriori, in fase di montaggio.

Rispetto ad una concezione del cinema che vede nel documentario in primo luogo uno strumento per cogliere la realtà nel suo svolgersi e che quindi identifica con le riprese il momento centrale di tutto il lavoro, quella di Ceconello è una prospettiva diversa, che vede nel cinema un'espressione della soggettività e della percezione dell'autore e di conseguenza nel montaggio la fase più impegnativa da realizzare.

In quest'ottica quello effettuato in post-produzione è un procedimento decisivo perché consente di rielaborare ciò che è stato "raccolto" durante le riprese, ma che per prendere forma ha bisogno di essere ripensato, isolato e ricostruito in un secondo momento.

¹⁷ Cfr. *Ibidem*.

¹⁸ R. Nanni, *Una ricerca di intensità*, in M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria*, cit., pag. 58.

Il procedimento di articolazione, il montaggio, turba il fluire del tempo, lo interrompe, e contemporaneamente genera una nuova qualità di esso. La deformazione del tempo è un procedimento per dare ad esso espressione ritmica. È COME SCOLPIRE IL TEMPO!¹⁹

Scolpire significa “togliere” e “togliere” è un procedimento che nel cinema, nella scultura e nella scrittura coincide con la ricerca dell’essenziale: in *Olga e il tempo* sono stati eliminati i suoni ambientali che normalmente hanno il compito di dare omogeneità al flusso delle immagini e di dare loro un quadro sonoro che le contenga.

Si tratta di quei rumori di fondo che vengono percepiti quasi inconsciamente, ma che, quando vengono omessi, disorientano la percezione.

Anche se ad un primo sguardo si ha l’impressione che il grande lavoro sul sonoro consista principalmente nella valorizzazione di alcuni suoni ambientali specifici, in realtà è solo a partire da un processo di selezione, eliminazione e scrematura che è poi possibile operare modifiche in modo da accentuare i suoni che rimangono .

Le questioni tecniche nei film di Cecconello sono fondamentali, in quanto strumenti per scatenare meccanismi inconsci: *Olga e il tempo*, infatti, testimonia, attraverso la figura della sua protagonista, la dignità della vita di un margaro, il valore delle sue competenze, l’importanza di ogni suo gesto.

Eppure c’è uno scarto tra ciò che si vede e ciò che si “sente”, perché dalla vita di Olga (così come è stata rappresentata), traspare una certa malinconia, un senso di disagio che suscita inevitabilmente delle domande.

Intermittenze di pensieri, sguardi inquieti. Necessità di fuga. Contemplative nostalgie. Dove le cose ora, sembrano liberarsi dalla necessità dell’uso del senso... per diventare, mutando, cose inorganiche astratte.²⁰

¹⁹ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., pag. 114.

²⁰ E. Mello Teggia, *Cecconello 2003. Film*, in Manuele Cecconello. *Il mondo visto per la prima volta*, Assessorato alla Cultura, Biella, 2003.

Il fatto di astrarre ogni gesto di Olga e ogni suo movimento, orienta l'attenzione su ciò che lei *fa* (di riflesso su ciò che *è*, su come concepisce la vita), ma non su cosa *pensa*.

I suoni che l'autore ha scelto di isolare, infatti, sono quelli strettamente collegati alla sua attività; tutto il resto è musica e silenzio.

Il senso di solitudine che ne consegue pone degli interrogativi riguardo allo stato d'animo di questa donna: ci si chiede, da una parte, se la sua sia veramente una *scelta* di vita o se piuttosto non sia il frutto di un qualche condizionamento, anche indiretto e, dall'altra, quanto le siano realmente sopportabili i sacrifici di una vita come la sua.

Gli unici gesti non direttamente riconducibili alla sua attività sono quelli che riserva al suo cane. Nelle rare volte in cui si ferma e prende tempo, le sue pause sono sempre motivate da necessità pratiche (come, ad esempio, quando aspetta che il siero in eccesso scoli dalla forma di formaggio appena prodotta).

In un caso soltanto la si vede realmente "a riposo", in un momento di pausa: ovvero, quando, seduta vicino a Baldi, lo accarezza e lo coccola.

È questa la sola circostanza in cui è possibile vedere (ma non sentire) Olga sorridere, relazionarsi con qualcun altro, manifestare uno stato d'animo.

Ad una visione orizzontale e idealizzata che dipinge la montagna come un luogo idilliaco, contrapposto a quello corrotto e frenetico della città, Cecconello oppone una visione verticale, approfondita e sfaccettata della vita in alta quota, che viene, in questo modo, restituita nella sua poliedricità.

Presentando Olga, ha modo di mettere in evidenza anche gli aspetti più contraddittori della sua esistenza, evocando sentimenti di solitudine e ricordando che la montagna è anche silenzio, isolamento e sacrificio.

L'immagine artistica è sempre un'allegoria, ossia la sostituzione di una cosa con un'altra. Del più grande col più piccolo. Narrando di ciò che è vivo l'artista opera con ciò che è morto; parlando dell'infinito, propone il finito. Si tratta di una sostituzione! Non si può materializzare l'infinito, si può soltanto creare l'illusione di esso, la sua *immagine*. L'orribile è sempre racchiuso nello stupendo, così come lo stupendo è racchiuso nell'orribile. [...] È impossibile esprimere a parole e neppure descrivere l'idea di infinito:

più in là del concetto di infinito non andremo. L'arte, invece, ci dà questa possibilità, essa rende l'infinito avvertibile. Si può attingere l'assoluto soltanto per mezzo della Fede e della Creazione.²¹

Creare mondi interiori significa dunque saper esprimere le contraddizioni del reale, «l'orribile che è sempre racchiuso nello stupendo» e viceversa, ma soprattutto poter esprimere l'infinito, l'inafferrabile, la dimensione spirituale.

Questi concetti sfuggono ad ogni tentativo di razionalizzazione e per poterli rappresentare è necessario agire sulla percezione: non è un caso che tra le opere di Ceconello ve ne siano alcune che si avvicinano al tema religioso, creando suggestioni oggettivamente impossibili da esprimere a parole.

Venite all'acqua, ad esempio, è il racconto di un pellegrinaggio a Lourdes: in questo caso, come in *Olga e il tempo* l'autore sfrutta al massimo la luce, il colore, lo spazio e il tempo per comunicare l'atmosfera che si respira in quel luogo; fa, al contrario, un uso parsimonioso delle parole, conferendo, in questo modo, un'estrema importanza alle poche che utilizza.

Sceglie di tralasciare molti momenti che formalmente fanno parte di un pellegrinaggio, ma che, a livello comunicativo, avrebbero distolto l'attenzione dal cuore del racconto.

Venite all'acqua, dunque, non è la semplice documentazione di un viaggio, ma l'espressione più profonda del senso di *quel* viaggio: per esprimere le impalpabili sensazioni vissute in quel luogo Ceconello sceglie di riprendere una moltitudine di visi e di fare ciò con una modalità espressiva che dia il senso non solo del movimento, ma anche di un flusso continuo.

Non si tratta, però, di un flusso informe o anonimo, quanto piuttosto di un insieme di molteplici individualità e di singole esistenze che si avvicinano a Dio, ciascuna con la propria storia e la propria vita alle spalle.

Venite all'acqua è un sontuoso affresco, dal sapore griffithiano, tra i malati e i pellegrini che accorrono in preghiera a Lourdes. Ceconello non si attarda semplicemente su immagini "sacre", ma fa del suo film un inno alla

²¹ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., pag. 39.

luminosità dei volti, delle espressioni degli uomini e delle donne che vanno incontro al loro sogno di una vita in Dio.²²

Quanto agli effetti cromatici, un po' come avviene per le parole, rare e quindi preziose, la presenza di immagini in bianco e nero fa sì che i rari momenti in cui compare il colore siano in qualche modo attesi e quindi carichi di un'intensità particolare, veri e propri punti di convergenza di tutto ciò che li ha preceduti.

Così facendo, quelle che Tarkovskij considerava contaminazioni derivate da altre forme d'arte, vengono asservite alle logiche e ai codici propri del cinema: il colore non è del tutto assente, ma invece di essere lo strumento dominante nella rappresentazione (psicologicamente estremamente condizionante e in qualche modo poco controllabile), diventa oggetto di scelte precise da parte dell'autore (che lo gestisce e non lo subisce), e smette di essere semplice procedimento meccanico.

In *Beato colui che sarà visto coi tuoi occhi. Oropa in sogno*, documentario ufficiale sull'omonimo santuario, Cecconello fa della parola una componente essenziale della narrazione.

Il film, infatti, ha inizio dalla lettura di una lettera, scritta da una madre al proprio figlio nel tentativo di riconciliarsi con lui e nella quale lo invita a recarsi ad Oropa.

Comincia, a questo punto, un viaggio (molto più interiore e spirituale, che fisico), che lo porterà gradualmente all'incontro con Dio, attraverso l'intercessione di Sua Madre.

Beato colui che sarà visto dai tuoi occhi, infatti, è un film costruito su una serie di metafore e parallelismi: alla storia della riconciliazione di un figlio con la propria madre terrena, viene sovrapposta quella della riconciliazione con la propria Madre Celeste.

È la storia di una conversione, che comincia proprio ad Oropa e che permette di restituire a chi guarda un'immagine autentica del santuario (potenzialmente di *qualunque* santuario), nel quale gli spazi, le opere d'arte e gli oggetti, non hanno tanto un valore storico, quanto spirituale ed evocativo.

²² R. Lasagna, *Le immagini oltre le immagini*, in *Manuele Cecconello. Il mondo visto per la prima volta*, cit.

Quelli di Oropa, ripresi da Ceconello, sono spazi che hanno una loro storia e un loro passato, ma che continuano ad essere “vivi” e ad incidere su chi li va a visitare.

In un momento del film, ad esempio, viene ripresa la zona del santuario in cui sono esposti gli *ex-voto* donati da chi in quel luogo (o mediante quel luogo), ha ricevuto grandi grazie.

Associando alle immagini (quadri e fotografie raffiguranti incidenti stradali, scene di guerra e varie situazioni difficili andate a buon fine), i rispettivi rumori ambientali, l'autore ha dato vita a queste espressioni concrete di gratitudine.

Le ha sottratte alla loro condizione di semplici oggetti: le ha rese attuali, credibili, dinamiche. In una parola: ha dato loro significato.

La voce fuori campo che accompagna il film si domanda se i santuari non siano forse semplici preghiere divenute pietra.

La rappresentazione che Ceconello ha fatto di Oropa fa pensare al procedimento inverso: è come se, evocando atmosfere spirituali, sia riuscito a dare vita alla pietra, trasformandola nuovamente in preghiera.

La più recente attenzione dell'autore per luoghi che sono stati teatro di sentimenti collettivamente partecipati (Lourdes, il santuario di Oropa, le ex prigionie 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.²³

Rappresentare la dimensione spirituale, avvalendosi delle immagini, può essere rischioso, perché l'immagine, con i suoi colori e le sue convenzioni, può diventare un contenitore troppo rigido per esprimere sensazioni impalpabili e rarefatte.

²³ Ibidem.

Ma grazie ad un procedimento di astrazione e al ritorno ad una concezione quasi “primordiale” della visione, Cecconello riesce non solo a raccontare l’interiorità, ma anche a darle concretezza espressiva.

Molti film e documentari raccontano l’interiorità, ma “darle concretezza espressiva” significa poterla percepire sensibilmente, attraverso sinestesie sonore e visive.

Ecco perché i film di Cecconello che si avvicinano al tema religioso sono una sorta di banco di prova: perché la dimensione spirituale è per eccellenza difficile da esprimere, inafferrabile e difficilmente *spiegabile* in termini razionali.

A partire proprio dai suoi lavori a soggetto religioso, una costante dei film di Cecconello è l’acqua: in *Olga e il tempo*, che si tratti dell’acqua della fontana nella quale la protagonista lava gli stracci, o del siero che cola dalla forma di formaggio appena fatta, oppure ancora del latte riversato in un secchio, il rumore che si può ascoltare con maggiore intensità e frequenza è quello dello scorrere di un fluido o dello scrosciare dell’acqua.

Acqua sotto forma di immagine “musicale”. Il suo interesse viene catturato dalla scoperta, dalla presentazione e insurrezione del valore magico e meravigliante degli elementi naturali.²⁴

Ma l’acqua non ha soltanto un suono, ha anche un movimento: in *Venite all’acqua* i visi dei pellegrini scorrono davanti agli occhi come in un grande flusso e in *Beato colui che sarà visto coi tuoi occhi*, le immagini sembrano riprodurre, con la loro fluidità, l’indeterminatezza di una prospettiva interiore e soggettiva.

Infine l’acqua, così come il tempo, scorre, e rimanda all’idea di un movimento perpetuo, ciclico, infinito.

Ed è il tempo, infatti, il vero protagonista di *Olga e il tempo*: in questo senso il titolo stesso è una vera propria dichiarazione d’intenti.

Si tratta di un tempo percepito come ritmo, cadenzato dalla ripetizione delle attività quotidiane e dalla ciclicità della natura.

²⁴ E. Mello Teggia, *Cecconello 2003. Film*, in *Manuele Cecconello. Il mondo visto per la prima volta*, cit.

La continua alternanza tra la percezione dei suoni ambientali e quella della sola musica sembra far oscillare continuamente lo spettatore tra una dimensione astratta e una più concreta della vita di Olga.

Tutto nel film è astratto, a partire dai suoi gesti, ma quando compare la musica, in assenza totale di sonoro ambientale, il tempo sembra sospeso e si ha l'impressione di raggiungere il massimo grado di astrazione possibile; quando invece compaiono nuovamente i rumori (sebbene siano frutto anch'essi di processi di isolamento e accentuazione), si ha l'impressione di tornare ad essere, per un attimo, "dentro un tempo", anche se relativo.

Con la musica, Olga diventa una figura universale, fuori dallo spazio e dal tempo: le sue mani rappresentano in un attimo quelle di tutti i margari; la sua casa diventa il simbolo di tutte le case di montagna; il tempo nel quale è collocata potrebbe essere molto vicino e ugualmente molto lontano; infine ci si potrebbe trovare in Valle Elvo o in qualsiasi altro luogo di montagna.

Se il cinema documentario è di per sé una grande astrazione, perché il suo compito è quello di dedurre dalla specificità di storie singole, valori universali, il modo con il quale Ceconello procede dal particolare all'universale è il frutto di un meccanismo di "astrazione espressiva", oltre che contenutistica, perché nasce in primo luogo dall'elaborazione del suono e dell'immagine.

Il ritmo del film nasce invece dal carattere del tempo che scorre dentro l'inquadratura. Insomma il ritmo del film viene determinato non dalla lunghezza dei brani montati, bensì dal grado di tensione del tempo che scorre all'interno di essi. Il collegamento operato in sede di montaggio non può determinare il ritmo (sotto questo aspetto il montaggio non è nient'altro che una caratteristica dello stile). Dirò di più: il tempo nel film scorre non grazie alle saldature, bensì *nonostante* queste.²⁵

Ciascun rumore in *Olga e il Tempo* è il frutto di una scelta precisa da parte dell'autore e dunque non è mai casuale: il fatto che il film si concluda con il ticchettio di un orologio è l'ennesima conferma di quanto questo sia un documentario sul *Tempo della vita in montagna*, più che sulla montagna stessa;

²⁵ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., pag. 110.

sui suoi ritmi, sul silenzio, sulla solitudine e infine sull'arte della pazienza e sul senso del sacrificio della sua gente.