

Marco Giovenale

*Dubbio e narrazione:
la coscienza del narrare*

(alcune annotazioni su *Giro di lune tra terra e mare*, 1997 – film di Giuseppe M. Gaudino)

By the waters of Leman I sat down and wept...

T.S.Eliot, *The Waste Land*, III

da/a Emilio Garroni

I

Sulla riva del fiume-sisma, l'io narrante del film *Giro di lune tra terra e mare* si siede a riflettere e tuttavia non si abbandona al pianto, né interamente al racconto. Eppure ci comunica entrambi: la malinconia insieme alla storia.

Il padre di questo Ego, il padre pescatore, re di nulla, caparbiamente attaccato a un lavoro che non esiste più, conduce la famiglia da un trasloco all'altro, per sfuggire ai sismi di Pozzuoli che minacciano le case.

Così *sembrerebbe* essere lo stesso film: come un pescatore ferocemente attaccato alla realtà, a un realismo, a un lavoro di obiettività sul proprio stesso sguardo, al narrare una storia concreta, fatta di gente concreta che vive una condizione durissima... E tuttavia: *Giro di lune* sa fin troppo bene che *quel* realismo e *quella* narrazione – semplicemente – non sono più possibili (forse perché sono dappertutto ormai). (Come in un modello di cosmo dove la *potenza* è a ogni momento annullata da un surplus follemente ingestibile di *atti* – o segni di atti).

Così come in realtà il «fisher king» della *Terra desolata* allude soltanto a un mito della rinascita, mentre di fatto ogni rinascere è troncato alla radice; e così come lo stesso *metodo mitico* di Eliot è – appunto – poco più di un metodo, ovvero non più narrazione e non ancora mito; altrettanto il film di Giuseppe Gaudino esibisce una straordinaria coscienza del paradosso contemporaneo: nel sistema della Comunicazione non è quasi possibile comunicare, trasmettere una storia concreta, se non mettendo per principio in dubbio lo stesso narrare, “pur” (=esattamente) attraverso i frammenti, da dentro i frammenti, in una quantità di ricodifiche, spezzature, colorazioni, sovrapposizioni, ritmi sincopati...

Non c'è alcuna *rinascita* del cinema come comunicazione di una storia pura e semplice, dato che purezza e semplicità sono non meramente *negate* dalla Comunicazione generale in cui siamo immersi, bensì talmente diffuse, onniestese, da essere o esitare fra l'invisibile e l'intollerabile.

Rendere d'accapo visibile una storia, per Gaudino, può darsi allora soltanto attraverso la presa d'atto – da dentro le capacità tecniche quasi illimitate della macchina da presa – di una tematizzata *irraggiungibilità* della storia che in ogni caso si deve raccontare e – proprio così – raggiungere. (Ma solo per vie "tormentate").

II

Esistono: una famiglia, il suo dramma e l'interdizione di ogni sua rinascita (che pure avviene), e la complessità del compito di raccontare tutto questo (che pure viene raccontato).

Esiste Pozzuli, sintomo e simbolo di un'Italia che solo nella morte sembra talvolta poter prendere coscienza di sé, porsi al centro dello schermo, "davanti agli occhi".

Esiste un certo numero di miti pregressi, che di Pozzuoli sono radice, e storie sull'origine del caos.

Ebbene. Una pura retorica primonovecentesca (solo formalmente figlia di esperimenti eliotiani) potrebbe assumere tutto ciò come collezione o campionario di frammenti con cui puntellare le rovine della famiglia, di Pozzuoli, del paese, dei miti, del narrare.

Gaudino va molto oltre. I frammenti, le rovine, lo sfacelo, certo, esistono. Costituiscono le parole del suo linguaggio, gli snodi della sua sintassi...

Altrettanto, esistono i miti, il metodo mitico (o meglio "mitico-storico"): pensiamo al lavoro di ricostruzione delle vicende di Agrippina, Maria la Pazza, Pergolesi, eccetera. C'è perfino la Sibilla, chiusa nell'ampolla come nell'epigrafe (tratta dal *Satyricon*) alla *Terra desolata*, e i ragazzi che le chiedono «Sibilla, che vuoi?» – domanda a cui lei coerentemente risponde «Voglio morire»...

MA: tutto ciò sta o *accade* sullo schermo proprio in virtù di uno scatto in avanti dell'autocoscienza. Ecco l'essenziale.

Quel che più colpisce nel film di Gaudino è la costante *coscienza* che dimostrano le inquadrature: si tratta di immagini che sanno di esser tali: immagini – osservate.

Sono come quei bambini che passano ridendo e guardano in macchina e insultano il film stesso: non solo personaggi. Così ogni fotogramma del film *sa di essere proiettato*. Sa di essere *proiezione*.

Le prime inquadrature sono esplicite: sfilata la terra vista dal mare. La realtà vista dal fluido che ce la rende accessibile: il linguaggio, *in* cui navighiamo e instabilmente siamo-lottiamo. Così è pure il narrare, e così oscilla la macchina da presa.

La pellicola, che parrebbe "formalisticamente" virata, scomposta, iper-lavorata, sempre riscritta, non è nastro di celluloido "su cui" si sia esercitato un gesto, uno stile. Lo stile è tramato di quelle forme, ne è il fondato fondamento. E, insieme, rappresenta la coscienza di un fatto definito: il fatto che sempre e ancora, e almeno in questo contesto, si *deve* narrare – *ma che tuttavia* non lo si può fare a meno di mettere in discussione direttamente profondamente proprio il dire, il racconto, alla fonte, e i suoi mezzi e linguaggi, dal loro interno. (Centrando in tal modo una ulteriore domanda, ancor più generale, su questa medesima messa in discussione).

Allora il sisma che minaccia Pozzuoli non è solamente quello reale e definito dalla cronaca e dalla storia; e la barca (la famiglia) dei pescatori non è solo uno scafo mostrato negli anni nel suo progressivo sfaldarsi; bensì saranno – sisma e scafo – allegorie di un più generale processo di entropia che è minaccia ma anche condizione del narrare, e che – trasformato problematicamente da “processo” in “progetto”, e quindi in film – diventa una poetica, già una narrazione.

III

Nella storia del cinema, fin dai primi ammiccamenti di un attore alla macchina da presa (al pubblico), da dentro il film, *si è saputo* che il cinema è un *mezzo* che sa di (non) essere tale. (Lo stesso *Arrivo del treno in stazione*, considerato primo film, otteneva un effetto di sfondamento dello schermo: il treno non recitava il proprio sfilare orizzontale, o un allontanarsi: anzi *aggrediva* gli spettatori, ne minacciava il campo ottico).

Cosa c'è di nuovo in Gaudino, allora? Quale “coscienza dello sguardo” scopriamo in lui, che non si trovi già – per esempio – in una gag di Groucho Marx? Si tratta solo di mezzi tecnici “utilizzati” dal suo stile? È dunque solo un fatto di montaggio serrato, filtri, pellicole particolari, salti di fotogramma, accelerazioni, variazioni d'apertura del diaframma, citazioni, alternanza b/n-colore, inquadrature sghembe o sfocate, rewind, eccetera? Solo “abilità”?

Suggerisco che si tratti, piuttosto, di qualcosa del genere: l'esibizione di un dubbio sull'*intero* processo del nostro esperire, del nostro immaginare. Dunque: non più solo un fatto di narrazione – come s'è detto finora.

Occorre cioè fare un passo avanti. Gaudino espone – potremmo dire – *un dubbio creatore*, o paradosso, e interrogativo che è insieme risposta fatta film, a proposito di tutto l'intero processo mentale (nella sua deriva recente, qui) del nostro esperire immaginare narrare: inoltre tale dubbio viene dal regista non solo tematizzato come tale (*confuso* ovvero mescolato con la storia, che poi lo allegorizza) ma anche messo in forse esso stesso.

È veramente possibile fare cinema, raccontare storie, dire il dolore, la miseria – e in che modo? E anche, più in generale: *come* percepiamo questo dire, una volta che si sia riversato (e mentre si riversa) in un qualsiasi *detto*?

Questa domanda molteplice è resa interrogazione interna a *ciascun singolo fotogramma* del film.

Ricordiamo soprattutto un'inquadratura – eccezionale e insieme esemplare: la non più giovane Mena, sfuggita all'ennesima scossa e a un incubo di sdoppiamento, *ci* fissa da sopra una spalla, restando voltata: osserva proprio noi spettatori, da dentro il suo dramma narrato, come se fissasse ancora sé in uno specchio, ovvero come se noi fossimo il suo incubo. La torsione del corpo e dell'immagine lascia la donna per metà dentro la propria storia e per metà fuori dal film: anzi proprio *questa* immagine descrive e staglia esemplarmente l'autocoscienza di tutti i fotogrammi della pellicola. Lo sguardo di Mena (sapendo ciò che fa) sfonda lo schermo e *restituisce* (restituisce) quell'aggressione contro il (nostro) campo ottico che trascina noi stessi paradossalmente nella storia.

Veniamo investiti da quell'occhiata come i primi spettatori del treno dei Lumière.

Il dubbio moltiplicato – infine – circa la narrabilità e identità di una terra costitutivamente desolata/ricca come il linguaggio, viene a sua volta *investito*, macerato da spezzoni di altre immagini, frantumi di miti, puntelli fasulli di rovine che si rifiutano di riconoscersi come tali, tanto quanto il re pescatore non riconosce di esser stato deposto sia come re che come pescatore: e quasi non si accorge (e non ci accorgiamo) di morire.

Allora accade che *dubitare di un dubbio* non sia semplicemente e senz'altro "non dubitare"; ma sia (anche) sovraesporre la pellicola, "rovinarla", porre filtri, accelerarne lo scorrimento, smontarne e rimontarne tratti: deprenderla come i bambini che cercano piombo, marmo e materiali da costruzione nelle case abbandonate per via dei crolli.

Depredare il narrare, ma anche rispettarne gli "oggetti": è questo l'equilibrio più arduo, riuscito nel film di Gaudino. È riuscito perché non si tratta semplicemente di narrare, né semplicemente di dubitare; bensì di far lavorare – a un unico (ma non univoco) tessuto – dubbio e narrazione.

dicembre 1998

* Note tecniche del film

[da <http://www.tempi moderni.com/1998/giro.htm>]

GIRO DI LUNE TRA TERRA E MARE

CAST TECNICO ARTISTICO

Regia: Giuseppe M. Gaudino
Sceneggiatura: Giuseppe M. Gaudino, Isabella Sandri, Heidrun Schleaf
Fotografia: Tarek Ben Abdallah
Scenografia: Alessandro Marrazzo
Costumi: Paola Marchesin
Musica: Epsilon Indi
Montaggio: Giuseppe M. Gaudino, Roberto Perpignani
Prodotto da: Isabella Sandri, in collaborazione con Z.D.F. - RAI - Kiko Stella
(ITALIA, 1997)
Durata: 125'
Distribuzione cinematografica: ISTITUTO LUCE

PERSONAGGI E INTERPRETI

Don Salvatore Gioia: Aldo Bufi Landi
Donna Mena: Tina Femiano
Gennarino: Salvatore Grasso
Tonino: Antonio Pennarella
La Sibilla Olimpia Carlis
Agrippina: Angelica Ippolito
Nerone: Sebastiano Colla
Maria "la pazza": Antonella Stefanucci
Pergolesi: Lucio De Cicco