

## La poesia bianca di Simone Massi

DANTE ALBANESI

Resta in mezzo alla neve, al vento, al silenzio, il partigiano solitario di *Tengo la posizione* (2001). Ostinato, non smette di resistere e sorveglia la propria zona. In che luogo ci troviamo? In che tempo? Lontano un cane abbaia esausto. Una sciarpa rossa sul viso, immerso in un bosco bianconero di tronchi fitti e sottili, il giovane si lascia imbrigliare nei ricordi. E davanti ai suoi occhi si spalanca un universo rurale di cascine sperdute, vecchi in attesa sulla scalinata di un cortile, tavoli spogli in una stanza buia, una ragazza abbraccia teneramente una mucca... e tutto questo, come in un famoso episodio di Proust, scaturisce da una selva di parole, dall'inchiostro sparso sulle pagine di un diario.

Simone Massi viene da qui. Da un cinema d'animazione che è innanzitutto *Metamorfosi*, mutazione ininterrotta e imprevedibile di figure oggetti corpi ansiosi di diventare qualcos'altro. E da una narrazione che è Memoria, o illusione di poter recuperare il passato. Due idee dominanti che si riassumono in un incessante movimento in avanti dell'immagine, a scoprire le cose dentro le cose, le storie dentro le storie.

Se negli ultimi decenni abbiamo acquisito l'animazione come luogo di un costante progresso tecnologico, l'opera di Massi spicca per il suo percorso temerariamente inverso, per la sua esibita "povertà" di mezzi e di esecuzione. Benché appena quarantenne (è nato nel 1970 a Pergola, provincia di Pesaro), Massi viene dal passato; e prima di ogni racconto e di ogni disegno, i suoi corti comunicano l'idea archetipica di Inizio, di Origini del Cinema. Durate fulminee (a volte poco più di un minuto), quasi come le "vedute" dei Lumière. Immagini tremolanti come in un film muto, diretta conseguenza della tecnica che l'autore (seppur con diverse modulazioni) persegue da sempre: l'animazione tradizionale del disegno su carta, fotogramma per fotogramma. Mucchi sterminati di fogli, mesi e mesi di lavoro per partorire un video di due-tre minuti. È lo stile tipico (ormai quasi un "marchio di fabbrica") dell'Istituto d'Arte di Urbino, prestigiosa fucina dei più grandi animatori italiani come Gianluigi Toccafondo e Giorgio

Valentini; scuola alla quale Massi si iscrive quando ha già ventitré anni, dopo una giovinezza trascorsa a lavorare in fabbrica. Un linguaggio primitivo che produce imperfezione, sfarfallio di fotogrammi, nevrotico magma di linee e punti anche in quei primi piani e campi lunghi che vorrebbero sembrare fissi, ma non lo sono. "Difetti" tanto ineliminabili quanto voluti, che per magico paradosso conferiscono valore aggiunto all'opera.

Bianco e nero come tutto il cinema classico (e il postmoderno che tentò di fingersi classico): tutti i corti di Massi del primo periodo "scolastico" (1995-97) si limitano a questi due non-colori. Un candore indistinto che avvolge sottili figurine dai contorni sbiaditi. Ma anche i corti successivi (a parte lo sgargiante esperimento della trilogia *Il giorno che vidi i sorci verdi*, 1996-2001), più che a colori possono dirsi "colorati"; partono cioè dal monocromo per macchiarsi occasionalmente di tonalità primarie: giallo e azzurro in *Ecco, adesso* (1998) e nella sua successiva estensione *Adombra* (1999), rosso e blu in *Pittore, aereo* (2001) e *Tengo la posizione*, fino al complesso esperimento di *Nuvole, mani* (2009), in cui Massi inventa una sorta di "negativo", dove il nero conquista la funzione di sfondo fin allora detenuta dal bianco. Come descritto nella fondamentale monografia *Poesia bianca. Il cinema di Simone Massi*, a cura di Roberto Della Torre (edizioni Cineteca Italiana), "i colori vengono stratificati e poi coperti dal nero, quindi il foglio viene inciso e la superficie scavata per riportarne alla luce i segni colorati. L'effetto è quello di una luce che filtra attraverso le fessure del tratto inciso su di una superficie materica scura e spessa" (pag. 35). L'unico corto compiutamente a colori di Massi resta dunque *Piccola mare* (2003), sebbene anche qui ogni tonalità appaia come una conquista sofferta, una luce strappata ad una notte profondissima.

Il suono. Felicamente esentato dal naturalismo acustico del cinema dal vivo, Massi tratta la colonna sonora con la libertà di un colore, che non necessariamente è costretto a riempire l'intero spazio scenico, ma può anche limitarsi ad un angolo privilegiato del quadro. I primi lavori sono ancora legati ad un impianto tradizionale, con la musica che accompagna il montaggio dal principio alla fine. Ma con l'affinarsi dello stile tale apporto diminuisce progressivamente, per lasciare il campo a voci sussurrate e agli irregolari timbri della natura. Ne è splendido esempio la sequenza di *Pittore, aereo* in cui un lieve "carrello avanti" esplora una piazza di paese vuota e assolata, un uomo sdraiato sullo sfondo, un cane, una ragazza vestita in bianco al centro della scena; di tutto questo paesaggio, l'unico ascolto che ci viene concesso (breve e duntuale come un colpo di pennello) è la risatina della ragaz-

desiderato, o che ha perduto. Frasi che a volte si associano alla visione, ma altre volte seguono percorsi autonomi, come due viottoli di montagna che si incrociano e si allontanano. Flussi verbali che somigliano al resoconto di un sogno, prodotti da un personaggio-spettatore che sta guardando il proprio film insieme a noi, e che lo comprende solo a metà.

Tale dimensione onirica ha due derivazioni dirette: quella letteraria, con gli evidenti influssi da Kafka (le atmosfere di *Adombra* sembrano tratte da *Il Processo*) e Beckett (che sempre in *Adombra* appare tra i personaggi); e quella pittorica, con precisi rimandi ai maestri del Surrealismo e della Metafisica come Magritte (l'enigmatico uomo con la bombetta), Dalì (gli orologi impazziti) e De Chirico (le piazze disabitate e i lunghi colonnati con l'orologio sul portale). In particolare, l'uomo con la bombetta appare in vari corti (da *Piccola mare* alla trilogia dei sorci verdi), come se si trattasse sempre dello stesso personaggio, o addirittura come se l'intera opera di Massi non fosse altro che una serie di episodi di un unico film. Ricalcando i millenari stilemi delle affabulazioni contadine, l'invenzione si basa sulla ripetizione, sul riconoscimento del già noto, e dunque sul ritorno dei medesimi temi (nascondersi, correre, dormire...) e delle medesime figure (cani, orologi, cappelli, mani...), a partire da quella (che più archetipica non si può) dell'"uomo che cade", o che si distende. "Al sogno di leggerezza dei personaggi si contrappone la pesantezza dei corpi del mondo reale. Se il desiderio è quello di volare, di staccarsi da terra sfidando le leggi fisiche dell'immaginazione, la realtà incolla i corpi al suolo" (pag. 31). Uomini piegati, obliqui, orizzontali, che cercano di tirarsi su (*keep on*) e di tenere la posizione, ma che alla fine cedono alla sconfitta (il prigioniero di *Immemoria*, il pugile di *Keep On! Keepin' On!*), alle angosce della notte (*Niente*) o della psiche (*Minnennio*), alla morte (*Tengo la posizione*), ad un'incommensurabile stanchezza (l'uomo alla stazione di *Io so chi sono*), o alla poesia di un desiderio (*Piccola mare*). Ma il cadere può anche esprimere il brusco passaggio alle consapevolezze dell'età adulta, come il bambino ne *La memoria dei cani* che rovina a terra subito dopo lo sparo che sopprime il suo cane. O un indefinito panico esistenziale, come lo svenimento che in *Nuvole, mani* coglie il giovane protagonista, il quale al risveglio riabbraccia forse quello stesso cane perduto nel corto precedente.

In questa rete di corrispondenze, un ruolo centrale è rivestito da *Adombra*, la cui voce narrante (la più estesa nell'opera di Massi) cela suggestivi richiami intertestuali. La frase "Il mio cane è morto in aprile" riecheggia il foglio che anni prima era apparso su *In aprile*; in altri

momenti la voce sussurra "Niente", "Ecco, adesso" e "Io so chi sono", citando tre titoli della sua filmografia; e più tardi dice "Qui, all'oscuro sbuccio piano un'arancia": anticipazione della scena che apparirà ben dieci anni dopo in *Nuvole, mani*. Sorta di spartiacque tra gli juvenilia e la produzione matura del regista, *Adombra* è un vero e proprio compendio dei corti passati e futuri, uno specchio che riflette entrambi i lati di un corridoio.

Ma gli echi di simboli e forme si spingono ben oltre. Gli stessi titoli di Massi omaggiano le cadenze della cantilena popolare, componendo un'affascinante serie di quinari (versi di 5 sillabe, dove l'accento principale cade sempre sulla quarta): io-sò-chi-sò-no, pi-ttò-re/a-è-reo, piccolo-la-mà-re, nù-vo-le-mà-ni. Concetti minimi dove l'effetto ritmico-sonoro è più importante del senso letterale. Alcuni di essi, inoltre, producono rime interne e assonanze (pittore/piccola, mare/mani/cani, immemoria/memoria), come se avessimo davanti non un elenco di titoli, ma i frammenti di una poesia faticosamente composta nell'arco di due decenni.

Al libro *Poesia Bianca* è allegato un dvd che raccoglie l'opera (quasi) omnia di Massi, con i corti risonorizzati e in parte rimontati (specie nel caso di *Adombra*), a volte con l'aggiunta di nuovi disegni. Il dvd contiene anche *L'anima mavi* (2009), esordio della moglie del regista Julia Gromskaya, che in quattro minuti ripercorre le fughe in avanti di Massi tra alberi, animali, frutti in caduta, vecchi in attesa, letti, finestre e nuvole, ma con una tecnica che annega i suoi monocromi in una festa post-impressionista e squillante tra Van Gogh e Matisse. Ed è commovente notare che la ragazza dall'abito verde e i lunghi capelli rossi che chiude questo intenso sogno è esattamente la stessa che sei anni prima Massi fantasticava in *Piccola Mare*. Una storia d'amore scritta col cinema.

Durate brevi, dominio del bianco e nero, rarefazione di colori e parole, assenza di dialoghi, stile pittorico... Su questa struttura da cinema primitivo, si impianta un segno stilistico assolutamente estraneo, che deriva invece dal cinema moderno degli anni '60. Questo segno è un tipico movimento dell'immagine che Massi chiama spesso "zoom", ma che più propriamente può essere equiparato ad una "carrellata in avanti". Una corsa, un inseguimento, un'esplorazione dentro e dietro l'immagine, debitrice della visionarietà di grandi maestri come Tarkovskij, Fellini, Godard, Resnais, Kubrick... L'illusoria cinepresa del disegnatore penetra nei più reconditi dettagli del suo foglio per rivelare nuovi mondi. Come spiega lo stesso Massi, "Il 'non staccare' per

za, nel momento in cui sfioriamo il suo primo piano.

Anche questa sonorità minimale, mai fedele a tutto ciò che concretamente “fa rumore” nell’immagine, è figlia naturale del primissimo cinema sonoro, di quella parabola che da Chaplin-Keaton (la trilogia dei *sorci verdi* è anche un omaggio alla comica muta) arriva a geniali irregolari come il georgiano Kobakhidze fino ai primi maestri del documentario italiano come De Seta, Piavoli, Olmi. Non sono nomi a caso, giacché Massi sembra sospeso tra una dimensione da film muto e uno sguardo “documentaristico”. Molte sue immagini tendono a mostrare la realtà, più che a raccontarla, e ciò porta i suoi personaggi (privi di una storia che giri loro attorno) ad assumere un profilo scultoreo, monumentale, eternizzati in un’azione improvvisa, in un singolo gesto che riassume e contiene in sé tutta la loro esistenza.

Tale parsimonia sonora si replica sul versante linguistico. Il cinema di Massi non è soltanto completamente privo di dialoghi, ma anche privo di personaggi parlanti, di quelle “voci-volto” che opprimono il 99% dei film contemporanei. Liberati dalla parola, gli “attori” di Massi regrediscono a comunicazioni preverbalì come gemiti, sospiri, risate, grida... Liberati dagli obblighi sociali della conversazione, si fanno nostalgici e cupi (*Tengo la posizione*), chiusi in prigione (*Immemoria*, 1995), immobilizzati in una eterna posa fotografica (*Pittore, aereo*), persi in inquieti vagabondaggi (*Nuvole, mani*), nascosti in un casolare (*La memoria dei cani*, 2006) o in un armadio (*Millennio*, 1995)... Monadi che vivono una vicenda partorita nella loro stessa mente. Quando poi la trama li costringe a rapportarsi con un proprio simile, finiscono col prenderlo a pugni (*Keep On! Keepin’ On!*, 1997), arrestarlo (*Immemoria*), ucciderlo (*Tengo la posizione*). Nonostante l’apparenza elegiaca, ci troviamo in un mondo di violenza, di uomini che cedono ad istinti animaleschi, dove gli animali veri propri (soprattutto i cani) incarnano, per eloquente contrasto, i veri sentimenti “umani”.

Massi nega la parola alle sue creature, ma per poi recuperarla in due diversi canali. Il primo di questi è la scrittura. Vedi i fogli che appaiono fuggitivi in *Immemoria* (con la famosa frase “Giro nella cella come una mosca che non sa dove morire”, tratta dalle *Lettere dal carcere* di Gramsci) e *In aprile* (1995), i titoli dei capitoli battuti a macchina in *Racconti* (1996) o le pagine di diario in *Pittore, aereo*, che fungono da enigmatiche didascalie. In *Piccola mare* la scrittura appare per un attimo sulla fronte del protagonista, sottoforma di scarabocchio. Esperimento quasi “strutturalista” è *Millennio*, dove ogni inquadratura è accompagnata da una singola parola. slegata dalle altre (Respiri.

Mercanti, Tempie, Freddo...) e posta come un “sottotitolo” sulla parte bassa del quadro; soltanto alla fine intuivamo che forse queste parole sono pronunciate da un ipnotizzatore, e che tutto il corto è in realtà la delirante soggettiva di un uomo in trance (il cui sguardo si è identificato per due minuti con il nostro). Come già detto, il peso della scrittura cresce ulteriormente in *Tengo la posizione*, dove fogli sparsi di lettere (tratte da *La casa sulla collina* di Cesare Pavese) si convertono nel paesaggio mentale del protagonista (quasi la “versione scritta” di una voce narrante, ancora una volta in stile cinema muto), in una fusione ardita di scrittura e immagine, calligrafia e disegno.

L’altro canale che Massi concede alla parola è la voce off. È il caso della trilogia de *Il giorno che vidi i sorci verdi*, basata sulla grottesca trasposizione visiva dei modi di dire verbali, dove la voce (dell’autore stesso) enuncia le locuzioni più consuete della lingua italiana (“la pecora nera della famiglia”, “i bastoni tra le ruote”, “le mani bucate”...), mentre la colonna visiva li traduce in modo “letterale”, evidenziandone l’assurdità di fondo. Diverso il meccanismo di *Io so chi sono*, dove il breve testo iniziale in dialetto marchigiano svolge una funzione di “filtro”, di chiave di lettura, convertendo tutte le inquadrature successive in una sua diretta emanazione, come se fossero declinate in prima persona. Il risultato è una carta d’identità in movimento: sono mio nonno e mio padre, la casa dove sono nato, le strade, gli alberi, i tetti, la terra, i passi che ho fatto per allontanarmi e crescere, e tutto questo è chiuso dentro una valigia che porto sempre con me.

Anche qui si individua un netto distacco dalla tradizione cinematografica: le voci di Massi non sono un vero e proprio “parlato”, ma un “sussurrato”, come una musica costantemente tenuta in minore. Non alzano mai il tono le voci di *Nuvole, mani* (recitata dall’attore-regista Serge Avèdikian) e *Piccola mare* (dell’attore Marco Paolini); è tenuta ai limiti dell’udibilità in *Adombra*, e quasi incomprendibile è la cantilena giocosa che apre *La memoria dei cani*. È un mondo dove nessuno ci ascolta: non parliamo agli altri, ma a noi stessi. Narratori che in realtà non narrano nulla: sono più che altro voci “divaganti”, che appaiono e scompaiono dalla scena con l’imprevedibilità di un vento tra i campi. E questa dicotomia parola/racconto si fa plateale in *Nuvole, mani*, dove la voce interviene in una sola breve sequenza centrale, quasi a scindere la trama in due blocchi completamente muti.

In questa complessa casistica spicca un dettaglio fondamentale: le voci “non-narranti” di Massi non appartengono mai ad un’entità onnisciente, ma sempre ad un personaggio interno alla trama. Un uomo che descrive cose che sta guardando/vivendo in quell’istante, o che ha

me significa ragionare in maniera differente, trovare ogni volta un'idea che mi consenta il superamento dell'ostacolo. (...) Mi piace che tutto sia concatenato, che il tempo sia un cerchio. E nel narrare faccio del mio meglio per tenerlo intero, per non spezzarlo con lo stacco" (pag. 88). Storie che somigliano dunque al moto di un treno o al volo di un uccello (figure spesso presenti nel suo cinema), dove il paesaggio scorre sotto i nostri occhi e vien quasi divorato dallo sguardo; storie in forma di viaggio, reali o soltanto immaginati. Il primo esempio è già nell'esordio *Immemoria*, dove un uomo tenta di scappare lontano, ma con angoscia si rende conto (di nuovo come in un sogno) che la sua evasione è in realtà un falso movimento, un tornare indietro: come in un film di fantascienza lo spazio si contrae e l'uomo si ritrova in ginocchio tra le braccia di due gendarmi e del suo destino. Piani-sequenza come piani di fuga: *Io so chi sono* e *Piccola Mare* porteranno questa tecnica ad una rigogliosa perfezione, fino alla decisa "inversione di rotta" di *Nuvole, mani*, dove per la prima volta Massi adotterà il "carrello indietro".

Tale spinta a penetrare le volumetrie dell'immagine è però bilanciata (e in modo assai originale) da una simmetrica attrazione per le superfici bidimensionali: le scenografie di Massi sono affollatissime di fogli, carte da gioco, fotografie, lenzuola, tende, piume, vetri, specchi, porte... Sagome piatte che puntualmente assumono una connotazione magica, oggetti a due dimensioni che fungono da passaggio verso una quinta. Dalle pagine di *Immemoria* alla materna gonna scura di *La memoria dei cani*, tale attrazione per questi "corpi-pellicola" si trova splendidamente riassunta nella sequenza dell'arancia in *Nuvole, mani*, forse una delle più belle di tutto il cinema d'animazione contemporaneo. Un ragazzo si allontana nel bosco, di notte, e comincia a sbucciare un'arancia; le sue dieci dita manipolano delicatamente la piccola sfera luminosa, che ad uno ad uno perde i brandelli della sua pelle, come un sole che perde i suoi raggi al tramonto o dietro le nubi. Per quaranta secondi l'universo si contrae tra queste mani. Una sequenza non fondamentale dal punto di vista narrativo, occupa quasi un decimo dell'intero corto: per Massi la digressione è più importante del racconto, la buccia è più importante della polpa.

Ma la stessa magia, se possibile ancora più intensa, era già in *Pittore, aereo*, che mostra la sagoma attonita del pittore tedesco Anton Raderscheidt, mentre posa per il grande fotografo August Sander (celebre per l'aura "metafisica" dei suoi ritratti). Massi immagina che Raderscheidt, nell'istante in cui il lampo di magnesio lo immortalava, si accorge che sta sognando il sogno di qualcun altro. Un regista che dis-

egna un pittore che viene ritratto da un fotografo, in una storia ambientata (come recita la scritta iniziale) nel 1926, il giorno 23 maggio, data di nascita di Massi. Il tempo annodato in un cerchio. In questa tipica costruzione in abisso, triplo gioco di sguardi e di identità, inquieto esperimento di metempsicosi (non si può non notare che se Massi nasce nel '70, Raderscheidt muore nel marzo dello stesso anno!), si nasconde il cuore segreto del nostro autore. All'esaurirsi della loro breve avventura a ventiquattro fotogrammi al secondo, le creature di Simone Massi realizzano finalmente di essere ciò che sono. Soltanto un'immagine.



Tengo la posizione  
di Simone Massi