

PRISCILLA MANCINI

**“IL MOVIMENTO NEOPITTORICO NELL'ANIMAZIONE ITALIANA
DEGLI ANNI NOVANTA”**

(2005, Università Statale di Milano, Facoltà di Lettere)

CAPITOLO 5

Simone Massi

Biografia e curriculum

Simone Massi nasce il 23 maggio 1970 in una casa di Pergola, paese dell'entroterra marchigiano zeppo di chiese e di osterie, da una famiglia di contadini emigranti e di braccianti operai.

Dopo le scuole elementari e medie, dove già viene notato per la sua bravura nel disegno, frequenta tre anni di Enaip, una scuola di formazione non riconosciuta dallo Stato.

Poi entra in fabbrica, dove rimane fino al settembre 1993.

A 23 anni, e dopo aver fatto il soldato, si iscrive all'Istituto Statale d'Arte di Urbino. Qui va a bottega, impara il mestiere: prende il diploma di Maestro d'arte e quello del Perfezionamento in disegno animato (biennio di specializzazione non riconosciuto dallo Stato).

“Continuano a dirmi che sono bravo: mi danno il massimo dei voti e perfino la lode. A mio padre luccicano gli occhi.”

Subito dopo la scuola, nel 1996, comincia a lavorare come animatore indipendente per vari Studi di produzione. Continua a farlo fino al 2002, anno in cui decide che se proprio deve lavorare gratis, allora è meglio che lo faccia per sé, per le sue cose.

Realizza così due cortometraggi d'animazione (*Tengo la posizione* e *Piccola mare*), che vengono selezionati in centinaia di Festival anche internazionali, raccogliendo una quarantina di premi.

Da allora viaggia molto e conosce persone e autori di tutto il mondo.

“Per il resto non cambia niente: sembra che sia bravo nel disegno, sembra che il mio lavoro non sia riconosciuto dallo Stato.”

Stile e tematiche principali

Simone Massi è prima di tutto un narratore, un cantastorie.

Il mezzo-animazione diventa per lui interessante in quanto possibilità di raccontare sogni, di inventare filastrocche. Tutte le sue opere, infatti, sono vere e proprie storie. Non si tratta di semplici giochi di forme, di esercizi o evoluzioni fini a se stessi. In ogni lavoro c'è l'intenzione di raccontare qualcosa, anche se magari in maniera “non ordinaria”. Quelle che vengono create sono (micro)storie, impastate della materia del sogno e, quindi, per loro stessa natura, sfuggenti, quasi impalpabili. Ciò non toglie, comunque, che esse mantengano il loro aspetto narrativo.

La narrazione e la letteratura sono per Massi fortissime fonti d'ispirazione e basi dalle quali partire. Non a caso, a chi gli chiede il nome di un pittore o di un regista che lo abbia particolarmente ispirato, lui risponde con il nome di uno scrittore! Il Cesare Pavese narratore, insieme alle bicci favole (le storielle della tradizione orale contadina pergolese) e ai racconti dei suoi nonni rappresentano per lui l'influenza più importante.

Su frasi tratte da *La casa in collina* di Pavese, ad esempio, è costruito il film *Tengo la posizione* che, oltre ad essere un omaggio alla Resistenza e alla Lotta Partigiana, diventa un omaggio anche alla letteratura italiana in una delle sue più alte e rappresentative manifestazioni.

Da sognatore, da anarchico, Massi ha, attraverso l'animazione, una libertà di narrazione pressochè infinita e proprio questo è ciò che gli sta a cuore.

Poter parlare delle piccole cose, di quello che è nascosto dietro la fugacità di un battito di ciglia e che è visibile solo da un occhio attento e predisposto a cogliere la magia contenuta in una soffice pioggia di fiori di pioppo.

“Le mie animazioni sono un viaggio in avanti, a scoprire le cose nelle cose, le storie nelle storie. Così la “camera” avanza verso occhi e mani, attraversa le fronti, scende le schiene degli uomini, in una continua metamorfosi di forme.

Per questi particolari passaggi mi ispiro ai disegni celati nei tronchi, alle forme nascoste nella terra e nei muri scrostati. Ma il mio ideale di animazione sono, e restano, le nuvole. Muovono, lievi, lente e silenziose; inevitabilmente, inesorabilmente, pazientemente mutano. Nuvole: l'animazione perfetta.

Ogni mio lavoro rappresenta quindi un tentativo di raccontare il “niente”; storie minime e impercettibili; un viaggio, come ho detto, al termine del quale ci si ritrova al punto di partenza, senza che niente sia accaduto.

Raccontare il niente, dunque.

Il mio è un lavoro di ricerca senza alcuna possibilità d'uscita.”

E ancora: “Principalmente disegno di uomini. Mi interessano i silenzi, i particolari, ciò che delle persone è visibile soltanto da vicino: i volti e le mani piene di linee, di segni che raccontano storie infinite e bellissime; gli occhi che ne raccontano i pensieri. [...] E poi sono affascinato dai cieli, dai campi, dai tronchi e dalle cose morte, ma sono rispettoso e intimidito dalla loro forza e li accenno appena; li tengo fuori fuoco come a omaggiare cose più grandi di me che è stupido tentare di riprodurre con la matita. Disegno di uomini, dunque, ma se ne fossi capace, disegnerei di nuvole e di terra”.

Massi, quindi, è uno storyteller e il punto di partenza, nella realizzazione dei suoi lavori, è sempre il racconto. Prima di tutto individua una storia da narrare. Poi schizza uno storyboard e i disegni principali. Infine, comincia ad animare.

Tutto ciò, naturalmente, richiede molto tempo (e lo stesso Simone dice di essere diventato parecchio lento con gli anni), tanto che, generalmente, per quattro minuti di animazione gli occorrono un paio d'anni.

Col passare dei mesi, quindi, anche il tempo fa la sua parte e l'idea matura, tanto che poi è l'animazione stessa a suggerirgli il naturale procedere della storia.

In questo esistenziale bisogno di comunicazione e di narrazione, Massi ha delle tematiche cardine a cui attinge con una predilezione particolare.

Innanzitutto la Memoria, intesa sia in senso storico (*Tengo la posizione*, in cui si ritrova il mondo della Resistenza e della Lotta Partigiana), sia in senso individuale (*Io so chi sono*, in cui il chiaro accento marchigiano della voce narrante connota le origini dell'autore). Poi, il legame con le proprie tradizioni, l'appartenenza, la famiglia.

Alla base di tutto c'è un profondo senso di Rispetto, sia per la storia personale, per coloro che, spezzandosi la schiena nei campi e nelle officine, hanno offerto alle generazioni successive un futuro migliore, sia per quella Storia scritta nei libri, cronaca di questo nostro disgraziato Paese.

Tutti i suoi film, ad eccezione di *Piccola mare*, sono raccolti in "Storie d'inverno". Sono storie, appunto. Sono fantasticherie di giorni innevati, malinconici nella loro lentezza.

Immemoria è il suo primo lavoro, realizzato in poche settimane, durante il primo anno di scuola all'I.S.A. di Urbino. Era stato pensato per un concorso (successivamente annullato) sul tema della Resistenza.

Poi seguono: *In aprile*; *Millennio*; *Racconti*; *Niente*; *Keep on! Keepin' on!* (interessante visualizzazione della pubblica esecuzione di un pugile sotto i colpi dell'avversario, *Ecco, adesso*; *Io so chi sono* (Di questo film esistono due versioni: una prima del 1998 e una successiva del 2004. La versione da un minuto era stata fatta in un pugno di giorni, in fretta per poter partecipare ad un festival a tema – che poi Massi avrebbe vinto. “A guardarlo però mi si torceva lo stomaco e allora appena ho avuto un po' di tempo ci ho rimesso le mani. La storia è esattamente la stessa, ma adesso c'è un minimo di chiaro-scuro e la durata si aggira sui tre minuti”).

E ancora: *Adombra*; *Pittore, aereo*; *Tengo la posizione* e la trilogia *Il giorno che vidi i sorci verdi*. Due parole vanno spese per questa trilogia, composta da quelli che possono essere considerate le animazioni più originali di Massi. Esse sono differenti dagli altri film sia a livello tematico, che stilistico. Tutto è giocato sulla comicità dell'interpretazione letterale di quei modi di dire radicati nel nostro vocabolario quotidiano e a cui generalmente non facciamo molto caso. Anche se l'effetto principale è quello di generare umorismo si nota comunque l'intento di creare una narrazione che sia in grado di "stare in piedi" da sé. In altre parole, sostituendo ai luoghi comuni il linguaggio ordinario (e non quello metaforico) la storia è comunque plausibile (ad esempio, il protagonista, amareggiato per il licenziamento, beve dell'alcol e poi parte sgommando; la polizia lo ferma e, nonostante i tentativi di "corruzione" l'agente intransigente gli ritira la patente). I luoghi comuni, quindi, dopo una lunga ricerca, sono stati distribuiti lungo il percorso della storia in maniera assolutamente cosciente e non casuale.

Una curiosità interessante legata ai *Sorci verdi* è che con quei lavori Massi aveva il premio garantito. Lui stesso dice: "Ai festival italiani avevo una percentuale di vittoria altissima; poi mi resi conto che con quel tipo di opera andavo a contribuire all'equivoco che da sempre perseguita il cinema d'animazione e che lo vuole un prodotto per bambini, un insieme di storielle nelle quali degli omini colorati fanno cose buffe. Così ho smesso di mandarli ai festival e, nonostante sia finito da quattro anni, non ho mai montato l'ultimo episodio della trilogia".

Ultimo lavoro di Simone Massi è *Piccola mare*.

Qui, praticamente per l'unica volta, egli si confronta col colore e, d'altra parte, per quel tipo d'animazione non avrebbe potuto fare altrimenti.

"Un'eccezione comunque: io penso, sogno, immagino e ricordo in bianco e nero. I miei prossimi lavori saranno in bianco e nero."

Diventa difficile, in un'ottica in cui tutto è affidato alla storia, anche solo tentare di individuare uno stile personale e riconoscibile o cercare di delineare un percorso stilistico compiuto. Come dice lo stesso Massi: "siccome sono le storie ad impormi uno stile

grafico, ecco che sono costretto a cambiare tecnica di continuo, ed ecco che i miei lavori sono differenti l'uno dall'altro”.

Nonostante le differenze e le peculiarità di ogni lavoro, comunque, è riconoscibile una base comune che ci permette, in ogni caso, di parlare di stile.

E così si può dire che, caratterizzato dall'uso della matita, lo stile di Massi è estremamente raffinato, ma anche altamente espressivo e lirico.

Riesce, con pochi tratti, a creare delle sintetiche narrazioni dense di atmosfere legate alla quotidianità e di suggestioni che provengono dai ricordi del passato.

In un panorama italiano spesso contraddistinto da un tipo di animazione molto commerciale, i film di Massi spiccano per intelligenza, cultura (anche per la consapevolezza delle proprie radici) e capacità tecnica.

Massi è un autore che volutamente rifiuta la tecnologia fine a se stessa, proprio per esaltare quella “povertà” estetica, frutto di un faticoso lavoro manuale che sempre più va scomparendo nel contesto del cinema d'animazione, visto come un'industria di codici stereotipati.

Come dice Bruno Di Marino: “Massi non è solo un disegnatore e un animatore, ma anche un artista nel senso pieno del termine. La sua poetica del segno può essere letta come la summa di un linguaggio grafico e di un progetto estetico, non disgiunto da un atteggiamento ascetico nei confronti dell'esistenza.”

Anche Roberto Catani ha parole encomiabili per Simone: “Grazie al suo talento e alla sua intelligenza creativa l'autore è riuscito a fondere al linguaggio del cinema d'animazione quello della poesia ottenendo una qualità formale e una capacità espressiva forte e assolutamente originale che si è saputa distinguere ed affermare nell'ambito del cinema d'animazione internazionale”.

CAPITOLO 9

Il “Movimento Neopittorico”: registi a confronto

9.1 Unità stilistica

“La metamorfosi incessante delle forme”

Questo balletto delle forme, caratterizzato dall’allungamento delle ombre, dallo sfumare dei contorni, dalla dilatazione delle figure, è una cifra stilistica, se non *la* cifra stilistica per eccellenza del “Movimento Neopittorico”, che accomuna tutti gli artisti del gruppo. (...) questo modo di procedere si ritrova in tutti gli altri autori: Roberto Catani (*Il pesce rosso, La sagra, La funambola*), Simone Massi (soprattutto nel suo ultimo lavoro *Piccola Mare*),...

9.2 Unità narrativa

a. La memoria

(...) Anche in Simone Massi si ritrovano le medesime tematiche dell’appartenenza a un luogo, della famiglia come garante d’identità, della solidità delle radici. In un film come *Io so chi sono* tutto ciò è particolarmente visibile.

Una voce narrante espone le convinzioni dell’autore che dice di esistere in quanto discendente di una precisa stirpe familiare nella quale si riconosce sia come tassello di un puzzle, come particolare di un tutto omogeneo, che come individuo determinato e autonomo. E’ il milieu, il luogo d’appartenenza e il contesto nel quale siamo nati e cresciuti, in fondo, a formare la nostra peculiare identità e da esso non si può scappare. Anche se si sceglie, una volta adulti ed intellettualmente autosufficienti, di allontanarsi da esso e confrontarsi con diverse realtà, con il nostro passato dobbiamo

sempre, necessariamente, fare i conti, in quanto è proprio lì che siamo nati ed è, volenti o nolenti, il mondo delle nostre personali tradizioni.

Io so chi sono è un cortometraggio rapido, intenso ed essenziale, in cui, in un minuto, dirompe tutta la forza e l'energia della consapevolezza che la propria vita ha senso in quanto fusione di vite passate, con persone venute prima di noi e alle quali siamo indissolubilmente legati.

Lo stesso regista lo ammette, dicendo: “vengo da una famiglia contadina e operaia; se ho la possibilità di fare quello che amo, di raccontare storie di carta, lo devo a chi si è spezzato la schiena nei campi e nelle officine, per concedere ai figli, a me, quella possibilità che a loro era stata negata.”

All'appartenenza alla famiglia si unisce, in questo caso, l'ugualmente importante appartenenza ad una precisa realtà geografica. La voce narrante, infatti, nel film, ha un chiaro accento marchigiano e alcune parole sono pronunciate in dialetto, che, dal punto linguistico, è il principale indizio di una determinata provenienza.

“Sono mio nonno e mio padre” si sente. Queste parole commentano il racconto di una vita, il sentimento delle proprie radici.

Un omaggio quindi di Massi al proprio background, anche se lui stesso dice di non amare particolarmente la sua regione e di essere alquanto critico e arrabbiato con la sua terra e i suoi abitanti. Si sente paradossalmente meglio all'Estero o, comunque, nell'atto del viaggiare, ma non può fare a meno, ogni volta, di portare con sé, nella valigia, un pezzetto di terra marchigiana.

Ma in Simone Massi, forse, è più importante la memoria nella sua seconda accezione tracciata in questa sede. La Memoria, con la emme maiuscola, legata alla Storia.

In *Tengo la posizione* la Memoria, intesa, appunto, in senso storico, si unisce alla Resistenza, come espressione peculiare di un popolo in un determinato momento. Essi sono valori che stanno molto a cuore all'artista marchigiano.

L'idea cardine della Memoria si dà come qualcosa di assolutamente necessario. Essa è Resistenza, un atto dovuto, soprattutto per chi, come Massi, si dichiara comunista dal punto di vista politico.

Il film si propone, infatti, di essere un omaggio alla Lotta Partigiana, una sorta di "lettera della Resistenza" in cui le frasi hanno forme di case e di campi. Il testo della lettera in questione è il risultato dell'assemblaggio di frasi disseminate nelle opere di Cesare Pavese e, in particolare, nelle pagine de *La casa in collina*. Il brano, quindi, è una sorta di gioco, una citazione- omaggio di Massi al suo autore preferito.

Il film si apre con un bosco di betulle innevato, visto da diverse angolazioni, all'interno del quale, in mezzo alla neve, al vento, al silenzio, sta un uomo. Ostinato, sorveglia l'ambiente circostante.

Si sente soltanto, proveniente da una fonte non visualizzata, l'abbaiare di cani inesausti. Quello che ci si apre davanti agli occhi è un universo in bianco e nero, in cui, l'unica nota di colore è data dalla sciarpa rossa dell'uomo solitario che, instancabile, tiene la posizione.

Improvvisamente, dal cielo, piovono fogli di carta, lettere e, grazie al dettaglio di una di esse, si riescono a leggere alcune parole. L'intero testo non è decifrabile nella sua totalità: prende vita e si materializza con le immagini successive. Non c'è tempo, e neppure senso di leggerlo, perché i personaggi dell'animazione sono la lettera stessa, sono la proiezione visiva e la rappresentazione di quelle parole che sarebbero leggibili, nella loro interezza, solo con un artificiale fermo immagine.

Il testo è composto, l'abbiamo detto, da citazioni tratte da *La casa in collina* di Cesare Pavese e se si potesse, nonostante tutto, in esso si vedrebbe scritto:

“Il tempo si guasta quest'inverno: lo dicono tutti, nessuno avrà voglia di combattere, sarà già duro essere al mondo e aspettarsi di morire in primavera.

Se poi, come dicono, verrà molta neve, verrà anche quella dell'anno passato e tapperà porte e finestre, ci sarà da sperare che non disgeli mai più.

Viene l'inverno e io ho paura, che in questa nuda campagna un tronco secco, un nodo d'erba, una schiena di roccia, mi paiono corpi distesi.

Intanto io sto qui, tengo la posizione.”

Un sottofondo sonoro di respiri affannosi e di passi trascinati nella neve accompagna un movimento di macchina in avanti, con cui ci si avvicina sempre di più alle parole della lettera, fino ad isolare la parola “guasta” e, poi, con un ulteriore avvicinamento, la lettera “T”, all'interno della quale si crea un nuovo scenario: il primo di quelle proiezioni visive di cui abbiamo parlato.

E' notte e un casolare è isolato in mezzo a un campo di neve. Due vecchi guardano la distesa di terra immacolata che si apre davanti a loro. Con un nuovo salto in avanti si entra nell'occhio dell'uomo e si vede un tavolo apparecchiato per una persona, con due bottiglie. Su una di esse è attaccata la solita lettera alla quale ci si avvicina nuovamente, isolando, questa volta, le parole “mai più”. Attraverso di esse si giunge in un'altra ambientazione.

In un campo, un casolare sullo sfondo, sta una donna abbracciata ad una mucca. Si entra nel suo occhio e si vedono case abbandonate. Alle finestre delle abitazioni si sostituiscono le lettere. Viene isolata una nuova parola: “distesi”.

Ci si trova in un campo deserto, con l'unica presenza di un uomo in piedi nell'erba, con un fucile in mano. Come già accaduto in precedenza ci si avvicina al suo occhio, ma non si riesce a penetrare in esso, e non si riesce a vedere nulla. Semplicemente, un foglio di carta si stacca dalla sua pupilla e cade verso il basso, trascinandoci nuovamente nel bosco di betulle visto all'inizio e andandosi a depositare a fianco dell'uomo con la sciarpa rossa, ora disteso a terra, intento a tenere, a modo suo, la posizione.

Il film, quindi, si chiude ciclicamente con il ritorno al bosco dell'incipit e all'abbaiare dei cani.

Esso ha una struttura articolata, tripartita sulla base della lettera che si dà come filo conduttore dell'intera rappresentazione. Si entra, infatti, attraverso un avvicinamento della macchina di presa, tre volte all'interno delle parole.

Una prima volta, con la mediazione della parola "guasta", si raggiungono i due vecchi e stanchi genitori, in attesa. Con un ulteriore salto in avanti si riesce ad entrare nell'occhio del padre e a visualizzare il tavolo apparecchiato, stoico nella sua solitudine.

Una seconda volta, con la mediazione delle parole "mai più", si ha la visione della ragazza (moglie? fidanzata? sorella?...poco importa, in fondo). Anche questa volta, con un ulteriore salto in avanti si riesce ad entrare nel suo occhio e a materializzare un gruppo di case abbandonate, noncuranti nella loro malinconia.

Una terza volta, con la mediazione della parola "distesi", si focalizza l'attenzione sull'uomo col fucile, fermo in mezzo al campo, probabilmente un Compagno. Si ha, a questo punto una svolta significativa. Viene abbandonato lo schema adottato in precedenza. Infatti, pur essendoci ancora un ulteriore salto in avanti della macchina da presa, non si riesce più a penetrare nell'occhio dell'uomo. Ci si arresta prima, senza essere in grado di attraversarlo. Semplicemente, dalla pupilla si stacca la solita lettera, che ci riconduce alla situazione iniziale. L'uomo col fucile, infatti, ha qualcosa in più rispetto ai personaggi precedenti. Egli è un Compagno e a lui il protagonista è legato non solo da vincoli affettivi, ma anche dalle idee politiche e da precisi ideali. Da membri del Partito e da Partigiani, entrambi condividono la consapevolezza di un destino tragico, entrambi sono ormai privi di speranze ed illusioni, a causa dell'orrore della guerra che hanno sperimentato in prima persona. Se nei momenti precedenti era ancora possibile guardare all'interno degli occhi (dell'anima) dei personaggi in quanto essi avevano in qualche modo ancora delle speranze, adesso ciò non è più possibile.

Con questo sottile gioco di rappresentazione Simone Massi esplica perfettamente il legame imprescindibile e la finale identificazione tra memoria individuale e Memoria storica, in una fusione omogenea di affetti personali e passione politica.

Tengo la posizione è un cortometraggio particolarmente suggestivo che porta lo spettatore a vivere, insieme al protagonista, i suoi ricordi e i suoi affetti. Si entra nella sua memoria individuale (che in questo caso, come abbiamo detto, si fonda con la Memoria storica) e si conoscono le persone e i luoghi a lui cari: i genitori che, invano, attendono il suo ritorno, intorno ad un tavolo apparecchiato sempre pronto per lui; la donna che, abbracciando una mucca, cerca conforto, mitigando un po' la sua solitudine; il Compagno che, fermo in mezzo al campo, continua, fedele ai propri ideali, a tenere la posizione.

Molto significativo è l'uso del colore. Tutto il film è in bianco e nero, eccetto la sciarpa rossa del protagonista. Il rosso è il colore del Comunismo, della Resistenza, di precisi ideali di libertà ed uguaglianza. E' però, anche il colore del sangue, della morte. Anche dal punto di vista coloristico, quindi, il film comunica l'importanza e la necessità di rimanere fedeli ai propri ideali, anche quando ciò significa morire, e di accettare la propria fine in difesa di ciò in cui si crede.

Il bianco e nero e la colonna sonora, unicamente composta da rumori e suoni d'ambiente (fatta eccezione per una sola nota tenuta, lunga e cupa, che fa da sottofondo alla rappresentazione dell'uomo col fucile) rimandano ad una concezione di cinema "povero" in una genuina ricerca di purezza e di semplicità. Infatti, come dice lo stesso regista: "i miei piccoli lavori sono, nelle intenzioni, tentativi di raccontare il niente. Inizio e chiudo con la stessa inquadratura perché la storia raccontata non c'è, non esiste; tutto avviene in un battito di ciglia; in realtà niente è successo. Parlo di un pensiero, uno stato d'animo, uno sguardo, un'intuizione o una meraviglia; tutto quello che essendo circoscritto in una frazione infinitesimale di tempo (un attimo) viene considerato "niente", appunto. Pulviscolo atmosferico. Fiori di pioppo".

Il film di Simone Massi si lega quindi indissolubilmente ad un passato che non è soltanto quello individuale dell'uomo protagonista, ma che è, parallelamente, anche quello di tutti noi. Fa leva sulla base storica della Resistenza, della Lotta Partigiana nelle campagne, della Liberazione dall'occupazione nazista. Sicuramente il film può essere

compreso meglio da chi ha a cuore valori come la Memoria e la Resistenza e che conosce la storia italiana, ma essendo anche, come dice Massi, “pulviscolo atmosferico, fiori di pioppo” non può non affascinare a livello universale. Pur legandosi, infatti, a un preciso momento storico, che, in quanto tale, porta con sé l’esattezza e l’immutabilità di un dato di fatto, è sotteraneamente pervaso da una forza calamitica, che scaturisce dall’immediatezza di uno stato d’animo, di uno sguardo, di un’intuizione, che, nella loro semplicità, contengono la possibilità di una comunicazione “sovrastutturale”, che prescinde e non ha bisogno delle parole o di conoscenze specifiche per essere compresa.

Oltre alla memoria, che come si è visto può essere intesa in vari modi e con diverse sfumature, altre scelte tematiche e rappresentative costituiscono un’unità nel “Movimento Neopittorico”.

b. La parola

Si ritrova la presenza della parola scritta, anche se con un carattere non così pregnante e significativo come nei film di Roberto Catani, in Simone Massi.

Tengo la posizione (cfr. 9.2: la memoria, pag. 83) si svolge per tappe successive a partire da un testo scritto con frasi tratte da *La casa in collina* di Cesare Pavese. Anche se questo testo è perfettamente giustificato dalla rappresentazione ed integrato in essa, e anche se da esso vengono isolate di volta in volta varie parole che hanno un significato particolare nel contesto filmico (“guasta”, “mai più”, “distesi”), esso si caratterizza più per essere una sorta di *Leitmotiv*. E’ una presenza costante e compatta dalla quale le parole non si staccano e non acquistano una loro propria autonomia, ma a cui rimangono legate, perché tasselli di un puzzle, parti irrinunciabili di un tutto omogeneo. Così facendo, esse non ottengono una loro indipendenza e una loro specificità autonoma, come invece accade alle parole di Catani. Rimangono, al contrario, legate al testo che, sempre, viene inquadrato almeno per un momento nella sua interezza, diventando quasi

un sipario teatrale che di volta in volta si alza, mostrando il palcoscenico sul quale si svolge una nuova rappresentazione.

Anche in *Pittore, aereo* si ha la presenza della parola scritta, con un'accezione ancora diversa. Essa si ricollega direttamente alle prassi del cinema muto, in quanto le frasi che compaiono sono vere e proprie didascalie.

Dopo una prima didascalia informativa che ci permette di inquadrare la situazione e ci offre particolari sulla vicenda e sui personaggi (“Colonia 1926: alle 9 e 2 minuti di martedì 23 maggio, nell'esatto istante in cui viene fotografato, il pittore Anton Radersheid si accorge di pensare il pensiero di un altro. Questa è la storia incredibilmente falsa di quel sogno non suo.”), le didascalie successive sono, com'era solitamente, i pensieri del protagonista e le battute pronunciate dai personaggi.

Ancora una volta, come già visto per *Tengo la posizione*, Massi sembra essere alla ricerca di un cinema “povero”, “primitivo” e, quindi, “puro”. In questo caso ciò è particolarmente visibile attraverso l'inserimento delle didascalie.

Un'ulteriore presenza della parola scritta, sempre nelle opere di Massi, si ha in *Immemoria* in cui l'intera rappresentazione prende il via da una lettera, dalle parole in essa contenute e dalle sue macchie d'inchiostro. Anche in questo film, nonostante sia realizzato in bianco e nero e con un tratto grafico estremamente stilizzato, si ha quella costante trasformazione dei disegni che si creano da quelli precedenti e a loro volta si trasformano in quelli successivi, cifra stilistica del “Movimento Neopittorico”.

Anche *Racconti* ha al suo centro la parola scritta. Il film è pensato per essere la visualizzazione di storie, racconti, appunto, contenuti in vari capitoli di un libro. Ogni singola rappresentazione, infatti, è introdotta da una pagina bianca su cui una macchina da scrivere imprime il numero e il titolo del capitolo a cui essa si riferisce.

Lo stile, come già detto per *Immemoria*, è anche qui molto grafico. I disegni, in bianco e nero, realizzati a carboncino non hanno ancora quella pienezza volumetrica e quella camaleontica tridimensionalità di cui si approprieranno nei film successivi, raggiungendo la loro massima espressione in *Piccola Mare*.

Non si può sorvolare, nel discorso che stiamo facendo, sulla presenza anche nell'ultimo film del regista marchigiano (*Piccola Mare*, appunto) della parola scritta. Frasi, scarabocchi, parole accostate le une alle altre, infatti, compaiono, mostrandosi lentamente, sulla fronte del protagonista che, in una notte di luna piena, non riuscendo a dormire, con un'idea d'acqua infranta sul naso, immagina del mare. Tali scritte rappresentano l'esteriorizzazione dei suoi pensieri. Con la scrittura, infatti si può sperare in un perdurare nel tempo, secondo l'antica affermazione dello *scripta manent*, di parole e pensieri che altrimenti rischierebbero di venire trascinati via dalla corrente del tempo e quindi di essere scordati per sempre. (Per un'analisi dettagliata di *Piccola Mare*, cfr. capitolo 5, pag.).

(...) Anche in Simone Massi, ancora una volta, si ritrova l'importanza della parola detta. Essa è presente nei suoi film con molte sfumature.

In *Io so chi sono* (cfr. 9.2: la memoria, pag. 82) la parola è un commento, una sorta di accompagnamento sonoro alle immagini. Una voce narrante ribadisce l'attaccamento alle radici familiari e l'appartenenza ad un preciso contesto geografico. Con un chiaro accento marchigiano, infatti, essa dice, tra le altre cose: “Sono mio nonno e mio padre, la casa dove sono nato, la strade, i tetti e la terra chiusi dentro la mia valigia, nelle nuvole della mia pipa, nel vino del mio bicchiere...”.

Le parole sono un commento alle immagini e chiariscono il senso di ciò che vediamo, certo, ma al tempo stesso, anche le immagini si danno come un commento alle parole. Parole e immagini, quindi, si compenetrano e si chiariscono vicendevolmente ed è grazie alla presenza di entrambe che viene raggiunto appieno e perfettamente trasmesso il senso del film.

L'importanza delle radici familiari in cui è inserito il proprio passato (messaggio principale del film), quindi, viene espressa in modo compiuto dall'integrazione di parole e immagini, ma l'accento marchigiano e le parole in dialetto pronunciate dalla voce narrante si fanno veicolo di un'ulteriore informazione: l'appartenenza ad un preciso luogo

geografico. Oltre a ciò che viene detto, dunque, fondamentale diventa il come lo si dice. Le parole ci danno un'informazione in più, che non avremmo potuto avere né attraverso le sole immagini né attraverso la commistione di immagini e parole. La voce, con quell'accento e con quel dialetto, ci permette di identificare la provenienza del narratore che, anche per il fatto di parlare in prima persona, si rende, in un certo senso, più "concreto", offrendosi come persona fisica, quasi tangibile. Alle parole, quindi, è affidato un compito di rivelazione superiore rispetto a quello già espresso dalle immagini.

Ci ritroviamo così all'interno di quella prospettiva già tracciata parlando di Catani. Quella, cioè, che permette di attribuire alla parola una funzione essenziale per la totale comprensione del film. Essa da sola, infatti, anche indipendentemente dalle immagini, si fa portavoce di informazioni precise che sottolineano ulteriormente il messaggio già veicolato dalle immagini.

In modo originale, come motivo di gag e fraintendimenti comici, la parola è presente anche nei film della serie *Il giorno che vidi i sorci verdi*.

Essa è anche qui strettamente legata alle immagini che sono una rappresentazione grafica dei doppi sensi e dei giochi linguistici derivanti da un'interpretazione letterale di quei modi di dire che, se intesi alla lettera, non hanno alcun senso.

Simone Massi, ipotetico protagonista del film, racconta per luoghi comuni una giornata costellata da una serie di disavventure che vengono visualizzate.

Naturalmente, non c'è un vero e proprio filo conduttore nella narrazione, che è volutamente costruita intorno alla comicità dell'interpretazione letterale di quei modi di dire radicati nel nostro vocabolario quotidiano e a cui generalmente non facciamo molto caso: sono storie, appunto, per modo di dire!

Un omino prende granchi, tori per le corna, botte da orbi; vede donne dei suoi sogni, cose senza capo né coda; fa i numeri, i salti mortali, i conti senza l'oste...questi sono solo alcuni dei modi di dire presi alla lettera da Massi e disegnati parola per parola, in un susseguirsi rapidissimo di situazioni surreali e divertentissime.

Lo stile grafico è essenziale: le figure, gli oggetti, gli ambienti...sono delineati in pochi tratti. Il colore è piatto e bidimensionale (dato anche dalla colorazione digitale). C'è, quindi, uno stretto collegamento con lo stile fumettistico. Sembra di assistere alla rappresentazione animata di tavole e quadri di per sé autosufficienti, connotati da un chiaro intento parodistico giocato sui doppi sensi.

Questi film sono del tutto differenti rispetto alle altre opere di Massi. Non si ha qui quel riferimento diretto alla pittura con lo stile metamorfico, di continua fusione delle forme e dei colori che caratterizza il "Movimento Neopittorico".

Massi si è preso una pausa, ha momentaneamente dato sfogo alla fantasia nella sua più scanzonata ed ironica libertà e creatività. Lui stesso commenta la scelta attuata in questi film dicendo: "Scheletri nell'armadio. Personalità multipla. Credo sia giusto e "sano" prendersi delle pause di gioco e di scherzo prima o poi; per non impazzire (o per non fare impazzire chi hai vicino). Avvalersi, quando è necessario e non nuoce a nessuno, dell'umano diritto di comportarsi da idiota. Faccio dei disegni su dei fogli di carta: è bene non prendersi troppo sul serio. Per questo, e poi per sperimentare, per capire quello che volevo e potevo fare in animazione, I *Sorci verdi* sono stati sicuramente utili."

c. La fuga

(...) L'accezione di fuga si trova anche in un film come *Piccola Mare* di Simone Massi (cfr. capitolo 5, pag. 55; 9.2: la parola, pag. 91).

Il film si presenta come il sogno del protagonista in una notte in cui, non riuscendo a dormire, decide di immaginare il mare. Fugge con la fantasia verso mete che, da sveglio, a mente lucida, gli sarebbero precluse; oppure, con il sogno (e con la memoria) ripercorre momenti e ricordi passati.

Afferrando la luna, estremamente grande e luminosa, immagina campi coltivati, dai meravigliosi colori, un toro, un treno che lo attraversa. Significativamente è presente il

treno che è il mezzo di trasporto privilegiato per ogni tipo di fuga o di viaggio, sia reale che metaforico.

Dal finestrino, scorgiamo, all'interno del treno, seduti su vecchi sedili, il nostro protagonista con una ragazza dai lunghi capelli rossi e con un vestito verde. I due viaggiano insieme, vivono insieme, scrivendosi lettere, prendendosi per mano, fondendosi nell'acqua purificante del mare.

Poi il treno ripassa, portandosi via la ragazza che dorme tranquilla e ignara di tutto. Il protagonista, invece, rimane a terra, solo, con una manciata di parole scritte, frammenti di frasi che si stampano indelebili sulla sua fronte (nella sua memoria). Torna alla realtà (significativo è il movimento all'indietro della macchina da presa, che si allontana e compie a ritroso il cammino fatto in precedenza), abbandona la fantasticheria, e il se stesso, protagonista del sogno, si libra nell'aria e si fonde con una nuvola, unica virgola in un cielo nerissimo che neppure una luna enorme e giallissima riesce ad illuminare.

Si ha quindi, in *Piccola Mare*, il tema della fuga, come fuga dalla realtà, attraverso un pensiero, una fantasticheria, un'immaginazione che, in quanto tale, può attingere sia da momenti realmente vissuti, che da visioni create mentalmente.

Sempre in Simone Massi, poi, si trova un'ulteriore sfumatura di significato.

In un film come *Io so chi sono* (cfr. 9.2: la memoria, pag.; 9.2: la parola, pag.) si avverte lo stesso bisogno di fuga, di allontanamento dalla propria terra d'origine, in cerca di nuovi orizzonti e di nuove prospettive (infatti, una delle immagini-chiave del film è la valigia come simbolo del viaggio e dell'allontanamento), ma, contemporaneamente, la voce narrante dice "sono mio nonno e mio padre, la casa dove sono nato...", sottolineando in un certo senso l'impossibilità a priori di una vera e propria fuga e di un decisivo taglio con il passato.

9.2 LA PAROLA

Piccola Mare

Cortometraggio animato
2003

“Un’idea d’acqua cade, mi si infrange sul naso; stanotte davvero non si riesce a dormire, immaginerò del mare.”

(Simone Massi)

Il film si apre, dopo il titolo di testa, con l’immagine di un uomo, il mento appoggiato alla mano, che guarda fuori dalla finestra in una notte limpida, dominata da una luna grande e gialla. Allunga la mano e l’afferra, portandola con sé all’interno della stanza e diffondendo in essa la stessa luce intensa.

Con un movimento la macchina da presa si sposta e inquadra l’uomo frontalmente. Ci si avvicina alla testa dell’uomo e sulla sua fronte si dipingono campi colorati e un cielo terso: entriamo nei suoi pensieri, e in quella fantasticherie che, in una notte di luna piena, non riuscendo a dormire, gli fa immaginare del mare.

Lo vediamo, con un ombrello chiuso sul braccio e una bombetta in testa, quasi fosse un moderno Charlot.

In un secondo si ha, rapidissimo, l’alternarsi di varie figure che si collegano le une alle altre. Un cagnolino, un bambino che corre, un’onda del mare, un toro, un lupo in volo verso la luna, poi un treno che, in viaggio sui binari del cielo, usa l’uomo come galleria, passandogli letteralmente attraverso.

Termina la prima sezione e si apre la seconda.

Con un avvicinamento di macchina ad uno dei finestrini del treno si scorgono, seduti su un vecchio e polveroso sedile, il protagonista insieme a una ragazza con i capelli rossi e con un vestito verde, che dorme sulle sue ginocchia.

Poi, si vede l'uomo di schiena aprire il suo ombrello. Quest'ultimo si trasforma, nell'immagine successiva, nell'iride dell'occhio della ragazza, stretta nell'abbraccio di lui.

I due volti, azzurri e blu, sono l'uno vicino all'altro in un'atmosfera quasi malinconica, con l'unica macchia di colore data dai capelli rossi di lei.

Dall'occhio della ragazza, poi, come se fosse una lacrima, si stacca la sagoma bianca di un uccello, probabilmente un gabbiano, che vola verso il basso, passando accanto all'uomo alle prese con il solito ombrello verde. Va a posarsi nelle mani della ragazza distesa prona su una superficie dello stesso colore rosso dei suoi capelli, e si trasforma magicamente in una lettera che lei comincia a leggere. Girandosi su un fianco chiude gli occhi stringendo tra le mani non più la lettera, ma il braccio dell'uomo che si è materializzato accanto a lei. I due si tengono le mani e, con un movimento dalla macchina da presa, si entra nell'intreccio delle loro dita visualizzando una nuova rappresentazione.

Si vede uno scenario diverso, dominato questa volta dai colori azzurro e blu. E' il mare, finalmente, quella enorme distesa d'acqua che sembra infinita, nella quale la ragazza si immerge.

Il ragazzo lascia volare via l'ombrello verde che velocemente scompare nell'aria e lascia cadere dalla mano una mela gialla (che sembra la luna vista all'inizio).

Sullo sfondo poi si intravede, piccola, la ragazza che dorme, sdraiata su una superficie indistinta, ancora dello stesso rosso acceso dei suoi capelli. La mano dell'uomo, grandissima rispetto a lei, usa quella superficie rossa su cui la ragazza è distesa come se fosse un'enorme coperta: ne solleva un lembo e la copre dolcemente. Lei si alza, apre i suoi occhi verdi, guarda la mela gialla (che l'uomo prima aveva lasciato cadere) passarle davanti e appoggia la testa nella mano di lui, pronta ad afferrarla.

Come già in precedenza, un gabbiano vola via staccandosi dall'occhio di lei, attraversa il cielo e si tuffa in un mare nerissimo con uno spruzzo di schiuma.

Dal mare poi si torna al treno, che attraversa, ancora una volta, un cielo scurissimo. Questa volta, però, sul sedile vecchio e polveroso è seduta (anzi sdraiata) solo la

ragazza col vestito verde, mentre l'uomo è fuori dal treno, fermo, a terra, con la testa abbassata e l'espressione malinconica.

La macchina da presa si allontana velocemente retrocedendo e lasciando spazio ad una nuova rappresentazione.

Lo schermo si trasforma in un grande foglio di carta, il treno della visione precedente si fonde con l'inchiostro delle parole che sul foglio sono scritte, ma che non si riescono a leggere, rimanendo indistinte davanti ai nostri occhi, quasi nulla di più che semplici scarabocchi. Una sola parola sembra offrirsi alla comprensione dello spettatore, rendendosi leggibile, anche se solo per un attimo, con la fugacità di un battito di ciglia: "sempre". Essa attraversa in primo piano lo schermo, per poi passare in secondo piano, diventando piccola accanto ad un'altra parola decifrabile con difficoltà: "respiro".

Con l'allontanamento della macchina da presa ci accorgiamo che queste parole, che presumibilmente vanno a formare una lettera, non sono scritte su un foglio di carta, su una pagina bianca, ma sulla fronte (nella mente) del protagonista di questa fantasticheria "salata" (perché fatta di mare) in una notte insonne.

L'uomo compare, con il progressivo retrocedere della macchina da presa, sullo schermo, mentre accarezza un cane estraendogli dalla bocca la mela gialla che prima aveva lasciato cadere, e rimettendola nella giacca.

Si apre così la terza sezione.

Torniamo al punto già visto in precedenza. Ci sono: il cane, il bambino (che non è molto più di un'ombra) che passa accanto all'uomo correndo, il toro e il lupo in volo verso la luna.

Il protagonista, in primo piano alla sinistra dello schermo, si tiene nuovamente il mento tra le mani e guarda pensieroso e rapito i campi circostanti. Poi, si sdraia nell'aria e diventa una nuvola, solitaria nel cielo nero, piccola e indifferente accanto ad una luna gigantesca e luminosissima.

Si vede la casa perdersi tra le colline e l'uomo, di schiena, seduto nell'erba, che osserva il paesaggio circostante con solitaria malinconia.

Questo cortometraggio è molto suggestivo e, anche se breve (4 minuti), è molto intenso.

Si offre allo spettatore come una fantasticheria, un'immaginazione, un sogno ad occhi aperti in una notte senza stelle e senza sonno. Oppure, come il ricordo di un passato perduto, scolpito nella memoria dell'uomo.

Piccola mare è il titolo. Dunque: una ragazza (piccola) e il mare sono i protagonisti della visione del personaggio (quel moderno Charlot con ombrello e bombetta). Un viaggio, presumibilmente, al mare, con una ragazza. In treno.

Il film presenta una struttura simmetrica, comprendente tre grandi sezioni principali e chiudendosi ciclicamente. La prima e la terza sezione, quindi, sono strettamente legate tra di loro. Sono infatti "abitate" dai medesimi "personaggi": l'uomo, il cane, il bambino-ombra, il toro, il lupo nel cielo. La seconda sezione, invece, costituisce il corpo centrale del film, la vera e propria visione, dominata dalla figura della ragazza.

La prima e la terza parte, inoltre, sono ulteriormente divisibili in due "sotto-sezioni". Una si collega alla realtà (cioè alla notte insonne del protagonista), e un'altra si offre come momento di passaggio dalla realtà alla fantasia, come mediazione dal modo reale a quello della rappresentazione fantastica (sia essa un sogno o un ricordo).

Ciclicamente e in modo speculare il film parte dalla realtà, attraverso il momento di mediazione raggiunge l'universo della visione, svolge la sezione centrale di rappresentazione fantastica, torna al momento di mediazione e si chiude con l'abbandono del sogno o ricordo e con il ritorno nel mondo reale.

Significativamente la figura del protagonista appare sdoppiata: da un lato, l'uomo reale che immagina, dall'altro l'uomo che viene immaginato. Dunque, un protagonista a due livelli: sia protagonista della dimensione reale, che protagonista della dimensione immaginata. Lo stesso personaggio si scinde in due "narratori": il "narratore-raccontante" che appartiene al presente dell'enunciazione (l'uomo della dimensione reale) e il "narratore-immagine", che si offre alla vista, enunciato dal primo e da esso differente in

quanto appartenente ad uno spazio-tempo altro (quello della dimensione immaginata, del sogno).

Si ha, quindi, un duplice effetto di soggettività: alla focalizzazione mentale, si aggiunge la focalizzazione visiva.

Tutto ciò crea un'atmosfera sospesa, irreal e, al contempo, malinconica.

A dare al film un'ulteriore aria di tenera malinconia, oltre alle immagini, ci si mette anche la musica di Nik Phelps, in cui il suono dolce del flauto accompagna, con note leggere e delicate, l'intera rappresentazione. Un'altra cifra sonora è poi fondamentale: il rumore del mare, con cui il film si apre e si chiude.

Non si può non parlare, infine, della dimensione coloristica. Dominano due coppie principali di colori complementari: quella del rosso-verde e quella del blu-giallo.

Anche il colore, infatti, contribuisce a contraddistinguere in modo differente le tre sezioni in cui il film è diviso.

La prima e la terza sezione sono dominate dal blu e dal giallo (il blu scuro della notte e degli abiti dell'uomo, il blu azzurrato del suo volto, il giallo della luna), mentre al seconda è colorata di verde e rosso. Questi ultimi, infatti, sono i colori della ragazza: essa ha i capelli rossi e gli occhi e l'abito verdi. Si trova, inoltre, per la maggior parte del tempo in un "paesaggio" rosso. Il rosso e il verde, quindi, contraddistinguono la dimensione immaginata e si offrono come colori caldi tipici della visione fantastica. Blu e giallo, invece, colorano la situazione reale e contribuiscono a connotare ulteriormente e ad accrescere la sensazione di solitudine dell'uomo in una notte malinconica e nostalgica. Simone Massi, con questo suo ultimo lavoro, ha dato prova di una grande consapevolezza nell'uso dell'animazione. Ha saputo creare una perla, davvero un piccolo capolavoro, in cui malinconia e dolcezza si compensano dando vita ad un profondo senso di armonia.

Lui stesso dichiara a proposito di questo film: "A complicare un quadro già di suo abbastanza intricato, c'è questa cosa del provare ad ogni animazione una tecnica diversa. Il discorso fatto per *Piccola Mare* si può estendere anche agli altri lavori: non

uso la stessa tecnica due volte, non posso farlo. Intanto perché mi piace sperimentare e poi perché ogni animazione rappresenta una storia a sé, con una sua atmosfera e un suo universo; racconti diversi che mi impongono tecniche di realizzazione diverse.

Piccola Mare credo si stacchi dalle altre animazioni perché in pratica per la prima volta mi confronto con l'uso del colore (una sorta di spauracchio personale); ma per quel tipo di storia non potevo fare altrimenti. Un'eccezione comunque: io penso, sogno, immagino e ricordo in bianco e nero.

I miei prossimi lavori saranno in bianco e nero”.