

***Plus loin que la nuit.* Robert Cahen e il rispetto per il reale**

GIULIO LATINI

La terra del Vietnam, le sue paludi, le sue città, fin dalla fine degli anni Sessanta, quando era ancora pienamente in corso il conflitto tra forze armate americane e vietcong, ha rappresentato per la cinematografia occidentale uno spazio materiale e simbolico entro il quale dar corpo a narrazioni finzionali e non direttamente o indirettamente legate alla "sporca guerra" che vi si stava micidialmente combattendo.

Esplicite opere di condanna del conflitto- come *Lontano dal Vietnam* (1967), il film politico collettivo realizzato da A. Resnais, J. Ivens, A. Varda, C. Lelouch, J. L. Godard, con l'organizzazione coordinante di Chris Marker- sono state seguite da pellicole dove strabordava l'esaltazione militarista statunitense, come *Berretti verdi* (1968) di John Wayne. Emblematico film di guerra (girato in Georgia), quest'ultimo, a forte valenza spettacolare e retorica, che troverà, a conflitto reale terminato da un decennio, in *Rambo 2- La vendetta* (1985) di George Pan Cosmatos, una ideale seppur non direttamente meccanica filiazione. Così come, sempre a conflitto terminato, si avranno gli esiti non meno spettacolari benchè filtrati da un "realismo documentario" di *Hamburgher Hill* (1986) di John Irvin e *Platoon* (1986) di Oliver Stone.

Altro assai diverso Vietnam ancora era stato, alla fine degli anni Settanta, quello sostanziate la parte centrale dell'espressionistico *Il cacciatore* (1978) di Michael Cimino, premiato da 5 premi Oscar. O quello materializzato- con lontana ispirazione a *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad- nelle visionarietà straordinariamente deliranti di *Apocalypse now* (1979) di Coppola. Per tacere di *Full Metal Jacket* (1987) di Stanley Kubrick, dove il Vietnam (sullo sfondo dell'offensiva del Tet, nel 1968) divenne per il grandissimo regista americano una formidabile occasione riflessiva quanto disperante sulle atrocità compiute da uomini trasformati in macchine da guerra e di morte.

Di tutti *questi Vietnam* che i film che abbiamo appena ricordato hanno evocato, quelli del preciso contesto storico della "sporca guerra" e delle sue conseguenze, non troveremo alcuna traccia nella breve, bellissima e

personalissima ultima opera video-filmica *Plus loin que la nuit* (*Al di là della notte*), realizzata nella capitale vietnamita Hanoi da Robert Cahen. Opera video-filmica presentata nell'ultima edizione del Festival di Locarno.

Nato nel 1945 a Valence (Francia), Robert Cahen, da oltre un trentennio, crea film, video e installazioni ospitate in tutto il mondo, dal MOMA di New York a Documenta 8 al Festival di Locarno all'Accademia di Francia a Roma, e negli anni Ottanta è stato insignito, proprio a Locarno, del "Laser d'oro": riconoscimento AIVAC/UNESCO equivalente, per le arti elettroniche, al Leone d'oro della Mostra di Arte Cinematografica di Venezia¹.

Non nuovo a girare le sue opere di fertile sperimentazione audiovisiva fuori dell'Europa, Cahen aveva già esplorato liricamente gli spazi, i segni umani, le luminosità d'Oriente, dalla Hong Kong, appunto, di *Hong Kong Song* (1989) alla terra di Cina in *Sept visions fugitives* (1995). Ma forse mai con l'essenzialità superiore dello sguardo cui giunge stavolta, dopo una fase di riprese (nel novembre 2003) solo con una videocamera digitale ed un assistente vietnamita. Sguardo che, attraverso le trame digradanti di luce dell'unicità qualsiasi di un giorno contratto ed espanso come il Tempo, rifigura mirabilmente lo spazio agito di un mercato all'aperto di Hanoi entro la cornice-quadro arcaico e sempre presente dell'intensità del vivere nel suo statuto di essenziale primarietà. Dal bianco candido, in un prologo che è già sempre anche extra-testuale epilogo, tra apparizione e sparizione, la movenza rallentata di corpi maschili e femminili che attraversano lo spazio-tempo residuo delle tombe simmetricamente disposte di un cimitero. Sopra la vita, sotto non più, tra visibile e invisibile, in una cristallina duplicità orizzontale e verticale dell'immagine che nella tensione polarizzata tra due stati si fa figura della radicale infermità dell'umana specie, del suo troppo spesso rimosso confine. Premessa alla perenne transitorietà che nel quasi buio e poi nel dominio della luce, sopra la terra, lungo le linee centrifughe del popoloso mercato vietnamita, vede scivolare compatti nel movimento incessante che satura segnicamente le inquadrature, donne e uomini portatori sulle spalle, anche attraverso corte o lunghe assi di legno, del peso grave della necessità, cercando un varco tra motociclette, biciclette, camion... Lontani dal poter raggiungere un più alto luogo ove promuovere i poteri e la qualità delle loro singole esistenze. Ma non è qui che si ferma la geologia ottico-sonora di Cahen. Ottico-sonora poiché tutto il tessuto visivo minuziosamente calibrato da Cahen trova una precisa, contrappuntistica riverberazione

nell'efficacissimo lavoro sulla banda sonora operato da Francisco Ruiz de Infante, frutto di una risemantizzazione anti-mimetica della materia acusticamente concreta del paesaggio Dal breve quanto denso silenzio del prologo, strutturando via via un *disegno musicale* che trova nella sottile e lirica rielaborazione della percussività regolare del movimento andante del treno il vettore-strato costante e l'*immagine sonora* di massima espressività fino alla fine. Un'espressività fondata, complessivamente, sulla smarcatura sintattica da un parallelismo ritmico-dinamico con la figuralità visiva. Su intense stratificazioni entro le quali il ventaglio materico originario delle unità sonore delle vetture che fuoriescono dal mercato, le rare voci, il vento, lo sferragliare del treno, viene rideterminato puntualmente e/o durevolmente in maniera da disporsi per lo più asincrono alle immagini, generando delicate o brusche intermittenze, improvvisi addensamenti e altrettanto improvvisi svuotamenti, piani ravvicinati e distanziati, micro-variazioni timbriche e tonali. Con crescenti dinamici che subiscono, in alcuni tratti, delle imprevedute e vertiginose interruzioni sempre in straordinaria intima complicità con i transiti dal colore al bianco e nero, con le subitane accelerazioni e i decisivi rallentamenti del tempo filmico. Ed è così, grazie a questa potente congiunzione audiovisiva, che in questo flusso modulato, diveniente, di passanti d'Oriente che ripetono il peso di un'azione primordiale, come la vita di un lontano ieri, si apre all'immagine un reale che- direbbe Jean-Luc Nancy- è "presenza in quanto è veramente presente... offerta, disponibile, luogo di attesa e di pensiero, la presenza che è essa stessa un passaggio verso o all'interno della presenza"².

Come detto nella densità de-naturalistica della concezione sonora di Infante, oltre qualsiasi mimetismo rappresentativo dello sguardo, ciò che Cahen eternizza nelle cadenze delle donne e uomini che tagliano la spazialità del mercato e delle corporeità vicine e lontane che operano minimalità gestuali quotidiane lungo case addossate ad una ferrovia è l'ostensibilità dell'apertura all'inesauribile potenza del sensibile. Purezza del ricominciamento e massima esponenzialità di un'essenza del cinema che ritrova e complica la fondatività semplice e superiore della cine-grafia lumièriana dell'immanenza enigmatica e vibrante dei volti e dei gesti da cogliere nel passaggio e custodire in quanto depositi dell'istante oltre l'inderogabilità della loro eclisse. E con i volti e i gesti l'arrivo differito di un treno (presenza fedele come nell'*Invitation au voyage* e in *Just le temps*) lungo binari dove anche si gioca, si cucina, ci si lava i capelli. E così la sinuosa montagna che si libra primitivamente nella limpida orizzontalità del mare

prima, e si offre poi nella quieta solitaria verticale bellezza delle sue cime. Purezza che nel tempo giusto delle immagine singolative e delle loro mai speculari ripetizioni e ritorni si sostanzia come decisamente figlia di uno sguardo capace di tradurre l'intensità di un'evidenza e di un'esattezza. Un *giusto sguardo*, quello di Cahen che, come sempre nelle sue opere, mostra *riguardo* per ciò che gli si presenta davanti. Quel ri-guardo (*re-gard*)- direbbe ancora Nancy- che sta ad indicare "l'arretramento propizio all'intensificazione della custodia (*garde*), della *presa in custodia (prise en garde)*"³. Perché "per custodire (*garder*) si veglia e si sorveglia, si osserva, si è attenti e in attesa"⁴, prendendosi cura di ciò che si presenta e della maniera in cui si presenta, lasciandolo presentare. Rispetto per il reale guardato, attenzione e apertura "alla forza propria di questo reale e alla sua exteriorità assoluta"⁵ che trova la sua quintessenziale folgorante emblemizzazione nella scoperta improvvisa di una bambina che, poggiata ad una colonna-parete, è unica nel sottrarsi al flusso senza posa del mercato. Immobile, con lo sguardo perso verso un altrove o forse solo (non vorremmo dolorosamente) dentro di se. Attende qualcuno? Qualcosa? E' stata dimenticata? E' una presenza che torna, a distanze alterne, con variazione scalare dei piani, più volte nel film. L'ultima volta coincide con l'ultima inquadratura. E' un primo piano. E in quest'ultima inquadratura, nella *potenza-qualità* del suo volto che la elide dallo spazio ambientale, nell'inesplicabile tensione del suo sguardo e delle sue labbra che sembrano essere sul punto di dire qualcosa, nel conclusivo lampo fotografico che rende indimenticabile il suo enigmatico sentire, *Plus loin que la nuit* condensa la sua più profonda, riverberante verità.

1. Per un inquadramento critico complessivo dell'opera filmica e video di Robert Cahen si veda: Sandra Lischi, *Il respiro del tempo. Cinema e video di Robert Cahen*, ETS, Pisa, 1998 e Marco Maria Gazzano (a cura di), *Il "cinema" dalla fotografia al computer. Linguaggi, dispositivi, estetiche e storie moderne*, QuattroVenti, Urbino, 1999, pp. 279-288.
2. Jean-Luc Nancy, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, Donzelli Editore, Roma, 2004, p. 20.
3. Ivi, p. 25.
4. Ivi, p. 25.
5. Ivi, p. 26.