



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL SILENZIO
a cura di Massimiliano Fierro
settembre 2012

LIVIA GIUNTI

**Lo spazio e il tempo. *Il grande silenzio* di Philip Gröning
(*Die Große Stille*, Germania, 2005)**

Il cinema documentario non è nato dal desiderio di informare. È nato dallo stupore, dalla scoperta della possibilità di fermare il tempo e contemplare il miracolo del mondo.
(STONYS 2008: 144)

Il silenzio lambisce quel confine sottile tra visibile e invisibile. Dimensione concreta ma anche mentale, il silenzio può costruire perimetri intorno alle cose oppure avvolgerle come una nebbia impalpabile, può dare volume al tempo che scorre ma anche rarefarlo in un eterno presente. Il film di Philip Gröning rappresenta una vera e propria ricerca estetica sul tema.

Il regista ha vissuto per cinque mesi all'interno della Grande Chartreuse di Grenoble, dove i monaci certosini vivono in isolamento seguendo da mille anni la regola del silenzio, la quale diviene contenuto e forma imprescindibile con cui restituire allo spettatore un'esperienza percettiva, offrendosi come coordinata spaziale e temporale entro cui inscrivere una riflessione sull'ascolto e la visione.

Inizialmente Gröning voleva realizzare un film sul concetto di tempo, idea che si concretizza nel 1984 quando presenta all'abate un progetto di documentario sulla vita nel monastero della Grande Chartreuse di Grenoble, in Francia, fondato nel 1084 da San Bruno di Cologne, e considerato l'ordine più rigido della chiesa catto-

lica. Il priore ci metterà 14 anni a rispondergli affermativamente (nel 1999) e ad acconsentire alle riprese che andranno a costituire il primo film girato sulla Chartreuse,¹ e che, come da contratto, dovrà rimanere l'unico per i successivi sette anni. Tra il 2002 e il 2003 Gröning vive per cinque mesi in una cella della Chartreuse, proprio come un monaco, provando a condividere uno spazio e un tempo (fisici e mentali) che i certosini si tramandano da centinaia di anni; a questi seguirà un anno di montaggio. In quei quattordici anni di attesa, che servono al priore per riflettere e formulare la sua risposta, il progetto non muta: Gröning è ancora convinto di voler realizzare un film sulla vita dei monaci e sulle origini arcaiche della nostra cultura, la sua idea è quella di ricreare il monastero all'interno dello spettatore, di girare un film che sia un'esperienza e uno spazio, non una narrazione, e che riesca a dare, attraverso il silenzio, il senso della percezione del tempo.² Nell'acconsentire a un film che non dovrà essere un racconto, poiché nella vita di un monaco non è rinvenibile una drammaturgia che doni un ritmo agli eventi,³ il priore detta le sue condizioni: nessuna luce artificiale, nessuna musica aggiuntiva, nessun commento e nessuna équipe addizionale. Queste condizioni corrispondono all'idea di Gröning e sembrano echeggiare le "regole" di una certa etica documentaristica cui l'autore sembra ispirarsi all'interno di una rivisitazione in chiave più autoriale e soggettiva. Tali "scelte" rappresentano dunque il terreno su cui si gioca non soltanto l'etica e l'estetica del film, ma anche l'esperienza personale dell'autore che nel documentare la vita monacale si trova ad affrontare anche un viaggio interiore. Man mano che procediamo sarà poi interessante notare come queste scelte possano rischiare invece di trasformarsi in vincoli che se per certi versi limitano la documenta-

¹ Nel 1960 due giornalisti ebbero accesso al monastero ed effettuarono delle riprese che non contenevano però immagini dei monaci.

² Queste notizie si trovano nella cartella stampa dell'edizione italiana del film.

³ Nell'intervista all'autore contenuta nella cartella stampa si legge: "Credo che l'esperienza più profonda che uno spettatore possa avere quando guarda un film è di avere la percezione del tempo. Di solito questa esperienza è nascosta dalla storia".

zione tradizionale, d'altra parte rappresentano anche una possibilità per il film di aprirsi a dimensioni espressive alternative. La ricerca estetica sul tempo e lo spazio attraverso il silenzio si configura sin da subito come una sfida sia per l'autore che per lo spettatore e si rivela oggi più che mai come una "frattura" nel tessuto del nostro vissuto sociale e culturale saturo di suoni, immagini e informazioni, tanto che come per il cinema di Ozu, Bresson e Dreyer, si può utilizzare per il film di Gröning la definizione di "anti-cinema" proposta da Paul Schrader (2010: 7-13). Anti-cinema è per il regista e sceneggiatore statunitense una scrittura che va contro tutto quello che il cinema rappresenta, dunque il movimento e l'attore quale veicolo di identificazione ed empatia tra lo spettatore e la storia narrata; un cinema non commerciale che Schrader rinviene oggi in rari "esemplari", Sokurov e appunto Gröning, capaci di utilizzare uno "stile trascendentale". Nel suo volume *Il trascendente nel cinema* (2002), Schrader porta avanti una riflessione su quella forma cinematografica universale che esprime il trascendente, una forma che sostituisce all'empatia e alla personalità dell'autore uno stile basato invece sull'astrazione, sulla neutralità delle scelte compositive e sull'universalità del linguaggio.⁴ Nelle conclusioni del libro, a proposito della "stasi", altro elemento fondamentale che insieme al silenzio costituisce una sfida che il film di Gröning lancia al proprio spettatore, Schrader afferma che:

La stasi rappresenta ovviamente l'esempio massimo di povertà. Qui l'immagine semplicemente si ferma. [...] Lo stile trascendentale, si spera, avrà trasformato lo spettatore, attraverso questo processo di depauperazione, come se lo avesse fatto passare sotto la navata di una chiesa bizantina. Quando l'immagine si ferma, lo spettatore con-

⁴ Nel volume Schrader propone un'analisi dei mezzi tecnici concreti che alcuni autori (in particolare Ozu, Bresson e Dreyer) utilizzano "per comunicare l'ineffabile e l'invisibile"; lo stile trascendentale è dunque una stilizzazione della realtà basata sull'austerità e l'ascetismo della rappresentazione, in grado di comunicare il sacro a tutti indipendentemente dalle differenze culturali e dalle personalità degli autori.

tinua a muoversi, scendendo sempre più in profondità fino ad arrivare, si potrebbe dire, dentro l'immagine. (Schrader 2002: 137-138)

Questo movimento interiore dello spettatore, che per Schrader rappresenta la messa in moto di un processo spirituale, sarà investigato, in questa analisi, all'interno della storia e della poetica del documentario. È proprio in questo ambito che spesso si verifica una particolarità rispetto al cinema *tout court*, ovvero la coincidenza dell'autore con l'operatore di ripresa, il quale marca le riprese con la propria soggettività.

Oggi, il silenzio e la staticità al cinema, sembrano minare alla base l'ingenua credenza che porta talvolta lo spettatore a immaginare l'esperienza cinematografica come una scarica dinamizzante di stimoli sensoriali che nell'immobilità e nel buio della sala è capace di risucchiarlo dentro eventi e personaggi. Negli ultimi anni l'avvento del 3-D in sala ha riportato il pubblico al cinema con la promessa di un'esperienza quasi fisica che dovrebbe fargli dimenticare di aver deciso di sottrarsi per due ore al proprio flusso psicomotorio abbandonandosi a un'esperienza virtuale completamente statica. Con la sua esperienza di "auto reclusione", Gröning spinge invece lo spettatore a riflettere e a contemplare un film quasi come si contemplerebbe un paesaggio: fermi e in silenzio di fronte allo spazio e al tempo, ma aperti alle infinite suggestioni del caso;⁵ ed è proprio in questa doppia tensione, tra la fissità di una struttura costruita attorno ad alcune "regole" e la dinamicità del punto di vista che le esplora, che *Il grande silenzio* realizza una forma filmica propria, attingendo ad elementi appartenenti sia al cinema del reale che ai territori della videoarte. Il risultato di questa esperienza è dunque un'attenta manipolazione del reale che mira ad avvicinare il film al pensiero stesso.

Una strutturazione possibile

Rifiutando uno sviluppo e un ritmo narrativo che avrebbero falsato i principi fondamentali dell'esperienza mistica dei certosini, Gröning trova nella ripetizione di immagini, suoni, gesti e parole scritte la possibilità di restituire non soltanto la ritualità dei monaci, ma anche il proprio viaggio percettivo e mentale come uomo e come regista. È infatti attraverso la manipolazione del sonoro e del visivo — in fase di montaggio — che l'autore suggerisce un percorso di "mostrazione" di quell'esperienza, un percorso su cui l'autore riflette già durante le riprese, come testimoniano gli appunti di montaggio che teneva durante la sua permanenza al monastero. Questi appunti riportano liste di sostantivi concreti e astratti che descrivono le varie attività dei monaci, oppure concetti generali (come solitudine, accettazione, libertà), collegamenti tra oggetti e spazi (il chiostro come spazio funzionale), idee filosofiche (il paradosso tra solitudine e vita comunitaria) e infine questioni che riguardano direttamente la struttura da dare al film. Più volte Gröning si sofferma sull'importanza e la necessità di dare una struttura interpretativa al film, scrive infatti di una suddivisione di eventi che si ripetono continuamente (il lavandino, l'asciugamano, il suono delle campane), esprime l'intenzione di mostrare questi eventi "in piccoli frammenti" e poi "tutto insieme" ma anche viceversa; indica infine una serie di azioni da riprendere in relazione ad alcuni monaci come ad esempio la cura dell'orto, la pulizia delle verdure, il taglio della legna, ecc... Una delle ultime annotazioni riporta una lista di parole incolonnate — Natura Neve Pioggia Vento Piante Cielo Uomini — elementi che rappresentano fin dall'inizio il centro del film.

La rigida struttura temporale della vita dei certosini, divisa fra preghiere, lavori manuali e un pasto frugale, offre comunque al film la possibilità di ancorarsi a delle micro narrazioni che si svolgono all'interno di coordinate spazio-temporali che fanno da sfondo al viaggio spirituale dell'autore: l'alternarsi del giorno e della notte e il susseguirsi delle stagioni (la neve e il gelo, la primavera e il disge-

⁵ Sempre nella cartella stampa si legge: "Il mio film vuole anche essere un film sullo spettatore stesso, sulle sue percezioni, i suoi pensieri. Per focalizzarsi su se stesso".

lo) sono infatti punti di riferimento essenziali cui anche lo spettatore prova ad ancorarsi sin dall'inizio. Proprio come la vita dei certosini viene coordinata dal suono delle campane che scandisce il tempo e richiama i monaci ai propri Uffici giornalieri, così anche l'autore, e con lui lo spettatore, cerca inizialmente un'organizzazione fisica e fenomenica su cui costruire una possibile struttura filmica. Ma in realtà, sia le campane che i passaggi "fisici" del tempo, non si impongono realmente e la strutturazione principale del film è affidata a una serie di "cornici liturgiche" costituite dalla divisione in quindici blocchi di sequenze intervallati da sedici didascalie bianche su fondo nero che riportano brani dei salmi. Questa scelta di montaggio ricalca il ritmo della preghiera del certosino che nella ripetizione degli stessi salmi lungo tutto l'arco della propria vita, trova la chiave di accesso alla contemplazione e comprensione di Dio. Le didascalie favoriscono anche la perdita progressiva del nostro abituale senso del passare del tempo, a favore di una concezione sempre ciclica ma interiore e contemplativa, basata appunto sull'identità e la ripetizione di quei gesti e quelle preghiere che rendendo uguali tutte le giornate dovrebbero permettere anche allo spettatore di accedere a una dimensione altra, una dimensione in cui gli elementi naturali e i piccoli gesti quotidiani si caricano di senso.

È dunque possibile tracciare i confini dell'esperienza umana e filmica di Gröning a partire dall'analisi dell'incipit del film cui farà seguito un'ipotesi esplorativa basata sull'individuazione di alcuni "moduli percettivi" attraverso i quali si dipana tale esperienza. L'inizio, com'è noto, è spesso il luogo in cui si condensa il senso del film e in cui viene proposto allo spettatore un "contratto di lettura" (ODIN 2004a); nel nostro caso ci troviamo di fronte a un incipit a sé stante, situato prima del titolo e quindi circoscritto e funzionante come unità di senso autonoma costituita da tre inquadrature che hanno lo scopo di preparare lo spettatore al grande silenzio [Video 1]. La prima inquadratura è insieme una descrizione della vita del monaco e un messaggio diretto allo spettatore, "istruzione di lettura" (ODIN 2004b) che gli permetterà di sinto-



Video 1: Philip Gröning, *Il grande silenzio*, 2005.

nizzarsi con la dimensione visiva e sonora del film: dal nero piano affiora un'immagine sgranata che rimane in penombra, un'immagine a tratti misteriosa che mostra un volto di profilo, la testa rasata, gli occhi chiusi, l'orecchio al centro; poi l'immagine lentamente vira al blu e si dissolve nel cielo. Il cielo è fatto di toni diversi di blu che scurendosi lentamente si dissolvono nel nero. Dall'oscurità prende infine vita un piccolo fuoco. A questo punto capiamo da dove proveniva il sonoro che aveva accompagnato le prime due immagini legando in una dimensione unica l'interno e l'esterno: era il rumore del fuoco che arde nella cella del monaco. Queste tre immagini iniziali introducono alcuni elementi essenziali che accompagneranno l'autore e lo spettatore: l'osservazione della vita monacale, l'esplorazione di un microcosmo e del macrocosmo. Ma in queste tre inquadrature sta racchiuso anche tutto il senso dell'esperienza dei certosini e del loro percorso spirituale, rappresentato attraverso una sintesi semplicissima che il regista "costruisce" accostando queste immagini in un movimento continuo: i tre elementi (l'uomo, il cielo, il fuoco) si compenetrano e sembrano uniti in un'unica dimensione, l'esterno è contenuto nell'interno (il crepitio del fuoco lega la vita interna alla cella col cielo

sovrastante, che sembra quasi vivere dentro il monaco), la luce nasce dal buio e il movimento dalla stasi. Questo primo blocco si chiude con la prima didascalia che tornerà anche alla fine del film e che riporta un breve racconto del passaggio del Signore nella natura. Questa prima sequenza d'immagini suggerisce allo spettatore di abbandonarsi a un'esperienza di ascolto e a ricercare una purezza di sguardo: è un invito ai nostri sensi affinché si acuiscano e penetrino in una dimensione altra rispetto al nostro vivere quotidiano. È qui che l'autore determina non soltanto la natura visiva e uditiva del film, ma anche la chiave di lettura in termini puramente percettivi, che ci permette di seguire un'ipotesi esplorativa che si articola attorno a quattro moduli percettivi che interessano la vista, l'udito, l'aspetto storico e la dimensione mentale. Le componenti cinematografiche su cui si costruisce l'esperienza di visione, lettura e ascolto⁶ si organizzano attorno ad alcuni motivi ricorrenti, che definiamo appunto "moduli percettivi" e che prendono in carico aspetti diversi della messa in scena, della messa in quadro e della messa in serie del film (CASSETTI 1990). Ognuno di questi moduli approfondisce uno o più aspetti percettivi e nell'insieme tutti i moduli contribuiscono alla costruzione dell'esperienza contemplativa dello spazio e del tempo.

1) Percezione visiva: il doppio sguardo.

L'intero film è percorso da un doppio movimento che investe più livelli e che rimanda alla dialettica del punto di vista. Spesso dall'immersione all'interno di dettagli misteriosi, caratterizzati da uno sguardo soggettivo e intimo, ci si collega alla visione d'insieme sull'ambiente circostante che sembra offrire un contesto a quel primo sguardo immersivo; ma accade anche il contrario, e cioè il passaggio da una visione ampia e descrittiva a una visione frammentata e materica, quasi "dentro le cose". Questi due sguardi sono anche condotti attraverso due tecnologie molto diverse: l'alta defi-

⁶ Le immagini, le tracce scritte, le voci e i rumori.

nizione e la pellicola, due modi di ripresa che conferiscono alle immagini dimensioni temporali diverse, dando all'esperienza dell'autore uno spessore particolare. Questa dialettica di sguardi, sulla quale si struttura il doppio percorso del film (tra documentazione storica ed esperienza percettiva), rappresenta l'elemento più importante per comprendere l'esperienza dell'autore e per riflettere sul documentario quale cinema del sé.

2) Percezione uditiva: il tessuto sonoro di cui è fatto il silenzio.

Il silenzio è fatto d'innomerevoli suoni: il sibilo del vento, il crepitio del fuoco nella stufa, lo scricchiolio degli assi di legno delle celle, i passi per le scale, le chiavi che aprono, le porte che si chiudono, gli uccellini che cantano, la pioggia sui vetri, il canto gregoriano privo di strumentazione. Ogni spazio ha i suoi rumori (la chiesa e i corridoi rimbombano, la cella scricchiola) e la natura, onnipresente e pervasiva, crea una costante comunicazione tra il fuori e il dentro. La raffinata tessitura di suoni registrati in fase di ripresa ci restituisce l'atmosfera del monastero, ci aiuta a misurare i tempi e gli spazi facendoci apprezzare la ricchezza sonora che il silenzio lascia esprimere; unico elemento musicale del film è il suono della campana che stabilisce orari e doveri, ma ci offre anche una percezione della vicinanza e della distanza di questi spazi. Le campane, infatti, sono di fondamentale importanza per la funzione che rivestono nello scandire le ore della giornata del monaco e nel richiamarlo ai suoi Uffici; il loro suono regolatore raggiunge tutti gli ambienti e funge spesso da elemento di coesione tra gli spazi del monastero.⁷ Anche il canto in chiesa può essere considerato un altro elemento "musicale", anch'esso utilizzato quale collegamento

⁷ Nonostante il rifiuto programmatico della dimensione narrativa, è possibile notare come di tanto in tanto affiorino piccoli racconti che, sfruttando la continuità sonora, condensano grappoli d'immagini tese a descrivere cosa accade in punti diversi del monastero nello stesso momento. In questi momenti una sorta di sguardo ubiquo mette in relazione una serie di spazi contigui (cella, corridoio, natura) ponendo in relazione il mondo interno (il monastero come microcosmo) col mondo esterno (la natura come macrocosmo).



Video 2: Philip Gröning, *Il grande silenzio*, 2005.

sonoro tra microcosmo e macrocosmo, come si vede nella sequenza in *time-lapse* in cui si mostra la grandezza e lo splendore del paesaggio celeste che muta durante la notte mentre il canto dei monaci fa da tessuto sonoro [Video 2]. Il suono è dunque una “guida” sia per le immagini che per lo spettatore, così come lo è per il monaco: ordina, contestualizza, scandisce e ritma.

3) Percezione storica: i ritratti dei monaci e l'intervista al monaco non vedente.

Dopo la prima mezz'ora di film, ci vengono mostrati alcuni ritratti di monaci, ripresi contro il muro bianco delle celle, lo sguardo in macchina [Fig. 1 e Fig. 2]; questa galleria di volti giovani e meno giovani, alcuni piuttosto schivi e altri più aperti, va a costituire una sorta di archivio storico di alcuni dei monaci (e anche di alcuni laici) presenti in quel periodo nel monastero. La funzione di questo motivo ricorrente che ciclicamente torna all'interno del film, e che ha una sua tradizione nella storia del documentario, è dunque quella di mantenere una memoria storica della certosa e dei certosini, assolvendo a uno dei compiti principali del cinema del reale che da sempre si pone in rapporto di dialogo e scambio con l'istituzione di riferimento che chiede o accetta il documentario (PER-



Figg. 1-2: Philip Gröning, *Il grande silenzio*, 2005.

NIOLA 2003).⁸ Ai ritratti muti fa da contrappunto l'intervista al monaco non vedente situata quasi alla fine, che rappresenta uno snodo essenziale del film. In questo ritratto parlato, il silenzio che abbiamo creduto di comprendere e di ascoltare fino a quel momento, acquisisce un nuovo spessore percettivo: il silenzio della vi-

⁸ Come infatti risulta dagli accordi tra Gröning e il priore che prevedono la possibilità per il monastero di dotarsi di una memoria storica audiovisiva.

sta. Questa intervista si colloca nel punto più alto del percorso contemplativo e fornisce delle informazioni precise su come il certosino affronta il tema della morte: “Più ci si avvicina a Dio e più si diventa felici, più veloci si va verso di lui. Non si deve avere paura della morte, al contrario. È una grande gioia per noi ritrovare un Padre”. Gröning aveva già mostrato il monaco non vedente in alcuni brevi momenti, momenti che “preparano” questo incontro finale, in cui il documentarista si confronta direttamente con il monaco, alla ricerca del significato di una vita votata al silenzio.

4) Percezione mentale: le didascalie.

I salmi accompagnano la vita dei monaci e vengono ripetuti continuamente durante tutta la loro esistenza; in questa ritualità e ciclicità sta tutto il senso della ricerca del certosino che attraverso lo studio e la ripetizione, cerca di approfondire la conoscenza di Dio. Gröning seleziona 8 salmi (per un totale di 16 didascalie) e li utilizza come principale motivo organizzativo del materiale audiovisivo; le didascalie del salmo sulla rinuncia agli averi e di quello sulla seduzione vengono ripetute rispettivamente quattro e cinque volte,⁹ e diventano quasi come una litania che lentamente si fa strada dentro di noi e necessita di essere interiorizzata, conducendoci oltre la comprensione verbale. Un tale utilizzo delle didascalie si sottrae dalla consueta funzione informativa e svela l'intento del film di predisporre tutti i suoi elementi al fine della costruzione dell'esperienza mentale (meditativa).

Le variazioni del punto di vista: un'esperienza duplice

In questo doppio viaggio di ricerca, da una parte una ricerca storica rivolta alla cultura monastica e dall'altra una ricerca interiore,

⁹ I due salmi: “Chiunque di voi non rinuncia a tutti i suoi averi e non mi segue, non può essere mio discepolo” e “Mi hai sedotto, Signore, e io mi sono lasciato sedurre”.

Gröning utilizza due strumenti molto diversi: una telecamera CineAlta e una cinepresa Super8. Tramite l'uso incrociato di due tecnologie così diverse (che sembrano riecheggiare lo scarto tra il presente e il passato millenario rappresentato dal monastero) utilizzate all'interno dei moduli percettivo-visivi, Gröning restituisce allo spettatore un viaggio visivo del tutto particolare. La granulosità e la morbidezza delle immagini girate con il Super8 donano immediatamente la sensazione di una pellicola del passato, portando con sé la memoria del cinema e quella dell'*home movie*, in modo da coniugare non soltanto il sapore del passato con quello del presente, ma più specificamente il ricordo del grande cinema (la pellicola) unito a quello del cinema di famiglia.¹⁰ Dall'altra parte, l'estrema nitidezza e profondità dell'immagine in alta definizione consente allo sguardo di spaziare all'interno del monastero e di contestualizzarlo nella natura circostante, sia offrendo piani d'insieme di estrema precisione fotografica delle montagne, del bosco e dei dintorni del monastero, sia riuscendo a penetrare nella penombra degli spazi interni senza l'ausilio d'illuminazione aggiuntiva per mostrare, ad esempio, il profilo sfuggente di un monaco che attraverso lo spiraglio di una porta si prepara all'Ufficio. Ed è infatti a questa tecnologia che è affidata la conservazione della memoria storica attraverso quei ritratti definiti dei monaci, realizzati a luce naturale, che ci mostrano la profondità degli sguardi dei giovani, la nebulosità di quelli dei più anziani, i particolari degli occhi e della pelle.

All'interno di quel modulo percettivo che abbiamo chiamato “il doppio sguardo”, questa dialettica visiva trova una sua precisa collocazione. Quel doppio movimento viene infatti distinto e condotto da queste due tecnologie: mentre allo sguardo d'insieme — che corrisponde al bisogno di contestualizzazione e descrizione

¹⁰ Oltre alla sensazione di “ricordo” che l'*home movie* porta inevitabilmente con sé, è importante sottolineare come negli ultimi anni ci sia stata una vera e propria riscoperta di questo formato, sia nell'ottica di un recupero dei film di famiglia (v. archivi e rassegne dedicati) sia in quella della creazione di una nuova estetica del contemporaneo (si pensi all'esplosione che ha avuto soprattutto nell'ambito videoartistico).

dell'ambiente — viene affidata la linea percettiva principale (visione come documento), allo sguardo immersivo corrisponde una visione materica e soggettiva che cerca di cogliere nei frammenti del quotidiano il mistero della vita contemplativa e anche la propria presenza nel mondo. Lo spettatore, attraverso l'identificazione con l'occhio duplice della camera (visione definita VS visione granulosa, visione d'insieme VS visione frammentata), è indotto a variare il proprio punto di vista all'interno di un viaggio visivo che si fa anche viaggio mentale, in un continuo andirivieni tra documentazione e progressiva immersione nelle cose. Allo stesso modo, quelle "visioni" che si ripetono spesso identiche (il panno bianco al vento, la candela rossa, le vedute dall'alto, la sedia) sembrano il frutto di uno sguardo i cui tratti possono essere rintracciati all'interno di un'altra dialettica ancora: quella tra scelta personale e accettazione di un vincolo esterno. Chi conosce la storia del documentario sa che i vincoli dettati dalla realtà e dall'eventuale istituzione cui quella realtà appartiene, rappresentano spesso il succo dell'etica e della poetica documentaria, elementi che arricchiscono la ricerca della forma "giusta" da dare al film.¹¹ Il documentarista è infatti un mediatore tra due realtà, è protagonista di un incontro con l'altro ma si fa anche intermediario di un altro incontro: quello tra la realtà e lo spettatore. Nell'analizzare un documentario difficilmente si può prescindere dal rapporto tra testo e contesto, un rapporto dinamico e dialettico in cui le due dimensioni rinviano continuamente l'una all'altra. Le condizioni poste dal priore,¹² e che Gröning dichiara di aver accolto anche come proprie, sembrano dare forma a due anime che convivono all'interno dello stesso film, due atteggiamenti che si concretizzano in una espe-

¹¹ Ogni giorno il regista organizzava le proprie riprese dando il preavviso dei propri spostamenti e delle proprie necessità al priore e a quei monaci che non avevano desiderio di partecipare al film. Quindi, nell'ottica di arrecare il minor turbamento e disturbo possibili ai monaci, Gröning ha dovuto adattare i propri contenuti e le proprie modalità di ripresa alle richieste provenienti dall'istituzione.

¹² Ci si riferisce non soltanto alle questioni "linguistiche" (l'assenza di musiche, commenti, luci e narrazione) ma anche ai condizionamenti dovuti alle abitudini e alle regole del monastero.

rienza duplice: da una parte la documentazione (limitata da una serie di condizionamenti) e dall'altra una "auto-documentazione" quale via di fuga espressiva a quelle limitazioni.

Se dunque la ripetizione di immagini simili e identiche de *Il grande silenzio* è da ascrivere a una precisa scelta etica ed estetica, che cerca di restituire una rappresentazione contemplativo-filosofica del silenzio attraverso la ripetizione dell'identico, d'altra parte si ha spesso la sensazione che molte cose non vengano mostrate e che il film tenti di ovviare agli ostacoli della realtà descritta tramite un eccessivo formalismo, spingendosi un po' troppo nei territori dell'estetizzazione pura (quasi che all'opposto della narrazione ci fosse il perdersi nelle geometrie e nel regno delle forme), un pericolo che rischia di bloccare gli intenti storici e filosofici del regista a discapito di una reale comprensione della sua esperienza. Ma è proprio in questo pericolo sfiorato, nell'impressione che in certi momenti i vincoli abbiano prevalso sulle scelte,¹³ che il film diventa interessante da analizzare. Quel secondo sguardo, liberato dagli ingombri fisici dell'attrezzatura pesante e da quelli istituzionali,¹⁴ sembra quindi trovare espressione come via di fuga dalla necessità di descrivere uno spazio e un tempo attraverso regole precise: è uno sguardo equilibrista che cerca di non arrecare disturbo concentrandosi su se stesso e "vagando" più liberamente alla ricerca di un contatto con la materia di cui sono fatte le cose, è un moderno cine-occhio che, pur nella sua bassa definizione, permette di vedere di più,¹⁵ una *caméra-stylo* leggera e intima, capace infine di raccontare un altro viaggio, un'altra esperienza. È nel puro eser-

¹³ In questo senso il concetto di "auto-reclusione" assume anche connotati stilistici.

¹⁴ Gröning si portava appresso 20 chilogrammi di attrezzatura e ha realizzato 120 ore di girato dandosi una disciplina precisa: dal momento che svolgeva gli stessi lavori dei monaci, riusciva a ritagliarsi soltanto 2/3 ore al giorno per le riprese e registrava 49' al giorno.

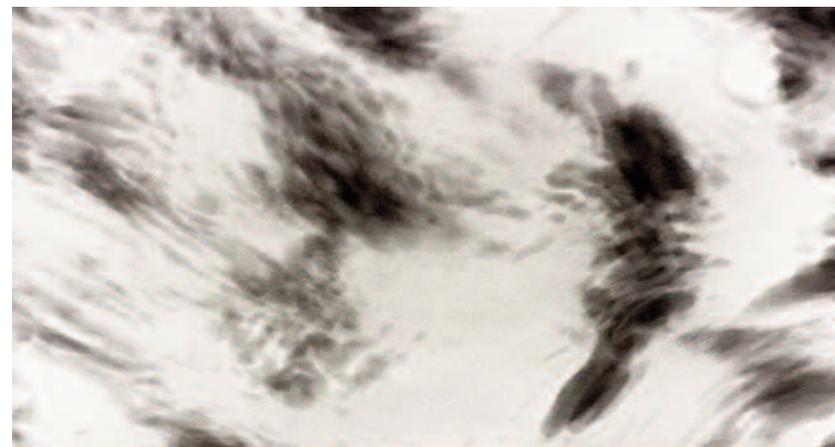
¹⁵ All'inizio avevamo parlato di visione "dentro le cose": il cine-occhio si esprime infatti in quelle sequenze in esterni girate in Super8 che mostrano dettagli macro di fiori (che sembrano occhi con le ciglia) e di altri elementi naturali, che man mano perdono di riconoscibilità per diventare pure geometrie astratte (i cerchi di pioggia nell'acqua), elementi che avvicinano il documentario al linguaggio della videoarte [Video 3].

cizio dello sguardo, svincolato dalla documentazione storica, che l'autore ritrova il proprio sguardo, uno sguardo liberato che vaga tra le cose per raccontare se stesso, e ci sembra che sia proprio nelle immagini sgranate e materiche di questa seconda linea percettiva che si debba cercare il fulcro dell'esperienza di Gröning e la profondità della sua concezione temporale, laddove il documentario abbandona la tradizione dello "sguardo che documenta" per scoprirsi sguardo vivente che esperisce il mondo, cine-pensiero. Da questo punto di vista, *Il grande silenzio* è un film esemplare poiché dà in qualche modo forma a una difficoltà e mostra una possibile soluzione espressiva.

La ricerca dei segni

In questa alternanza di sguardi che esplorano lo spazio (le architetture, gli oggetti, gli elementi naturali) ci sembra di poter cogliere sia una sorta di doppio presente (sguardo che documenta e sguardo che esperisce) sia un'apertura ad altre dimensioni temporali, il passato e il futuro. Non abbiamo qui la possibilità di riportare la complessa teoria del tempo di sant'Agostino con la sua definizione di un triplice presente in cui passato, presente e futuro vengono interpretati come dimensioni che convivono nell'animo umano e che si possono misurare come "impressioni" e "tracce" che le cose lasciano nello spirito durante la loro permanenza,¹⁶ ci limiteremo soltanto a suggerire come questa riflessione possa essere feconda nell'analizzare il complesso dialogo tra i due sguardi proposti da Gröning. Un esempio di questa temporalità plurale che vive nel presente è rinvenibile nella sequenza dei dettagli muti in Super8 che subito dopo l'intervista al monaco non vedente, ci mostrano una serie di oggetti privati del sonoro d'ambiente [Vi-

¹⁶ Per una disamina della teoria del tempo in relazione alla narrazione si rimanda a RICOEUR (1983).



Video 3-4: Philip Gröning, *Il grande silenzio*, 2005.

deo 4]:¹⁷ sono immagini struggenti e poetiche che sembrano farsi ricordo, che sono già commiato ma anche memoria collettiva (il monastero come spazio popolato da oggetti che hanno una loro storia), portatrici del presente sfaccettato in cui l'autore sembra

¹⁷ Ricordiamo che l'intervista al monaco non vedente è situata verso la conclusione del film, quindi anche la sequenza dei dettagli muti degli oggetti, dei mobili e degli spazi del monastero è posizionata quasi a chiusura e rappresenta una sorta di breve viaggio finale attraverso le immagini che hanno popolato questa esperienza, immagini private del sonoro, presenze ma anche assenze.

sentirsi immerso. Così, se le riprese in alta definizione esprimono quello che comunemente chiamiamo presente (e che sant'Agostino chiamerebbe "presente del presente"), cioè l'attenzione per l'*hic et nunc* della ripresa e la necessità di registrare un documento del monastero, al Super8 è invece affidata la percezione dell'attesa (il presente del futuro, la preparazione al commiato dal monastero) ma anche del ricordo (il presente del passato), come se la soggettività attraverso la quale noi esperiamo quel mondo stesse esplorando la memoria ancestrale rappresentata dalla Certosa ma se ne stesse anche già accomiatando, consapevole dell'abbandono di quella che rimarrà un'esperienza soltanto.¹⁸

Fin dall'inizio, come nelle prime tre inquadrature, Gröning conduce una ricerca personale attraverso i segni che costellano l'esperienza del monaco, segni che insieme ai suoni lo guidano nella propria visione. Ci sono oggetti e azioni misteriose che pian piano si chiarificano, come ad esempio l'immagine di un panno bianco al vento che in seguito capiamo cos'è [Video 5]: si tratta dell'asciugamano a cui i monaci si asciugano dopo essersi lavati le mani prima di andare al refettorio la domenica. Così come per Gröning i mesi passati alla Chartreuse sono stati un cammino di scoperta di sé e dell'altro (quintessenza di tutto il cinema del reale), anche per lo spettatore il film si configura come cammino di scoperta tramite la ripetizione di salmi identici, immagini simili, suoni evocativi e segni misteriosi. A chiarire questo concetto concorre il breve dialogo tra i monaci nel giorno di uscita, in cui si discute animatamente delle pratiche e dei rituali degli altri monasteri; veniamo così a sapere che la lavanda delle mani è un rito che alcuni monasteri hanno abolito. Questo dialogo rende quindi evidente la ragione di quelle lunghe inquadrature del panno al vento e del lavandino [Video 6], esplicitandone il valore rituale. Nonostante la volontà del regista di non dare spiegazioni, lasciando allo spettatore lo stupore della scoperta e del riconoscimento, questo breve dialogo forni-

¹⁸ Questa sequenza privata del sonoro non fa che rafforzare ciò che abbiamo già detto a proposito della manipolazione del reale attuata dal regista allo scopo di costruire un'esperienza mentale.



Video 5-6: Philip Gröning, *Il grande silenzio*, 2005.

sce nondimeno un'interessante quanto fugace esposizione di alcuni principi utili alla comprensione del film. Dice infatti un monaco, a proposito dell'abolizione di questo rituale: "Se aboliamo i segni, perdiamo l'orientamento", "Sarebbe meglio cercare il senso nel segno, vedere l'essenziale", e ancora "I segni non sono incerti, noi siamo incerti". In questa ricerca dei segni si riassume quindi non soltanto la disciplina dei monaci ma anche la disciplina del documentarista, cui è necessaria una forma di concentrazione e rigore tali da metterlo in grado di poter costruire un orientamento per

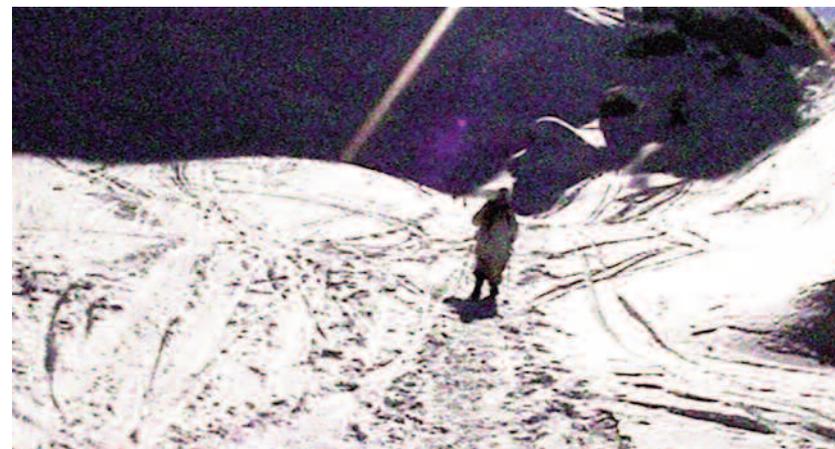


Video 7: Philip Gröning, *Il grande silenzio*, 2005.

sé e per lo spettatore all'interno del viaggio di conoscenza del mondo che ha intrapreso. Si capisce quindi il senso di quella intervista al monaco non vedente, persona che nel monastero e nei suoni del silenzio ha trovato un proprio orientamento, e si capisce così anche il senso di una sequenza quasi a inizio film in cui il monaco viene "osservato" dall'occhio del Super8 nel silenzio della sua stanza, un occhio che lo scruta cercando forse di carpire un senso ultimo attraverso la sua immagine [Video 7].

Coniugando quindi due approcci che da sempre costituiscono materia di dibattito nella riflessione teorica e nella pratica del documentario — l'osservazione e la partecipazione (e il loro correlativo espressivo esemplificato dall'utilizzo incrociato delle due tecnologie di ripresa e quindi anche della camera fissa con la camera a mano) — Gröning restituisce quel doppio sguardo (distaccato e partecipe) che gli permette di mettere in parallelo un'esperienza cinematografica e un'esperienza personale.¹⁹ In questa osservazione distaccata del mondo, insieme all'immersione dell'essere nel tempo, la scelta del monaco e quella del regista sembrano spec-

¹⁹ Questo "sdoppiamento" nell'affrontare il film sembra attingere dalle esperienze del *ciné-trance* di Rouch e della *fly-on-the-wall* di Wiseman. In questo senso, *Il grande silen-*



Video 8: Philip Gröning, *Il grande silenzio*, 2005.

chiarsi l'una nell'altra e la "regola del silenzio" diventa per l'autore un terreno su cui mettere alla prova le potenzialità introspettive del documentario. *Il grande silenzio* non è un documentario sulla Grande Chartreuse ma è la documentazione soggettiva di un'esperienza percettiva, è un film che si fa pensiero; infatti se il monaco impiega una vita a distaccarsi da sé e dalle cose, il regista sembra invece trovare una propria identità espressiva di cui percepiamo la presenza proprio nelle "immagini somatizzate" del Super8 — per usare un'espressione utilizzata da François Jost in riferimento al documentario contemporaneo e alla modalità di sguardo che porta le tracce di un corpo (2003: 71) — che ne esprimono marcatamente la soggettività, come nella sequenza dell'uscita di gruppo in montagna in cui Gröning con la camera a mano, prima da vicino e poi da lontano, osserva i monaci che scivolano sulla neve: un leggero tremolio e il suo respiro rendono forte la sua presenza e la sua lontananza, lo sguardo si volge al monastero oltre la valle [Video 8].

zio offre un interessante spunto di riflessione attorno ad alcuni fondamentali dibattiti, storici e attuali, che animano la storia delle teorie, delle tecniche e delle pratiche del documentario.

BIBLIOGRAFIA

- CASSETTI F., DI CHIO F. (1990), *Analisi del film*, Bompiani, Milano.
- JOST F. (2003), *Realtà/Finzione – l'impero del falso*, Il Castoro, Milano.
- ODIN R. (2004), *Della finzione*, Vita e Pensiero, Milano.
- PERNIOLA I. (2003), "Il cinema dicotomico", in BERTOZZI M. (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino.
- RICOEUR P. (1983), *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano.
- SCHRADER P. (2002), *Il trascendente nel cinema*, Donzelli, Roma.
- STONYS A. (2008), "Note sul cinema. Tra resistenza e speranza", in GRASSELLI S. (a cura di), *Immagini dal mondo. Cinema, Rappresentazione, Verità*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma.