

DEPOSIZIONE IN DUE ATTI / antologia critica

“Fatti di spirito e di magia, nel segno di Artaud.

Curvare percezioni; sfocare per volontà di nitidezza.

Urgenze di un regista incline ad assumere posizioni di sguardo “orientate”. Sequenze adesso stemperate in effluvio esoterico denso di serie numeriche declinate da una voce antica di donna.

Accade che nell’agitare, ancora come in passato, il filtro delle dissonanze oculari, quella medesima voce trasudi dalle pareti d’ambito della piccola chiesa di Santo Stefano in Soletto ed egli ne distilli l’umore con cui tingere la visione di un’umanità - trasfigurata per volere dei Del Balzo Orsini - chiamata a deporre su “fatti” di altra civiltà estinta.

Quale valore di giustizia - possiamo chiederci - può attribuirsi ad una simile testimonianza? Perché risulti idonea ad accertare circostanze di “storia”, in grado di saldare uomini e cose a diversa *Deposizione*, occorre vagliarne la credibilità.

Fendendola - ci è parso abbia inteso Schirinzi - con due atti artaudiani per cavarne un succo di materia con cui meglio penetrare in profondità lacrimando, attraverso le porosità dei dipinti murali, sino ai recessi del dismesso Molino “Coratelli-Imparato” in Corigliano d’Otranto.

*Atto I: « Perché l’uomo si batte fuori? Perché dentro è la sua anatomia a fargli guerra »*¹

La monotonia del rito apotropaico prepara entro gli anfratti dell’opificio in abbandono ad un profumo sonoro più remoto.

Là dove Giudaismo e Cristianesimo nel nome di Dio si contesero il medesimo “pane”, ogni inquadratura dissolve in eufonie di riscatto. Se liberazione dovrà esservi - vagheggia il ciclo del grano ed, in controluce, il respiro della *Pesah* - sarà l’esorcismo della cantilena ad offrire *riparo* anche ai segni a fresco della liturgia medievale; a preservare l’iconicità del martirio e le stigmate del pregiudizio per i persecutori di un *corpo* già “santo”.

A volerne poi sorprendere il ritmo uggioso nel disporre ciascuna strofa su un proscenio coreutico, evocando la frenetica gestualità di un rituale arcaico, pressoché tribale, si “vedranno” le parole “dette e ritornate” danzarvi sopra con moto ondulatorio: incedendo tanto in avanti quanto, come getto di risacca, a ritroso.

Suggestione di “metamorfosi” sostenuta dalle parole stesse.

Il loro ballo di magia attrae la pittura purificando entrambi i linguaggi col balsamo - «*pour les analphabètes*» - demitizzante la spicciola pedagogia religiosa che essi portano in grembo². Forse che, nel solco ancora del marsigliese, la diegesi contragga prologo ed epilogo nell’ansa ricavata dal salto all’indietro delle preposizioni verbali ove originano le residue tensioni di un edificio operaio a cui - sottratto il mito novecentesco della sua produttiva, disciplinata organicità - l’occhio della camera vorrebbe restituire “verità” di morte apparente.

Delle fonti tuttavia il regista ne ha dato ulteriore spiegazione.

Ricorre il grano - «*sous le vent incliné*»³ - nei segmenti essenziali della narrazione, quale elemento simbolico di facile cognizione unito ad un motivo di rigenerazione, propriamente di “purificazione”, nelle forme di spighe vergini mosse da un mormorio silenzioso: quasi una *qôl demamah daqqah* sussurrata da qualche buona divinità dissimulatrice.

Ed esplorare per Schirinzi significa disporsi in favore dell’occultazione.

Non si tratta, si badi, di nascondere alcunché. Al contrario, di scorgere entro il vuoto intermedio delle azioni d’immersione ed emersione; poiché è nello spazio del passaggio eclittico che affiora - foss’anche con l’illusione della Morgana - il finto invisibile.

Per questa via, secondo stilemi semplificati, ove laminatoi a cilindri furono attrezzi - selettivi - di tortura, si mostra la scena di un sepolcro; su un fondo umido, acceso di candido.

Consideriamo come possibile comparazione una nota immagine dell’età di mezzo: l’Icona della Natività. Indicandone la versione concepita - sul calco dell’antico schema compositivo - nelle prime decadi del secolo decimoquinto dalla Scuola di Andrej Rublëv⁴.

¹ Cit. bibl. del regista: A. ARTAUD, *Pour les analphabètes - Per gli alfabeti*, a cura di Marco Dotti, Stampa Alternatva, Roma 2002, p. 11.

² D’altronde: «(...) *danser c’est souffrir un mythe*» (Id., in «*Œuvres complètes - Lettres écrites de Rodez 1945-1946*», XI, Gallimard, Paris 1974, p. 277).

³ «(...) *Un plant de blé sous le vent incliné, avec au-dessus les ailes d’un seul oiseau en virgule posé (...)*» (Id., Van Gogh. *Le suicidé de la société*, in «*Œuvres complètes*», XIII, Gallimard, Paris 1974, p. 184).

⁴ In quanto vicina temporalmente al ciclo, a più riprese, degli affreschi soletani (databili tra il XIV ed il XV sec.); mentre lo schema iconografico di base risale all’incirca al III e IV sec.

La figura del Bambino compare entro la cavità di un monte “aperto”: egli nasce e già prepara la propria fine che è principio di vita nuova. Avvolto com’è in bende incrociate di sepoltura, *deposto* com’è in un rettangolare sarcofago affatto simile a ciascuna delle casse che compaiono nel filmato, già destinate ad accogliere il grano.

Quando però in Schirinzi la volontà di alienare qualsivoglia sacralizzazione del *transito* guida le soggettive sui recipienti lignei delle reiterate *deposizioni*, questi, feticci delle compiute ordalie, affermano la giustizia dell’ufficio sacrificale di un tempo: per prova d’innocenza senza la quale alcuna sera prepara al giorno.

Così il Molino è tutto *corpus immolatum*: le nudità dei suoi ambienti, privi delle macchine e del formicaio operaio che le agitava, la loro squallida anorganicità, la resa delle primitive pulsioni di guerra alla vuota conservazione, appaiono - nel segno di Artaud - risorse vitali.

«*Alli quattordici non fura de pattu: aprete monte e gnuttite Caifassu*»: ultima strofa delle c.d. *Dodici parole della verità* venute a galla dall’ascolto di una cantafiera presente in tutta l’area del mediterraneo (non soltanto in essa), secondo un certo schema comune.

Nelle sue distinte versioni le *Parole* in realtà sono tredici; benché l’ultima non abbia contenuto “pattizio”, venendo pronunciata a mo’ di rottura quale pretesto di chiusura del rito.

Nel nostro caso la distorsione della tradizione orale ha arricchito il procedimento enumerativo di una preposizione aggiuntiva - la “quattordicesima” - invero assorbente quella che in analoghi modelli la precede con identica funzione liberatoria dagli spiriti “impuri”. A quest’ultima segue, daccapo, l’invocazione di scongiuro:

«*Uno: uno solo Dio, ci crisce, mantiene il mondo; ama Dio e schiatta demonio!*».

Ove: «*schiatta demonio!*» è scarica onomatopeica della formula; mentre la citazione del *monte* ha altrimenti valore difensivo: «*Apriti monte e sotterra nel tuo ventre il maligno*».

Affatto marginale ogni congettura circa la visione apocalittica del *Golghota* ovvero la personificazione del “forte” (qui Caifa[ssu] in chiave marcatamente anti giudaica).

Schirinzi non si arresta ad una lettura formale che voglia apparire filologicamente verosimile. Nonostante l’origine delle *Parole* prese a prestito - ravvisabile [anche] nel ricorso al termine “monte” - appaia ancorata a radici precristiane. Alle quali del resto vi si accenna tramite rimandi sonori all’universo ebraico⁵ come riverberi di contaminazioni cristallizzate nell’esperienza della Giudecca soletana ed intuibili - suggeriscono alcune sequenze⁶ - nei registri figurativi di Santo Stefano.

Egli non mostra per questo tipo d’indagine particolare interesse. Lo attrae piuttosto recuperare alla propria grammatica la misura di un “rovescio” capace d’essere «il suo vero diritto»⁷: quando forza la percezione ne avverte la necessità di riordino *a contrario*; null’altro. Lasciando che la focalizzazione dell’oggetto vi registri un’apprezzabile reazione interna. Come fosse lastra di metallo gettata nell’acido con intento di acquaforte perché della morsura riveli gli esiti, lo stesso significativo, sollecitato dall’ottica sovversiva del regista, indica percorsi clandestini di significato.

Così degli affreschi la scena - espunta dal montaggio e tuttavia impressa nell’obiettivo, al pari dell’intero complesso pittorico, allorché bisognava fermarne lo sguardo su taluni dei contigui quadri *Della vita di Cristo* - di matrice tipicamente bizantina, in cui la madre del Battista - narra l’apocrifo Protovangelo di Giacomo - sfugge alla strage di Erode trovando riparo, per sé ed il figlio, in seno alla roccia:

«*(...) allora, gemendo, Elisabetta disse: “Monte di Dio, accogli una madre con il suo figliolo!” (...) E subito il monte si aprì e l’accolse (...)*».

La coincidenza con la filastrocca del filmato risiede nell’invocazione al “monte”.

⁵ Sulle possibili analogie, in particolare, tra la filastrocca del *Seder di Pesah* e le “Dodici parole della verità”, v. A. CASTALDINI, *Tradizioni ebraiche in Italia*, Ancora ed., Milano 1999; p. 159 e ss. Sempre a proposito delle origini ebraiche del testo (con *focus* sull’area greganica aspromontana) cfr: P. MARTINO, *Le dodici parole della verità nel ms. Vat. Gr. 1538. Una filastrocca numerica di origine ebraica*, in *Discontinuità e creolizzazione nell’Europa linguistica*, a cura di M. Mancini e L. Lorenzetti, Il Calamo, Roma 2012, pp. 97-127, cui si rimanda per l’abbondante bibliografia. Con riferimento alla tradizione orale salentina (nello specifico galatinese), cfr.: G. R. SCHIRONE, *Giudei e giudaismo in Terra d’Otranto*, Messaggi, Cassano Murge 2001, pp. 117-130; in cui l’autrice cita una strofa di chiusura, relativa ad ulteriore versione delle “parole” rinvenuta presso l’Archivio privato di Don Salvatore Bello, simile a quella utilizzata da Schirinzi (p. 127, in nota 12).

⁶ Specie quelle relative agli aguzzini del Protomartire, identificati come giudei per via della *rota* purpurea contrassegnata sulle rispettive vesti; il cui uso, come noto - sulla scorta di quanto stabilito dal Concilio Lateranense IV (1215) - era stato ribadito, anche per la contea di Soletto, da Maria d’Enghien (1445).

⁷ «*(...) Et cet envers sera son véritable endroit*» (A. ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, K éditeur, Paris 1948, p. 40).

Quest'ultimo può quindi venire in gioco quale contenitore ancorché effimero "del" male («*Apriti... e gnuttiti Caifassu*») od altrimenti assumere funzione di protezione "dal" male («*si aprì e l'accolse*»)⁸.

Val la pena tornare per un istante all'icona della Natività.

Nella rupe messianica la scena principale è circoscritta in un'ampolla di buio: quasi che "aprendosi" gli inferi avessero "inghiottito" il Bambino. Ma la prossimità al male offre l'inganno salvifico di un corpo calatovi come esca per vincere la morte, trafiggendola col proprio amo affinché - «*degustato insonte ac vivifico corpore*» - essa rimetta anche coloro che avesse già divorato⁹.

A questo punto converrà chiedersi in cosa consista il "male" per Schirinzi.

Non certo nel "brutto", categoria, al pari del "bello", sin troppo vaga e relativa per riconoscervi autonoma dignità. Forse in un punto di smarrimento tracciato sulla parabola della modernità; forse - con più verità - in una sorta di «*place du trou noir*» in cui ristagna l'impossibilità di «*snidare l'armonia covata dal marcio*»¹⁰.

Sta il fatto che nel ribaltamento della percezione la convergenza dei [tra] fattori opposti del conflitto importi la loro caduta nel medesimo anfratto ove uomini rei di "relitti" scontano la propria pena scrutando con le retine dei contemporanei: gli uni e gli altri intenti a condurre la medesima lotta. La contiguità al male si mostra perciò necessaria: permettendone una più risoluta conoscenza essa appare la sola esperienza capace di rendere efficace la formula liberatoria dell'esorcismo.

Atto II: «*Non ero morto né distrutto ma nel corpo da qualche parte*»¹¹

Anche Schirinzi ha mappato la propria orografia dei "segni" e - per dirla con Agostino d'Ippona - un monte su cui per gli uomini senza occhi sia «più facile sbattere la testa» che «non cercarvi rifugio»¹².

Nel corso del secondo atto si frana per davvero al suo interno. La ricomparsa della cantilena con accenti di scosse galvaniche allude a scorie di resistenza, cortocircuiti verbali di presenza corporea sospesi ancora in un vapore di quiete amniotica.

Poi, improvviso, il fragore metallico della collisione.

Quasi fossimo nello scafo di un vecchio sommergibile calato a picco, ci si ritrova entro le viscere dell'allegoria. Le riprese più avanti paiono secondare qualcosa di simile all'eco del *sonar*, indizio d'inseguimenti retrocamera approntati dal regista¹³ e si ha l'impressione di star là non per ragioni di mera archeologia bensì di fuga: che dai rottami risalga in superficie un *esprit* di sopravvivenza; che, giunti al fondo, occorra prestarvi riparo.

Lenta discesa presso l'antro del "monte" opificio, perché non si scivoli nell'abisso quando l'onda tellurica di quello spirito rarefatto rigetterà l'eruzione liquida di una architettura inerte.

Rammentate la prima inquadratura del Molino? Stagliato su un campo di bianco i cui bordi tendevano a sfaldarsi, inumidirsi; e dalla bocca del vulcano spento un'essenza fluida cadeva adagio negli ambienti in misura del loro approssimarsi al buio?

Ecco, ciò allora avveniva contro gravità. Si direbbe con Artaud: come acqua affiorante con spinta "rallentata" per non approdare rapidamente all'ineluttabilità di un nulla "fisiologico".

Sfumature dunque verso l'oscurità.

Nella cromia sottrattiva di Schirinzi il bianco è l'espedito mistificatorio che non compendia bensì acceca ciascun colore, coprendone la fonte nera in cui essi si muovono.

Va da sé che i toni di tali monumenti - *denkmaler* di civiltà, ossia segni (*mäler*) di un pensiero (*das denken*) - siano elementi corroboranti la testimonianza.

Non è forse la memoria più ingenua e quindi libera, primitiva e quindi pura, quella che, bagnata dall'inconscio, tende a riattivarsi in modo meno ordinato e logico nel sonno? Quando le palpebre son chiuse, la luce non vi filtra.

⁸ Sempre in tema di funzione protettiva *dal male* suggerita dall'archetipo del monte, altra strofa di novellina popolare in uso presso la costa adriatica salentina, sebbene di matrice dubbia mostrandosi assai corrotta rispetto all'originario contesto di stesura, conclude la leggenda della Santa Cesàrea in tal modo: «*Aprite munte e gnutti Cisària!*»; ossia: «*si schiuda la roccia affinché Cesàrea vi trovi ricovero*», fuggendo il maligno. Percorsi simili ed al contempo divergenti (costituendo ogni testo della tradizione orale il prodotto di continui adattamenti alle esigenze - culturali, sociali, *etc.* - di una specifica comunità). Sulla leggenda di Cesàrea, per una breve sintesi della vicenda a beneficio di coloro che non ne avessero contezza: M. MOSCARDINO, *Santa Cesarea*, in «*La Zagaglia*» a. V, n. 17, Lecce (marzo 1963), pp. 17-31.

⁹ «*(...) Accedit itaque mors, corporisque Dominici escam avidè deglutiens, divinitas hamo transfigitur; atque degustato insonte ac vivifico corpore, ipsa interit omnes, quos olim absorbuerat evomens (...)*»; S. GIOVANNI DAMASCENO, *De Fide Orthodoxa*, libro III, cap. XXVII.

¹⁰ «*(...) Non il racconto della bellezza ancor meno quello della bruttezza: si prova a snidare l'armonia covata dal marcio. Ogni inquadratura è impossessarsi dell'impronta, è porre un'aureola alla dignità di questi luoghi/corpi che seducono con l'intimità di Vermeer e il caos di Rauschenberg, la stratificazione di Kiefer e la crudeltà di Bacon...e la merda assume valore cromatico necessario in queste tele abbandonate*» (CARLO M. SCHIRINZI, *Note di regia*, 2014).

¹¹ Cit. bibl. del regista: A. ARTAUD, *Pour les...*, op. cit., p. 7.

¹² S. AGOSTINO, *Commento alla prima epistola di S. Giovanni*, Omelia I, 13.

¹³ Il caleidoscopio elettrico-sonoro del lavoro di Schirinzi si deve all'opera del salentino Stefano De Santis, in arte Urkuma (talento nostro vivissimo).

Artaud è ovunque.

Purché in quell'ovunque egli non vi compaia. Abbia, cioè, la sola forza di mezzo probatorio. Lente della specola per mezzo della quale osservare l'essenziale armonico disperso in sangue che rapprende freschi, voce alchemica, fatti di spirito e di magia, lungo i capillari carsici di un'unica pelle.

Penetrare nell'epidermide di questa *chair* svelandone i livelli per scorticamento delle strutture sovrapposte; esfoliarne gli strati lacerati dal medesimo processo di storicizzazione; vuol dire per Schirinzi risolvere l'indagine attorno ad un "corpo" non [del tutto] fossile."

Achille Cofano, *Deposizione in due atti, cortometraggio di Carlo Michele Schirinzi*, in 'Note di Storia e Cultura Salentina, Società di Storia Patria per la Puglia Sezione del Basso Salento "Nicola G. De Donno"', XXVIII, 2018, pp. 305-309.

//////

"Rigorosa la rivisitazione di Carlo Michele Schirinzi della sua terra, il Salento, scissa fra bellezza naturale e smemoratezza. Il pregnante *Deposizione in due atti* si apre su immagini rilucenti di spighe di grano mosse dal vento, poi nella prima parte la macchina da presa indaga il mistero di un *Giudizio Universale* nella chiesa quattrocentesca di Santo Stefano a Soleto, mentre nella seconda lenti movimenti percorrono gli spazi vuoti di un antico mulino a Corigliano d'Otranto. La tessitura è impreziosita da musiche di Urkuma e da un testo ("Per gli analfabeti") di Artaud".

Flavio Vergerio, *Panorama Festival. Pesaro si rinnova*, in 'Il Ragazzo Selvaggio', n° 118-119, luglio-ottobre 2017, pp. 40-41.

//////

"(...) *Deposizione in due atti* di Carlo Michele Schirinzi, altro film visto a Pesaro, parte dagli affreschi della Chiesa di Santo Stefano di Soleto, lo sguardo si posa sugli incarnati, sulle tinte delle vesti, sulle espressioni dei volti e sui gesti delle figure; gesti fermi nell'aria, a riscrivere una lingua perduta, a incidere il silenzio come la lunga e meravigliosa nenia cristiana in dialetto leccese, recuperata dal compositore Stefano Urkuma De Santis, che accompagna le immagini. Poi i fantasmi prendono improvvisamente corpo tra le stanze abbandonate di un vecchio mulino, le crepe nei muri, l'intonaco scrostato, le madie accatastate l'una sull'altra, il legno dei vecchi mobili tarlati, i macchinari dismessi, la luce che taglia gli ambienti e declina nell'oscurità. Anche qui, tra queste stanze, la resistenza del silenzio sembra incrinarsi, rompersi al ritorno del tempo, all'eco di un passato ancora una volta presente, che si riflette nello sfocarsi persistente della nenia iniziale, fino ai frammenti di un suono nelle cantine interrato dello stabile. A tratti il vecchio mulino dà l'impressione di essere un luogo di alienazione (e non è un caso, forse, che Antonin Artaud apra, in epigrafe, il viaggio tra le immagini della *Deposizione*). Tutto sembra doversi dissolvere nel cupo e terreo colore di un oscuro inabissamento, ma le immagini di Schirinzi, di là da ogni *catabasi*, da ogni discesa in abisso, scrivono, sia pure fuori campo, come già accadeva ne *I resti di Bisanzio*, anche una *anabasi*. Il grano deve ancora essere mietuto. E proprio sull'ondeggiare di spighe di grano agitate dal vento si apre e si chiude la sua *Deposizione*".

Michele Moccia, *Festival. Pesaro 2016*, in 'Filmcritica', n° 667/668, settembre 2016, pp. 334-335.

//////

"Una precisa estetica delle superfici, delle materie tarlate, marcenti in essenza e coreografia; disposizione di cose nel quadro (affrescato), rese significative dal passare del tempo, è quella di Schirinzi in *Deposizione in due atti*; ostensione di cose mucide, "barocche" (in senso ermetico), intrise dal sentimento del tempo, che fa brulicare sensualmente, pullulare gli scorei in odore di fiori deposti, decomposti davanti agli altari e di incenso, di acqua santa; un che di ecclesiale, per quanto spogliato del liturgico che non sia il mistero dei resti bizantini, colti nella desolazione, nel randagismo di un'umanità, una stirpe decaduta, quella appunto dei *Resti di Bisanzio*, che è film sacrificale, forse programmaticamente, ma avrebbe meritato ben altro rilievo nel panorama italiano".

Luigi Abiusi, *Pesaro e dintorni: tra porno e satelliti*, in 'Uzak', n° 23, estate 2016.

<http://www.uzak.it/component/content/article/128-lo-stato-delle-cose/965-pesaro-e-dintorni-tra-porno-e-satelliti.html>

//////

“Per permettere ai lettori di conoscerti un po' inizierei col chiederti di parlare della tua idea di cinema. Ci sono registi per cui il cinema significa la narrazione di una storia, chi lo vede principalmente come oggetto culturale, chi come esibizione effettistica, chi pensa biecamente al botteghino ecc.

Per Schirinzi il cinema è...?

Immagine che si ascolta e suono che si vede. Il grande cinema, come la grande arte, riesce ad abbattere gli argini epocali e a non essere relegato al suo tempo: alcuni film di Kurosawa, Ozu o Bergman sono di un'attualità impressionante. Le partiture di ogni singolo strumento (luce, suono, fotografia, recitazione...) assumono tutte la stessa importanza per la riuscita di questa grande melodia, pur raccontando storie ambientate in luoghi e tempi ben precisi, penso a *Playtime* di Tati o ad *Aguirre* di Herzog, ma anche a *Dog Star Man* di Brakhage, a *Salomé* di Carmelo Bene o a *Two years at sea* di Ben Rivers.

Un metodo di lavoro “tsukamotiano”, che spesso ti porta a ricoprire una pluralità di ruoli produttivi, regista, operatore, montatore, sceneggiatore, tecnico del suono. Ne parliamo?

L'amato Tsukamoto è l'esempio più calzante! Esiste un cinema corale che necessita di tutti gli operatori, ed un cinema solitario caratterizzato da un approccio più intimo dove, molto spesso, l'autore ricopre tutti i ruoli professionali. Pur avendo attraversato brevemente il primo di cui conservo un felice ricordo (*Il nido*, 2003), ho scartato questo percorso calcolato su tempistiche industriali e sindacali e su sceneggiature da cui è impossibile evadere. Nel 2004 nasce la *Untertosten Film / Produktionen Aurtarkiken*, una fantomatica casa di produzione nel cui logo compaio nelle vesti di una Minnie scassata: l'esigenza non era chiedere assistenza alle istituzioni ma di utilizzare questo timbro per marchiare i miei lavori come carne da macello, anche perchè queste assistenze, spesso dimostrano come il cinema nasca già malato, privo di forze.

Questo modo di lavoro “aperto”, diciamo così, ti ha portato a sperimentare supporti diversi, pellicola, digitale ecc, addirittura arrivando, nella serie delle “Iconoclastie su(al) Negativo”, a graffiare, a incidere manualmente la pellicola, a scorticarla, ne desumo che per te il “supporto”, componente ottico-tecnologica del film, il medium, assuma una rilevanza significazionale primaria, ai fini della semiosi complessiva dell'opera.

La scelta del supporto è fondamentale. Le *iconoclastie su(al) negativo* sono stampe ottenute dal procedimento di asportazione manuale dell'emulsione dalla pellicola 35mm, mediante graffi praticati con lame, un lavoro che getta le sue radici nella scultura romanica. Le Eclissi sono videoperformance sull'occultamento dell'immagine sonorizzate dal vivo da Larssen e Urkuma, in cui il found-footage ha lo scopo di cancellare e non di riesumare il passato, in questa contemporaneità priva di speranza. Il cinema è sempre una questione bidimensionale, una stratificazione di pelli disposte a farsi accarezzare, scalfire e attraversare: il supporto, analogico o digitale, è un corpo tatuato da immagini che scivolano trasversalmente, come nella retina, nessuna illusione di tridimensionalità scenografica, luminosa o audio può distrarci dall'essenza piana del cinema – Kubrick lo aveva capito bene: lo studio delle superfici che ha mosso i primi lavori (*Terminale*, 2000; *Uniforme*, 2000; *Dé-tail*, 2001; *Zittofono*, 2005) continua ad accompagnarmi (*Sonderbehandlung*, 2008; *Fuga da Nicea*, 2008; *Deposizione in due atti*, 2014; *Eclisse senza cielo*, 2016)

Ovviamente, stando così le cose, l'usare o il non usare la pellicola, l'usare o il non usare il digitale sono scelte pregne di intenzioni nella tua poetica.

Ho utilizzato la pellicola solo per le *Iconoclastie*, i film sempre in video, analogico e digitale. È contronatura montare in digitale materiale girato in pellicola, una staffetta che distilla solo la parte estetica, è come dipingere la copia di un quadro per poi esporre la stampa fotografica di tale copia. Uso il digitale per due motivi: il primo è prettamente economico visto che il 90% dei miei lavori sono autoprodotti, il secondo è di natura poetica poiché la matericità digitale è simile a quella pittorica essendo costituito dal codice binario che ricostruisce totalmente ciò che filma, non producendone una copia.

La scelta del mezzo è dettata dalla conoscenza delle sue caratteristiche tecnico-espressive e l'autore, come il dentista, dovrebbe sapere che per estrarre un dente si utilizza la pinza odontoiatrica e non un qualsiasi bisturi: se da un lato l'avvento del digitale ha permesso a tutti di realizzare film, dall'altro l'abuso di potere del proletariato cinematografaro ha originato una *documentazione della pietà e della mediocrità* che spesso il critico, più colpevole dell'autore, elegge a Cinema. L'entusiasmo punk che palpitava nei filmati durante i primi anni del digitale è stato vinto dall'odierno confezionamento perfetto che, spesso, omologa i lavori.

Sperimentazioni sul supporto, ma hai lavorato anche con il fish-eye, con filtri e lenti rigorosamente analogiche ed

artigianali, hai saggiato la “tenuta” dello spleet-screen e del sistema di relazioni di senso che necessariamente induce tra le immagini che vengono accostate in *Addestramento all'apocalisse*. In *Dal Toboso* c'è molta attenzione alle possibilità significazionali del sound design e della relazione tra campo visivo e suono fuori campo (penso al cavallo che riesci a far esistere sotto i sederi di due personaggi inquadrati dalla vita in su unicamente attraverso il rumore “off” degli zoccoli, ben sapendo che lo spettatore, per abitudine percettiva, sentendo il rumore automaticamente attiverà l'immagine mentale sincrona dell'equino che cammina), in *Notturmo Stenopeico*, la riflessione storicizza il linguaggio e si concentra sulle possibilità pre-cinematografiche della visione, utilizzando una scatola stenopeica. Le possibilità di selezione del visivo implicite nel mezzo qui sono sfruttate per lootenimento di esiti espressivi consoni alla drammaticità del tema. Il secondo atto della tua *Deposizione* è un piccolo saggio sul movimento di macchina e sulle sue implicazioni temporali, che fornisce anche il motore primario a questa narrazione squisitamente visiva: la tua relazione con la componente tecnologica del fare cinema si direbbe “attiva”, militante addirittura, nel senso che sembri cercare di opporre una strenua resistenza, al fatto che siano le caratteristiche specifiche degli strumenti tecnologici che utilizzi a determinare “la forma” del tuo esprimerti. In tutti i film che ho citato sembra evidente, semmai, lo sforzo contrario, quello cioè di piegare, di funzionalizzare di volta in volta proprio quegli aspetti di linguaggio dipendenti dalle caratteristiche del mezzo a una intenzionalità di senso ed espressione ben precisa.

Utilizzo il digitale in ‘modalità analogica’, è impossibile non tener conto delle secolari sperimentazioni dagli artisti: si può considerare ‘nuovo’ un lungo piano sequenza? Spacciare per Beniano un film che utilizza musiche di Verdi? Basta poco per provocare orgasmi a certa critica! Se per un attimo sfogliassero *Vita delle forme* di Focillon capirebbero che si tratta solo di slittamento di forme da un media all'altro. Il piano sequenza è il primo racconto per immagini non ancora intaccato dalla scansione spazio-temporale della rappresentazione antropocentrica: i graffiti di Lascaux, i bassorilievi egizi, ma anche i campi lunghi di Bosch dove tutto è scaraventato in superficie e tocca all'osservatore montare la sua storia. Il filmare tutto fagocita per poi vomitare su un campo di battaglia dove la strumentazione diventa un'arma ludica da assoggettare ai propri desideri, come la pistola a pois in *Dillinger* è morto.

Arriviamo così a Deposizione in due atti, la definiresti un'opera principalmente costruita sul movimento di macchina (atto secondo) e sul suo antinomico, l'assenza di movimento (atto primo, in cui i piccoli movimenti del campo visivo pur presenti, sono strettamente funzionali alla lettura delle pitture, tutti interni allo spazio dell'immagine, non interpretabili come forme di attraversamento di uno spazio reale, cosa che invece avviene con i lentissimi spostamenti laterali o in profondità con cui percorri gli spazi nel secondo atto)?

È una questione materica: le parole di Artaud ci strappano dal racconto per scagliarci nella risonanza magnetica d'un corpo architettonico. Gli affreschi osservano, mentre sono osservati, l'interno del proprio corpo: è un corpo che ha ruotato le pupille all'indietro bagnandole nei propri umori, un tentativo di vista accecata di cui parla S. Agostino, l'occhio barricato alla tentazione della forma, velato perché capovolto dall'esigenza di guardarsi nell'intimo ma nello stesso tempo capace di provocare piaceri come nella *Beata Angela* da Foligno, nel *Cristo Velato* del Sanmartino, nella *Simona* di Bataille, nel liquido naufragare dello sguardo di Brakhage o nell'occhio-evoluzione biologica della lacrima di Grifi.

Al cinema il movimento è tempo, è un moto (del campo visivo, del corpo dell'attore ecc) che non potendo dispiegarsi in uno spazio tridimensionale esiste solo in termini di durata, di tempo richiesto dal suo compiersi. L'immagine in movimento è quindi un'immagine-tempo, un'immagine che “contiene” anche l'esperienza della durata, quella dei movimenti che ritrae, i movimenti degli attori e degli oggetti diegetici, e quella dei movimenti attraverso cui è ritratta (movimenti della mdp)

Sbaglio a intendere Deposizione in due atti anche secondo un'accezione cronologica? Tanto più che nel secondo atto la studiattissima ed esasperata lentezza dei movimenti di macchina sembra suggerire che ci sia dietro un lavoro teso ad alterare la percezione cronologica, a dilatarla per via cinetica. D'altro canto tutto il lavoro sembra esprimere una temporalità altra, staccata da quella ordinaria, e tutta interna alla visione, al distendersi del tuo piano visivo, del tuo riprendere. Puoi chiarire questi aspetti?

La vista è costituita dall'occhio osservante e dall'oggetto osservato che si corteggiano sino a scambiarsi i ruoli quando la tensione cede alla passione: filmare è un insensato sfinirsi nella materia e aprirsi a ogni sentiero sconosciuto. Il desiderio si può abbozzare ma il fuoco divampa solo durante il rapporto, come in una tela di Rothko o di Licini, quando il tempo salta e non coincide con quello ‘reale’ perché qui non esiste più il ‘reale’.

*Mi pare che la riflessione sul tempo riemerge con una certa regolarità nel tuo cinema, a cominciare dall'idea tempo come memoria implicita in *Addestramento all'apocalisse*. Tanto in *Deposizione* che in *I resti di Bisanzio* quest'idea del tempo si fa materia, materia entropica, segnata dalla disgregazione, una materia che sulle superfici reca una mappa*

del passare del tempo disegnata con graffi, scrostature, calcificazioni e decorticazioni, potremmo parlare, a rigor di logica di "materia-tempo".

Non ho approcci didattici col tempo, del passato m'interessa l'immagine/residuo che giunge a noi. *All'erta!* è impregnato dell'ideologia fascista ma il film è una defecazione del passato non una sua riedificazione, come le impronte fossilizzate dei dinosauri in cui non vediamo il corpo ma percepiamo il loro atroce peso. In *Sonderbehandlung* i campi di concentramento riecheggiano nel filmino porno degli anni 20 la cui pellicola rovinata tortura i corpi tumefatti dei due amanti, graffiandoli e bruciandoli. Degli affreschi amo la flebile traccia di materia che resta dopo lo stupro compiuto dal tempo: qui è racchiuso tutto il cinema, una sindone materica simile all'impronta latente sul negativo che nei secoli prevarica la rappresentazione. Logorata la rappresentazione (il reale) esuma la materia.

E questa traiettoria temporale permette di intercettare un ulteriore tema di Deposizione, che da questo punto di vista riprende e prosegue il discorso iniziato con il tuo Notturmo e proseguito con gli affreschi di I resti di Bisanzio. Intanto prova a spiegarmi la valenza che assegni a queste ricorrenti pitture.

La pittura visita spesso le mie riprese: in questi giorni sto montando *Eclisse senza cielo*, film su Romano Sambati, esperimento di trattazione dello schermo con il linguaggio pittorico dell'artista caratterizzato dai tempi dilatati necessari alla creazione della sua opera. Tornando al secondo atto di *Deposizione*, ogni inquadratura è impossessarsi dell'impronta e porre un'aureola alla dignità di questi luoghi che seducono con l'intimità di Vermeer e il caos di Rauschenberg, la stratificazione di Kiefer e la crudeltà di Bacon, mentre la merda di piccione assume un valore cromatico necessario in queste tele abbandonate.

Questi segni lasciati dagli anni sulla materia delle cose, questi crono-segni che tracciano una mappa temporale, sono anche gli indici dell'abbandono di questi reperti estetici all'incuria del tempo, il tema della mancanza di una bellezza che prima c'era e che ora viene meno a causa di una colpevole inazione che si dipana negli anni, nei secoli.

Non è rimpianto di un'epoca non più ripetibile ma presa di coscienza della profonda ferita che mai si rimarginerà e, contemporaneamente, dell'impossibilità di far tabula rasa per ricostruire – il sogno di Ubu ne *I resti di Bisanzio* –. La vera bellezza non appartiene al tempo e il restauro del passato è l'ennesimo tassello conficcato nel mosaico della nostalgia. Lavorare sui residui equivale a setacciare germi di vitalità dagli energici corpi morenti, periferie di una vita concepita come eterna lotta contro la sparizione: è l'atto di resistenza alla morte insito negli uomini e nell'arte di cui parla Deleuze, atto che cancella le gerarchie tra corpi umani e architettonici.

Gli interni scabri dell'atto secondo, invece, sono luoghi a cui la bellezza è addirittura estranea per ontologia, ricaduti fattuali di una forma del pensiero e di una società che ha smarrito, o che stà smarrendo, la pratica e l'idea stessa della bellezza.

La bellezza è sempre nell'occhio di chi guarda e a volte bisogna snidarla dai luoghi in cui lo sguardo superficiale non trova sue tracce. Mutare continuamente il punto di vista è un metodo per restar sedotti da forme, colori e odori. Il mio approccio filmico è corporeo, salta i preliminari per subire e dilatare il coito, in *Deposizione* mediante le estenuanti carezze sulle superfici malate: è la sospensione del coito e non la cronologia dell'atto che m'interessa. All'occhio non basta più vedere, vuol partecipare e sporcarsi nella materia come San Tommaso, avvicinarsi tanto all'immagine sino a perderne connotati e significati, è l'amplificazione di cui parla Carmelo Bene.

Tutto quello che avviene in questo film, avviene internamente alla materia. Materia che non è agita, ne agente, ma contemplata. Gli eventi che occorrono, la fantasmatica trama di questo film, non sono azioni ma fatti unicamente visivi, la materia come insieme di accadimenti unicamente visivi. Le sue ruggini e asperità, le levigatezze e le ruvidità, le incrostazioni, le crepe, i buchi, le linee dei contorni ecc., trasfigurate dall'occhio meccanico della mdp, rivelano forme astratte, aggregazioni figurali e cromatiche, linee di fuga e campi di forza. La realtà per Schirinzi è pittorica, prima ancora che oggettuale?

Deposizione è una graduale cancellazione della memoria, un inno anarchico al perdersi da 'qualche parte' nel proprio corpo, il crollo di ogni certezza: il suono è sempre organico con l'immagine e nel primo atto, Stefano Urkuma De Santis utilizza un'antica nenia leccese scandita dalla sequenza numerica a ritroso culminante con la visione apocalittica del monte Golgota che inghiotte se stesso. La voce, rovinata da Urkuma sino all'incomprensione nel secondo atto, s'amalgama alla visione sempre più ammorbatata dalla sfocatura.

In questo mondo prettamente fatto di immagini il movimento di macchina, diventa, con il montaggio, ovviamente, il principale strumento della narrazione, il meccanismo che permette il succedersi degli eventi visivi che costituiscono la trama, sia spostandosi entro lo spazio interno della figura, come avviene con i piccoli spostamenti laterali che nel

primo atto percorrono gli affreschi murari, (delineando una sorta di fenomenologia visiva del microscopico-materico), sia muovendosi attraverso uno spazio esterno ad essa, tale da permettere un distanziamento sufficiente alla visione d'insieme. Parlami delle funzioni che attribuisce al movimento di macchina all'interno della narrazione squisitamente audiovisiva di Deposizione in due atti.

L'occhio è irrequieto all'interno della sua orbita. In *Deposizione* i movimenti rapidi sono ridotti all'osso: il grano secco che irrompe con violenza e l'osservazione degli anfratti bui, il resto è uno snervante scandaglio delle superfici, come in *Mammaliturchi!*. Nel primo atto assistiamo a occhi increduli che guardano noi senza svelare la loro soggettiva – la prospettiva rovesciata di Florenskij –, nel secondo prendiamo in prestito queste pupille per osservare l'interno del corpo, sperimentato precedentemente in *Palpebra su pietra*: questo tipo di sguardo è incapace a seguire una sceneggiatura perché è un calco sulla/nella retina di ciò che appare.

Fronde, arbusti, spighe, steli, foglie, cieli e marine scampate al rischio oleografico salentineggiante designano una particolare attenzione per ogni sorta di elemento naturale e, letti in prospettiva, creano una sorta di isotopia intertestuale sul tema "natura" che si dispiega da Natura morta in giallo, passando per I resti di Bisanzio e approda ai prologhi ai due atti di Deposizione.

Della natura mi attraggono le membra scomposte non il corpo illeso, una sorta di feticismo della disintegrazione. In *Eclisse senza cielo* i pochi spazi naturali saranno quelli presenti nei dipinti. In *Suite Joniadiatica, Prospettiva in fuga e Mammaliturchi!* la natura maligna esplose a tutto campo nelle inquadrature del mare, ne *I resti di Bisanzio* i cieli infuocati, mai cullati dall'orizzonte, e i mari bui gravano sulle esistenze dei protagonisti, *Natura morta in giallo* sussurra che non si può morire.

Sempre in Natura Morta In Giallo emerge un'attenzione per il lavoro artigiano, per i saperi manuali, che ritroviamo nelle minuziose scene di artigianato di I resti di Bisanzio.

Il lavoro artigiano è un atto d'amore nei confronti della materia grezza che delicatamente è accompagnata allo stadio adulto attraverso la costruzione del manufatto. Don Tonino Bello ne *La carezza di Dio* fa un'apoteosi del gesto di Giuseppe che accarezza il legno dopo ogni colpo di pialla. L'attività di falegname di mio padre mi ha trasmesso questa passione: i filtri analogici che costrisco (lenti, vetri, plastiche, ottiche) svelano effetti che nessun software di editing può eguagliare. È la stessa passione che animava i mastri sperimentali ma anche certi b-movie italiani degli anni 60 e 70 quando la visione non era mai subordinata alla storia, penso a *La Donna del lago* di Bazzoni-Rossellini, o *Baba Yaga* di Farina, o altri in cui l'immagine non cede mai il passo al testo, come *L'ultimo uomo sulla terra*, *La frusta e il corpo*, *L'amante del vampiro*, *Una lucertola con la pelle di donna*".

Giulio Vicinelli, *Indagine sul residuo delle immagini del passato. Carlo Michele Schirinzi parla del suo film <<Deposizione in due atti>> amplificazioni di superfici*, in 'Alias – Il Manifesto', 16/07/2016, p. 7, e in <http://ilmanifesto.info/schirinzi-indagini-sulle-immagini-del-pasato/>

//////

«*Tu, monte Golgotha,
che hai visto tanto dolore,
apriti e inghiotti te stesso.*»

C'è del grano, e poi subito Artaud. Le parole di Artaud, che frammentano e fanno implodere una deposizione, impossibile da cogliere nella sua attualità: due atti che non manifestano la deposizione, ma è come se la rinviassero eternamente, differendola e rinviandoci, noi spettatori, ad essa. Poi ancora grano, in tutto il suo giallore, ma prima la Chiesa di Santo Stefano (Soletto) e l'ex Molino Coratelli & Imparato (Corigliano d'Otranto), e prima di quest'ultima ancora Artaud, ancora la sua scrittura per analfabeti, che, come insegna Deleuze, non significa soltanto «a favore degli analfabeti» ma anche e soprattutto «al posto degli analfabeti». Intanto, una voce di donna, vecchia, salmodia gracchiante e come in una trance indotta dalle ripetizioni una litania a metà strada tra il religioso e lo scaramantico, una litania numerologica al contrario per la quale indispensabile (come peraltro per l'intera parte audio) è stato l'apporto di Stefano "Urkuma" De Santis, che fa lavorare il sonoro in deterritorializzazione all'immagine evincendo così da quest'ultima una stratificazione che è, al tempo stesso, linea di fuga come amplificazione dell'atmosfera propria del luogo. Una preghiera? Probabilmente, ma se intesa come invocazione, perché la preghiera non è una domanda ma solo e soltanto un'invocazione a ciò che non può essere detto né al nominativo né all'accusativo; invocazione di un Altro che Schirinzi non semplicemente pone nel luogo in cui la donna non si trova, e cioè, presumibilmente, in quello mostrato dalle

immagini filmiche (la Chiesa di Santo Stefano a Soletto) ma continua a rinviare, a differire. Così, non abbiamo effettivamente luogo, «nel corpo da qualche parte», perché il nostro sguardo viene sin da subito intrecciato in una catena relazionale e causativa di sguardi che non fanno altro che rinviare, differire, promuovere l'avvicinamento asintotico a qualcosa che nemmeno conosciamo. Non si tratta - sia ben chiaro - di metonimia. Schirinzi, in *Deposizione in due atti* (Italia, 2014, 15^a), non sembra interessato alla ricostruzione della Chiesa prima e dell'ex Molino poi: la Chiesa sono le pareti dipinte, e quelle pareti ci guardano; sono pareti affrescate che trattengono in sé un tempo più puro di quello cronologico, una temporalità che ha immediatamente a che fare collo scorrere, il transeunte e - anche e soprattutto - la fissità di questo transeunte: dunque la rovina. Rovina di un luogo che è luogo della rovina. Gli sguardi degli affreschi (rovina del luogo) rinviano allo spazio di fronte, che Schirinzi non satura mediante un contro-campo, come se la rovina fosse qualcosa d'impossibile da immaginare, cioè da rendere per immagini; allora, il luogo della rovina giunge ad essere qualcosa che mantiene, non come assenza di fondamento ma come fondante assenza fondamentale, la possibilità dell'immagine, la quale, a sua volta, arriva ad essere un di più, un al di là di se stessa. Puro sguardo, e non è affatto una conquista da poco. Schirinzi non inquadra gli sguardi degli affreschi, ma fa in modo di porre in essere una relazione di sguardi di per sé causativa. Causativa di un fondamento impossibile, di un punto d'ancoraggio, di un punto di vista su un oggetto indeterminabile. Al di là dell'immagine, Schirinzi scopre la pienezza dell'immagine in quanto sguardo, sicché non è tanto che l'immagine esista perché noi abbiamo gli occhi, ma lo sguardo è l'immagine medesima, affrancata da qualsiasi ente, da qualsiasi oggettualità, da qualunque cosa «da vedere». È il fuoco che divampa ne *I resti di Bisanzio* (Italia, 2014, 82^a), l'Altro luogo come luogo dell'Altro cui la donna gracchiante non si può che avvicinare trasformando la sua lingua in un analfabetismo, *lalangue - lalangue* che Schirinzi porta a livello visivo: lo sguardo precede l'immagine perché è l'immagine fondamentale, fuori dalla ripetizione visiva, delle immagini e degli sguardi singolari. Come *lalingua* precede il linguaggio, così lo sguardo è ciò che è posto in essere dal suo essere immagine, il che fa sì che ci siano immagini (visive e viste). La carnalità di Artaud trova allora tutto un suo motivo d'esistere fuori da ogni sensualismo: è la carnalità dello sguardo-immagine, inteso cioè come immagine dello sguardo e sguardo dell'immagine. Il corpo non è che diventi immagine, oggettualizzandosi, ma l'abita in quanto l'immagine è di per sé sguardo: è corpo dell'immagine, corpo che abita l'immagine come sguardo. Corpo molecolare, seguendo Lacan, corpo del bambino, la cui parola è più vicina alla lallazione che al linguaggio; corpo senza organi, seguendo Artaud, corpo disorganizzato organicamente, anorganico; corpo del luogo impossibile da ricostruire, seguendo Schirinzi, poiché, aristotelicamente, non esistono che luoghi, ma allora bisogna fare in modo di entrare nel luogo senza esserne avvinti, si da portare varie intensità all'emersione. Banalmente, del resto, non tutti i luoghi sono uguali. Entrando in una casa, posso cogliere il suo carattere di accoglienza. Così, Stonehenge, in quanto luogo, mi provoca delle sensazioni che sono al di là del linguaggio, al di là della parola, poiché, inconsciamente, si son depositate in me determinate acquisizioni ancestrali che effettivamente non conosco e che posso solamente percepire a Stonehenge. Entro in una chiesa, e tutta quella cultura mi si fa addosso; viceversa, un cattolico entra in una chiesa e immediatamente percepisce qualcosa d'ineffabile e incomunicabile. Se il luogo è dell'ordine della forza, allora le forze abitano davvero i luoghi, come spiriti, che si impossessano del nostro corpo molecolarizzando, parcellizzandolo, facendo emergere gradi d'intensità altrimenti sommersi nel nostro inconscio. In questo senso, la rovina dell'ex Molino non rinvia affatto a un suo stadio primigenio di costruzione e perfezione; semmai, la rovina parcellizza il luogo prima ancora del nostro corpo, facendo così in modo che il luogo sia omogeneo allo sguardo, ed è così che Schirinzi porta alle estreme conseguenze il primo atto: lo sguardo è un luogo prima che il luogo sia visibile, ma ciò è possibile solo attraverso il cinema, poiché è il cinema, in ultima istanza, a rapportarci a quelle intensità più molecolari, più impercettibili che altro non sono quelle delle spighe di grano recepite nella loro cosmicità - puro verde che non è macchia indistinta ma infinita variazione gradiente”.

Francesco Cazzin, *Deposizione in due atti*, in 'L'emergere del possibile', 15/12/2015.
<http://emergedelpossibile.blogspot.it/2015/12/deposizione-in-due-atti.html?m=1>

/////

“Due atti. E il deporre, che ha in sé la secondarietà del controcampo, la consequenzialità rispetto al porre, che sancisce la pienezza del vuoto in cui siamo calati. Del resto questa è un'opera di Carlo Michele Schirinzi, quindi è imperativo disgiungere l'atto dalla sua attualità, dalle cronometrie del presente: tutto è un lascito residuale del passato che ci parla con linguaggio antico, fatto di resti, macerie, derivate di un altrove mai perduto e sempre ritrovato. Artaud in *didascalia (pour les analphabètes)* sancisce il dissidio organico, il dissenso rispetto al corpo stesso che si abita e in cui ci si perde. Schirinzi, da par suo, lascia stridere il suo *hurlement* nel decadimento sacrale del luogo in cui sta l'atto: il corpo deposto - quello che manca - transita nel controcampo tra la cristologia scrostata degli affreschi di Soletto e il vuoto dell'ex Molino Coratelli & Imperato di Corigliano d'Otranto. Il corpo che manca - quello in cui, con Artaud, Schirinzi si

disperde – è il corpo sacro della deposizione e ricomposizione, ovvero dell'abbandono e dello svuotamento: lo scarto di un'alleanza non rinnovata, il lasso che separa la Storia dal Tempo... In principio c'era e alla fine c'è il grano, che verdeggia nelle sue spighe in apertura e ombreggia dorato in chiusura: archetipo di vita, materia da molino e dunque da farina, che è pane. E dunque è anche corpo: *prendete e mangiatene tutti, questo è il mio...* Nel passaggio tra la superficie piana degli affreschi e la profondità svuotata del molino, Schirinzi sembra cercare la funzione per superare la notte (*stenopeica*) del Tempo...”.

Massimo Causo, *Deposizione in due atti – Nota critica*, nel booklet del DVD ‘Deposizione in due atti’, Kurumuny edizioni, Martignano (Le) 2015, p. 9.

//////

“A volte capita di essere colti di sorpresa da un'immagine, magari entrando in una chiesa o in un rudere scalcinato: crediamo di aver visto o di poter vedere tutto, nella quotidiana tempesta di percezioni che ci avvolge come una selva indistinta, ma dinanzi all'epifania dell'inconsueto non possiamo che rimanere straniti, come se avessimo aperto gli occhi per la prima volta.

Comincia allora un'investigazione intorno alle forme, sebbene non ci sia alcuna domanda da porre. Lo sguardo scorre in senso verticale, dal basso verso l'alto o viceversa, in una pervicace ricerca di unione tra due dimensioni, due strati disconnessi tra loro, il visibile e il tangibile. Piuttosto che una domanda, quello che fa muovere lo sguardo è un desiderio apparentemente irrealizzabile: toccare le immagini con gli occhi, scorrere le pupille lungo gli oggetti per creare una connessione differente, non mediata dal senso ma dalla sensibilità.

Deposizione in due atti è una dichiarazione di poetica, o almeno la definizione di una tensione, di un atto diviso in due movimenti. Il cinema di Schirinzi si presenta a prima vista passivo nei confronti del visto, ma è attivamente critico nei confronti dell'attualità, ponendosi in antitesi alle convenzioni attuali imposte al modo di vedere le cose.

Del resto anche nel precedente *I resti di Bisanzio* si sentiva la fascinazione di Schirinzi per le forme avulse dal senso, come ad esempio per quelle costruzioni che insensatamente provano a scalfire e a ritagliare il cielo, opprimenti e ottuse nella loro mistica linearità verticale. In entrambi i film ciò che è statico, che si oppone alla mutazione, è avvertito come già morto: negando l'esistenza di qualsiasi fine, la materia (sia che segua una immaginifica decadenza bizantina o che si deponga strato dopo strato, polvere su polvere, in due atti distinti e contigui) continua a muoversi, a pullulare nella marcescenza.

Il paradosso della marcescenza invade tutto, anche la scelta di Schirinzi di girare in digitale. Se la pellicola decade naturalmente, reinventando il filmato e continuando il processo creativo fuori dal controllo del suo autore, di contro l'immagine digitale, seppure facilissima da cancellare, resta immutabile, perfettamente duplicabile all'infinito senza subire alcuna alterazione: si dà per morta nel momento stesso in cui nasce, impalpabile come un fantasma, sfuggente e irriducibile alla fisicità del fascio di luce con cui viene proiettata l'immagine in pellicola.

L'insofferenza per le forme, l'iconoclastia programmatica, è allora una reazione più sonora che visiva. L'oblio è impossibile, ogni cosa pare immersa in un indistinto chiacchiericcio. Per emergere dal brusio, dalla medietà audio, Schirinzi prova ad andare sotto la media, a scivolare nel silenzio, o tenta di surclassarla attraverso il punk, il rumore stridente, la declamazione. Oggetto del furore iconoclasta diventa quindi il legame tra senso e parola.

Se quel che resta di *Bisanzio* è l'immagine di Lei (amata, desiderata, magari solo sognata e immaginata) che si lima le unghie (e sotto i colpi della limetta tutto diventa lamina: l'immagine, il colore, il suono), ciò che resiste nel fondo della memoria della *Deposizione* è il ricordo residuale per il dettaglio inatteso, per la sensazione che rimane una volta fuori dall'inconsueto, di ritorno nella selva di immagini e suoni del tempo contemporaneo”.

Michele Sardone, *Deposizione in due atti*, in ‘Uzak’ a. V, n° 16/17, autunno 2014/inverno 2015

<http://www.uzak.it/cose-mai-viste/751-deposizione-in-due-atti.html>

//////

“Alla ricerca instancabile di simmetrie, e di una composizione dell'inquadratura che sia il più possibile “matematicamente” lontana dalla prospettiva umana, Carlo Michele Schirinzi porta a Italiana.Corti del Festival di Torino 2014 i quindici minuti di *Deposizione in due atti*, in cui scompone con l'abituale metodo iconoclasta anatomie (il testo a supporto è *Non sopporto l'anatomia umana* di Antonin Artaud) e volti dei santi e dei demoni che campeggiano sugli affreschi della Chiesa di Santo Stefano di Soletto, e in parallelo scandisce croci e riconosce simboli sacri nelle

scrostature sulle pareti e nelle macchine smontate e lasciate abbandonate nelle sale vuote dell'ex Molino Coratelli & Imparato di Corigliano d'Otranto.

Mentre così facendo il montaggio unisce figure risalenti alla fine del XIV secolo con la ruggine del 1930, simmetricamente e appunto in maniera matematica l'abituale collaboratore Stefano Urkuma De Santis smembra e sparpaglia la cabala arcaica in salentino stretto che una voce di donna da epoche primordiali va salmodiando in colonna sonora in frammenti smozzicati di una numerazione che rimane incastrata tra i clangori elettronici, costretta a riavvolgersi in progressione disordinata. Carlo Schirinzi realizza così il suo lucido haiku a evidente corollario del discorso portato avanti in tempi recentissimi quantomeno dal bellissimo *Eco da luogo colpito* e dallo sconvolgente lungometraggio *I resti di Bisanzio*".

Sergio Sozzo e Aldo Spiniello, *La prospettiva del piromane visionario. Conversazione con Carlo Michele Schirinzi*, in 'Sentieri Selvaggi – magazine', n.15, novembre/dicembre 2014, p.53-60.

//////

“Cortometraggio politico e visivamente meraviglioso, quello di Schirinzi, che si focalizza qui non tanto sui luoghi abbandonati ma sul loro abbandono. L'atmosfera che si respira è al contempo estasiante e melanconica, e il fatto stesso di accomunare un palazzo a una chiesa, trovando nel loro abbandono un minimo comuni denominatore, è l'elemento politico che emerge direttamente dalle atmosfere contemplative che sospendono i non-luoghi del corto (a questo proposito, vien da pensare a Deleuze e a Guattari e alla loro teoria sulle *no man's land*)”.

Cartoline dal 32° Torino Film Festival – Deposizione in due atti, in 'L'emergere del possibile', 28/11/2014.

<http://emergeredelpossibile.blogspot.it/2014/11/cartoline-dal-32-torino-film-festiva-2.html>

//////

“Oggi al Festival presenta <<Deposizione in due atti>>, un'opera in bilico sui confini del visibile.

Continua l'avventura artistica, a metà strada tra l'impresa titanica alla Herzog, il piacere assoluto di filmare i segni di un mondo (r)esistente, ai confini del visibile, del salentino Carlo Michele Schirinzi che al Torino Film Festival presenta oggi e in replica il 29 il suo ultimo lavoro sperimentale, il cortometraggio *Deposizione in due atti*. Realizzato per In-Cul.Tu.Re, progetto di ricerca vincitore del bando Smart Cities and Communities and Social Innovation, finanziato dal MIUR, *Deposizione in due atti* è un oggetto audiovisivo non identificabile per chiunque si accontenti del cinema <<mainstream>>, costruito com'è sulla base di suggestioni pittoriche, naturali e meta-realistiche. Un film che si direbbe nemmeno italiano, ma russo, scritto, fotografato diretto e montato da chi come Schirinzi ha chiaramente assimilato la lezione di Tarkovskij, Paradjanov e Sokurov, riversandola nello scenario salentino. Tanto che raccontarlo, anche solo per il dovere di cronaca, comporta automaticamente un'operazione ermeneutica, chiusa tra le immagini del grano ora verde e acerbo, poi giallo e maturo, dove a condurre sono i dipinti, le vestigia di una civiltà colpevolmente smarrita, luoghi in disuso, oggetti, tracce indelebili di un passato sempre presente.

In sintesi il dispositivo tematico e poetico ricorrente delle ultime opere dell'autore, il quale per primo sottolinea l'importanza assunta dalla persistente <<indagine sui luoghi abbandonati dalle civiltà, intaccati dalla Storia passata e che ora tentano inutilmente d'aggrapparsi alla vita, come eroi morenti sospesi in uno stato di perenne attesa. I visicatrizzati degli affreschi, distanti e consapevoli, scandagliano gli spazi del molino costringendo l'occhio all'estenuante visione delle superfici malate, carezzandole prima di violarle nel fondo delle loro arterie: lo stupro di tali luoghi è, nel mio fare, una patologia assidua, snaturata del suo concetto>>”.

Anton Giulio Mancino, *Cinema: il salentino Schirinzi a Torino con le sue suggestioni*, in 'La Gazzetta del Mezzogiorno', 27/11/2014, p. 31.

//////

“Torna in concorso l'autore originario di Acquarica del Capo nella manifestazione dove in precedenza si è aggiudicato premi e menzioni speciali.

<<Deposizione in due atti>> sulla scena di un Salento morente, eppur ricco di energia.

La <<Deposizione in due atti>> del regista Carlo Michele Schirinzi approda al Torino Film Festival in programma dal 21 al 29 novembre, con un'inusuale radiografia tra Medioevo e modernità sui luoghi abbandonati del Salento. L'ultima

opera del filmmaker originario di Acquarica del Capo, realizzata per Inculture (progetto di ricerca vincitore del bando Smart cities and communities and social innovation finanziato dal Miur), sarà proiettata nella sezione Italiana. Corti della prestigiosa rassegna internazionale cinematografica che da 32 anni si svolge nel capoluogo piemontese. Le date calendarizzate per il cortometraggio salentino sono quelle del 27 e del 29 nel cinema Reposi 1.

Fra gli autori c'è grande trepidazione, a cominciare da Schirinzi, che ha curato anche soggetto e montaggio, dai produttori di Kama e da Stefano Urkuma De Santis, compositore della musica originale per la pellicola. Il lavoro si avvale della produzione esecutiva di Gabriele Russo, l'organizzazione generale di Sofia Giammaruco, la post produzione audio di Marco Saitta, la grafica di Alberto Giammaruco e le traduzioni di Elisa Tommasi. Al cortometraggio, dalla durata di 15', hanno collaborato Andrea Facchini e Gabriele Miceli.

Schirinzi si presenta al Tff 2014 con un curriculum di tutto rispetto scritto già a partire dal 2003, quando nella stessa kermesse (edizione 21) ricevette la menzione speciale per <<Il nido>>, seguita alla 27.ma dal premio per il <<Miglior cortometraggio>> con <<Notturmo stenopeico>> e alla 28.ma dalla <<Menzione speciale>> della giuria per il film breve <<Mammaliturchi!>>. Poi, primo premio al 10.mo Festival del Cinema Europeo di Lecce (2009) con <<Sonderbehandlung>> fino alla più recente menzione speciale con <<Natura morta in giallo>> all'ottavo Festival del Cinema Invisibile di Lecce. Il Tff sarà dunque un altro importante passaggio della carriera di Schirinzi, che quest'anno è stata anche oggetto di una tesi di laurea conseguita alla Iulm di Milano.

<<Deposizione in due atti>> è, annota il regista, <<un film frutto di una commissione e all'interno ho voluto raccontare due luoghi non molto lontani ma distanti tra loro da un lunghissimo periodo di tempo: uno è rappresentato dalla chiesa di Santo Stefano a Soletto, risalente al 1400, l'altro è l'ex Molino "Coratelli & Imparato" di Corigliano d'Otranto, tipico esempio di archeologia industriale risalente agli anni '30 del XX secolo>>.

Mauro Ciardo, *L'onirico <<corto>> di Schirinzi al prestigioso Torino Film Festival*, La Gazzetta del Mezzogiorno, 13/11/2014, p. 27.

/////

"C'è il vento e quel verde, ah, quel verde!

Nello "scortico" c'è la visione; il rinnovarsi è solo lì, nel segreto d'una spiga, il resto no, non nasce.

Non nasce più.

Noi, in attesa, stringiamo denti e pugni, ma la speranza sfuoca, perde il punto, cerca...

Cerca, inesorabile nel suo tentare il desiderio. Non ci rimane che lo sguardo e il rammarico nel dare forza alla speranza dello *schiaffo*! Ci aiuta la musica, la trance che accompagna gli occhi...

In movimento, vediamo – anzi non vediamo – l'incanto di ciò che non c'è, di quel che manca... L'estetica del graffio di Carlo Michele Schirinzi è nel preciso indagare. E cosa, se non l'indagare, può accostarsi – per nutrire meraviglia – al segreto di un affresco o a quello di un muro...

Ciò che è nascosto nel passato viene agli occhi, si fa traccia, abbandono, dimenticanza, ri-torna preso dal silenzio, con il respiro che muta in suono. Lo vedi l'affanno, il lesto e il lento delle mani, il resto delle vite... Senti il Tempo, nell'inanellarsi della nenia.

Quello remoto di monaci greci, pittori nella Chiesa di Santo Stefano a Soletto mai sazi d'estasi e quello prossimo, di mani prese dal lavoro nel *bianco ruggine* del Molino Coratelli e Imparato di Corigliano d'Otranto. L'allegoria del racconto sacro e il luogo del lavoro hanno la stessa necessità: venga cura, accoglimento o tutto resti fermo nell'oblio. No vie di mezzo! No stucchevoli parole! No il mea culpa di chi non osa... No, no, e ancora no!

L'indagare non è documentare è portare gli occhi: guardo lì dove sono attratto e quello racconto, mostro – meglio – poetizzo, spoetizzo, scrivo, rimando a chi guarda... questo sembra suggerirci sottotraccia il Carlo Michele Schirinzi. Questo accogliamo quando di fronte a noi si muove poesia".

Mauro Marino, *Deposizione in due atti*, lettura in forma di poesia, 23/09/2014.

/////

"Uno straordinario squarcio nel tempo. Grande lavoro!".

Massimo Causo (Torino Film Festival).