

VerbaManent

Dipartimento di Scienze Umanistiche

LA FORMA CINEMATOGRAFICA DEL REALE

Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix

A cura di

Alessia Cervini e Giacomo Tagliani



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS

VerbaManent/2

Direttore: Francesca Piazza

ISSN: 2704-971X

*La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi:
da Bazin a Netflix*

A cura di Alessia Cervini e Giacomo Tagliani

Comitato scientifico internazionale: Jagna Brudzinska (Ifis-Pan
Warsaw/Universität Köln), Zulmira da Conceição Trigo Go-
mes Marques Coelho dos Santos (Porto), Ana Paula Coutinho
Mendes (Porto), Maria Giulia Dondero (Liegi), Angela Ferrari
(Basilea), Angelo Giavatto (Nantes), Rui Manuel Gomes Carva-
lho (Porto), John Greenfield (Porto), Tobias Leuker (Münster),
Gigliola Sulis (Leeds)

ISBN (a stampa) 978-88-5509-198-5

ISBN (online) 978-88-5509-199-2

Volume realizzato con il contributo del LUM

Laboratorio Universitario Multimediale "Michele Mancini"

Dipartimento di Scienze Umanistiche - Università di Palermo



Opera sottoposta a
peer review secondo
il protocollo UPI

© Copyright 2020 New Digital Frontiers srl

Viale delle Scienze, Edificio 16 (c/o ARCA)

90128 Palermo

www.newdigitalfrontiers.com

Indice

Introduzione	
ALESSIA CERVINI E GIACOMO TAGLIANI	xi

I Teorie

André Bazin e la tauromachia. Realismo cinematografico come riconfigurazione del binomio potenza/atto	
MARCO GROSOLI	3
Attorno alla nozione di realismo. György Lukács teorico del teatro e del cinema	
FRANCESCO CERAOLO	13
Amédée Ayfre: per un realismo del sacro. Fenomenologia, spiritualismo e il cinema come rivelazione cristiana	
FABIO PEZZETTI TONION	21
Il concetto di <i>croynance</i> : Deleuze, Bazin, Rossellini	
PATRIZIA FANTOZZI	31
Vite che (non) sono la mia. La scrittura di sé nel cinema del reale	
DANIELE DOTTORINI	49
<i>Repetita iuvant</i> . Caratteri del <i>reenactment</i> in prima persona	
LORENZO DONGHI	59

Indice

La materia e il corpo. Forme filmiche tra realismo e realtà DENIS BROTTO	69
Intermedialità e amedialità. Percorsi del credere e del sapere nelle immagini contemporanee GIACOMO TAGLIANI	79
Immaginatività del reale: il meccanismo estetico di 'fare il vero' al cinema SARA MATETICH	89
Il Reale ai tempi di Netflix FABIO DOMENICO PALUMBO E BEATRICE LA TELLA	99

II Pratiche

Tra reale e politico: il cinema italiano e il racconto delle migrazioni MASSIMILIANO COVIELLO	III
La cornice è il confine. Su <i>La forteresse</i> (2008) di Fernand Melgar FRANCESCO ZUCCONI	121
La forma cinematografica del carcere: modelli e pratiche in Italia 1989-2019 STEFANIA CAPPELLINI	133
Rappresentazione dello spazio urbano e dei corpi nel nuovo cinema del reale italiano: <i>Sacro GRA</i> RINO SCHEMBRI	143
Il paradosso estetico. Il realismo impuro del cinema italiano contemporaneo NAUSICA TUCCI	151

Lingua che vuol essere altra lingua. Pratiche italiane del cinema del reale e sguardi internazionali ANTONIO CAPOCASALE	161
La circolazione internazionale di <i>Fuocoammare</i> : distribuzione, promozione, ricezione critica DAMIANO GAROFALO	169
Quali forme distributive per il cinema del reale contemporaneo? Qualche esperienza transalpina nell'epoca digitale JACOPO RASMI	181
Ricerca, archivi e <i>reenactment</i> : relazioni performative a San Berillo tra cinema del reale e <i>Web Serie Doc</i> GIOVANNA SANTAERA	193
Web-doc: (Ri)mediare il reale. Strutture narrative e strategie di coinvolgimento per il documentario interattivo in Italia VALERIO DI PAOLA	201
La doppia rielaborazione del trailer MARTINA FEDERICO	211
Savastano va in Ferraris: il Nuovo Realismo è di serie LUCA BANDIRALI	221
Il reale serializzato ANGELA MAIELLO	231
 III Autori	
Non si muore due volte. <i>Lazzaro felice</i> di Alice Rohrwacher GIULIA FANARA	241
Per un realismo periferico: <i>Belluscone</i> tra crisi e subalternità GIUSEPPE FIDOTTA	253

Indice

La modernità baziniana e l'eresia dell'intimità. Uno studio su <i>Vangelo</i> di Pippo Delbono ANDREA RABBITO	263
La natura delle cose: <i>Le quattro volte</i> di Michelangelo Frammartino e <i>l'aesthetic of slow</i> SAMUEL ANTICHI	273
Realismo e dualità dell'immagine. <i>L'estate di Giacomo</i> di Alessandro Comodin FABIO ALCANTARA	283
<i>Ragazze, la vita trema</i> : forme del reale e narrazione storica LAURA BUSETTA	291
Dalle <i>funne</i> alle bambine. Le sognatrici terzo femministe di Katia Bernardi GABRIELE LANDRINI	301
Materie oscure e spire mirabili. Realismo e astrazione nel cinema di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti GIACOMO RAVESI	311
Alla foce dello sguardo: il reale nei documentari di Michelangelo Antonioni SIMONA BUSNI	321
Cronache del reale tra propaganda e censura: Carlo Lizzani e il documentario (1948-1950) MARCO ZILIOLO	329
<i>Les Visites d'atelier</i> di Alain Resnais: per una definizione del fantastico della realtà CLIZIA CENTORRINO	341

Quattro per quattro. L'opposizione quadrangolare nei <i>Racconti delle quattro stagioni</i> di Éric Rohmer ILARIA FRANCIOTTI	351
Documentare l'invisibile. Werner Herzog tra verità e dato di fatto FRANCESCO CATTANEO	359
Tra profanazioni e re-incantamenti: le "immagini povere" del Nuovo cinema filippino PIETRO MASCIULLO	369
<i>Adieu au langage</i> , ovvero Che cosa è il cinema (in 3D) per Jean-Luc Godard LUCA VENZI	381

Introduzione

ALESSIA CERVINI E GIACOMO TAGLIANI

1. Bazin oggi: pratiche e teorie del cinema contemporaneo

Questo volume raccoglie gran parte degli interventi che si sono susseguiti in tre intense giornate di studio, tenutesi all'Università degli Studi di Palermo (in collaborazione con il Centro Sperimentale di Cinematografia-Sede Sicilia e la Sicilia Film Commission) dal 12 al 14 dicembre 2018 e ispirate all'eredità teorico-critica di André Bazin: *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*. La necessità di un confronto plurale e di seguito l'idea di organizzare un convegno, attorno a questi temi nello specifico, hanno avuto origine da una doppia ragione: il centenario della nascita del grande critico francese (nonché il sessantennale della morte) accanto alla prima pubblicazione in Francia delle sue opere complete, grazie al lavoro di Hervé Joubert-Laurencin e l'impegno della casa editrice francese Macula. Quest'ultima soprattutto ha reso possibile una riconsiderazione complessiva dell'opera di Bazin, a partire dalla disponibilità di testi in larga parte e per lungo tempo irreperibili, o in ogni caso di difficile consultazione. Come già il titolo – che abbiamo deciso di dare anche a questo volume – esplicitamente dichiarava, l'occasione di un anniversario e di una nuova

Questa introduzione è stata concepita e scritta a due voci da Alessia Cervini e Giacomo Tagliani. Nello specifico, Alessia Cervini ha scritto il primo paragrafo, Giacomo Tagliani il secondo.

pubblicazione rappresentava ai nostri occhi, prima di ogni altra cosa, l'opportunità di riflettere sull'oggi e su alcune traiettorie possibili che ci pareva di poter rintracciare nella produzione audiovisiva contemporanea, alcune delle quali ancora strette a doppio filo con il lavoro critico e teorico di Bazin.

In questa prospettiva e in linea con i nostri migliori auspici, ciò che la discussione ha mostrato è che, oltre sessant'anni dopo la sua scomparsa, il pensiero di Bazin si rivela ancora di estrema attualità. Dimostra, per esempio, di essere uno strumento utile (forse il più utile) per interpretare il cinema realizzato subito prima e subito dopo la Seconda guerra mondiale: quello che, proprio grazie a Bazin, abbiamo imparato a conoscere come "cinema moderno": dal Welles di *Quarto Potere* (1941) al Neorealismo di De Sica, Rossellini e perfino il primo Fellini. Non esiste infatti a tutt'oggi praticamente nessuna lettura storica, teorica o critica che sia, che possa davvero fare a meno di Bazin e delle precise indicazioni di lettura che ritroviamo nei suoi interventi critici per comprendere davvero l'importanza epocale di quegli anni di passaggio, centrali nel destino del cinema mondiale. Molti dei saggi contenuti in questo volume ripercorrono da vicino quel momento cruciale di svolta, soffermandosi su autori e opere attorno alle quali c'è evidentemente ancora molto da dire. In questo senso, Bazin rimane ancora oggi esegeta ineguagliabile di un'intera stagione cinematografica e di un modo di concepire il cinema e il suo linguaggio che oggi è facile riconoscere, più incisivamente che altrove, nelle pratiche documentarie. Avremo modo di tornare su questo più avanti.

Ma c'è forse addirittura di più. Era intenzione delle tre giornate di convegno, che queste pagine in qualche modo raccontano, di riuscire a rendere testimonianza di come, per tutti coloro che non smettono di ricercare nel cinema un'occasione proficua di produzione di pensiero, la riflessione di Bazin si riveli una chiave interpretativa irrinunciabile nella comprensione di molti fenomeni che interessano la produzione audiovisiva contemporanea. Lo dimostrano, senza ombra di dubbio, molti dei contributi riuniti nelle tre sezioni che compongono questo volume, che indagano la resistenza di una eredità baziniana, in relazione soprattutto alla ridefinizione del linguaggio a cui abbiamo assistito negli ultimi di produzione audiovisiva (ben al di là dei confini tradizionali del cinema) e alla conseguente rimodulazione della stessa pratica cinematografica contemporanea.

C'è insomma, per dirla in maniera ancora più chiara, accanto a quello più specificamente critico, un portato teorico del pensiero di Bazin che nasce dal confronto con le singole opere, ma in qualche modo le trascende ed è in grado di trovare applicazione utile anche molto lontano da esse, per esempio quando si parla di oggetti, problemi e questioni che Bazin non poteva conoscere e che però il suo pensiero è riuscito in un certo senso ad anticipare. È ciò che questo volume intende indagare, a partire dalla presa in carico di un oggetto specifico, ma contemporaneamente refrattario a ogni possibile riduzione dentro generi o forme linguistiche codificate. Il cinema documentario (meglio diremmo, con riferimento a molte delle posizioni più avanzate a proposito, e presenti in questo volume, il cinema del reale) è forse oggi il territorio più interessante e in continua evoluzione, in cui è possibile testare non solo le mutazioni linguistiche a cui abbiamo fatto accenno, ma l'assoluta attualità della riflessione baziniana in materia di "realismo", ovvero di restituzione linguistica di quell'oggetto complicato e sfuggente che, non senza qualche ambiguità, definiamo comunemente "realtà".

Considerato in questa precisa prospettiva teorica, il nome di Bazin appartiene a quell'ampia costellazione di autori che hanno riconosciuto nel rapporto ineliminabile, eppure per nulla pacifico, fra cinema e realtà una delle questioni più rilevanti da affrontare, nel tentativo di definire, di volta in volta, l'"ontologia" specifica del cinema, ovvero la sua "essenza" peculiare, oltre che, di conseguenza, il suo proprio funzionamento tecnico e linguistico. Inserire la riflessione baziniana dentro una più ampia *koinè* teorica – precedente, coeva e successiva alle pagine più note di *Che cos'è il cinema?* – aiuta a riconoscere l'assoluta originalità di quel contributo, ciò che lo rende oggi, come allora, uno strumento prezioso per la comprensione di quegli oggetti misteriosi che sono le immagini in movimento, anche quando (o forse ancora di più quando) esse dimostrano di tendere verso un radicale ripensamento del loro statuto.

2. Le forme del reale: tendenze, stili, autori

La fortuna della riflessione di Bazin è dipesa, ovviamente, anche dalla profondità del dialogo successivo che autori dislocati in diversi contesti nazionali e culturali – da Maurizio Grande a Dudley Andrew – hanno intrattenuto

con questa. È proprio tale dialogo che le ha permesso di dispiegare compiutamente il proprio portato dentro territori diversi rispetto alle formulazioni originarie e che nondimeno ne ha mostrato la capacità di tenuta pur nella distanza temporale. Al di là delle inclinazioni personali e delle singole temerarie storico-culturali, il comune denominatore di tutti questi sviluppi può essere rinvenuto nella consapevolezza che la relazione tra l'immagine filmica e la realtà si articola all'incrocio tra scrittura e illusione. Questa densità configurativa presuppone un movimento di ricaduta su entrambi i versanti, riassunto – con le parole di Grande – nella dialettica tra *realismo* e *testualizzazione del reale*: se nel primo sono in gioco i codici di scrittura al lavoro nell'opera, nella seconda sono invece le diverse possibilità di messa in cornice del mondo all'interno dell'opera a essere poste in questione. Il rapporto tra immagine cinematografica e “spazio del reale” si sviluppa dunque come reciproca implicazione inevitabilmente mediata dal linguaggio cinematografico: piuttosto che i codici filmici o i generi cinematografici, è proprio il linguaggio che diviene il vero fulcro dell'indagine sulle continue aperture di campo della cultura in relazione alle modificazioni estetiche ed epistemiche che la attraversano.

È sufficiente constatare, nelle pagine seguenti, l'attenzione rivolta ai problemi sollevati dal nuovo cinema documentario per verificare l'impatto duraturo di tale concezione del rapporto tra cinema e mondo. È nel documentario contemporaneo, infatti, che si può trovare il riscontro forse più significativo di questa preminenza del linguaggio cinematografico sui codici filmici e sui generi cinematografici. E non solo perché il cinema documentario rifugge oggi da qualsiasi territorio dei generi, per pensarsi piuttosto come forma in divenire incurante dei confini predefiniti e capace di inventare le giuste forme di messa in cornice al di là dei codici di scrittura e di sintassi, ma anche e soprattutto perché il documentario ripensa il linguaggio cinematografico come la modalità specifica di sguardo sul reale che ci permette – meglio di altre – di cogliere il senso del mondo in un'estensione ampia e complessa.

Andando anche oltre il documentario, sono due i principali risvolti di questa impostazione: da un lato una rinnovata definizione dei confini stessi del cinema, in un corpo a corpo ravvicinato con l'interrogativo baziniano; dall'altro la centralità nel presente della pratica documentaria come momen-

to diagnostico del cinema tout court. Si tratta di due direttrici che tagliano trasversalmente i saggi di questo volume, allestendo un campo di indagine multiforme ed eterogeneo, e tuttavia coeso nel riflettere sull'attualità e sul destino delle immagini in movimento, nonché sul destino del mondo che da queste immagini è sempre più inseparabile. Può sembrare anacronistico chiedersi oggi cosa sia il cinema. Tenere a mente questa domanda, però, ci consente di identificare il riverbero che il cinema ha lasciato attorno a sé, di seguirne il moto oscillatorio delle onde, di captarne le frequenze anche quando sono ormai tracce fioche; al contempo, ci aiuta anche a ritornare dentro i territori cinematografici più consolidati con sguardo e attitudine critica rinnovati.

2.1 Cinema e audiovisivo: percorsi di confine

Se il cinema è (anzitutto) un linguaggio, allora va cercato nelle pratiche che lo definiscono, così come nelle esperienze che lo consentono. Che il cinema sia riscontrabile ben oltre i suoi confini è un dato quasi unanimemente acquisito: Francesco Casetti ha proposto ad esempio i termini di espansione e rilocalizzazione come concetti in grado di rendere conto delle nuove forme tanto di produzione quanto di ricezione. Più generale, è la consapevolezza emersa negli ultimi anni che il cinema si fa (o si può fare) con tutto ed è (o può essere) dappertutto ad aver allargato sensibilmente i confini dello spazio cinematografico, diventato un luogo profondamente eterogeneo e attraversato da fenomeni sempre più mobili e instabili.

La dialettica tra espansione e rilocalizzazione definisce dunque la nuova dimensione transmediale di un cinema che attecchisce là dove non sarebbe stato pensabile sino a poco tempo fa. Il cinema si espande anche quando si “contrae”, ad esempio nei piccoli schermi dei nostri dispositivi portatili o nelle forme brevi, oppure quando coniuga una paradossale commistione di espansione (del format) e contrazione (del supporto), come nel formato seriale, che non a caso è uscito dai confini televisivi per approdare addirittura in sala. Ma il cinema stesso – nelle sue forme più classiche – si è adeguato subito a questa nuova situazione, ripensandosi con successo dentro tale cornice: si pensi ai casi paradigmatici, entrambi del 2018 ed entrambi prodotti e trasmessi da Netflix, di *Roma* (2018) di Alfonso Cuarón – che con

un cinema più “tradizionale” intrattiene un rapporto intimo sin dal titolo – e di *Sulla mia pelle* (2018) di Alessio Cremonini – non solo presentato in sala a Venezia ma proiettato pubblicamente (e illegalmente) all’università La Sapienza di fronte a duemila spettatori, a dispetto dell’esperienza di visione “privata” per la quale originariamente era stato concepito – oppure all’eccezionale situazione pandemica che ha rilocato le nuove uscite sullo schermo domestico.

Emergono così due linee di sviluppo che tengono insieme oggetti eterogenei ed esperienze distanti, apparentemente inconciliabili. Da un lato il superamento di una concezione essenzialista del medium, per pensare piuttosto il cinema appunto come linguaggio che taglia trasversalmente il regime del visibile e lo mette in forma secondo precise condizioni etiche ed estetiche; dall’altro, e di conseguenza, l’accento posto sul momento rielaborativo della messa in immagine, ovvero – come voleva Ejzenštejn – della trasfigurazione della vita in forma e delle sue ricadute politiche sul mondo. Ed è soprattutto lungo quest’ultima linea che si innesta la seconda grande direttrice, quella che vede il cinema documentario come momento diagnostico capace di condensare tutte queste forze centrifughe per metterle sotto lente critica e sistemica.

2.2 Documentario e modernità cinematografica

Affrontare l’ingente produzione documentaria odierna significa imbattersi in un ventaglio pressoché illimitato di temi e problemi. Eppure, è possibile individuare due grandi – e in qualche modo opposte – tendenze che informano la rappresentazione di questo nuovo cinema del reale nella cornice di una decostruzione degli immaginari mediali di questo primo scorcio di secolo: da un lato il racconto del movimento delle forme di vita in transito, dall’altro la stasi inoperosa di luoghi sospesi tra eterotopia ed eterocronia.

A ben vedere, sono questi i due grandi momenti che hanno definito – e che a loro volta sono stati definiti da – la modernità cinematografica secondo Gilles Deleuze: gli schemi senso-motori allentati e scompaginati dall’erranza e dai tempi morti, la narrazione che si sfilaccia e rimescola i nessi di causa-effetto, facendo dei personaggi dei veggenti piuttosto che dei soggetti d’azione. Raccontare il reale implica dunque una costante messa in

questione dello sguardo a partire dalla sua insorgenza, il punto di vista che lo informa, ma anche dalle problematiche tecniche ed estetiche che solleva. Le modalità di restituzione di questo reale sono allora il nodo centrale dell'incrocio tra pratiche e forme: di *produzione*, ovviamente, ma anche di *consumo*.

Nel cinema italiano si possono riscontrare con chiarezza i sintomi vividi di questa congiuntura, in particolar modo in quel filone chiamato cinema del reale: un filone fondato su una felice assenza di regole a partire però da una serie di costanti che permettono di riunire opere molto diverse tra loro dentro una costellazione significativa e – malgrado tutto – fortemente compatta. Si tratta di opere che si disfano di un'idea ingenua di realismo come immediatezza trasparente per far emergere piuttosto i processi di *mediazione* che stanno alla base della nostra esperienza del mondo. Solo in questa cornice di flagranza del medium – che non vuol dire certo chiusura autoriflessiva, semmai restituzione della realtà nella sua complessità stratificata – ha senso la perdita di valore della classica opposizione tra documento e finzione da un lato e osservazione e creazione dall'altro.

È facile qui richiamare le considerazioni baziniane sull'ontologia del linguaggio cinematografico a partire dall'esperienza neorealista: un cinema costitutivamente impuro che lascia aperta la porta alla contingenza e all'imprevedibilità dell'incontro con il mondo, un cinema attraversato dalla potenza tellurica del reale che fa vibrare le strutture filmiche sino al punto in cui l'evidenza certa del sapere trascolora nella cangiante increspatura del credere. E allargando nuovamente lo sguardo, si capisce allora come la pratica documentaria odierna definisca anche l'orizzonte stilistico del cinema di finzione, non solo italiano, diventando un vero e proprio banco di prova per sondare tanto la salute delle immagini del presente quanto la tenuta dei racconti che danno forma e senso alla Storia e al quotidiano. Il cinema contemporaneo – nelle sue declinazioni più interessanti – sembra così ritornare alle origini della modernità cinematografica (rivolgendosi anche agli anfratti meno noti della produzione di non-fiction), inventando nuove storie a partire da uno sguardo etnografico e documentando il reale attraverso strutture tipicamente fittive.

In tutti i saggi che compongono le pagine seguenti, pur nella varietà di temi e oggetti analizzati, questa tensione tra il vecchio e il nuovo trova

territori ancora inesplorati dove svilupparsi, ripensando la lezione “minore” dell’incrocio instabile tra illusione e scrittura. Una lezione che si rinnova e oltrepassa i confini dei film, per fare del cinema una forma privilegiata di interrogazione del visibile, dell’immaginario e della memoria a essi connessa. Una lezione infine che ci ricorda come non si possa mai dire addio al linguaggio, nemmeno – o forse a maggior ragione – quando lo si persegue come obbiettivo esplicito.

I

Teorie

André Bazin e la tauromachia. Realismo cinematografico come riconfigurazione del binomio potenza/atto

MARCO GROSOLI

In *A proposito di realismo*¹, André Bazin identifica la differenza fra teatro e cinema nei termini di una diversa declinazione del rapporto tra unicità e ripetizione: a teatro non esiste uno spettacolo uguale a un altro, laddove il cinema preleva dal tempo un'unicità per poi ripeterla, così com'è, ogni volta che viene proiettata sullo schermo, cristallizzata in immagini in movimento ripetibili a distanza anche di molti anni.

Solo alla luce di questa distinzione *Morte ogni pomeriggio*² si lascia comprendere. È innanzitutto sulla natura essenzialmente teatrale della corrida che si sofferma questo celebre saggio: «Se la realtà teatrale non passa sulla pellicola, che dire della tragedia tauromachica, della sua liturgia e del sentimento quasi religioso che l'accompagna? La sua fotografia può avere un valore documentario o didattico, ma come potrebbe restituirci l'essenziale dello spettacolo: il triangolo mistico fra la bestia, l'uomo e la folla?»³. Il pubblico assiste alle corride per esorcizzare la morte, e la esorcizza mettendo il torero davanti a una situazione per cui ogni istante può essere l'ultimo. La morte, aggiunge Bazin, è con l'atto sessuale uno dei due istanti qualitativamente irripetibili per la coscienza umana, laddove quest'ultima, e per

¹A. Bazin, *A proposito di realismo*, in *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, a cura di G. Grignaffini, La Casa Usher, Firenze 1984, pp. 3-4.

²A. Bazin, *Morte ogni pomeriggio*, in *Che cosa è il cinema?*, tr. it. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999, pp. 27-33.

³*Ivi*, pp. 30-31.

estensione il cinema, può ripetere nella memoria così come sulla pellicola qualsiasi altro istante. Ecco dunque che il triangolo mistico di cui parla Bazin consiste in una situazione per cui ogni istante è non solo per definizione ripetibile, nella coscienza come sulla pellicola, ma è anche e soprattutto sempre sull'orlo di essere, qualora il torero muoia, l'ultimo, e dunque irripetibile. Situazione eminentemente teatrale, perché intreccia unicità e ripetizione in funzione della presenza simultanea dello spettacolo e degli spettatori. Ma non solo. Fondando il proprio ragionamento sul fatto che ogni istante della tauromachia, per definizione ripetibile dalla coscienza come dalla pellicola, potrebbe essere l'ultimo, di fatto Bazin rivela il proprio saggio non tanto come un punto nella linea che collega Georges Bataille a Maurice Blanchot, come può legittimamente sembrare, ma piuttosto un punto interno a un triangolo il cui terzo vertice è, ancora una volta, Henri Bergson. Bazin pensa senz'altro alla logica del sacrificio, ma meno nei termini batalliani della cosa-lità della cosa e della *dépense* che nei termini della bergsoniana spaccatura in due di ogni istante presente. In quest'ottica, il sacrificio è celebrazione della vita come possibilità, grazie all'inclusione *potenzialmente in ogni istante* del proprio limite, ovvero la morte, come impossibilità. Ed è attraverso la ripetizione, ovvero attraverso un rituale, che questa celebrazione ha luogo. Antonio Costa ha convincentemente dimostrato⁴ che è sbagliato leggere *Morte ogni pomeriggio* come un testo prescrittivo che bollerebbe di oscenità l'esibizione di morte e sesso sullo schermo, e ne ricaverebbe un divieto morale. Ciò che è invece in questione è la distinzione tra due modi differenti di ripetizione. Da un lato c'è la ripetizione che celebra la potenzialità: è il caso della situazione tauromachico-teatrale di quelle pagine, in cui peraltro Bazin fa l'elogio di un film dove il torero muore. Mostrare la morte sullo schermo non è dunque un problema in sé; a venire disapprovato è invece l'altro, e deteriore modo della ripetizione: «Immagino la suprema perversione cinematografica come la proiezione di un'esecuzione all'inverso così come in quei cinegiornali comici in cui si vede il tuffatore schizzare fuori dall'acqua verso il trampolino»⁵. Nella finta onnipotenza del rewind, proprio

⁴A. Costa, *Lo sguardo visibile. Bazin e la visione filmica*, «Cinema e Cinema», vol. 6, n° 21 (1979), pp. 18-34.

⁵A. Bazin, *Morte ogni pomeriggio*, cit., pp. 32-33.

la potenzialità viene meno perché le manca il limite che la rende possibile, e anzi proprio la reversibilità tra causa e effetto fa rientrare dalla finestra un determinismo ora senza più scampo, lontanissimo dall'incertezza circa ogni istante successivo che caratterizza la situazione taumachico-teatrale.

In *Teatro e cinema*⁶, Bazin affermava che il cinema non è affatto il teatro, ma il teatro può essere trasportato sullo schermo a condizione che quelli che potremmo chiamare i “trascendentali” della situazione teatrale vengano conservati e posti in relazione dialettica con quelli del cinema. La taumachia dunque può andare sullo schermo, anche e soprattutto nel caso in cui il torero muoia – ma a condizione che l'impasto che caratterizza il fatto taumachico-teatrale, ovvero quello tra unicità/ripetizione da un lato e potenzialità/impossibilità dall'altro, persista anche nelle mutate circostanze del grande schermo, sul quale unicità e ripetizione vengono annodate in modo diverso che a teatro.

È questo nodo che Bazin indagherà nei numerosi articoli da lui dedicati ai film sulla taumachia. Il più importante in questo senso è *Toro* (1956) di Carlos Velo, film su cui Bazin scrisse più volte, posizionandosi di traverso rispetto a una certa metafisica del romanzo di stampo esistenzialista e sartriano. Come noto, il nucleo principale della metafisica sartriana della letteratura consiste nella distinzione tra *roman* (romanzo), nel quale tutti i tempi derivano da un primordiale eterno presente caratterizzato strutturalmente dall'apertura, dall'indeterminatezza e dalla contingenza, e *récit* (racconto), nel quale il presente anche quando è presente è comunque interamente annullato nell'arco in cui il destino si dispiega lungo il tempo, e dunque può andare esclusivamente in quella e solo quella direzione, perdendo tutta la propria contingenza. E il cinema, segnato dall'irreversibilità temporale, non può che pendere secondo Sartre dal lato del *récit*, e non da quello del *roman*; da cui una certa diffidenza nei confronti del medium che l'intellettuale non abbandonerà mai veramente, anche al netto delle sue molte aperture verso di esso.

Col suo *Temps et Roman*, Jean Pouillon⁷ formalizzò poi questa dicotomia distinguendo i romanzi della *durée* (durata) dai romanzi del *destin*

⁶Id., *Teatro e Cinema*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., pp. 142-190.

⁷J. Pouillon, *Temps et roman*, Gallimard, Paris 1946.

(destino). Un anno dopo, Bazin⁸ risponderà alla diffidenza di Sartre contro *Citizen Kane* (Orson Welles, 1940), reo di essere molto più *récit* che *roman*, sulle pagine stesse del sartriano «Temps Modernes». E in seguito, molte volte Bazin suggerirà che il cinema vanifica e rende obsoleta la distinzione stessa tra *roman* e *récit*, *durée* e *destin*, contingenza e necessità. Ma sarà *Toro* ad offrire a Bazin una freccia al suo arco particolarmente puntuta.

Trattasi di una biografia *in progress* del torero Luis Procuna, che mescola riprese documentarie di vere corride in cui, istante dopo istante, Procuna rischiava la morte, con scene in cui Procuna rirecitava se stesso e la sua vita fuori dall'arena. Benché alcune scene di raccordo siano state inevitabilmente girate da altri (la sua infanzia, ad esempio), la vita di Procuna è seguita passo passo nel suo svolgersi, indifferentemente colta sul vivo o riprodotta da Procuna stesso seguendo una normale sceneggiatura; il punto è che, durante le corride, qualunque istante poteva drasticamente cambiare da un momento all'altro l'intero film, nel caso il protagonista fosse stato ferito o ucciso. Dato che a ogni istante poteva potenzialmente diventare un film diverso, esso è allo stesso tempo già prefissato da una sceneggiatura, e aperto all'imprevisto. La potenzialità dunque soffia proprio là dove tutto è già predestinato.

La corrida appartiene al teatro per via della *mise en scène* e della partecipazione del pubblico, la struttura tragica del cerimoniale e soprattutto l'interpretazione del matador. Ogni esibizione è come una pièce che egli deve svolgere e portare a termine, ma che il toro può interrompere. Ad ogni momento, il torero sotto gli occhi di tutti prova sentimenti più o meno violenti, e li controlla, ma anche quando invece ne viene dominato, anche questa dominazione è ancora spettacolo. Non stupisce dunque che Procuna, attanagliato dalla paura, nel bere un bicchiere d'acqua da una mano tremante, ci sembra piuttosto recitare questa paura grazie a un'arte consumata, mentre invece possiamo ammirare l'intensa sobrietà della sua inespressezza nelle scene ricostruite. In questo caso, la verità sta dalla parte della recitazione, mentre quest'ultima sta dalla parte della verità. Se, come credo, l'essenza dei problemi estetici che pone il film sta nella risoluzione del paradosso 'l'arte attraverso la realtà', *Toro* mi sembra un caso-limite del cinema. La straordinaria impresa di Carlos Velo ci permette di accorgerci

⁸A. Bazin, *La Technique de Citizen Kane*, «Les Temps modernes», n. 17 (1947).

più che mai distintamente di questo rovescio ideale del mondo: la vita stessa mutata in immaginazione⁹.

Certo, ciò che rende eccezionale *Toro* è il fatto che le corride “documentarie” riaprono il *récit*, il racconto chiuso, in direzione della contingenza di ogni momento presente che è del *roman*, strutturalmente indeciso su quale direzione prenderà l’istante a seguire. Ma il punto è che Bazin affianca le une e le altre secondo un criterio che non ha più nulla e che vedere con la contingenza e la necessità dell’ottica di Sartre e di Pouillon. Detto altrimenti, Bazin opera uno scarto teorico con il quale si allontana dalla dicotomia *roman/récit*, o *durée/destin*, che pure sembrerebbe attagliarsi così bene a questo caso specifico, e si avvicina invece alla questione ultraclassica della *mimesis* (l’arte come imitazione della natura), per poi sovvertirla. Questa sovversione, o meglio l’inversione e il compimento della *mimesis*, è forse il più tenace dei *films rouges* che attraversano la carriera di Bazin, già nel saggio *Ontologia dell’immagine fotografica*¹⁰. E ci dice sostanzialmente che, al cinema, l’apporto estetico che solitamente si ascrive a un soggetto esterno all’oggetto rappresentato, a un autore o a un artista, viene esibito come se fosse intrinseco a tale oggetto. Quello che importa qui sottolineare è che, in sostanza, 1) Bazin parte dalla teoria del romanzo sartriano; 2) vi installa sopra il teatro per interposta corrida; 3) devia la questione da contingenza e necessità a unicità e ripetizione; 4) dissolve entrambi i poli di *roman* e *récit*, scene improvvisate e scene scritte, evidenziando un’inversione dei poli unicità e ripetizione presente in *entrambi*: come nelle scene “documentarie” delle corride l’istante unico sembra recitato, dunque ripetuto, nelle scene recitate, e dunque oggetto di ripetizione, lo spettatore non può che soffermarsi sull’inespressività di Procuna, la quale naturalmente non è stata prevista e dunque è unica, assume una paradossale flagranza documentaria, o involontaria autenticità recitativa, o controrecitativa. E proprio per questo, proprio un medium condannato all’irreversibilità come il cinema (Bazin lo sapeva bene, e lo sottolineò con forza nel suo studio su *Espoir* di André

⁹Id., *Toro*, «France Observateur», n. 391 (1957), p. 20. Traduzione mia.

¹⁰Cfr. M. Grosoli, *Il compimento dell’oggetto fotografico nel tempo*, «Fata Morgana», n. 21 (2013), pp. 57-69; Id., *André Bazin: il cinema come compimento e inversione del mito*, «Fata Morgana», n. 29 (2016), pp. 51-62.

Malraux del 1939¹¹) può mostrarci che quei blocchi di durata imbalsamati nella pellicola possono restituire, ripetendosi attraverso la proiezione, la sensazione che tutto sia ancora aperto. La potenza, al cinema, sta dunque dentro l'atto compiuto, non a monte.

Ecco dunque che il binomio unicità-ripetizione, trovandosi invertito, pone tra parentesi il falso problema *roman/récit* e sposta invece la questione sull'inversione e compimento di due categorie ultraclassiche aristoteliche: da un lato imitazione e natura, o *techne* e *physis*, dall'altro potenza e atto. A venire paradossalmente invertite sono dunque entrambe queste polarità binarie, e l'una inseparabilmente rispetto all'altra.

Non è certo possibile definire in poche pagine cosa sia il realismo cinematografico per André Bazin, ma si può affermare con una certa sicurezza che uno dei suoi presupposti fondamentali è il seguente: il cinema sovverte dialetticamente, portando a compimento tramite inversione, le dualità classiche, e soprattutto aristoteliche, che hanno sorretto la rappresentazione occidentale, arte e natura, *techne* e *physis*, potenza e atto. Realista, al cinema, sarà chi farà film inventando forme specifiche per questo principio assolutamente generico e indeterminato.

Ed è per questo che, se dovessimo identificare un esempio contemporaneo di realismo baziniano, verrebbe spontaneo rivolgersi a *Ore 15:17 – Attacco al treno* (2017) di Clint Eastwood. Il suo Spencer Stone è un fratello ideale del Procuna di Carlos Velo: se da un lato nel film di Eastwood non c'è nessuna ripresa documentaria come invece nelle corride di *Toro*, e tutto dunque è ricostruito, dall'altro il film ricostruisce una vita, quella dello stesso Stone nella parte di se stesso, che non sembra andare da nessuna parte, finché la reazione imprevista a una contingenza imprevedibile la tramuta in destino, allorché egli sventò insieme a due compagni di viaggio un attentato da parte di un terrorista islamico all'interno di un treno tra l'Olanda e Parigi, nel 2015. Più precisamente: tutto, nel film, sembra andare in direzione di quel momento decisivo, ma tutto si incanala su quel binario grazie a dinamiche completamente casuali, accidentali e non causali. Svanisce dunque la

¹¹ A. Bazin, *A propos de L'Espoir ou du style au cinéma*, in «Poésie», n. 26-27 (1945); raccolto in seguito in *Le Cinéma de l'occupation et de la résistance*, a cura di F. Truffaut, Union Générale d'Éditions, Paris 1975, pp. 175-189.

distinzione stessa tra *roman* e *récit*, tra *durée* e *destin*. O per dirla con Giorgio Manganelli, in quella che potrebbe essere la migliore possibile recensione a questo film:

Quando uscirono i miei articoli sul viaggio in Cina, un lettore mi scrisse per chiedermi come si faceva ad andare in Cina; non gli risposi, e ancora me ne cruccio, perché la mia risposta sarebbe stata come segue: in primo luogo, lei vada a Ferrara; poi compri un paio di bretelle; ah, mi raccomando, debbono essere bretelle blu. Poi chiacchieri con gli amici, se ne faccia. Alla fine riparta e tenga il telefono pronto sul tavolo. Un giovedì il telefono squillerà e qualcuno le chiederà ‘Domenica è libero? Andrebbe in Cina?’. A me le cose sono andate in questo modo, e questo spiega la mia riluttanza a dare delle ‘spiegazioni’¹².

Al posto di *roman* e *récit* abbiamo invece, nel film, una bazinianissima convergenza tra la fisica newtoniana e la *Poetica* di Aristotele. In un pub berlinese, Stone ricorda agli amici che un oggetto in movimento rimane in movimento finché interviene su di esso una forza maggiore. E nella lunga sezione che racconta la vita di Stone prima del suo miracoloso salvataggio, il solo *flash forward* in cui appare fugacemente la sua azione sul treno è mentre sta pregando da bambino – ma il contenuto della preghiera, che poi da adulto ripeterà subito dopo il salvataggio, chiarisce che il Dio in questione in realtà coincide con la *peripeteia* aristotelica: «dove c’è odio, lasciami seminare amore, dove c’è dolore, perdono, dove c’è oscurità, luce, dove c’è tristezza, gioia». L’arco del film corrisponde alla convergenza tra questi due elementi: il film segue un principio narrativo totalmente inerziale, dove i protagonisti rassegnati a non avere alcun controllo sulla propria vita si rassegnano letteralmente a viverla per inerzia, come se fossero in essa nulla più che turisti, e dove nulla si lascia infilare in una linea retta di quelle che i teorici della sceneggiatura chiamano “straight corridor” – finché la contingenza stessa diventa contingente e, con un rovesciamento di 180 gradi, si tramuta in necessità. Il punto cruciale, tuttavia, è che questa angolazione ancora troppo vicina alla questione *roman vs. récit* viene accompagnata e per meglio dire sostituita, dal film, da una revisione della relazione classica tra

¹²G. Manganelli, *Cina e altri orienti*, Adelphi, Milano 2013, p. 293.

potenza e atto. Cruciale, in altre parole, è il fatto che il film non corre come un treno solamente verso l'attentato miracolosamente sventato. A questo arco se ne sovrappone un altro, formato da altri due *flash forward*, oltre a quello citato, in cui un passeggero ruba prontamente il fucile all'attentatore, solo per venire subito dopo atterrato da quest'ultimo mediante un colpo di pistola. Durante il *climax*, Eastwood non si limita a mostrarci Stone che finalmente passa all'azione e immobilizza l'attentatore, ma lo mostra anche, in un passaggio forse ancora più ingombrante in termini di tempo del racconto, mentre cerca di fermare il sangue del passeggero ferito, dal collo, e mentre cerca di parlargli affinché non perda coscienza. Insomma: tutto il contrario di quanto a metà film Stone ha cercato di apprendere alla scuola militare su come operare in analoghi casi di salvataggio, e anzi tutto il contrario dell'azione. Stone, qui, non fa *nulla*. Non è lui a salvare il passeggero: lui si limita a conservarlo in vita in attesa della prima fermata utile del treno. Si tratta, molto letteralmente, di quella "potenza di non" di cui spesso parla Giorgio Agamben, ovvero non di una semplice conversione della potenza in atto, ma di un passaggio all'atto che sia allo stesso tempo un permanere nella potenza. L'altro passeggero, quello che riceve la pallottola e viene in seguito salvato da Stone, nei *flash forward* della prima parte del film, fallisce precisamente perchè la sua azione, ovvero disarmare l'attentatore appena questi palesa le proprie intenzioni, è troppo veloce, ovvero volta a convertire la potenza in atto troppo direttamente senza residui. Analogamente, la plateale goffaggine attoriale del non professionista Stone e dei suoi amici, impreparati alla recitazione come del resto alla loro stessa vita, fa collassare insieme il "non poter recitare" e il "non poter non essere", poiché la loro goffaggine manifesta, come nel caso di Procuna, l'impossibilità di imitare sé stessi nel momento in cui si è nulla più che la ripetizione di sé stessi. O meglio: poiché le loro vite fino al momento del miracoloso intervento non si sono lasciate definire in nessun altro modo se non in quello dell'incompiutezza, l'evidente difficoltà di recitare sé stessi si ribalta in segno positivo, poiché ciò che viene restituito dalla loro goffaggine attoriale, attraverso la ripetizione della propria vita, è proprio l'incompiutezza.

Ed è questa la risposta eastwoodiana all'inversione della *mimesis* "la natura imita l'arte", inversione che ormai è stata inverata per sempre dall'11 settembre, evento che ha ripetuto nella Storia ciò che fino ad allora solo

il cinema aveva più volte immaginato, e che ovviamente si percepisce in filigrana in questo film, come del resto nel precedente *Sully* (Clint Eastwood, 2016). Solo aprendo questo scarto tra sé e sé stessi, mediante il fallimento dell'imitazione di sé, la potenza rimane dentro l'atto. Ed è dunque logico che il film si chiuda con la celebrazione mediatica degli eroi, quella che Serge Daney, da molti considerato l'erede di Bazin, ascriverebbe al regno del visuale, il regno in cui l'atto è l'atto e la potenza non ha più posto perchè nessuna alternativa viene contemplata. Ma la differenza in queste immagini è proprio tra il potere impotente perchè non ha potenza, qui incarnato da François Hollande che nel film non ha altro posto che il repertorio mediatico, e Stone, che prima di venire imbalsamato dal repertorio mediatico ha divaricato potenza e atto grazie alla sua stessa incapacità di recitare quel sé stesso che pure non può non essere.

Attorno alla nozione di realismo. György Lukács teorico del teatro e del cinema

FRANCESCO CERAOLO

Affrontare la questione del realismo nel pensiero di Lukács, in particolare in relazione al teatro e al cinema, data l'eterogeneità del materiale lukácsiano, e dato soprattutto il peso della mediazione di "Cinema nuovo" e della riflessione di Aristarco nel modo in cui il suo pensiero è stato assimilato dagli studi sul cinema in Italia, necessita per certi aspetti di un lavoro di disarticolazione e di ricostruzione. In altre parole, si tratta di proporre una lettura *ex novo* delle sue riflessioni e di elaborare un percorso ermeneutico in grado di farne emergere alcuni tratti ancora attuali, alleggerendo i fardelli e le stratificazioni delle interpretazioni novecentesche che hanno caratterizzato, anche in relazione al suo lavoro sullo spettacolo, la produzione del cosiddetto "secondo" Lukács, quello notoriamente successivo alla svolta di *Storia e coscienza di classe*.

Ciò è tanto più vero se si considera che le riflessioni di Lukács sul realismo teatrale e cinematografico attraversano più di cinquant'anni del lavoro del filosofo ungherese, essendo coeve alla grande e nota riflessione sul realismo occidentale di ambito letterario proposta in altre sedi¹. Questo lavoro copre un arco temporale che va dall'inizio del Novecento, quindi dagli albori del cinema delle origini e dalla cosiddetta crisi del canone del dramma borghese moderno, fino all'inizio degli anni 1970, cioè all'inizio della cosiddetta

¹Si confrontino in particolare i saggi sul realismo in G. Lukács, *Saggi sul realismo*, tr. it., Einaudi, Torino 1950.

tarda modernità cinematografica. Un arco temporale dunque estesissimo, in cui i linguaggi teatrali e cinematografici si sono evoluti e sono cambiati nei modi e nelle forme che tutti conosciamo. Cinquant'anni di riflessioni contenute in estesi saggi di carattere teorico, in brevi interventi – come per esempio quelli pubblicati in Italia da Aristarco su «Cinema nuovo» – lettere e appunti su singoli film e spettacoli. Si proporrà dunque un possibile percorso interpretativo all'interno di un mare aperto denso ed eterogeneo, sedimentato in letture ormai per molti aspetti superate o comunque non più rilevanti nel dibattito attuale.

Il punto di partenza del pensiero di Lukács, contenuto nel saggio *Riflessioni per un'estetica del cinema* pubblicato sulla «Frankfurter Allgemeine» nel 1913, è che quella del cinema sia una nuova forma di realismo che si distanzia tanto da quella del regime fotografico quanto da quella teatrale. Il realismo del cinema non consiste infatti nella riproposizione dei fenomeni del mondo in modo immediato, com'è tipico del dispositivo mimetico fotografico, né in quella del movimento del reale colto dal punto di vista dell'umano, al cui centro in altre parole c'è il soggetto e la sua azione, com'è invece tipico del dispositivo drammaturgico teatrale. Il cinema è un macchinario che riproduce mimeticamente una serie di fatti e oggetti che a loro volta sono già la riproduzione mimetica di fatti e oggetti della realtà nella forma della messinscena del set cinematografico. Quella del cinema secondo Lukács è dunque una *mimesis* “doppia” (e non immediata come quella fotografica) che, contrariamente al teatro, riproduce una realtà impersonale in cui soggetto e oggetto, uomo e mondo sono, da un punto di vista espressivo, allo stesso livello.

Il teatro infatti – a cui Lukács dedica numerose riflessioni compendiate nei tre volumi de *Il dramma moderno* – non si configura in alcun modo come dispositivo realista. La *mimesis* teatrale non riproduce il reale, non riconfigura cioè il dato di realtà sulla scena, ma attraverso la rappresentazione mira a ricreare il reale stesso, riproponendolo secondo unità di tempo e di spazio che gli sono proprie. Se quella del teatro è una finzione assoluta che si fonda sul concetto di azione, e dunque necessariamente sull'uomo e la sua prassi, in opposizione, il realismo ontologico dell'immagine cinematografica non coglie né l'apparire fenomenico del reale fissato dalla *mimesis* immediata della fotografia, né l'uomo e il suo agire per come si sviluppa

nella temporalità drammaturgica del teatro. Al centro del realismo cinematografico vi è invece il movimento generico del reale, ciò che Lukács chiama l'«universalità estensiva degli oggetti del mondo», «la molteplicità estensiva della vita»², che ha propriamente un carattere impersonale e ha già subito il rispecchiamento mimetico della messinscena.

La caratteristica principale del doppio rispecchiamento mimetico cinematografico è quindi il fatto che alla sua base non c'è il presente dell'azione, cioè la prassi di un soggetto agente, ma il puro accadere delle cose del mondo. «Il cinema», scrive Lukács, «rappresenta solo azioni come tali, non il loro movente ed il loro significato; le figure dello schermo si muovono, ma non hanno anima, e ciò che loro accade è un mero accadimento, non è destino»³. In altre parole, il movimento del cinema sfugge alla forza destinale dell'azione perché nell'immagine la dimensione impersonale del mondo e l'azione singolare del soggetto sono sullo stesso piano: un ambiente, un paesaggio, una casa, un tramonto, hanno al cinema lo stesso valore espressivo di un soggetto che agisce. Il cinema per sua natura riproduce il puro accadere delle cose del mondo, l'universalità estensiva della vita, che essendo il prodotto di una doppia *mimesis*, cioè di una rappresentazione di una rappresentazione, non è ancorata al principio di realtà come la fotografia. Per questa ragione, sostiene Lukács, oltre a dare forma all'impersonale, l'immagine cinematografica sostituisce una metafisica della realtà con una metafisica della possibilità: «Tutto è possibile» in un film dal momento che la messinscena, non essendo vincolata né ai nessi necessari dell'azione, come a teatro, né ai principi del rispecchiamento, come nella fotografia, può potenzialmente rendere reale l'impossibile. Poiché, in ogni singolo momento, «la tecnica cinematografica esprime la realtà assoluta, anche se meramente empirica, del momento storico, la possibilità non vale più come categoria contrapposta alla realtà»: «Possibilità e realtà vengono poste sullo stesso piano, si identificano»⁴.

Precisamente il carattere espressivo di ogni elemento dell'immagine che sfugge a questa dimensione destinale – che rimanda alla centralità dell'a-

²Id., *Estetica*, vol. 2, tr. it., Einaudi, Torino 1970, p. 1273.

³Id., *Scritti di sociologia della letteratura*, tr. it., Mondadori, Milano 1976, p. 25.

⁴*Ibidem*.

zione umana – o che elude quella direttamente mimetica – riconsegnata dalla forma semplice del rispecchiamento fotografico – costituisce il punto di maggior forza della *mimesis* cinematografica. Soltanto al cinema, per esempio, un inseguimento tra automobili è diventato «poetico»⁵. Oppure, soltanto al cinema la vita della natura può ricevere una forma artistica: «il gorgogliare dell'acqua, il vento tra gli alberi, la pace del tramonto e l'infuriare della tempesta»⁶ diventano artistici nel loro stesso essere degli eventi naturali, e non, come accade nelle arti figurative, attraverso la mediazione di valori ad essa estrinseci. Solo in un film cioè un dato di realtà può diventare poetico al di là di qualsiasi mediazione estrinseca della coscienza di un soggetto.

È dunque nella relazione intima tra soggetto e mondo oggettivo, nel loro modo di apparire secondo un valore di realtà del tutto identico, che consiste secondo Lukács la vicinanza del cinema alla vita: «L'interrelazione dell'uomo col mondo non è rappresentata partendo dall'uomo in quanto centro, ma proprio come essa suole apparire nella realtà, come è constatata dall'uomo della vita quotidiana: come interrelazione di più fattori ugualmente reali»⁷. Al punto che il cinema potrebbe essere considerato la realizzazione del mito panteistico dei romantici, una sorta di compimento della filosofia positiva del mondo di Schelling, perché permette al singolo ente di mostrarsi in modo solare, senza la mediazione umana, in tutta la sua poeticità.

Facendo un salto di cinquant'anni, se come si è visto la riflessione di Lukács sul cinema delle origini è incentrata in modo cruciale sull'analisi dell'impianto realista dell'immagine cinematografica, nelle pagine contenute nei due monumentali volumi dell'*Estetica* del 1963 Lukács verifica le sue intuizioni sul cinema muto e le conferma, addirittura le rafforza, nel passaggio al sonoro. Scrive infatti nell'*Estetica* che la vicinanza del cinema a questo dato impersonale della vita, grazie al passaggio al sonoro che la rende ancora più compiuta, ha permesso per esempio all'immagine di autonomizzare ogni dato della realtà, coinvolgendo persino l'umano stesso. Non solo dunque le cose, gli oggetti o i fenomeni naturali – ciò che nelle *Riflessioni*

⁵*Ivi*, p. 26.

⁶*Ibidem*.

⁷Id., *Estetica*, vol. 2, cit., p. 1268.

per un'estetica del cinema del 1913 diceva sfuggire alla forza destinale del presente –, ma anche l'uomo, ovvero quell'elemento della rappresentazione che sembrerebbe parte costitutiva dell'orizzonte dell'azione, del suo piano destinale fissato dal dispositivo della messinscena teatrale. Tra i tanti, l'esempio filmico che utilizza, prendendo come riferimento la figura del bambino, è *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica. Scrive Lukács analizzando il capolavoro neorealista alla luce della tradizione letteraria e poetica precedente: «In poesia un bambino per lo più appare come un uomo in via di formazione; le rappresentazioni più importanti e più ricche dell'infanzia in sostanza vogliono rispecchiare i primi gradi dello sviluppo successivo, i suoi presupposti, le forze essenziali manifestantisi all'inizio»⁸. Solo il cinema, aggiunge, permette di rappresentare l'esistenza del fanciullo, ovvero «la peculiarità pura dell'infanzia»⁹, come qualcosa di fine a sé stesso, come un'esistenza in sé compiuta. Solo al cinema cioè un bambino, come quello di *Ladri di biciclette*, non è altro che un bambino, è “solo un bambino”.

In altre parole, operando una sottrazione, quella del soggetto dal proprio orizzonte destinale e dall'ordine dell'azione, e pensandolo dentro un regime impersonale di cui è parte, cioè dentro un'oggettività indeterminata – ovvero non determinata dalla centralità della coscienza stessa – l'immagine cinematografica rende il soggetto null'altro che ciò che è. Per questa ragione al cinema l'umano, concepito dentro un orizzonte indeterminato, è sempre e comunque un puro soggetto: è un soggetto e basta, per cui il mondo a sé circostante gli è pari e non è mai a esso subordinato. Al cinema il valore di un bambino, di un cielo stellato, di uno specchio, da un punto di vista espressivo, sono identici, e la loro autentica capacità di significato – sottratta all'orizzonte dell'azione e dentro l'ordine di una possibilità infinita grazie alla doppia *mimesis* che la genera – consiste in quella categoria «universale» che Lukács chiama «l'atmosfera [*Stimmung*]»¹⁰.

Questo è il punto più significativo della riflessione che si vuole sottolineare in conclusione in questa sede, ed è l'aspetto che più di ogni altro attualizza la prospettiva lukácsiana e ne permette una “rivalutazione” all'in-

⁸ *Ivi*, p. 269.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 1282.

terno dei discorsi sul realismo contemporanei¹¹. Il principio decisivo della composizione cinematografica, scrive Lukács ne l'*Estetica*, è «l'osservanza dell'unità d'atmosfera affettiva»¹². Il carattere mimetico-reale del cinema, la sua autenticità, «ha per conseguenza che ogni immagine, ogni serie d'immagini o irradia primariamente una forte e determinata atmosfera affettiva, o è priva di ogni esistenza estetica»¹³. In altri termini, la forza del cinema consiste specificamente nel creare un sistema di relazioni o atmosfere a partire da una messa in connessione di fatti e cose che si strutturano dentro un vero e proprio orizzonte di significazione emotiva; un'"immagine-affezione", si potrebbe dire utilizzando la schematizzazione di Deleuze¹⁴. L'esempio utilizzato per dare il senso di questa costruzione di atmosfere che caratterizza il film è la scena finale de *Il grande dittatore* (1940) di Chaplin. Scrive Lukács: «Il grande discorso pacifistico-umanistico che Chaplin tiene a conclusione de *Il grande dittatore* [...] potrebbe certo essere espresso più in breve. Ma la sua durata, il tono ecc. sono condizionati dalla fondamentale atmosfera affettiva del film: come risonanza umana dell'incubo che abbiamo vissuto nella guerra e nell'hitlerismo»¹⁵. E poi prosegue: «tutti i mezzi tecnici della ripresa cinematografica (primi piani, dissolvenze ecc.) acquistano un senso estetico solo come mezzi espressivi dell'unità d'atmosfera, del trapasso da un'atmosfera all'altra, dei contrasti d'atmosfera; parimenti il taglio, il montaggio, il ritmo ecc. non sono altro che mezzi per condurre il ricettore da una condizione affettiva all'altra, in seno alla sostanziale unità di atmosfera affettiva dell'insieme»¹⁶.

Il cinema dunque come dispositivo tecnico capace di costruire sintesi "disgiuntive", unità di atmosfera attraverso cui prende corpo la totalità affettiva del reale, la totalità espressiva dei fatti e delle cose del mondo. È proprio il carattere originale di questa intuizione "fenomenologica" del pensiero

¹¹Come ha fatto un autore come Fredric Jameson in modo proficuo negli ultimi decenni in libri come *Firme del visibile*, tr. it., Donzelli, Roma 2003, o *The Geopolitical Aesthetic*, Indiana University Press, Bloomington 1992.

¹²G. Lukács, *Estetica*, vol. 2, cit., p. 1287.

¹³*Ivi*, p. 1279.

¹⁴G. Deleuze, *Cinema 1. L'immagine movimento*, tr. it., Einaudi, Torino 2016.

¹⁵G. Lukács, *Estetica*, vol. 2, cit., p. 1287.

¹⁶*Ivi*, p. 1280.

lukácsiano sul cinema, distantissima dalla prospettiva ideologica adottata da Aristarco, a permettere di far dialogare il suo pensiero con autori come Bazin e Deleuze, arrivando fino a Jameson. Un'intuizione che è possibile rintracciare attraverso gli scarti, le pieghe interne ad un impianto che fa riferimento alla dialettica hegeliana da un lato e alle teorie del rispecchiamento marxista dall'altro, ma che rappresenta il vero punto di originalità della sua riflessione. Dentro un lavoro così apparentemente sistematico e chiuso come quello proposto dal filosofo ungherese, queste disarticolazioni o aperture di senso sono invece ancora capaci di inserirsi nel dibattito odierno e orientarlo in modo attuale e fecondo.

Amédée Ayfre: per un realismo del sacro. Fenomenologia, spiritualismo e il cinema come rivelazione cristiana

FABIO PEZZETTI TONION

La riflessione sul cinema di padre Amédée Ayfre (1922-1964) ha come tratto peculiare il porre in essere il rapporto tra la ragione intesa come facoltà del reale e l'ambiguità che è invece intesa come connaturata all'immagine cinematografica. L'obiettivo è quello di tentare un superamento dialettico del dualismo idea-immagine¹, in grado di dare vita a una critica spiritualista del cinema che sappia tenere conto della dimensione estetico-formale che è fondamentale nell'esperienza creativa e comunicativa del linguaggio filmico². Partendo da una dimensione influenzata dalla fenomenologia e attraverso l'esperienza del confronto con il neorealismo, il critico cerca di dare conto dello scavalcamento del reale in una dimensione in cui sia possibile una svolta teologica, dove l'immagine cinematografica assume una costituzione *sacra*. Per Ayfre nel reale può risiedere una doppia valenza di Trascendenza e Incarnazione del sacro che, travalicando il fenomeno descrittivo del realismo fenomenologico, pone le premesse per un'ulteriore apertura dell'immagine che va oltre il suo dato sensibile: il cinema, apparato fenomenologicamente legato alla concretezza dell'essere nel mondo di ciò che rappresenta, può rendere esplicito e visibile il passaggio tra Incarnazione (fenomenologia) e Trascendenza (spiritualismo).

¹R.-C. Baud, *Panorama critico*, in A. Ayfre, *Vérité e mistero del cinema*, tr. it., Edizioni Paoline, Roma 1971, p. 141.

²R. Predal, *Il y a plus dans l'image que dans ce dont elle est l'image*, in A. Ayfre, *Un cinéma spiritualiste*, Cerf-Corlet, Paris 2004, p. 19.

L'importanza del neorealismo per Ayfre è il portato dell'adesione del critico alle prospettive fenomenologiche. Egli, rifacendosi alla riflessione condotta da André Bazin alla fine degli anni quaranta³, le unisce a un pensiero del tutto personale sulla rappresentazione del sacro nel cinema, per individuare in certe pratiche di rappresentazione del reale uno statuto potenziale di apertura alla dimensione dell'alterità. È nell'etica del reale che Ayfre trova la dimensione che è propria del cinema, capace di articolare una pluralità di livelli di consapevolezza in cui agiscono l'immagine ripresa, il contesto dell'atto di acquisizione dell'immagine, attraverso un apparato tecnologico e la condizione umana e sociale che fa da sfondo all'atto della ripresa e a quello della proiezione. Se il dualismo idea-immagine propone una negatività in termini oppositivi, questa può essere oltrepassata attraverso un lavoro di lettura capace di muoversi oltre la dimensione più superficiale. Perché «l'immagine non si trova necessariamente agli antipodi dell'idea. Essa può essere o la via che conduce all'idea o il quadro che la situa. L'immagine è già una messa a fuoco delle cose e una preparazione a scoprirne il senso»⁴. Vi è una potenzialità che va liberata attraverso un lavoro di riformulazione che porta dall'immagine all'idea e successivamente da quest'ultima al reale trasformato dall'esperienza estetica⁵.

Solo così l'immagine cinematografica può dispiegare la ricchezza della propria ambiguità non tanto in una dimensione che volge alla costituzione di un mondo ma nel concreto arricchimento dello sguardo sul reale, investito di un senso ulteriore e più profondo, perché collegato a un'idea di mondo e di esistenza, segnati dalla prossimità con gli esseri umani nei quali riconosciamo

³Per comprendere l'influsso baziniano, rileviamo come l'idea descrittiva propria del realismo fenomenologico propugnato da Ayfre sia direttamente legata all'idea di "fatto" sviluppata da Bazin nell'analisi di *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946). Cfr. A. Bazin, *Che cosa è il cinema*, tr. it. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999, p. 299.

⁴A. Ayfre, *Conversion aux images?*, Les Édition du Cerf, Paris 1964, p. 12.

⁵Giros sottolinea come una delle preoccupazioni costanti del lavoro di Ayfre risieda nel far emergere una dimensione critica e dialettica nel rapporto tra lo spettatore, l'immagine cinematografica e la responsabilità etica e morale del regista. Cfr. P. Giros, *Procedimento per giudicare un film*, in A. Ayfre, *Verità e mistero del cinema*, cit., pp. 99-107.

il nostro prossimo e dei quali percepiamo la “presenza”⁶. Si tratta, per Ayfre, di un processo di svelamento descrittivo del reale, che può contemplare e rendere evidente una coscienza anche religiosa del cinema, concretizzando il passaggio tra Incarnazione e Trascendenza.

La dimensione meccanica del cinema non può da sola garantire, in un’idealistica oggettività realista, la possibilità di esperire l’Altro, in quanto «il tipo di riflessione appropriata ad un film suppone una cosa diversa dalla rappresentazione della vita degli uomini»⁷. La coscienza della presenza umana è ciò che caratterizza il pensiero di Ayfre, sempre volto a individuare nelle opere e negli autori presi in analisi una dimensione che sia in grado di dare conto del rapporto che sussiste tra cinema inteso come apparato tecnologico e come espressione di una individualità creatrice.

Ayfre trova nelle forme del cinema del neorealismo di Roberto Rossellini e di Vittorio De Sica i modelli ai quali riferirsi per dare conto della complessità della riflessione sull’immagine cinematografica intesa come «circuito completo che parte dal reale per farvi ritorno», in cui si rende necessario il non «arrestarsi all’immagine come rappresentazione, non accantonarsi con l’idea, ma ritornare con lo sguardo arricchito alla realtà»⁸. Questo circuito è sintomatico di una disponibilità a non predeterminare il reale ma a lasciarsi piuttosto compenetrare dallo stesso.

Nell’approccio alla definizione delle caratteristiche del neorealismo possiamo individuare uno dei pilastri fondativi del pensiero di Ayfre, il quale, partendo dalla possibilità del realismo, propone una riflessione sull’immagine cinematografica, non solo intesa come dimensione descrittiva del reale ma anche come tramite della possibilità di manifestazione del sacro. Questo passaggio è reso possibile non tanto nello slittamento di significato che l’immagine cinematografica può assumere, ma dall’ambiguità di fondo che le è consustanziale e che è intesa come possibilità di senso ulteriore⁹.

⁶ Ayfre elabora questa riflessione a partire dall’analisi di *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1951).

⁷ R.-C. Baud, *Panorama critico*, cit., p. 145.

⁸ *Ivi*, p. 144.

⁹ Cfr. A. Ayfre, *Conversion aux images?*, cit., p. 222.

Uno degli snodi fondamentali della riflessione di Ayfre sul cinema concerne il concetto di realismo. Per il critico francese è importante discernere tra i vari realismi ai quali il cinema può richiamarsi, individuando una prospettiva di sviluppo che parta da un realismo non solamente umano – capace di dare conto dell'intimità morale dei soggetti che mette in scena – ma che sia portatore di una dimensione cristiana della rappresentazione dell'esistenza. L'analisi che egli propone tenendo sullo sfondo le dimensioni morali, sociali e religiose, insiste sui caratteri strutturali ed estetici che compongono le diverse tipologie di realismo che il cinema può concretizzare. Per Ayfre, infatti, «cercare di determinare quel che può essere, dal punto di vista estetico un realismo umano, significa anzitutto cercare di definirlo in opposizione alle diverse specie del realismo, le quali sono numerose, dal verismo al surrealismo che pretende, come indica il nome, di essere un realismo ancora più integrale»¹⁰.

Tra le numerose forme di realismo occorre individuare due orientamenti principali, che sono quello empirista e quello razionalista, a loro volta suddivisi in ulteriori e specifiche correnti, di cui l'autore dà conto facendo emergere come queste tipologie di realismo siano mancanti di una dimensione privilegiata, che è quella propria della coscienza. Connotato da una dimensione empirista, il documentarismo tecnico è caratteristico di «tutte le forme di realismo per le quali solo la macchina da presa è perfettamente obbiettiva»¹¹. Progetto di realismo integrale, in cui «si vuole captare l'avvenimento reale deformandolo il minimo possibile e si pensa che solo la macchina da presa può pervenirvi in una certa misura»¹², in cui la dimensione arbitraria e soggettiva dell'uomo è del tutto obliterata. Si tratta però di un ideale impossibile da raggiungere, sia «nell'installazione della macchina che nell'interpretazione dei risultati»¹³, comunque sottoposti a una soggettività inalienabile. Se la tensione assoluta del documentarismo tecnico non possiede una dimensione umana, un naturalismo caratterizzato da una diret-

¹⁰Id., *Un réalisme humain. Essai de définition esthétique du Néo-Realisme italien*, in Id., *Conversion aux images?*, cit., p. 223.

¹¹*Ivi*, p. 224.

¹²*Ibidem*.

¹³*Ibidem*.

trice materialista che ponga l'accento su «ciò che per alcuni è il solo reale, la natura sensibile, il mondo dei corpi e della materia»¹⁴, risulterebbe ancora mancare della capacità di porsi come forma di realismo umano. Ciò deriverebbe dalla prospettiva con cui il naturalismo guarderebbe all'uomo: un essere naturale *tra* gli altri, del quale non si saprebbe sviluppare l'originalità e l'unicità. La preoccupazione di Ayfre è infatti quella di individuare forme di realismo che pongano al centro della dimensione estetica l'uomo, inteso come portatore di una coscienza peculiare e specifica. Da questo punto di vista, quelli che Ayfre definisce orientamenti razionalisti del realismo e che individua nel verismo e nel realismo socialista, permettono di indirizzarsi in maniera più palese ed evidente verso questa possibilità di espressione, anche se poi non riescono a centrare l'obiettivo.

Il verismo, attraverso un processo di ricostruzione dell'avvenimento che sfocia nella creazione di un mondo che si dà per conforme alla realtà, cerca di fare il vero. Le forme cinematografiche del verismo, lungi dal volere catturare la realtà in maniera assoluta, ne selezionano una parte, piegandola a un progetto estetico precostruito dall'autore in una visione capace di abbracciare globalmente il campo del reale. Ayfre rileva però come la posizione verista sia problematica, poiché l'onniscienza che le è propria non lascia spazio alle possibilità di scarto e di deviazione da un percorso predeterminato¹⁵. Questi stessi tratti si ritrovano anche nel realismo socialista, il quale cerca di produrre realtà trasformando il mondo sul piano estetico. Esso prende le mosse da una ricostruzione dialettica del reale, «fatta non più dal “punto di vista di Dio” o della Ragione, come nel verismo classico, ma da quello della Storia»¹⁶, risultando un procedimento che, non rientrando nei limiti propri dell'uomo, è avulso dalla possibilità di una rappresentazione veritiera.

Se dunque queste varie specificità di realismo appaiono inadatte, esiste la possibilità di «un realismo nella scala umana che non presuma né la nullità della coscienza nell'uomo né l'onnipotenza della sua ragione»¹⁷? Ayfre

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Cfr. P. Giros, *Procedimento per giudicare un film*, cit., p. 105.

¹⁶ A. Ayfre, *Un réalisme humain. Essai de définition esthétique du Néo-Realisme italien*, cit., p. 226.

¹⁷ *Ivi*, p. 227.

la individua nel neorealismo, il quale non ha la pretesa di fare il vero e di costruirlo in accordo con un preciso progetto estetico. Ma, inteso nell'accezione di realismo fenomenologico, ha come caratteristica quella di *descrivere ciò che è*, in quanto la verità non la si può costruire, non la si può fare, ma la si può solamente incontrare e descrivere. La stessa scelta terminologica mostra come Ayfre sia intenzionato a privilegiare un tipo di descrizione della realtà capace di andare al cuore stesso delle cose¹⁸, esprimendo «una captazione totale (gradualmente totale, come un essere nel tempo) di avvenimenti umani concreti nei quali è co-presente il mistero intero dell'universo. In altre parole, alla chiarezza della costruzione si sostituisce il mistero dell'essere»¹⁹.

Al processo costruttivo proprio dei realismi razionalisti si oppone un processo descrittivo che si riversa sulla struttura dei film. Questi ultimi appaiono, in relazione alla solida scansione drammaturgica che contraddistingue le opere che afferiscono al verismo o al realismo socialista, mal costruiti e privi di una naturale esposizione di tesi, antitesi e sintesi. Il loro rapporto con il reale è legato alla «descrizione d'un atteggiamento umano globale, appunto perché dietro alla cinepresa c'è *un uomo*», presenza che garantisce un atteggiamento che nella propria globalità fa scaturire «necessariamente un senso totale dell'esistenza, ma non in forma di tesi già prestabilita o di un preteso intento di oggettività»²⁰. Ciò accade perché «quando ci si contenta di descrivere ciò che è, ci si accorge invece che la realtà è costruita molto meno bene, che non esiste mai principio e fine, che tutto dura»²¹.

Il realismo fenomenologico si confronta con la descrizione concreta del reale, cogliendone i tratti in apparenza più insignificanti, perché «tutto appartiene alla realtà, tutto appartiene all'essere, tutto appartiene all'esistenza, e quindi tutto ha un significato possibile per una coscienza»²². A essere

¹⁸Baud, commentando il riferimento husserliano presente in Ayfre, sottolinea come quest'ultimo insista sull'utilizzo di realismo fenomenologico (pur utilizzandolo in riferimento al neorealismo) sia perché «esprime meglio gli intenti della scuola italiana, ma anche perché è atto a meglio esprimere l'estetica soggiacente». Cfr. R.-C. Baud, *Panorama critico*, cit., pp. 148-149.

¹⁹A. Ayfre, *Conversion aux images?*, cit., p. 12.

²⁰R.-C. Baud, *Panorama critico*, cit. p. 148.

²¹A. Ayfre, *Conversion aux images?*, cit., p. 227.

²²*Ivi*, p. 228.

importante è quella frangia di realtà che sfugge a una descrizione troppo razionale e pre-costruita e che invece risiede nelle apparenti forme di scarto, nei piccoli gesti, nei comportamenti minimi, in tutto ciò che è pienamente umano e che si può descrivere²³. Ciò che il realismo fenomenologico pone in essere rispetto alle altre forme di realismo risiede nel fondarsi sulla rivelazione dell'essere e dell'esistere. Ayfre sottolinea come questo obiettivo si discosti dalla precisa costruzione delle architetture narrative-estetiche che fanno riferimento alle forme del realismo razionale, in quanto nella forma espressiva del realismo fenomenologico è sempre presente un dato di ambiguità derivante da una precisa scelta dell'autore. Ma si tratta di un'ambiguità produttiva, capace di fare emergere i molteplici livelli su cui è costituito un film, in grado di non circoscriverne la complessità in un unico dato predefinito ma di permettergli di configurarsi in una pluralità di espressioni che danno conto della non conciliabilità del reale a categorie rigide.

Ayfre dà conto dell'irriducibilità del realismo fenomenologico a forme riduttive nella sua critica di *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1947)²⁴, prospettando una molteplicità di livelli di coscienza innestati all'interno di una singola opera filmica; livelli che possono essere percepiti sia nella loro evidente singolarità, sia in una più complessa, affastellata e ambigua unione che prelude allo sfociare del significato dell'immagine su una sua possibilità trascendente e religiosa. Ayfre individua nel film di Rossellini tre dimensioni: quella sociologica, quella psicologica e quella fenomenologica. Le prime due sono consustanziali al soggetto del film, anche se si rileva come Rossellini non insista mai né sul portato sociologico né su quello psicologico e che anzi il suo obbiettivo sia lontano da queste due direttrici²⁵. Ciò che davvero rende il film espressione di un approccio fenomenologico deriva dal consapevole tentativo di fornire la descrizione dei comportamenti di Edmund, il giovane protagonista del film, nel suo brusco passaggio dall'infanzia violata dalla guerra all'essere adulto²⁶. Rossellini adotta un approccio

²³ *Ibidem.*

²⁴ Id., *Germania, anno zero*, in Id., *Verità e mistero del cinema*, cit., pp. 109-112.

²⁵ Cfr. *ivi*, pp. 109-110.

²⁶ Per Ayfre, Rossellini utilizza per la descrizione «mezzi strettamente cinematografici: niente introspezione [...], niente psicologia del comportamento nel senso

al quale sottostà una precisa consapevolezza di fare cinema per rendere evidente la descrizione del reale e, soprattutto, quella dell'essere proprio di Edmund: l'idea cioè di porre in essere la disponibilità globale nel presentare ciò che accade al protagonista del film, in altre parole ciò che lo porta, in una dimensione di inesplicabile ambiguità, al tragico finale del film e della propria esistenza²⁷.

Ma nel film di Rossellini Ayfre individua altresì il tentativo di fare emergere una dimensione fisico-religiosa, la quale possa proporre il mistero dell'esistenza e con ciò la sua ambiguità²⁸. Un'ambiguità che è il portato di un'umanità messa alla prova, la quale deve ritrovare un suo proprio senso, sfuggendo a quelle pastoie naturalistiche da cui pure il film prende le mosse per portarsi in un campo del tutto nuovo, dove – a partire dalle possibilità descrittive del realismo fenomenologico – si cerca una tensione verso la possibilità di fare esperire una dimensione spirituale. Per Ayfre è chiaro che, in un'ottica teologica, il neorealismo è incapace di accostarsi alla dimensione cristiana in maniera astratta. Tuttavia, questo approccio descrittivo, in cui ci si accosta alla realtà per disvelarla, mostra la capacità di «cogliere l'originalità del soprannaturale cristiano», accostandolo «in maniera estremamente concreta, in quanto, nella sua stessa trascendenza, è intimamente presente in tutte le realtà e in tutti gli avvenimenti umani»²⁹. Il realismo fenomenologico dunque, nella sua tensione descrittiva e di svelamento del reale, incontra il mistero dell'essere, la cui dimensione spirituale verrà colta non tanto per mezzo di un'ineffabile manifestazione dell'alterità del sacro, ma «attraverso atteggiamenti, gesti o parole umani»³⁰.

L'uomo, con la sua presenza, risulta il punto focale in cui la manifestazione del reale si fa tangibile, concreta. Diviene il luogo, fatto carne e

behaviorista della parola». *Ivi*, p. 110.

²⁷A proposito di questo finale, Ayfre nota che è possibile considerarlo sia un incidente sia un consapevole suicidio. In quest'ultimo caso, l'ordine di lettura è doppio: un suicidio provocato dal disordine economico della società oppure da uno sfacelo generale di ordine etico. Cfr. *ivi*, p. 112.

²⁸Cfr. *ivi*, p. 111.

²⁹Id., *Realismo umano, realismo cristiano*, «Rivista del Cinematografo», XXVII, n. 11 (1954), p. 14.

³⁰*Ibidem*.

sangue, corpo e volto, dove è possibile individuare la rivelazione della Grazia, attraverso un tipo di cinema che ha fatto propria la coscienza del reale e che comprende che se ogni minimo dato ha un proprio valore descrittivo, quello stesso dato può essere l'espressione di un'alterità del reale che rivela il sacro dell'esistenza. Nel valore dell'istante che svela la realtà dell'uomo risiede per Ayfre una delle possibilità del cinema: l'accostarsi ai soggetti che rappresenta per trascenderli dalla concretezza brutale del reale, ponendoli in una dimensione in cui il dato umano si manifesta infine con pienezza. È in questa analisi della possibilità di un cinema umanista che risiede il cuore dell'esperienza del critico, la sua volontà di individuare le possibilità di una messa in scena dell'uomo calata nella contemporaneità confusa del secondo dopoguerra, abbandonando il freddo dato materiale del mezzo cinematografico per svelarne il dato spirituale, legato alla concreta pienezza del vivere e dell'agire degli uomini.

Il concetto di *croyance*: Deleuze, Bazin, Rossellini

PATRIZIA FANTOZZI

Ciò che mi sembrava amaro, mi fu cambiato in dolcezza d'anima e di corpo.

Francesco d'Assisi

Ne pas trahir l'essence des choses, les laisser d'abord exister pour elles-mêmes librement, les aimer dans leur singularité particulière.

André Bazin

Questo mio intervento muove dalla conclusione del film di Roberto Rossellini *Francesco, giullare di Dio* (1950), dunque dalla sequenza in cui assistiamo allo sparpagliamento dei fraticelli in vista della predicazione che li attende. Si tratta di un momento essenziale che sembra andare a raccordarsi perfettamente all'incipit della pellicola in cui pure vediamo iscriversi un movimento e una tensione analoghi: i seguaci di Francesco, di ritorno da Roma dopo aver avuto udienza dal Papa, entravano allora in campo per la prima volta dall'estremo margine sinistro dell'inquadratura in alto per poi proseguire il loro cammino a fianco di Francesco dirigendosi verso destra, fino ad uscire di nuovo dall'inquadratura dopo aver attraversato un ruscelletto.

Oltre a suggerirci un facile raccordo visivo – anche di spazio e di tempo, se vogliamo – le due sequenze risultano a mio avviso profondamente legate da un motivo tematico forte, quello dell'*idiozia*, capace di entrare in stretta risonanza con il concetto di *croyance* di matrice deleuziana. Una

fondamentale *croynance* sembra operare *sensibilmente* all'interno del film come sorta di principio costitutivo del mondo, in qualche modo addirittura legge stessa dell'universo, in direzione di quell'«integrità di stile e unità morale» riconosciute da André Bazin all'opera rosselliniana nella sua ben nota *Difesa di Rossellini* su «Cinema Nuovo»¹.

Questo finale in particolare, che qui mi appresto a riesaminare, sembra avvatarsi attorno a un movimento che non esiterei a definire “sublimemente idiota”, identificabile proprio nell'atto incoraggiato dallo stesso Francesco di coinvolgere i frati in un ultimo girotondo su loro stessi prima di cadere a terra, come in un devoto ri-consegnarsi a essa o a essa nuovamente ri-affidarsi; da qui apprendere il nuovo orientamento della loro predicazione.

A quanto mi risulta, André Bazin non ha dedicato che qualche riga a questo straordinario film di Rossellini, ma laddove se n'è occupato – seppur brevissimamente, come nella succitata difesa di Rossellini – ecco che è proprio sull'aspetto di una straordinaria *mobilità fisica* condotta fin quasi all'estenuazione che egli si sofferma con particolare riguardo:

I suoi personaggi sono come ossessionati dal demone della mobilità, i piccoli frati di Francesco d'Assisi non hanno altro modo di render gloria a Dio che la corsa a piedi. E ricorderò anche l'allucinante marcia alla morte di *Germania anno zero*: il gesto, il cambiamento, il movimento fisico, costituiscono per Rossellini l'essenza stessa del reale umano. Essere significa tendere verso qualcosa. Significa anche passare attraverso ambienti ciascuno dei quali non è un semplice luogo, ma ha un senso che penetra nell'animo degli spettatori. L'universo rosselliniano è un universo di atti puri, insignificanti per se stessi ma che preparano la rivelazione improvvisa del senso che il regista ha colto in loro².

Si tratta di poche righe, la cui densità merita però d'esser scandagliata con un certo rigore analitico e interpretativo. Dopo aver affermato dunque che questo genere di movimenti verrebbe addirittura a costituire «l'essenza stessa del reale umano», Bazin accenna a un universo di «atti puri» toccando un aspetto davvero cruciale per noi.

¹A. Bazin, *Difesa di Rossellini*, «Cinema Nuovo», n. 65 (1955), pp. 147-149.

²*Ivi*, p. 149.

Cosa vuol dire, infatti, in filosofia “puro”? Puro significa *ab-solutus*, as-soluto, sciolto, slegato. «Il reale è allora l'uno assoluto della relazione, è ciò che viene prima del rapporto e che funge al fondo di ogni rapporto come l'intangibile da quel rapporto»³: è quanto scrive Rocco Ronchi sulla scorta di Wiliam James proprio nel suo ultimo studio dedicato a Gilles Deleuze e alla credenza nel reale.

L'empirismo radicale del filosofo statunitense ha tra i suoi capisaldi concettuali una certa ri-definizione del termine stesso di “esperienza”, da cui la possibilità *traumatica* di un’“esperienza pura”:

“Esperienza pura” è il nome che ho dato all'immediato flusso della vita che fornisce il materiale della nostra successiva riflessione con le sue categorie concettuali. Soltanto bambini appena nati, o uomini quasi in coma per sonno profondo, droghe, malattie, traumi, si può dire che abbiano un'esperienza pura nel senso letterale di un *questo* che non è ancora un che cosa di definito⁴.

Un'esperienza dunque, quella della purezza, che non conosce appropriazione ma che in forza della sua *impersonalità*, è originariamente “comune” cioè di nessuno in particolare. Ed è bene sottolineare che una tale esperienza non potrà darsi che in situazioni limite. Quello stesso limite che ancora Deleuze, sottoscrivendo *in toto* la tesi jamesiana, identificherà come la soglia indispensabile alla nascita del pensiero stesso, al suo più proprio cominciamento. E se è vero che ciò che è primo nel pensiero è l'effrazione, la violenza, non si potrà più contare sul pensiero per installarvi la necessità relativa di ciò che esso pensa; occorrerà piuttosto puntare sulla contingenza di un *incontro* con ciò che costringe a pensare, «per levare e innalzare la necessità assoluta di un atto di pensare, di una *passione di pensare*»⁵.

È nel suo secondo volume dedicato al cinema, *L'immagine-tempo*, che Deleuze si trova a ricalcare, di fatto alcune considerazioni baziniane degli anni cinquanta portate a identificare l'avvento artistico di un’“essenza” del cinema proprio nella sua capacità “realista” di «rivelare il significato profondo

³R. Ronchi, *Gilles Deleuze. Credere nel reale*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 37.

⁴W. James, *Saggi di empirismo radicale*, tr. it., Quodlibet, Macerata 2009, p. 51.

⁵G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, tr. it., Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 182.

degli esseri e delle cose senza infrangere la naturale unità»⁶. L'insorgenza del Reale innescherebbe allora il senso traumatico dell'incidente, della *chance*, come anche «della grazia improvvisa»⁷, ha scritto ancora Ronchi.

La facoltà di vedere approda di fatto a una *voyance* nel momento stesso in cui giunge a cogliere “l'intollerabile” di questo mondo anche nella più banale quotidianità; ed è in questa circostanza che la facoltà di pensiero è costretta a confrontarsi con il suo limite proprio, come suo impensato o impensabile. È insomma come se l'atto stesso di pensare, finalmente emancipato da un certo “sapere” del mondo, entrasse di colpo in una situazione schizofrenica, segno profondo di una spaccatura dovuta a una “sospensione” del legame tra l'uomo e il mondo. *Suspens, stase o extase?*

Certo è che cavalcare un movimento di *croyance* comporta quasi sempre una sospensione o anche la perdita definitiva di un *sapere* e, di conseguenza, una sorta di smarrimento in quella che è la *vita comune*. L'esperienza “credente” è propriamente quella «che si perde nell'immenso e incerto poema di una realtà anonima che va e viene»⁸, come ha esemplarmente scritto Michel De Certeau. Se pertanto decidiamo di abitare il piano in cui scegliamo di dar credito a ciò che “fora gli occhi”, bisogna anche dar prova di una vera e propria *conversione di sguardo*.

La questione del sorgere di una nuova immagine «come da occhi che vedano dopo esser stati lavati o toccati», si allinea naturalmente al proliferare di situazioni puramente visive il cui dramma deriverebbe appunto da un urto costitutivo per gli occhi, attinto, se così si può dire, dalla *sostanza* stessa dello sguardo⁹. Da qui sorgono infatti le immagini «ottico-sonore pure»¹⁰

⁶A. Bazin, *L'evoluzione del linguaggio cinematografico*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, tr. it., a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999, p. 91.

⁷R. Ronchi, *Il pensiero bastardo. Figurazione dell'invisibile e comunicazione indiretta*, Christian Marinotti, Milano 2001, p. 259.

⁸M. De Certeau, *Comme une goutte d'eau dans la mer*, in Id., *Le christianisme éclaté*, Éditions du Seuil, Paris 1974, p. 91.

⁹Cfr. G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, tr. it., Ubulibri, Milano 1989, pp. 188-190.

¹⁰*Ivi*, p. 29: «Una situazione puramente ottica e sonora non si prolunga in azione più di quanto non sia indotta da un'azione. Essa fa cogliere, si presume faccia cogliere qualcosa di intollerabile, d'insopportabile. [...] Si tratta di qualcosa di troppo potente,

deleuziane, le quali ci riferiscono allo stesso tempo del terrore e dell'indicibile bellezza delle cose. Impossibile render conto dell'uno senza l'altra: perché l'uno è già *nell'*altra.

Il cinema ha saputo registrare questo passaggio, questo choc, questo «passaggio da un'immagine a un'altra» (come ha ben sintetizzato Jacques Rancière¹¹ in merito alle considerazioni deleuziane circa le due supposte epoche del cinema una "classica", l'altra "moderna"), probabilmente come nessun'altra arte, offrendo per la prima volta letteralmente una "carne" a delle corrispondenze prima intangibili (sicuramente impensabili) e svelando una coappartenenza originaria dell'uomo *e* del mondo.

In questo senso la *croissance*, cui qui sta facendo riferimento, non potrà che rimandare costantemente a un immanentismo radicale, poiché essa sorge dalle cose di questo mondo "così com'è", pur sconvolto, pur lacerato, pur traumatizzato. Stando infatti a Deleuze, l'immagine *moderna* è sì quella che strappa l'uomo dal suo mondo, ma è anche quella che, nello spazio della sua stessa lacerazione, ci consegna anche l'"occasione" di rifondare con *questo stesso mondo* un nuovo legame ("lien" è il termine esatto utilizzato da Deleuze). Prenderemo in esame qui l'essenzialità di un rapporto istituito sulla mescolanza, sull'*entrelacement*.

o di troppo ingiusto, ma a volte anche di troppo bello, che quindi eccede le nostre capacità senso-motorie. *Stromboli*, una bellezza troppo grande per noi, come un dolore troppo forte. Può trattarsi di una situazione-limite, l'eruzione di un vulcano, ma anche la più banale, una semplice fabbrica, un terreno abbandonato».

¹¹J. Rancière, *La favola cinematografica*, tr. it., ETS, Pisa 2006, pp. 154-155: «Come pensare, in primo luogo, il rapporto tra una cesura interna all'arte delle immagini e delle cesure che riguardano la Storia? Come riconoscere poi nello specifico delle opere i segni di questa cesura fra due ere dell'immagine e fra due tipi di immagini? [...] La novità propria del 'moderno' consisterebbe allora nel fatto che il proprio dell'arte, la sua essenza già attiva nelle sue manifestazioni anteriori, si manifesterebbe qui in modo pienamente autonomo, spezzando i limiti nei quali la *mimesis* la costringeva. [...] Così, per Bazin, la rivoluzione welliesiana e rosselliniana altro non fa che portare a compimento una vocazione realista propria del cinema, già presente in Murnau, in Flaherty o in Stroheim, che si opporrebbe alla tradizione eteronoma del cinema di montaggio, rappresentato dal classicismo griffithiano, dalla dialettica eisensteniana e dallo spettacolarismo espressionista».

È importante allora stabilire fin d'ora che con questo genere di situazioni, inaugurate da un certo cinema, moderno si assiste di fatto a una sorta di ritorno a una fase aurorale e primitiva del cinema, anteriore a tutte le codificazioni spettacolari. Un aspetto ben evidenziato da Stefania Parigi¹² che dedica un'ampia parte del suo importante volume sul Neorealismo italiano proprio alla riflessione mossa dai cosiddetti teorici del cinema "puro", soffermandosi dettagliatamente sulla progressiva comparsa di germi propulsivi di un nuovo orientamento realistico già a partire dagli anni trenta. Assistiamo così progressivamente alla deflagrazione delle classiche grandi storie e alla diffusa propagazione delle polveri generate da tutti quei micro-movimenti portati ora a invadere lo schermo; uno schermo che si vede costretto ad abbandonare i suoi moti centripeti per incoraggiare piuttosto dei movimenti centrifughi: è questa la nascita di una nuova «geologia estetica» per riprendere un'altra bella intuizione di Bazin¹³.

Tornando quindi al nostro finale di *Francesco*, non è un caso allora che proprio al più *idiota* di tutti, Giovanni detto il Semplice, la regia di Rossellini conceda un tempo e un'attenzione maggiori rispetto agli altri nel portare a compimento un movimento che, per sua stessa essenza, non potrebbe essere davvero più *cinematografico* (e polveroso): Giovanni e la Terra (della quale egli non può avere alcuna idea ma di cui può forse intercettare una Verità) si accordano qui nel ruotare insieme in quello che è un vero e proprio *tournage* alla maniera del cinema¹⁴. «Tournage» – ha scritto Robert Bresson – «s'en

¹²S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del Dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014, p. 14: «il neorealismo mi si è consegnato come un personaggio-mondo o un mondo-personaggio. La sua caratteristica principale e la sua forza mi sono sembrate radicarsi proprio in una sorta di *contemporanea inattualità*. Ma si potrebbe dire anche nella sua *inattuale contemporaneità*. Ovvero nel suo essere un'immagine del trauma, della vertigine e del desiderio [...] un'immagine che si allarma, per bruciare ancora nell'urto con il reale».

¹³A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, cit., p. 290.

¹⁴Scrive Jean-Michel Durafour in *L'Idiot du filmage*. 'Les Onze Fioretti de saint François d'Assise', *Roberto Rossellini (1950)*, 'Perceval le Gallois', *Éric Rohmer (1978)*, «Vertigo», n. 40 (2011), pp. 6-16: «Non seulement tous les humains sont idiots, cadencés dans leur propre (le lépreux avec sa cloche enfermé dans ses macules et ses papules, le tyran absurdement coïncé dans son armure suspendue comme dans un sca-phandre), mais, bien plus, toutes les choses se révèlent – vérité du cinéma – profon-

tenir uniquement à des impressions, à des sensation. Pas d'intervention de l'intelligence étrangère à ces impressions et sensation»¹⁵. È a tutti gli effetti questa un'altra creazione del mondo, come suggerisce ancora Bazin, simmetrica rispetto a un'altra impresa di resistenza portata avanti dagli uomini che sono piuttosto in lotta contro un'altra idiozia – un'idiozia nociva – quella degli uomini che hanno voluto in un certo senso divorziare dalla linfa del mondo: è il caso del contadino che vediamo all'inizio del film cacciare i frati dalla loro capanna, o dell'assassino che uccide solo per proteggere il suo oro.

Sulla varietà di mulinelli innescata da ogni singolo frate con il suo girotondo, l'occhio della macchina da presa di Rossellini vigila, “comprende”, non smette di lavorare “a caldo” (forse tessendo un sottile reticolo tra un turbino e un altro) senza tuttavia mai intervenire direttamente sull'energia sprigionata da quella materia in movimento che viene come lasciata germogliare per proprio conto. Detto altrimenti, quella che ci viene qui consegnata è una sequenza emblematica di un certo stile (*senza stile*) di regia ben individuato da Bazin, capace in quanto tale di render conto di un preciso “stato estetico della materia” che è poi sostanza propria del cinema, sua capacità di condensare un'Idea (come un certo “contenuto” del pensiero) con una Natura che è delle e nelle cose del mondo.

In questo senso, scavalcando definitivamente la dualità dell'immagine “e” del movimento, della coscienza “e” della cosa Deleuze ha davvero compiuto il gesto più baziniano possibile, come ha ben evidenziato ancora Rancière; e lo ha fatto fondando quella cesura essenziale fra le due epoche del cinema «su di una rigorosa ontologia dell'immagine cinematografica»¹⁶.

Lo stesso Rancière, dal canto suo, non ha potuto fare a meno di soffermarsi con grande attenzione proprio sull'aspetto di irresistibile “mobilità” cui i personaggi più emblematici del cinema rosselliniano sarebbero vo-

dément idiots, et le monde idiot : la pluie qui ne cesse de tomber dru, les oiseaux de piailler (soulignés par de nombreux inserts et un montage plus appuyé). Quand tout devient idiotie, la fermeture totale est l'accès plénier. Ce n'est pas l'idiot qui est idiot, qui est à l'écart du monde, c'est le monde qui est idiot, et l'idiot est précisément celui qui, dans son énigme, fait accueil du monde, qui “s'im-monde”».

¹⁵Cfr. R. Bresson, *Notes sur le cinémathographe*, Gallimard, Paris 1975.

¹⁶J. Rancière, *La favola cinematografica*, cit., p. 153.

tati, facendo riferimento a una loro ineludibile chiamata alla «caduta a corpo morto»¹⁷. In questa loro *caduta* troviamo, nelle parole di Rancière, «un'illustrazione esemplare di questa purezza dell'incontro»¹⁸, poiché in essa sarebbe sempre implicita anche una certa idea di compimento che proprio in un'invincibile inclinazione verso il basso porterebbe già iscritto il suo inveramento. Il peso dei corpi che cadono *realizza* insomma l'assoluta leggerezza della Grazia.

In questo senso la chiamata cui Francesco e i suoi compagni sembrano rispondere – in accordo alla regia di Rossellini – non può che essere una sola: far vedere fino a che punto le cose del mondo non potrebbero essere più “idiote” e belle; e affinché dunque ci sia dato di poterne godere ancora, occorre abbandonare la zavorra di un nostro “sapere” di esse e incoraggiando piuttosto un movimento di mondo unicamente rilanciato dal caso, su modello intrinsecamente nietzschiano:

C'est ainsi que Zarathoustra voit scintiller «l'or au fond des yeux ténébreux de la vie», c'est alors qu'il pressent la «nécessité céleste qui oblige les hasards eux-mêmes à danser des rondes astrales», nécessité qu'il nomme «l'esprit créateur». Zarathoustra le dit: ce sont toutes les choses mélangées, malaxées par le cercle qui reviendront, les plus proches et plus lointaines, les plus futiles et les plus divines¹⁹.

Questo ci riporta ancora una volta all'inizio del film, addirittura ai titoli di testa, in cui subito dopo l'intonazione del *Cantico delle creature* e l'apparizione dei versi di Paolo nella *Prima Lettera ai Corinzi* si enuncia appunto che «Dio ha scelto ciò che nel mondo è stolto per confondere i sapienti, Dio ha scelto ciò che nel mondo è debole per confondere i forti, Dio ha scelto ciò che nel mondo è ignobile e disprezzato e ciò che è nulla per ridurre a nulla le cose che sono»²⁰. La voce fuori campo sembra racchiudere allora già una precisa, quasi cristallina, dichiarazione di poetica nell'elogio dell'esempio di Francesco che per prima cosa, per vincere il mondo, si fece

¹⁷Cfr. Id., *La caduta dei corpi: fisica di Rossellini*, in *ivi*, pp. 173-194.

¹⁸*Ivi*, p. 174.

¹⁹P. Montebello, *Grâce et lumière chez Deleuze*, «MonoKL, Revue internationale», n. 11 (2012).

²⁰*Prima lettera ai Corinzi* 1, 26-31.

pargolo per meritare il Regno dei Cieli. Per riprendere ancora Paolo: «Nessuno si illuda. Se qualcuno tra voi si crede un sapiente in questo mondo, si faccia stolto per diventare sapiente, perché la sapienza di questo mondo è stoltezza davanti a Dio. Sta scritto infatti: Egli fa cadere i sapienti per mezzo della loro astuzia»²¹.

E il mondo lo derise e lo chiamò pazzo. La forma di idiozia che “affetta” Francesco *segnandolo* agli occhi del mondo non smette un istante nel film di Rossellini di restare avvinghiata anche a uno stato di Grazia, forse lo stesso concesso all’uomo attraverso la nascita alla storia di Cristo; nascita nella carne attraverso la quale il cosmo tutto è chiamato a riconciliarsi. Il riferimento va ancora una volta a Paolo, questa volta alla *Seconda Lettera ai Corinzi* in cui leggiamo chiaramente: «Quindi se uno è in Cristo, è una creatura nuova; le cose vecchie sono passate, ecco ne sono nate di nuove»²².

La Grazia finisce per coincidere dunque a tutti gli effetti con l’avvento di una realtà nuova, un nuovo cosmo e *una volta per tutte*. «La foi», scriveva Deleuze già in *Differenza e ripetizione*, «nous convie à retrouver *une fois pour toutes*, Dieu et le monde dans une résurrection commune»²³. Riprendendo ancora alcune significative considerazioni di Pierre Montebello in cui si evidenzia una forte connessione tra il concetto deleuziano di *croissance* e una *philosophie-Cosmos* di tipo nietzschiano:

C’est là que se loge l’expérience de la grâce comme lumière intérieure pour la foi: dans ce rapport du moi à lui-même comme manquant et comme donné, comme pêcheur et comme idéal, dans ce ‘cogito dédoublé et réfléchi dans sa condition’, nous dit Deleuze, où le croyant est inévitablement comédien de lui-même, simulacre de lui-même, ombre de lui-même, l’absent de sa présence éternelle future²⁴.

Comédien lui-même: un Idiota appunto, che si trova a ripetere, e ripetere ancora una volta uno stesso gesto, un girotondo su se stesso – eterno eppure mai lo stesso – nel tentativo di riallinearsi a una certa traiettoria che sia di nuovo compresa tra uno stato di grazia e il cosmo.

²¹ *Prima lettera ai Corinzi* 3, 18-23.

²² *Seconda lettera ai Corinzi* 5, 17.

²³ G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Paris 1968, p. 127.

²⁴ P. Montebello, *Grâce et lumière chez Deleuze*, cit.

Fin dalle sue origini, *Idios* sta a indicare non a caso una qualche singolarità, o straordinarietà; comunque la si veda, una *differenza*. Successivamente ripreso nel lessico latino, *idiotus*, viene ad assumere progressivamente un'accezione meno positiva giungendo a indicare qualcuno privo di istruzione. Solo con Jean-Étienne Dominique Esquirol l'idiozia inizia ad essere associata a una sorta di *affezione* cerebrale. L'idiotia, con il suo corpo indecente, senza pudore, sgraziato (cioè, paradossalmente, *fuori da ogni grazia*) è colui che si distingue per essere sempre in movimento (o altrimenti disperatamente immobile); la sua parola si avvicina al grido degli animali (ci è fin troppo noto come lo stesso Francesco chiamasse «con nome di fratello tutti gli animali», come ricorda Tommaso da Celano nella sua *Vita seconda*). L'immaginazione dell'idiotia, troppo viva, lo conduce presto a creare un universo autonomo. Anche per questo egli inizierà a essere sempre approcciato a una serie di figure "della devianza": dal vagabondo, al genio, al mistico appunto. La figura dell'idiotia è per tutte queste ragioni da sempre straordinariamente capace di riunire tutti i tratti dell'esclusione, dell'alterità. Ma in questo suo essere Altro egli è sempre *rivelatore*. L'idiotia non a caso è avvicinato al "bambino": quasi che per divenire uomo occorresse mettere a morte la parte idiota dell'infanzia. Gli idioti verrebbero dunque pienamente a incarnare uno *stato d'eccezione*: sono tutti coloro i quali non hanno acquisito un certo grado di *sapere*, o se si vuole un certo livello di "conoscenza". O forse lo hanno rinnegato, come appunto nel caso esemplare di Francesco d'Assisi. Ricordiamo qui allora alcune parole dello stesso Rossellini:

Accostandomi alla figura di Francesco, non ho preteso di dare una vita del Santo. In *Francesco giullare di Dio*, io non racconto né la sua nascita né la sua morte [...]. Ho creduto invece opportuno mostrare i riflessi sui suoi seguaci, fra i quali hanno acquistato pertanto tanto rilievo frate Ginepro e frate Giovanni il semplice, che rivelano fino al paradosso lo spirito di semplicità, innocenza, di letizia²⁵.

È fuor di dubbio che i veri protagonisti del film siano di fatto proprio

²⁵R. Rossellini, *Il messaggio di Francesco*, in Id., *Il mio metodo*, a cura di A. Aprà, Marsilio, Venezia 2006, p. 76.

Ginepro e Giovanni, i più tonti, i più idioti, i veri «deficienti»²⁶ insomma. Se è vero infatti che, come evidenziato da Tommaso Subini, «il film modella un ritratto di Francesco pescando il proprio materiale narrativo tra le fonti della tradizione che ne ha fatto un santo [...] è pur vero che la sua figura finisce per apparire secondaria rispetto a quelle di Ginepro e Giovanni, personaggi le cui caratteristiche affondano le proprie radici in una tradizione memoriale alternativa»²⁷. In questo senso l'arte di Rossellini si mette ancora una volta a servizio della “densità” di una storia, o più nello specifico di un “avvenimento” come appunto un *miracolo*. Ancora alcune considerazioni di Bazin nella sua *Difesa*: «Nessuno più dell'autore di *Europa '51* mi sembra sia riuscito a mettere in scena degli avvenimenti di una struttura estetica più dura, più integra, d'una trasparenza più perfetta, in cui sia meno possibile discernere qualcosa di diverso e distinto dall'avvenire stesso»²⁸.

Ora, sappiamo quanto il pensiero di André Bazin fosse influenzato proprio dai film neorealisti e quanto egli amasse in particolare proprio il cinema di Rossellini; e sappiamo anche in che modo quella sostenuta da Eric Rohmer, François Truffaut e Jacques Rivette attraverso la pubblicazione di una serie di articoli scritti tra il 1953 e il 1955 incarnasse una vera e propria battaglia critica in difesa dell'autore di *Paisà*. Proprio con *Francesco giullare di Dio* Rossellini esordisce sul primo numero dei «Cahiers du cinéma», venendo immediatamente elogiato e paragonato al coevo *Le journal d'un curé de campagne* di Bresson. Si comprende forse meglio allora da quest'ottica come mai Rossellini, progressivamente abbandonato dalla critica italiana nel suo graduale percorso verso una più decisa modernità del proprio linguaggio, non si sia di fatto mai opposto anche alle letture più orientate lasciando credere che i suoi film fossero davvero religiosi. Bisognerà attendere infatti il 1974 e l'intervista a Tag Gallagher per poter leggere la sua confessione di non aver mai creduto in Dio²⁹.

²⁶F. Dentice, “Girotondo” di Max Ophuls nella deliziosa Vienna ottocentesca, «Il Giornale d'Italia», 29 agosto 1950.

²⁷T. Subini, *San Francesco e il cinema*, in *Francesco plurale. Atti del XII Convegno storico di Greccio, Greccio, 9-10 maggio 2014*, a cura di A. Caciotti, M. Melli, Milano, Biblioteca Francescana, 2015, p. 126.

²⁸A. Bazin, *Difesa di Rossellini*, cit. p. 149.

²⁹«- Gallagher: Crede in Dio, ora? - Rossellini: No. - Gallagher: Ci credeva nel 1950?»

Ma quando Rossellini inizia a lavorare a questo Francesco come alla sua opera d'occasione, è il 1950 ed è l'anno santo, e non è escluso che proprio lui che si era visto sbarrare tutte le sale parrocchiali dopo la diffusione di opere ritenute evidentemente "pericolose" come *Germania anno zero* e *L'amore*, non accarezzasse ora – considerato anche il precedente *Stromboli, terra di Dio* – di essere accreditato finalmente come il regista della DC. Ma ecco però che qualcosa accade; qualcosa inaspettatamente sfugge alle maglie della censura, e quella che Rossellini a sorpresa recupera nel suo film è piuttosto, come abbiamo già in parte detto, una tradizione memoriale del francescanesimo storicamente minoritaria per non dire «perdente»³⁰. Dove mancarono i controllori, non mancò infatti la critica il cui contributo rispetto al film si può riassumere nella poderosa sentenza di un recensore del quotidiano della diocesi di Milano che scrive così: «Nel modo che ce lo presenta Rossellini come potrà mai andare per il mondo a predicare un simile frate?»³¹.

Il fatto sostanziale – che deve essere sicuramente rimasto indigesto a una critica evidentemente troppo "sapiente" – è il progressivo sbiadimento della storia a tutto vantaggio del puro miracolo. Da qui la volontà, da parte di Rossellini, e di Fellini sceneggiatore, di ricostruire attraverso i personaggi di Giovanni, Ginepro e, ovviamente, Francesco nient'altro che tre diverse gradazioni dell'Illuminazione³² ricalcate sulla parabola evangelica del semi-

- Rossellini: No. - Gallagher: In nessun tipo di Dio, in nessun tipo di misticismo? - Rossellini: No, affatto. - Gallagher: Davvero non ci credeva quando ha girato *Stromboli*? - Rossellini: Osservo della gente che crede in Dio. Dovrei forse imporre il mio pensiero? - Hughes: Ma un anno fa lei mi disse che nei primi anni cinquanta il suo atteggiamento era essenzialmente religioso. - Rossellini: Ho detto così? No. Forse ho detto che la gente credeva che i miei film fossero religiosi. Credo che tutto ciò sia assolutamente privo di senso». *Roberto Rossellini: «Where are we going?»*, intervista a cura di Tag Gallagher, John Hughes, «Changes», n. 87 (1974), ora in R. Rossellini, *Il mio metodo*, cit., p. 446.

³⁰T. Subini, *San Francesco e il cinema*, cit., p. 125.

³¹E. D'Alessandro, *San Francesco sbagliato e un film soltanto per Ingrid*, «L'Italia», 27 agosto 1950.

³²Scrive Simone Starace in *Francesco giullare di Dio*, «Effettonotte online» <http://www.effettonotteonline.com/enol/archivi/articoli/cult/200606/200606cuo48.html> (ultimo accesso 15/05/2020): «Diversamente dagli evangelisti, Rossellini non connota

natore: la loro vita progressivamente rischiarata da una gioia tanto ineffabile quanto scervellata. Proprio come evidenziato da Chiarini il pregio maggiore del film sta proprio nell'aver ricondotto alla misura umana sentimenti grandi (perché umani):

Nell'aver trattato i *Fioretti* come gli episodi di *Paisà*: persino con lo stesso ritmo e il medesimo tono fotografico. E se da un punto strettamente religioso si comprendono critiche e riserve, non si può non riconoscere che attraverso questa opera il regista ha approfondito quel senso serio e religioso della vita che è nei suoi film, invitandoci a scoprire il divino che è nell'uomo e che può rivelarsi nella piccola azione. [...] Tutto questo Rossellini non lo dice esplicitamente: la sua concezione si fa ritmo, taglio del quadro, tono fotografico, stile di recitazione, in una parola: espressione³³.

Così fin dai primi fotogrammi del film scorgiamo i frati e Francesco bearsi sotto una pioggia battente – laddove proprio la pioggia sembra replicare in longitudine le pesanti pieghe delle tuniche (e non è detto che alcuni dei maggiori valori dell'opera risiedano proprio negli elementi calligrafici oltre che nella musica). Effettivamente ogni loro gesto o espressione non smette di ricalcare, come una liturgia integrale e incessante – per dirla con Giorgio Agamben – quella che è la grande novità del monachesimo la quale

i suoi personaggi in termini di “santità” (come potrebbe sembrar logico), ma in termini di conoscenza e consapevolezza, lasciando però sostanzialmente invariato il resto del discorso. Francesco, è chiaro, rappresenta il seme che produce “perfino cento volte quanto era stato piantato”. Giovanni detto il Semplice, invece, anziano e decisamente rimbambito, è forse uno dei semi non germogliati: entra a far parte con entusiasmo della congrega, ma non raggiunge mai la consapevolezza delle proprie azioni (il loro *perché*): si limita a “imitare”. [...] Infine, Fra' Ginepro, su cui è praticamente incentrato il film stesso. Almeno inizialmente è certo possibile scorgere in lui la personificazione del seme caduto nel terreno meno profondo, germogliato presto e rigoglioso, ma senza la dovuta mediazione intellettuale: prova tenacemente ad applicare la lezione francescana, ma, limitandosi ai dati “materiali” (donazioni, sacrifici), finisce continuamente per provocare guai (la donazione del saio, il fioretto dello zampone di maiale...). Tuttavia, durante il suo incontro con Nicolajo, anche Fra' Ginepro sembra giungere a maturazione (qui Rossellini è un po' ellittico ma senz'altro esplicito) e diventa, in sostanza, Santo».

³³L. Chiarini, *Nota a Francesco*, «Filmcritica», n. 2 (1951), p. 37.

non poteva che raggiungere proprio nel francescanesimo la sua vetta più alta:

non la confusione di vita e norma... bensì l'identificazione di un piano di consistenza, impensato e forse ancora oggi impensabile, che i sintagmi *vita vel regula, regula et vita, forma vivendi, forma vitae*, cercano faticosamente di nominare e in cui tanto la "regola" che la "vita" perdono il loro significato familiare per far segno in direzione di un terzo che si tratta appunto di portare alla luce³⁴.

Nell'armonia col Creato universalmente inteso, nella dimensione ascetica risolta nella concretezza quotidiana, nella definizione di un paradigma ontologico e pratico a un tempo (intessuto insieme di essere e agire, di divino e umano, una *forma-di-vita* che non si sostanzia mai in un'appropriazione), sembra di poter ritrovare ancora una volta quelle considerazioni di Bazin a proposito di certi "movimenti creativi" da cui la genesi particolarissima di quel genere di situazioni, di cui abbiamo detto, dove la necessità del racconto si fa più biologica che drammatica, e capace in quanto tale di germogliare e crescere con quella che è «la verosimiglianza e la libertà della vita»³⁵.

Ma bisogna far attenzione a questo punto, perché non si tratta affatto qui di interpretare le considerazioni baziniane alla luce di una "beata *croissance*" (come del resto in Deleuze stesso), piuttosto occorre fare tutta la chiarezza necessaria attorno alla "natura" propria della *croissance* in questione. È estremamente significativo infatti che Deleuze rivolga uno sguardo particolare al cinema per annunciare il suo concetto (convocandolo certo assieme alla filosofia e alle altre arti); ma a che scopo proprio il cinema? L'unica spiegazione possibile è che il cinema solo è in grado di poterci *realmente* riagganciare al mondo. In che modo? Filmando «non il mondo, ma appunto, la *croissance* in questo mondo»³⁶ e annientare così in un colpo solo tutti quei focolai che si propongono di distruggere una certa modernità,

³⁴G. Agamben, *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita*, Neri Pozza, Vicenza 2011, p. 8.

³⁵A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, cit., p. 292.

³⁶G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit. p. 192: «Ma la credenza non sostituisce il sapere che quando si fa credenza in questo mondo, così com'è. Con Dreyer e poi con

di fatto, *negando* il mondo. Da qui la necessità di rifondare un *legame*; un legame che, dice Deleuze, deve tornare a farsi “oggetto” di una *croissance*.

Croire en ce monde-ci non ha mai voluto dire altro: affermare l'immanenza. Ora, questo fatto pone un problema “inedito” tanto in ambito filosofico, quanto al cinema: poiché se, come abbiamo visto, il sapere, checché se ne dica, resta la disposizione fondamentale di un pensiero che si rivolge all’“essere”, solo la *croissance* è capace di rispondere dell’“evento” per quello che esso tiene avviluppato in un’*esteriorità irriducibile*; in questo senso la *croissance*, spiega François Zourabichvili, «se rapporte au retour inlassable dans l’esprit, d’une relation inédite et problématique [...] dont l’affirmation difficile assure l’ouverture par effraction d’un nouveau champ d’expérience»³⁷.

Nella formidabile attitudine a rivelare il reale il cinema scopre il realismo è vero, ma solo come *verità di un rapporto*, verità di un legame – quello istituito appunto dal cineasta rispetto a un dato reale. Il punto essenziale è proprio questo: il cineasta fotografa e quello che impressiona – una volta e per sempre – sono i rapporti, le relazioni, più delle cose stesse. È una questione di onestà e di integrità, mai (attenzione!) di innocenza. E questo comporta dei rischi, delle problematicità. Ha scritto Oleg Lebedev:

Pour Bazin, il y a danger à filmer, et c’est là son réalisme [...] Pour Bazin, il s’agit de tordre le cou au formalisme et d’atteindre à l’incalculable, au non programmable, au non encore maîtrisable [...] La “justesse” du réalisme, c’est que dans la descente vers l’obscurité, engloutis dans l’écran, anonime et contemplant, solitaires, un monde en l’absence d’homme, nous redécouvrons la lumière comme forme de la pensée, un monde qui, au hasard des rencontres, cherche à être déchiffré³⁸.

La verità insomma, tanto per Deleuze quanto per Bazin è sempre immancabilmente la verità di un rapporto: l’immagine reca sempre irrimediabilmente impressa la traccia materiale di un incontro, di un corpo a corpo.

Rossellini il cinema compie la stessa svolta. [...] Rossellini non si interessa all’arte cui rimprovera d’essere infantile e lamentosa, di cullarsi in una perdita di mondo: vuole sostituirvi una morale che ci restituisca una credenza in grado di perpetuare la vita».

³⁷F. Zourabichvili, *La Philosophie de Deleuze*, PUF, Paris 2004, p. 12.

³⁸O. Lebedev, “*La robe sans couture de la réalité?*: André Bazin et l’apologie du réalisme cinématographique», «Bulletin d’analyse phénoménologique», n. XII/4 (2016), p. 200.

Questo non vuol dire in alcun modo sottomissione dell'artista di fronte a ciò che viene a lui (fenomenologia merleau-pontiana); è infatti solo attraverso un atto intenso di creazione infatti che si realizza quella che può essere facilmente identificata allora anche come l'esperienza essenziale del *negativo*. Qualcosa di troppo forte deve eccedere l'immagine; qualcosa deve essere meno disponibile, più selvaggio, più insignificante, qualcosa che decisamente si ponga «du coté du réel»³⁹.

Sì, qualcosa immancabilmente sfugge alla nostra cattura; qualcosa che pur ci dice *dov'è la perfetta letizia*. Come nella sequenza più "cieca" e "scura" del film di Rossellini. Momento altissimo, quello dell'incontro di Francesco con il lebbroso, dove il Santo sembra fare qui pienamente esperienza della potenza di Dio solo nell'angoscia e nell'abbandono; per questo, come avvinto da una Grazia inattesa, si getta a terra su un campo che non potrebbe essere più buio (altra "caduta", altro compimento); ma ecco che tutt'intorno a lui scorgiamo brillare migliaia di margheritine quasi a disegnare un'altra costellazione sulla terra. Talvolta, scrive Deleuze, occorre «ritrovare tutto quello che non si vede dell'immagine»⁴⁰. Fare il vuoto per ritrovare l'intero.

Ancora un invito – fedeltà alla terra! (Zarathustra) – come a certo "reale" che passi per una nostra rinnovata sensibilità. Che se una qualche *croissance* può essere ricostituita è solo a partire da una certa *esperienza* che ci è possibile fare non certo in un altro mondo, ma in «una montagna o un sotterraneo di questo mondo»⁴¹. Per questo, dice Deleuze, atei o cristiani, abbiamo tutti bisogno di ragioni che ci facciano credere in questo mondo⁴². Non chiediamo che questo.

In conclusione, mi sembra interessante riprendere ancora un passaggio della *Difesa di Rossellini* in cui Bazin fa riferimento a un'idea di *realtà* come blocco indissolubile:

Ora, non v'è regista italiano di cui meno si possa scindere le intenzioni dalla forma, e partendo di là io vorrei giustamente caratterizzare il suo

³⁹Cfr. J.L. Comolli, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, Verdier, Paris 2012.

⁴⁰G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 33.

⁴¹Id., *Différence et Répétition*, cit., p. 176, traduzione mia.

⁴²Cfr. Id., *L'immagine-tempo*, cit., p. 192.

neorealismo. [...] Mi pare che il neorealismo si opponga anzitutto essenzialmente non solo ai sistemi drammatici tradizionali, ma ancora ai diversi aspetti conosciuti del realismo – sia in letteratura che in cinema – per affermare la totalità, la globalità del reale. [...] Il neorealismo è una descrizione “globale” della realtà attraverso una coscienza “globale”. Con questa definizione intendo dire che il neorealismo s’opponesse alle estetiche realistiche che l’hanno preceduto, e segnatamente al “naturalismo” ed al “verismo”, nel fatto che il suo realismo non si fonda tanto sulla scelta del soggetto quanto sulla modalità della sua presa di coscienza. Quel che v’ha di realista in *Paisà* è la Resistenza italiana, ma ciò che è neorealista è la regia di Rossellini, il suo modo di volta in volta ellittico e sintetico di presentare gli avvenimenti.

E qualche rigo più avanti:

Rossellini ama dire che al principio della sua concezione della regia v’è l’amore non solo dei suoi personaggi ma del reale come tale, e ch’è giustamente questo amore che gli vieta di dissociare ciò che la realtà ha unito: il personaggio e il suo ambiente. Il neorealismo non si definisce dunque con un rifiuto di prendere posizione nei confronti del mondo, nonché di giudicarlo, ma esso presuppone in effetti un’attitudine mentale⁴³.

Nessun’arte come il cinema ci pervade di una diffusa sensualità, di una *qualità* di presenza capace di fracassare la nostra stupidità e provocare un esercizio disgiunto delle nostre facoltà: far nascere violentemente, con Deleuze, un atto di pensiero nel pensiero stesso. La follia e la beatitudine di Francesco – e di Rossellini con lui – coincidono di fatto con *l’esperienza di questa realtà*. Una realtà che come aveva evidenziato Bazin non può essere compressa, ridotta, delimitata: essa costituisce inevitabilmente un blocco unico, compatto. Una sorta di monismo organicista e dinamico: come nell’immagine rizomatica dell’albero fiorito, sotto le cui fronde Francesco zittisce gli uccelletti e prega il Padre suo, là dove la crescita e la ramificazione sono fondamentali. L’idiota vi si abbandona e vi è allo stesso tempo abbandonato; è ancora una volta l’estasi che fa esistere contemporaneamente l’abbandono e l’abbandonamento: l’esperienza dell’elementare che comporta delle conseguenze cosmiche.

⁴³A. Bazin, *Difesa di Rossellini*, cit., p. 148.

Vite che (non) sono la mia. La scrittura di sé nel cinema del reale

DANIELE DOTTORINI

C'è una sorta di ossessione che attraversa trasversalmente e potentemente le arti e le forme espressive contemporanee; un'ossessione che riguarda il problema di un Io che espone sé stesso in varie forme: l'Io che entra in scena, letteralmente, orientando e modulando immagini e narrazioni. Letteratura, cinema, fotografia, pittura, arti visive: in tutte queste forme, e l'elenco sarebbe troppo lungo da dipanare qui, si assiste ormai da tempo a un proliferare di pratiche del "parlare in prima persona" (una delle varie definizioni di queste pratiche, lacunosa e problematica come altre): autoritratto, confessione, esposizione di sé, autobiografia, *autofiction*, diario, lettera, *memoir*, biodramma, auto-teatro, per dirne alcune.

Modalità di narrazione che hanno origini diverse, spesso letterarie, ma che trasmigrano e si ibridano da tempo nelle arti contemporanee. Molto si è scritto su questa tendenza trasversale, a partire dall'ambito della critica e della teoria della letteratura, per arrivare ad altre forme espressive, in particolar modo il cinema e l'audiovisivo.

Si potrebbe pensare che queste tendenze altro non siano se non un riflesso di una "mutazione antropologica" (come la chiamerebbe Pasolini), della quale uno dei segni più evidenti sarebbe l'esposizione continua di sé nell'epoca dei social, ma sarebbe riduttivo, errato più che riduttivo. Quello che emerge invece con maggiore evidenza è semmai la capacità delle pratiche artistiche di creare immagini e al tempo stesso di riflettere sulle immagini stesse. Quali immagini? Le immagini del "sé", la costruzione e l'invenzione

di un “Io” narrante, osservante, presente, al centro e soggetto del proprio e dell’altrui sguardo. Un “Io” che è al tempo stesso esposizione e nascondimento, effetto di reale e disperata indagine sulla realtà; sguardo privilegiato sul caos del mondo e chiusura onanistica. Un coacervo di dinamiche, tensioni, elaborazioni diverse.

È in questo senso che si può giocare con il titolo di uno dei romanzi più emblematici di Emmanuel Carrère, appunto *Vite che non sono la mia*¹. Lo scrittore francese, forse uno dei maggiori rappresentanti di questa tendenza contemporanea dell’autobiografia, lo dimostra in modo esemplare: i romanzi di Carrère sono spesso, come ricorda Carlo Mazza Galanti, «l’autoritratto obliquo di uno scrittore che sa far parlare le cose per riapparire, quasi per magia, alla fine del discorso»².

Il romanzo di Carrère però lavora questo aspetto in modo radicalmente e tragicamente diverso nel caso di *Vite che non sono la mia*. La scrittura nasce da un episodio personale e al tempo stesso collettivo, un evento tragico. Lo scrittore e la sua famiglia si trovavano in vacanza in Sri Lanka durante i giorni della catastrofe dello Tsunami che colpì la regione nel 2004. Il romanzo è un racconto di quegli eventi, della tragedia che colpì moltissime persone, di cui Carrère racconta le storie. Le vite che non sono la propria sono appunto le vite degli altri, ma al tempo stesso sono vite legate alla propria, alla propria esperienza di sopravvissuto, di sguardo che era lì dove si consumava l’evento, potendo godere del privilegio di raccontarlo, appunto. Evento che cambia il mondo dell’autore, la sua percezione del mondo. Tutta la seconda parte del libro, in cui Carrère e la sua compagna, tornati a Parigi, fanno i conti con una malattia devastante di qualcuno a loro caro, non può essere scissa dalla prima. L’evento reale, la scelta del racconto in prima persona, del narrare altre storie attraverso di sé e al tempo stesso di raccontare i propri cambiamenti, di sguardo, di prospettiva. Ecco il movimento del romanzo di Carrère.

L’evento non può essere controllato dal Singolo, l’Io ne è travolto, cambiato per sempre: «L’immagine che conservo della mezz’ora passata con loro

¹E. Carrère, *Vite che non sono la mia*, tr. it., Adelphi, Milano 2019.

²C. Mazza Galanti, *Vite che non sono la mia*, «Minima et moralia», 2 maggio 2011, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/vite-che-non-sono-la-mia/> (ultimo accesso il 15 maggio 2020).

è una scena da film dell'orrore. Ci siamo noi, puliti e in ordine, incolumi, e attorno a noi la cerchia dei lebbrosi, dei radioattivi, dei naufraghi tornati allo stato selvaggio. Solo il giorno prima erano come noi, noi eravamo come loro, ma a loro è capitato qualcosa che a noi non è capitato e adesso apparteniamo a due umanità separate»³. L'evento cambia la dinamica delle esistenze, sia di chi racconta sia di chi fa parte del racconto.

Ed ecco dunque un primo movimento dell'Io, la scrittura che reagisce all'incomparabile eccedenza dell'Evento. Il soggetto entra in scena, diventa parte integrante della narrazione perché cambia insieme al mondo, perché un evento del mondo lo costringe a cambiare. Ecco allora sorgere alla memoria le immagini dei registi, come Daniele Incalcaterra e Fausta Quattrini (ne *L'impenetrabile*, 2012, e il suo seguito, *Chaco*, del 2018), che sviluppano il loro racconto proprio a partire dalla terra ereditata dal regista e che diventa il perno degli eventi dei due film; ecco ancora risalire alla memoria le immagini di *Fotografías* e *El país del diablo* (entrambi del 2007), di Andrés Di Tella, in cui sono gli eventi e gli incontri che si avvicendano durante i viaggi a costruire e a indirizzare i movimenti del film e del regista. O ancora, si può tornare a un film *monstre* come *Diary 1973-1983* (1983) di David Perlov, diario e apprendistato cinematografico al tempo stesso.

Gli esempi potrebbero continuare, ma quello che interessa qui è determinare lo stretto rapporto tra evento e scrittura nel cinema documentario, in cui entrambi i termini acquistano, come vedremo, nuovi significati.

1. L'impossibile scrittura del reale

Perché iniziare un percorso sulle forme della scrittura di sé nel cinema del reale attraverso una forma letteraria? Proprio perché la letteratura si rivela ben presto come modello di una idea di cinema, nel senso che la forma letteraria, cioè l'elaborazione della pratica della scrittura, può essere vista come qualcosa che il cinema riprende proprio dal punto di vista di una pratica della scrittura di sé, di invenzione ed esposizione di un soggetto che organizza le immagini di cui è responsabile e di cui è protagonista.

³E. Carrère, *Vite che non sono la mia*, cit., p. 22.

Se cioè leggiamo il movimento della scrittura di Carrère (che poi appartiene in profondità alla produzione recente dello scrittore francese), possiamo notare con chiarezza che questo movimento appartiene in profondità anche al cinema contemporaneo, e in particolare al cinema del reale. Un cinema che sempre interroga la posizione di chi guarda, perché è il mondo stesso a metterla in questione.

Sono innumerevoli gli esempi in questo senso, ed è una tendenza facilmente riconoscibile nelle forme cinematografiche contemporanee; numerosi sono infatti gli studi dedicati a questi elementi⁴. Ma in un certo senso, essendo impossibile analizzarne qui le contingenze, le differenze e le modalità (ma si tratta di un programma di ricerca assolutamente centrale oggi come oggi), quello che è possibile iniziare ad affrontare adesso è un elemento o un atto che le attraversa tutte: l'atto della "scrittura". Si tratta cioè di cominciare a impostare una serie di coordinate teoriche a partire dalle quali innescare una riflessione sulle forme. Perché questa modalità di ricerca di una immagine nuova costituisce un punto di vista decisamente originale per comprendere la molteplicità potenziale delle forme cinematografiche.

Come abbiamo sottolineato sopra, *scrittura* è un termine che evoca immediatamente le forme della letteratura o, per converso, una delle fasi che caratterizzano la produzione cinematografica (la scrittura di un soggetto o di una sceneggiatura). Ma più ci si addentra nelle forme del cinema del reale e più il termine (che appartiene pienamente al vocabolario tecnico dei registi) assume un significato specifico.

È proprio da due esempi che provengono dalla teoria della letteratura quindi che vorrei partire, perché l'obiettivo di questo testo è quello di chiarire il senso della locuzione "scrittura di sé" che è presente nel titolo e che fa riferimento appunto a quella particolare declinazione della parola scrittura, quella del cinema del reale. Si tratta quindi di leggere tali concetti dal punto

⁴Tra i molti testi dedicati alla questione della scrittura di sé, o del cinema in prima persona, si segnalano tra gli altri: *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, a cura di A. Lebow, Wallflower Press, New York 2012; L. Rascaroli, *Personal Camera. Subjective Cinema and Essay Films*, Wallflower Press, New York 2010; P. Piedras, *El cine documental en primera persona*, Paidós, Madrid/Buenos Aires 2004.

di vista cinematografico, di mostrarne la fecondità come riflessioni sulle forme contemporanee del cinema.

Partiamo dunque da due posizioni contrastanti nell'ambito della teoria letteraria, che contrastano nel giudizio di valore ma non nel riconoscimento di una fase di passaggio e di mutazione profonda nell'ambito delle forme narrative. Due autori: uno scrittore che non scrive più romanzi e un critico letterario.

David Shields, promettente scrittore americano, autore di diversi testi di successo – tra cui il best seller *The Thing About Life Is That One Day You'll Be Dead* (2008), decide al culmine della carriera di lasciare la fiction letteraria per scrivere un testo particolare, *Fame di realtà*. Pubblicato nel 2010, il libro è formato da aforismi tratti da autori diversi tra loro (scrittori, registi, artisti). L'insieme delle frasi (il cui autore è celato) diventa un percorso aperto, un montaggio letterario, teso a rivendicare un nuovo spazio creativo per la letteratura:

In questo momento biografia e autobiografia sono la linfa vitale dell'arte. Le abbiamo rivendicate proprio come le generazioni passate hanno rivendicato il romanzo, la commedia “ben fatta” e l'arte astratta [...]. Quanto più un'opera si fa autobiografica, intimista, confessionale, imbarazzante, tanto più si frammenta. La nostra vita non è passata al vaglio di un editor e quindi, per sua stessa natura, la narrativa basata sulla realtà – nuda e cruda – si sgretola ed esplose⁵.

Nella lettura di Shields, dunque, la scrittura di sé assume il ruolo di deflagratore della struttura classica del racconto, costringe l'autore a ripensare la struttura triadica classica del documentario (chi osserva, chi è osservato e lo spettatore che osserva tale dinamica).

Da un'altra prospettiva, più critica, Gianluigi Simonetti, in un saggio dedicato alle tendenze della letteratura italiana contemporanea, identifica come “circostante”, quella letteratura che instaura con l'attualità un rapporto di interscambio necessario. Ma quali sono gli elementi che la caratterizzano? La velocità, l'ibridazione tra forme e l'interscambio tra finzione e documento. Aggiunge Simonetti: «L'altra faccia di una narrativa avida di fatti veri e

⁵D. Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, Fazi 2014, EPub.

documenti è infatti una narrativa affascinata dai meccanismi della testimonianza personale. Molto più che in passato si afferma al presente la tendenza a narrare in prima persona: dopotutto, resta questo il modo più semplice e diretto per autenticare ciò che si scrive». Ancora:

Molta letteratura circostante vive e lavora sul confine tra il finto e il vero. Certo non smette di inventare situazioni e personaggi, ma li puntella col massiccio ricorso a storie vere, raccontate se possibile in prima persona. Vanno forte, in generale, le cosiddette “scritture del sé”; la testimonianza diretta, che produce sul lettore un effetto immediato di verifica, è diventata la forma più naturale per esprimersi. E questa nuova abitudine comincia a provocare conseguenze sullo statuto stesso dell'autore⁶.

Si possono leggere dunque, come abbiamo anticipato, queste interpretazioni che nascono nell'ambito della letteratura, da un punto di vista cinematografico, individuando due modalità di sguardo, o due giudizi opposti: da una parte c'è il riconoscimento di una potenzialità espressiva che permette alle forme di liberarsi dalle strutture canoniche della narrazione (la Vita come ciò che eccede la narrazione in Shields); dall'altra il sospetto nei confronti di procedure chiamate in causa per il loro “effetto” di verità (la testimonianza come gesto di verifica in Simonetti).

È questo un primo livello del discorso, appunto valutativo, che però ci costringe (come programma di ricerca) ad andare ancora più in dettaglio nell'esplorare una polarità costitutiva in un certo senso di questa potente tendenza del cinema del reale. Andare più a fondo significa individuare quei concetti che ne sono alla base.

2. Parresia, Esposizione, Costruzione del Sé

Partiamo allora da un episodio: nell'ottobre del 1975 l'allora giovane fotografo Dino Pedriali viene chiamato da Pier Paolo Pasolini per realizzare un set fotografico, una serie di ritratti dello stesso artista, che saranno realizzati a Sabaudia e a Torre di Chia, nella torre-villa di proprietà di Pasolini stesso. Quelle foto, che diventeranno famose, sono il frutto di una precisa messa

⁶G. Simonetti, *La letteratura circostante*, Edizioni IlSole24ore, Milano 2017, EPub.

in forma voluta dallo stesso Pasolini. Nelle intenzioni dell'autore dovevano corredare quel romanzo totale che sarebbe stato *Petrolio*. Il regista e scrittore si mostra in varie situazioni, dal ritratto in primo piano alla figura intera. Si mostra anche nella sua nudità, si espone⁷.

L'episodio è centrale, o perlomeno ci permette di mettere in gioco due degli elementi alla base della pratica cinematografica della "scrittura di sé". Si è tornati spesso (negli studi su Pasolini), sulle foto di Pedriali. Da una parte queste foto (fortemente volute e "dirette" da Pasolini) sono il segno di una "Expositio sui" (il termine è volutamente foucaultiano) che per il Pasolini degli ultimi anni è fondamentale⁸. L'esposizione di sé si colloca all'interno di una precisa posizione politica da parte di Pasolini, una politica anzitutto delle forme (letteraria e cinematografica). Insieme alle pratiche di conversione (come il testo dell'*Abiura della trilogia della vita*), alle pratiche della "parresia" (del parlar franco, altra espressione foucaultiana), l'esposizione di sé diventa la modalità attraverso cui una pratica della verità può essere possibile. Gesto politico e poetico al tempo stesso.

Dall'altra parte, la costruzione, la messa in situazione registica delle foto mostra la volontà costruttivista di Pasolini, intento a creare e ricreare proiezioni di sé stesso in quanto autore (cioè in quanto soggetto, effetto di soggettività, o "funzione" autoriale); di un autore cioè che recita se stesso, che è colto nel momento di divenire colui che dice la verità⁹.

Due visioni apparentemente contrapposte, ma che, in relazione anche a quanto abbiamo visto a partire da Shields e Simonetti, ci permettono in realtà di mostrarle come strettamente relazionate tra di loro e alla base di quello che stiamo chiamando, cinematograficamente, scrittura di sé.

⁷Dal setting fotografico è nato un libro, più volte ristampato: D. Pedriali, *Pier Paolo Pasolini*, Johan & Levi, Monza 2011.

⁸Cfr. M.A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Il Mulino, Bologna 2017.

⁹G.M. Annovi, *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*, Columbia University Press, New York 2017. Basta pensare, dal punto di vista cinematografico, alla pratica degli "appunti" filmici, da *Sopralluoghi in Palestina* (1965), a *Appunti per un film sull'India* (1968), fino *Appunti per un'Orestide Africana* (1970), a in cui la ricerca di un film da fare implica la presenza in campo dell'autore e dunque l'adozione di una struttura aperta (il film come appunto, annotazione, diario di lavoro).

I due termini chiave, Esposizione e Costruzione, sono necessariamente legati. Sono questi due termini a mettere in gioco, in modo particolare, le possibilità delle scritture di sé nel cinema documentario. Le forme della scrittura si nutrono cioè di questa eccedenza, l'eccedenza di sé nell'esposizione e l'eccedenza della scrittura stessa, perché quando parliamo di scrittura nel cinema documentario parliamo di una pratica che investe tutte le fasi del film, dalla prima idea, fino al montaggio finale.

Perché eccedenza? Vengono in mente in questo senso le parole di Deleuze in *Immagine-tempo*, quando, parlando del cinema di Rouch o Perrault, parla di un cinema che coglie «il divenire del personaggio reale quando si mette egli stesso a “finzionare” (fictionner)». Un personaggio che diventa un altro (un altro sé stesso) «quando si mette ad affabulare senza mai essere finto». L'eccedenza è dunque anzitutto quella del divenire affabulatorio che caratterizza ogni personaggio di fronte a una macchina da presa e che diventa ancora più radicale quando l'autore diviene il suo proprio personaggio: basti pensare al cinema di Chris Marker o di Agnes Varda; o ancora, alla forma della *confessione* cinematografica in film come *Arirang*, di Kim ki-duk (2011) o *This is not a Film* (2011), di Jafar Panahi; fino ad arrivare alla autobiografia volutamente finzionale come *Werner Herzog: Filmemacher* (1986) o *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1997).

Deleuze conclude il proprio discorso con un celebre rovesciamento della vulgata comune: è in questo senso, afferma il filosofo francese, che il cinema-verità «avrà distrutto ogni modello del vero per diventare creatore, produttore di verità: non sarà un cinema della verità, ma la verità del cinema»¹⁰. L'eccedenza è dunque sia dal lato dell'esposizione sia da quello della costruzione. Essa si realizza proprio nella molteplicità di scritture a cui dà vita, così come nella molteplicità di personaggi che l'Io produce da sé stesso (un elemento presente in modo evidente in film come *Silvered Water*, 2015, di Ossama Mohammed, o *People I could have been and maybe Am*, 2010, di Boris Gerrets).

Se quello di scrittura è un termine ampio che attraversa tutte le fasi della realizzazione di un film, nelle pratiche autobiografiche o dell'autoritratto (chiamandole così per esigenza di sintesi), la frammentazione di ogni nar-

¹⁰G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, tr. it. Ubulibri, Milano 1989, p. 169.

razione che espone la vita si apre a quello sgretolamento potenziale di cui parlava Shields, e necessita di forme di “scrittura” in grado di mostrarne l’aleatorietà, l’imprevedibilità. Forme molteplici che attraversano il cinema contemporaneo come forme cinematografiche, riletture particolari delle forme cinematografiche, dei suoi elementi costitutivi, della sua costitutiva impurità.

Repetita iuvant. Caratteri del *reenactment* in prima persona

LORENZO DONGHI

Postumi esemplari di quella “cultura della copia”¹ che il commiato al postmoderno ci chiama a prendere in consegna, rilanciate da un rinnovato interesse coinciso con la stagione della *nonfiction* esplosa sul finire del Novecento, le forme del *reenactment* sono oggi sempre più interpellate all’interno dell’orizzonte artistico contemporaneo, laddove hanno recentemente dato vita a un fitto dialogo, coinvolgendo il mondo degli artisti, della critica e della ricerca. Un dibattito che ha praticato come norma lo sconfinamento tra differenti discipline, animato da un polifonico insieme di voci² che, per

¹H. Schwartz, *The Culture of the Copy*, Zone Books, New York 2014, II ed., e in particolare il capitolo «Once More, With Feeling», pp. 217-265, dedicato al *reenactment*.

²Solo una sommaria panoramica dei più rilevanti contributi recentemente editi sul tema: I. Margulies, *Exemplary Bodies: Reenactment in Love in the City, Sons, and Close Up*, in *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, a cura di I. Margulies, Duke University Press, Durham 2002, pp. 217-244; V. Agnew, *What Is Reenactment?*, «Criticism», n. 46, 3 (2004), pp. 327-339; *Experience, Memory, Re-enactment*, a cura di A. Bangma, S. Rushton, F. Wüst, Piet Zwart Institute, Rotterdam 2005; R. Blackson, *Once More... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture*, «Art Journal», n. 66, 1 (2007), pp. 28-40; E. Morris, *Play It Again, Sam (Reenactment, part one)*, «The New York Times», 3 aprile 2008; B. Nichols, *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, «Critical Inquiry», n. 35, 1 (2008), pp. 72-89; J. Steetskamp, *Found Footage, Performance, Reenactment: A Case for Repetition*, in *Mind the Screen. Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, a cura di J. Kooijman, P. Pisters, W.

quanto non sempre armoniche, consuonano tutte all'unisono almeno in un momento. Quando, cioè, si tratta di riconoscere nel prefisso *re-* una peculiare coalescenza, l'unione dei due lembi di una piega. Da una parte, il ritorno a una situazione precedente, a un passato perduto benché non irredimibile; dall'altra, la ripetizione presente di una condizione già vissuta, che della riproposizione sappia però cogliere la natura differenziale, riconoscendo così quel valore di scarto, di discrepanza, che dà senso alla seconda volta. *Reenactment* quindi come pensiero sulla ripetizione, appeso al filo teso tra Nietzsche e Deleuze, di cui va primariamente colta la natura trasformativa: un metodo di confronto critico con l'originale, una manovra epistemologica che derubrica la mimesi a vantaggio della creazione³.

Ma *reenactment* è anche, e per queste pagine soprattutto, una forma cinematografica. Non certo inedita e senza antecedenti – si pensi solo ad alcune letture avanzate intorno al lavoro di Ivens⁴, di Flaherty⁵, di Ejzenštejn⁶, così come alle teorie zavattiniane⁷ – ma che torna a reclamare spazio nel quadro del cinema contemporaneo; dove è finita per coincidere con

Strauven, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008, pp. 333-344; J. Kahana, *Introduction: What Now? Presenting Reenactment*, «Framework: The Journal of Cinema and Media», n. 50, 1 (2009), pp. 46-60; A. Franca, *The reenactments in the documentary film*, in «MATRIZES», n. 4, 1 (2010), pp. 149-161; *Histories of Performance Documentation*, a cura di G. Giannachi, J. Westerman, Routledge, Abingdon-New York 2018; C. Baldacci, *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art*, in *Re: An Errant Glossary*, a cura di C.F.E. Holzhey, A. Wedemeyer, «Cultural Inquiry», n. 15, ICI Berlin, Berlin 2019, pp. 57-67.

³A questo proposito, anche G. Agamben, *Difference and Repetition: On Guy Debord's Film*, in *Guy Debord and the Situationist International*, a cura di T. McDonough, The MIT Press, Cambridge-London 2002, pp. 313-321, dove Agamben sentenza che «to repeat something is to make it possible anew», p. 316.

⁴B. Winston, *Honest, Straightforward Re-enactment: The Staging of Reality*, in *Joris Ivens and the Documentary Context*, a cura di K. Bakker, Amsterdam University Press, Amsterdam 1999, pp. 160-170.

⁵B. Nichols, *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, cit., p. 72.

⁶R. Blackson, *Once More... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture*, cit., p. 36.

⁷I. Marguies, *Neorealistic Reenactment as Postwar Pedagogy*, in Id., *In Person. Reenactment in Postwar and Contemporary Cinema*, Oxford University Press, New York 2019, pp. 40-46.

un termine-ombrello piuttosto generico, sotto cui si raccolgono ipotesi di cinema tra loro difformi, riconducibili alla dimensione del documentario ma non solo, e che, in Italia, tradiscono un'evidente affinità con le ricerche confluente nel quadro del "cinema del reale"⁸. Non è certo questa la sede per sistematizzare radici ed evoluzioni del genere; l'attuale proposta, piuttosto, è quella di ragionare sul *reenactment* a partire da una sua specifica modalità, restringendone dunque il campo per chiarirne i contorni.

A dispetto di altre impostazioni, che intendono il *reenactment* come manovra di appropriazione che ha fondamentalmente per oggetto l'esperienza altrui, il presente contributo invita infatti a prendere in esame pratiche filmiche che operano sulla base di un differente protocollo. Ovvero, opere che agiscono la memoria di un evento occorso tramite la diretta implicazione di chi l'ha esperito, sancendo così una continuità tra il soggetto-presente all'evento e il soggetto-performer, tra chi che vive l'esperienza originaria e colui che torna a performarla. Pratiche, dunque, identificabili con *reenactment* "in prima persona"⁹, iterazioni che spostano l'attenzione dall'oggetto perduto al soggetto ripetente: l'attore non professionista che, guadagnato un ruolo sociale sulla base di ciò che ha vissuto, è chiamato all'interpretazione per tentare di restituirlo.

Un'interpretazione che può ovviamente assumere differenti fogge: orale, se dispiegata attraverso il racconto; grafica, qualora legata al disegno; o – ed è il caso dei lavori portati qui a esempio – assimilabile a varie modalità di recita e simulazione; ma che, in ogni caso, necessita dell'impiego di un preciso dispositivo: il corpo. Supporto che assolve la funzione di un prezioso archivio della memoria, dotato di un proprio sapere che, contenuto sottopelle, custodito nei movimenti e nei gesti, introietta comportamenti passati e li "recupera"¹⁰ nel presente con l'azione performativa.

Azione che, spesso, è compiuta nel luogo dove il corpo stesso ha ricevuto le sue incisioni, se è vero che uno dei tratti più interessanti del *reenactment*

⁸D. Dottorini, *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario contemporaneo*, Forum, Udine 2013.

⁹I. Marguies, *In Person*, cit.

¹⁰R. Schechner, *Il comportamento recuperato*, in *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Cue Press, Imola 2018, cit. pp. 81-83.

in prima persona risiede proprio in questo ritorno del soggetto nei luoghi in cui ha consumato l'esperienza originaria. Chiamata così a fungere da *trigger mnemonic*¹¹, la locazione iscrive infatti la pertinenza identitaria della ripetizione in coordinate che evocano non solo la ricostruzione autobiografica, ma anche altre iniziative *place-based*, quali il ritorno all'origine, le performance *site-specific*¹² e le testimonianze *historicity*¹³. È quindi favorito – o, al contrario, messo a dura prova – dal ritorno sul luogo dell'esperienza, abitato ora con nuova consapevolezza, che il soggetto-testimone può finalmente cambiare statuto, investito della funzione sociale di *reenactor*.

Da queste brevi premesse, è dunque possibile dedurre come tutti i *reenactment* siano, giocoforza, delle ripetizioni, ma anche come ogni ripetizione non sia, di per sé, un *reenactment*¹⁴. E, in aggiunta, come solo alcune di esse contemplino una processualità in prima persona. Di seguito, vale dunque la pena enunciare sommariamente quelli che appaiono come i caratteri condivisi da quest'ultima famiglia di opere, funzionali per stabilire il punto di partenza di una proposta d'indagine.

I. Logica non autotelica

Sebbene si fondi sull'evocazione del ricordo, più che una mera dinamica mnestica il *reenactment* in prima persona è un lavoro sul Sé. Un vero *working through*, come Lyotard definisce, in riferimento ai fenomeni di riscrittura, la tecnica freudiana della *Durcharbeitung*, che al filosofo francese appare come il processo ideale per esprimere la teleologia del ripetere: un'azione orientata a favorire l'emersione «di ciò che rimane costitutivamente nascosto

¹¹J. Harvie, citata in M. Pearson, *Site-Specific Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New-York 2010, p. 9.

¹²M. Pearson, *Site-Specific Performance*, cit.; ma anche M. Kwon, *One Place after Another*, The MIT Press, Cambridge-London 2002.

¹³J. Kahana, *Introduction: What Now?*, cit., p. 49. Sul tema, imprescindibile è però J.D. Peters, *Witnessing*, in *Media Witnessing*, a cura di P. Frosh, A. Pinchevski, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New-York 2009, pp. 23-41.

¹⁴Così in R. Blackson, *Once More... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture*, cit., p. 30.

dell'evento e del senso dell'evento»¹⁵. Così, proprio come nell'analisi, ripetere (almeno) una volta in modo terapeutico, controllato, scongiura il rischio di ripetere patologicamente, e in modo incoercibile: in fondo, *repetita iuvant* perché la mossa del rifare permette anzitutto di distinguere tra ripetizione e coazione a ripetere, tra forma dell'elaborazione consapevole e forma del sabotaggio inconscio.

Al contempo, è però importante rimarcare la logica non autotelica del procedimento. Tendendo infatti, come ogni *reenactment*, a eliminare la “distanza di sicurezza”¹⁶ tradizionalmente posta tra performer e pubblico, il contributo della prima persona risulta infatti un fattore decisivo nell'attribuire al percorso un significato condiviso, che include così performer e spettatore. Il primo infatti, rendendo pubblico il privato, e traducendo la sua esperienza in racconto, non si barrica in modo autistico nella ricerca del passato, ma si rivolge in modo dinamico al contesto presente in cui, all'attenzione del secondo, ha luogo la ripetizione. Pertanto, il suo vissuto (di ieri) diventa (oggi) patrimonio di tutti: il ritorno del passato convoca, chiamandoli a una mutua contribuzione di senso, la prospettiva di chi prende parte al progetto e, al contempo, l'investimento di chi ne è spettatore.

Spettatore che, nell'osservare quel corpo agire la propria memoria, intende primariamente quel *répétère*, quel tornare a dire e a fare, come un potente gesto di testimonianza. E dunque, come un gesto intersoggettivo, che irrevocabilmente lo chiama in causa, e che, in cerca di destinatario, spera sempre di trovare in quest'ultimo un custode – o meglio un apostolo, un continuatore¹⁷. Solo in questo modo, infatti, quella successiva può effettivamente diventare la “volta buona”: una seconda *chance*, carica di potenzialità redentiva, che di volta in volta può configurare l'occasione di un riscatto, il pretesto per un capovolgimento, o ancora, l'opportunità di condividere un momento di riconciliazione.

¹⁵J.F Lyotard, *L'umano. Divagazioni sul tempo*, tr. it., Lanfranchi, Milano 2001, p. 46.

¹⁶S. Lütticken, *An Arena in Which to Reenact*, in AA.VV., *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Witte De With, Rotterdam 2005, cit., p. 27.

¹⁷A. Wiewiorka, *L'era del testimone*, tr. it., Raffaello Cortina, Milano 1999.

Come nell'espedito catartico della tragedia classica, lo spettacolo monda coloro che vi assistono, purificandone le coscienze. In questo caso però il processo è tutt'altro che lineare, e pone sempre la necessità di prendere posizione. Così, come per lo spettatore non è semplice ricevere in consegna la confessione dell'ex killer che, in *El Sicario. Room 164* (G. Rosi, 2010) narra le sue gesta efferate, le disegna, ne recita alcuni episodi, per poi crollare chiedendo perdono, fino a sfiorare l'estasi mistica; allora, è per lui ancor più gravoso farsi carico di *reenactment* in prima persona come *S21* (R. Panh, 2003), *The Act of Killing* (J. Oppenheimer, 2012), o *Ghost Hunting* (R. Andoni, 2017). Opere che non solo chiamano chi vede a confrontarsi con la dimensione storica di traumi epocali, ma che lo costringono continuamente a chiedersi se la ripetizione cui sta assistendo si possa davvero "risolvere" in una catarsi, o se non, piuttosto, in un'ulteriore complessificazione.

2. Opera aperta

Ogni attualizzazione del passato è sempre il risultato di una complementarità tra un oggetto concluso (il prodotto) e il suo sviluppo aperto (il processo di realizzazione). Così, in ogni *reenactment* in prima persona, il *working through* dei soggetti implicati si sovrappone, fino a coincidere, con il *work in progress* del film. Alla luce della continuità di cui sopra, infatti, pare evidente come il *reenactor*, interprete delle proprie vicende, risulti fortemente influenzato dal farsi dell'opera; così come, e in misura non certo minore, è però altrettanto inevitabile che anche i suoi ricordi, le emozioni, le paure e, più in generale, la sua soggettività, influenzino a loro volta la realizzazione del *reenactment*, rendendo dunque necessari ripensamenti, modifiche, deroghe, persino temporanei abbandoni, rispetto al progetto precedentemente stabilito, e dando all'esperimento un carattere sempre provvisorio, mai definitivo.

Stella Bruzzi mette a fuoco il punto quando, impegnata in un dialogo a distanza¹⁸ con Bill Nichols, vera *auctoritas* in materia di documentario, forza la griglia tassonomica costruita da quest'ultimo introducendo la seguente

¹⁸Per una sintesi, I. Perniola, *Stella Bruzzi versus Bill Nichols. La strada della performance*, in Id., *L'era post-documentaria*, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 59-67.

tesi: stanti varietà di approcci, codici e linguaggi, ogni documentario è concepibile anzitutto come la restituzione della relazione istituita tra regista e realtà, una forma di negoziazione capace di cogliere e rivelare la verità di una performance che avviene davanti alla macchina da presa¹⁹. Una definizione che risulta particolarmente calzante per il *reenactment* in prima persona: situazione, difatti, in cui il soggetto coinvolto, proprio in virtù del valore inestimabile della sua diretta implicazione, davanti alla camera si fa veicolo di una conoscenza che è «first, the result of individual experience, and, second, it is perceived to be true»²⁰. Qui *true* non traduce ovviamente ciò che è “vero”, bensì ciò che è “autentico”: ciò che risulta genuino, e allo stesso tempo autorevole, proprio in virtù della precipua contingenza che caratterizza la sua enunciazione.

Ciò è ancora più evidente quando le memorie dei singoli si con-fondono nella memoria di un ambiente collettivo, di un gruppo sociale, di una comunità. Il caso seminale è certamente *The Battle of Orgreave* (M. Figgis, 2001)²¹, documentario che segue i lavori dell’omonima e celeberrima performance, organizzata nello stesso anno dall’artista Jeremy Deller, incaricata di far rivivere una delle pagine più cruciali della recente storia britannica con l’ausilio dei suoi diretti protagonisti: i lavoratori da un lato, e i poliziotti dall’altro, che il 18 giugno 1984, nel villaggio di Orgreave, nel South Yorkshire, si affrontarono in violenti scontri, nella cornice dello sciopero dei minatori scoppiato in risposta al dilagare del thatcherismo.

3. Statuti ibridi

Il principio della ripetizione, insegna Walter Benjamin, non apre al riaccendere dell’identico, ma al ritorno in possibilità di ciò che è stato. Così fa il *reenactment* in prima persona, restituendo al passato l’eventualità di non

¹⁹S. Bruzzi, *New Documentary*, Routledge, New York 2006, II ed., p. 186.

²⁰V. Agnew, *What Is Reenactment?*, cit., p. 331.

²¹Sul documentario di Figgis si rimanda all’approfondita analisi condotta da Bruzzi nel recentissimo *Aproximation. Documentary, History and the Staging of Reality*, Routledge, Abingdon-New York 2020, scaricabile all’indirizzo <https://www.routledge.com/Approximation-Documentary-History-and-the-Staging-of-Reality/Bruzzi/p/book/9780415688352>.

darsi come compiuto. Tuttavia, ponendo il soggetto dell'esperienza nelle condizioni di re-interpretarlo, il *reenactment* non si dimostra tanto interessato a intercettare il passato "così come è stato davvero", come promettevano gli storicisti tanto invisi a Benjamin, quanto a vagliare condizioni e modi di presentabilità che consentono una sua attualizzazione nel presente. In questo senso, la ripetizione non va affatto intesa come un riverbero dell'evento, quasi ne incarnasse una sorta di eco lontana, ma come il tentativo di una sua rimessa in scena (tanto che sarebbe opportuno sostituire la formula *reenactment* "dell'evento" con quella, più puntuale, di *reenactment* "come evento")²².

L'esercizio del ripetere, in quanto non mimetico ma differenziale, si apre quindi a nuove configurazioni, dimostrando spendibilità sia nel cinema documentario che in quello finzionale, e ancor di più in lavori, per così dire, caratterizzati da uno statuto ibrido: lavori, quindi, che non considerano il ricorso alla finzione come un limite, bensì come una risorsa, uno strumento a disposizione dell'immaginazione per corroborare la memoria nella sua attività di risignificazione. E se allora "ricreare" o "rievocare" sono verbi che ammantano il ripetere di una certa esigenza di adesione all'originale, il "riagire" confessa invece una naturale predilezione per le forme spurie, le contaminazioni, le combinazioni audaci e, perché no, anche i paradossi.

Il più "sfacciato" è probabilmente *Little Dieter Needs to Fly* (W. Herzog, 1997), *reenactment* in prima persona che riporta Dieter Dengler, aviatore americano di origine tedesca, sui luoghi della sua prigionia in Laos, protratta per alcuni mesi nel 1966, dove l'uomo può rimettere in scena l'esperienza della cattura, della cattività, delle torture subite, della fuga: un documentario a tutti gli effetti, ma che il regista tedesco considera il suo «miglior film di finzione»²³. Sebbene, in questo senso, una pagina fondamentale sia quella scritta dalla seconda *nouvelle vague* iraniana degli anni ottanta e novanta: si pensi a *reenactment*, teoricamente sofisticatissimi, come *Close-*

²²S. Jasen, *Reenactment as Event in Contemporary Cinema*, Tesi di Dottorato in Cultural Mediations discussa presso la Carleton University di Ottawa nel 2011.

²³W. Herzog, Intervista di D. Aitken, «Index Magazine», 2004, online al link http://www.indexmagazine.com/interviews/werner_herzog.shtml (ultimo accesso 15 maggio 2020).

Up (A. Kiarostami, 1990) e *Pane e fiore* (M. Makhmalbaf, 1996), in cui sono proprio il rifiuto e le infrazioni alla regola documentaristica a confermarsi gli espedienti ideali per svelare il vero. Una lezione, quella del “neorealismo” iraniano, che nell’ambito del nostro contesto nazionale sembra intrattenere con il cinema di Michelangelo Frammartino (*Il dono*, 2003; *Le quattro volte*, 2010) qualcosa più di una semplice comunanza.

4. Intermedialità della memoria

Il *reenactment* sa anche essere un fondamentale movimento di rimediazione²⁴. Anzitutto, quando opta per la collazione di frammenti, il montaggio di diverse colonne (audio)visive, il reimpiego di materiali *found footage*, portando a un confronto critico diverse forme dell’immagine, invitate in rappresentanza dei molteplici dispositivi presenti oggi sul mercato²⁵. Opzione non solo ottimale per mettere in questione la prestazione referenziale delle immagini che ci circondano, secondo le logiche che regolano il montaggio intermediale²⁶; ma capace anche di illustrare la trasformazione profonda che interessa la nostra memoria, esposta in modo sempre più diretto e costante al sistema mediale: una memoria che non può certo ignorare l’azione decisiva svolta oggi dai media sulla sua stessa formazione.

Se *Ore 15:17 – Attacco al treno* (C. Eastwood, 2018) è un film di finzione in cui tre militari statunitensi si trovano a ri-agire la drammatica esperienza che li ha coinvolti, fino a quando nel finale, in un filmato televisivo che è però precedente alla temporalità del film, il montaggio fa esplodere agli occhi dello spettatore le implicazioni di questa coincidenza; *Valzer con Bashir* (A. Folman, 2008) è, invece, un *reenactment* in prima persona realizzato in animazione, in cui il regista, soldato in Libano durante la Guerra civile, si affida al tratto del disegno dapprima per riabilitare una memoria lacunosa, e poi per poter, in ultima istanza, riagganciare il ricordo grazie a un controcampo di differente statuto.

²⁴C. Baldacci, *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art*, cit.

²⁵J. Steetskamp, *Found Footage, Performance, Reenactment*, cit.

²⁶P. Montani, *L’immaginazione intermediale. Per illustrare, testimoniare, rfigurare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.

Tuttavia, vale la pena concludere con il cenno a un'opera, piuttosto anomala, che ha recentemente illuminato il nostro cinema: *Sorelle Mai* (M. Bellocchio, 2010). Séguito del mediometraggio *Sorelle*, nato dal Laboratorio Fare Cinema di Bobbio e, appunto, ambientato nei luoghi nati dell'autore, il film prevede infatti un amalgama di performer (membri della famiglia, attori professionisti e non), una struttura episodica che ne tradisce la continua emendabilità, oltre che la perenne incompiutezza (sei parti, girate nel corso di dieci anni), e un impianto visivo che monta insieme, mettendoli in dialogo, differenti forme e formati dell'immagine: esperimento unico nel suo genere, che, nella sua architettura intermediale, trova una rara sintesi di vigore espressivo e sottile sensibilità.

La materia e il corpo. Forme filmiche tra realismo e realtà

DENIS BROTTO

L'idea di reale presente nelle teorie di Bazin sembra lontana da quel "cinema delle nuove tecnologie" in cui il reale stesso appare come un orizzonte distante, plasmato da uno sguardo digitale in grado di rendere istantaneamente artificiale l'oggetto della propria attenzione. Se le nuove tecnologie hanno contribuito in modo determinante a rendere il racconto filmico un territorio di esplorazione, di intreccio tra reale e virtuale, tra referente fisico e artificio, queste hanno anche consolidato il principio secondo cui ogni aspetto della realtà può oggi essere riproducibile, anche in assenza di quel rapporto indexicale sovente evocato nell'ambito degli studi teorici sul digitale¹. L'atto di autenticazione passa allora attraverso una idea di "possibile", di "plausibile", ancorché "irreale", recuperando le concezioni di Lev Manovich, secondo cui si palesa una nuova modalità di rapporto con il reale in grado di produrre, di conseguenza, un nuovo realismo, specifico dell'era del virtuale: in tal senso, il realismo non si costituisce più come *analogon* del reale, bensì come ricezione di una visione "possibile" del reale stesso. Una rappresentazione ipotetica, eppure credibile. Per Manovich il cinema digitale ha assunto le forme di un «pennello cinetico»² in grado di cancellare o di aggiungere segmenti di immagine, di aggregare corpi e materia, spazi e tempi difformi. Un pennello in grado, in rapporto al realismo, di arrivare a rimodulare l'idea di *cine-occhio*

¹Si veda, tra gli altri, C. Uva, *Cinema digitale. Teorie e pratiche*, Le Lettere, Firenze 2012, pp. 43-47.

²L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, tr. it., Olivares, Milano 2005, pp. 378-379.

definita da Vertov, aggiornandola al presente. È la realtà a definirsi, oggi, come materia instabile, inserita all'interno di un flusso temporale che la vede in costante evoluzione, sfuggente di fronte al nostro desiderio di controllo, al nostro tentativo di fissarla in modo certo e definito.

Simondon l'aveva detto già a partire dagli anni cinquanta. Il nostro rapporto con la tecnologia non modifica soltanto la nostra percezione del reale, ma ne è diretta conseguenza. Lo sviluppo stesso dell'oggetto tecnico, la sua concretizzazione, sono anzitutto il risultato di quello che Simondon chiama lo «sforzo umano concentrato»³, una modalità di comportamento insita nell'essere umano sin dalle sue origini. La costruzione tecnologica si insinua allora nel reale, lo plasma e lo modifica perché questa è la *restituzione primaria* dell'essere umano, una attività concreta e continuata che risulta *anticipatoria* rispetto al nostro stesso modo di guardare al reale.

Ma nel momento in cui ogni cosa può divenire oggetto di rappresentazione, nonché di riproduzione, in che modo cambia la visione del reale da parte del cinema? E in che relazione si pongono le nuove tecnologie del contemporaneo con la nozione di realismo? Ne ampliano le possibilità? Ne estendono i confini? Sino a che punto?

Per Siegfried Kracauer era il ritorno alla realtà fisica il confine oltre al quale il concetto stesso di realismo era destinato a perdere il proprio statuto. Un limite che tuttavia, oggi, le nuove tecnologie sembrano rimettere in discussione. Casetti parla di una «Realtà suturata»⁴, riprendendo un termine caro a Elsaesser e costruendo una convincente immagine di come possa essere rappresentato, nel nostro presente, il reale all'interno di un discorso filmico. Il realismo indotto dal digitale sembra non limitarsi a descrivere il reale, né simularlo, bensì darne attuazione, concretizzazione, portando all'interno dell'immagine quei processi di ibridazione che segnano l'ambiente, non solo visivo, in cui siamo immersi.

Ciò a cui stiamo assistendo non ha aspetti facilmente confinabili all'interno di una questione duale: aderenza o meno tra immagine del reale e

³G. Simondon, *Sulla tecnica*, tr. it. a cura di A.S. Caridi, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, pp. 27 e 306.

⁴F. Casetti, D. Leisawitz, *Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital*, «Digital Art», n. 138 (2011), pp. 95-106.

nuove tecnologie. Il rapporto tende a sfuggire a una definizione precisa, registrando un amplificarsi delle forme di realismo a cui si assiste. Del resto, è lo stesso Bazin a ricordarci che il realismo non è un fenomeno unitario «di per sé» e che molte possono essere le sue ramificazioni. Per Bazin, l'immaginazione e la creazione devono poter avere al proprio fianco la «densità spaziale del reale»⁵, un referente autentico, una sorta di materia primigenia, destinata tuttavia ad incontrare, per l'appunto, un atto creativo. Mikel Dufrenne ricorda inoltre che il termine virtuale non è sinonimo di irreale, bensì un'estensione del reale, che prende le mosse proprio da quest'ultimo⁶. Anche Roberto De Gaetano, ne *Il visibile cinematografico*, osserva come termini quali simulazione, modellizzazione, virtualità «non si oppongono a "realtà", ma costituiscono la realtà proprio nel suo momento originario e più complesso»⁷.

In questo *realismo espanso*, che tende a rompere confini e a risultare di più indefinita circoscrivibilità, ciò che rimane necessario è un rapporto diretto tra immagine e accadere delle cose, in tutte le sue forme, evidentemente.

Dalla letteratura, e più precisamente dal libro di Andrew O'Hagan, *La vita segreta. Tre storie vere nell'era digitale*, arriva una indicazione utile in merito al come raccontare il reale in un momento di transizione, in cui il reale stesso si nutre di virtuale, di tecnologia, di visione schermica. O'Hagan racconta del *dark web*, dei *bitcoin*, di Wikileaks e di Assange; storie che, pur provenienti dal reale, conoscono inevitabilmente un elevato grado di virtualità e di artificio. O'Hagan narra inoltre la difficoltà nel trasporre fatti di cronaca, strettamente connessi con il reale, in cui tuttavia il tasso di artificiosità rischia di far sembrare queste storie soltanto il risultato di un processo di invenzione.

C'è però un aspetto del reale destinato a rimanere inalterato: la sua capacità di "rivelare". Il realismo mantiene, anche nel contemporaneo, una

⁵A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, tr. it., a cura di A. Aprà. Garzanti, Milano 1999, p. 70.

⁶Cfr. M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, tr. it., Il Castoro, Milano 2004, pp. 194-196.

⁷Cfr. R. De Gaetano, *Il visibile cinematografico*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 192-193.

facoltà rivelatoria, che gli permette di dirci qualche cosa di profondamente intimo del reale: la tensione che questo produce. Una tensione che riguarda soprattutto le ricadute del virtuale sulla nostra identità, ma anche le conseguenze, sensoriali e percettive, di questa nostra immersione nell'infinito spazio della rete. Tensioni dalle quali sembrano scaturire nuove interrogazioni rivolte alle possibilità del filmico. Nuove richieste di identificare un realismo per il contemporaneo, in cui guardare ora al sensoriale, al percettivo, all'affettivo. Una fenomenologia percettiva che si intensifichi, si potenzi, si faccia *augmented* essa stessa.

Simone (2002) e il recente *Anon* (2018), due film di Andrew Niccol, su questi aspetti dicono molto. Se in *Simone* la scelta di eliminare l'identità di una famosa "attrice virtuale" ha come conseguenza una denuncia per occultamento di cadavere, rivelando come i fatti del virtuale possano avere una evidente ricaduta nel reale, in *Anon* l'attenzione si sposta verso ambiti quali la privacy e l'anonimato, ora soppiantati attraverso l'applicazione, su ogni individuo, di impianti neurali capaci di registrare ogni dato, informazione, ricordo, e di memorizzare il tutto in un database controllato da agenti di polizia. Nonostante il film di Niccol possa rievocare pellicole del passato, una su tutte *Strange Days* (1995) di Kathryn Bigelow, la specificità di *Anon* risiede proprio nella questione tecnica. Non solo si è di fronte a un mondo in cui tutto può essere registrato e scambiato da persona a persona, ma anche la conoscenza tra individui è ora definita attraverso la visione di schede informative creata sullo stile della *Google glass technology*. L'unico modo per sfuggire alla rigida sorveglianza del sistema informatico di controllo è quello di riuscire a rendersi non tracciabili. Chi ne è fuori è un anonimo; chi ne è fuori è libero; chi ne è fuori è «un fantasma»⁸.

In una società divenuta rete sociale (*social network*), in cui controllo significa prima di tutto possesso dei dati, solo sfuggire a tale controllo può garantire una forma di indipendenza, di libertà. Un paradosso ben sintetizzato da Calasso, che vede nei *social network* una forma di sostituto dei rituali sociali. Per Calasso «l'anonimità è il punto cruciale»⁹ del nostro presente: «Ogni società svincolata da osservanze devozionali è inizialmente

⁸Nel film è questa la definizione data a coloro che sfuggono al sistema di controllo.

⁹R. Calasso, *L'innominabile attuale*, Adelphi, Milano 2017, p. 36.

una entità anonima. Poi si identifica con certe forme di Stato, radicate in certi luoghi. Poi con sette interne a quegli Stati. Infine con immani imprese che raccolgono e governano dati»¹⁰. E ancora: «La traduzione di hacker con “pirata informatico” è imprecisa e sviante, perché ignora l’aspetto di operazione sulla forma che è insito nel termine inglese. Hacker è qualcuno che taglia, intacca e – eventualmente – smonta, ricompone, frantuma una forma»¹¹. Di nuovo, è l’ibridazione di forme, l’incrocio di dati a rappresentare il contemporaneo. Mentre la libertà dell’individuo si costituisce sull’assenza di nome, sul divenire fantasma, entità terrena non codificata, non rintracciabile, non rilevabile.

Nicolas Thély, in un dossier dal titolo *Corps, art video et numerique*, parla di «echolalia»¹² in merito a questo fenomeno di moltiplicazione, frammentazione, redistribuzione del corpo nello spazio, riprendendo così il titolo di un’opera di Thierry Kuntzel. *Echolalia* non solo riferito a un ripetersi di voci e parole, ma soprattutto di corpi, di parti di corpo, che il digitale sembra disperdere nell’ambiente, propagare, proprio come un’eco. Una visione in linea con quella *condizione postmediale* definita da Rosalind Krauss e ripresa da Ruggero Eugeni¹³, in cui alla “vaporizzazione” dei media tradizionali, alla gassificazione dell’ambito mediale, si lega una riflessione accurata in merito al rapporto tra corpo e media virtuali, nonché tra corpo fisico e corpo virtualizzato. Automata, cyborg, protesi, ologrammi divengono oggi non più aspetti relegabili a un futuro distopico, ma assolutamente presenti.

Corpo e identità costituiscono allora altrettanti aspetti di un problema molto complesso del nostro presente (e ancor più del nostro futuro). La questione è legata a come noi definiamo noi stessi nell’ambito del virtuale, a come noi percepiamo la rappresentazione virtuale del nostro corpo. Lo spazio della rappresentazione fa del corpo una entità estremamente duttile,

¹⁰ *Ivi*, pp. 36-37.

¹¹ *Ivi*, p. 37.

¹² N. Thély, *Corps, art video et numerique*, dossier CNDP, 2007, p. 26.

¹³ Cfr. R. Krauss, *L’arte nell’era postmediale*. Marcel Broodthaers, *ad esempio*, tr. it., Postmedia Books, Milano 2005; Id., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull’arte d’oggi*, tr. it., Mondadori, Milano 2005; R. Eugeni, *La condizione postmediale*, La scuola, Milano 2015.

elastica, frammentaria; ma questa condizione non è che una conseguenza del ruolo che il nostro corpo ha nel reale, sottoposto a possibilità di manipolazione, alterazione, aggregazione con parti protesiche. Elisabeth Grosz aveva osservato tale aspetto già nel suo saggio del 1994: il corpo umano deve ora essere visto come una serie di processi in divenire, uno status dell'essere soggetto alla mutazione stessa delle sue componenti primarie¹⁴. Corpo come «oggetto instabile»¹⁵, flessibile, malleabile, tanto nella sua realtà fisica quanto nella realtà sensoriale che il cinema rappresenta. A essere interrogato è ciò che potremmo definire il “realismo del corpo”, il rapporto che, entro il dispositivo filmico, il corpo intrattiene con un reale esteso. Ma è anche un interrogarsi sul proprio rapporto con il reale, con la propria percezione del reale, con ciò che il reale ci restituisce in termini di eventi, azioni, sensazioni.

C'è un film su cui vale la pena soffermarsi: *Holy Motors* (2012) di Leos Carax. Un'opera interpretabile in diversi modi, anche molto distanti tra loro: una collazione di sequenze ambientate in un universo distopico; un nostalgico rituale funereo per un mondo in via di estinzione; ma anche una riflessione sul rapporto uomo-macchina, sulla frammentazione, sull'ibridazione, sulle sollecitazioni a cui il corpo è sottoposto. E, ancor prima, il film di Carax va visto come una formidabile metafora sul ruolo dell'attore nella nostra contemporaneità, in cui quest'ultimo è divenuto egli stesso simbolo e sintomo di un mutamento radicale. Il protagonista Oscar, interpretato da Denis Lavant, costituisce in tal senso l'esposizione del corpo attoriale alle intemperie imposte dai cambiamenti del cinema odierno. Le immagini iniziali dedicate all'*Enfant nu (course, aller et retour)* (1892) di Étienne Jules Marey risultano allora una netta invocazione in merito all'atto di trasformazione di quella realtà ontologica reputata, tanto da Marey quanto da Carax, come fonte primaria dell'immagine filmica. *Holy Motors* diviene così un racconto sul corpo attoriale e sul suo disporsi al servizio di una macchina-cinema ora smaterializzata. Due brevi sequenze si rivelano emblematiche in merito a tali aspetti: quella del *motion capture*, con Oscar impegnato a registrare le proprie movenze per future forme audiovisive appartenenti agli ambiti

¹⁴E. Grosz, *Volatile Bodies*, Indiana University Press, Bloomington 1994, pp. 11-12.

¹⁵*Body Images in the post-Cinematic Scenario*, a cura di F. Giordano, A. Brodesco, Mimesis, Milano 2018, pp. 10 e 14.

del *Videogaming*, dell'animazione, della *Virtual Reality*; e quella ancor più significativa, vera chiave di volta del film, relativa alla conversazione che il protagonista ha all'interno della sua limousine con un misterioso Direttore *supervisor* interpretato da Michel Piccoli. Due momenti del film che ci raccontano di un corpo, quello attoriale, tra vecchio e nuovo regime di rappresentazione: uno dei temi più potenti e meglio celati all'interno dell'opera di Carax. Il corpo diviene surrogato, materia virtuale, simulazione. Mentre la macchina cinema si rimpicciolisce, e al contempo si moltiplica, all'infinito, sino a rendersi invisibile. Si assiste alla sua smaterializzazione, con il rapporto tra azione e punto di osservazione ora privo di un referente. Oscar rievoca i motivi che lo hanno portato a scegliere quella vita: «la bellezza del gesto», la possibilità di costruire un personaggio, di agirlo. Ma lascia trapelare un ulteriore aspetto essenziale: se il gesto perde la direzione verso la quale compiersi, con essa perde anche il proprio senso, il proprio valore¹⁶.

La sequenza del *motion capture*, così come quella in merito alla serialità a cui il corpo è sottoposto, divengono metafore di un medesimo atto di smembramento, di parcellizzazione della dimensione fisica. Siamo qui, ma al tempo stesso dobbiamo essere altrove, in un moto perpetuo che non ci permette di afferrare, ancora una volta, il senso delle nostre azioni.

Sylvie Magerstädt, nel suo lavoro dal titolo *Body, Soul and Cyberspace in Contemporary Science Fiction Cinema*, pone un interrogativo tanto ovvio quanto opportuno: «What makes us human?». Una questione che, oltre a chiedersi cosa ci identifichi come umani, vuole interrogarci anche su che cosa sia ancora in grado di restituire un principio ultimo di ciò che ci definisce, almeno sotto il profilo antropologico. Quanto determina una netta separazione del corpo dalla macchina è allora ciò che gaddianamente potremmo definire una “cognizione del dolore”, una capacità di registrare non solo neurologicamente, ma anche intimamente, mnemonicamente, l'entità di un dolore. È ciò che, seppur nella sua placida osservazione di superficie, ci ha raccontato il noto episodio *Black Museum* della serie *Black Mirror*, con la sua “fiera delle atrocità” all'interno del museo, in cui tra i vari cimeli del

¹⁶Un ulteriore aspetto sul quale Oscar e Piccoli si interrogano è in merito al senso di una azione nel momento in cui lo spettatore non è più presente. Si può ancora definire spettacolo un evento che non ha più pubblico?

male ritroviamo un caschetto in grado di restituire la sensazione del dolore da una mente ad un'altra.

Si fa spazio l'idea di un "realismo percettivo" su cui riflettere; una visione che si fa tattile, si fa aptica, si estende al corpo ed entra in relazione con ciò che il reale restituisce in termini non solo di eventi ed azioni, ma soprattutto di sensazioni.

C'è allora un ultimo film su cui soffermarsi: *Hypnosis Display* (2014) di Paul Clipson, regista e artista visivo inglese, e di Liz Harris, in arte Grouper. Un film costruito solo su elementi del reale, suoni del reale, luci e colori del reale, nel tentativo di raccontare, del reale, il suo essere sovraccarico, il suo costituirsi come spazio ipertrofico di segni, luci, suoni, schermi, visioni. In tale viaggio, è il nostro apparato sensoriale ad avvertire questa medesima moltitudine di stimoli visivi e sonori, sino a sentirsi non solo attorniato, ma addirittura oppresso, ipnotizzato. Una sinfonia urbana che opera sui livelli più intimi dell'amigdala. Un *Cine-occhio* sensoriale. Il "trucco" tecnologico è evidente. Ma non vi è falsificazione nel riprodurre tali sensazioni. E, come osserva Bazin, c'è una differenza sostanziale fra trucco e falsificazione¹⁷. Bazin parla della possibilità di restituire «l'illusione perfetta del mondo esterno col suono, il colore e il rilievo»¹⁸. E in questo film si assiste a una costruzione fatta esclusivamente sulla base di suoni, colori, rilievi.

In *Hypnosis Display*, a costituirsi come materia ipnotica è il reale stesso. Una sovrapproduzione di segni, sensi, visioni che guarda caso ha il suo punto di chiusura sull'occhio. Un regime dello sguardo che si fa percettivo. «My senses were overloaded» si ascolta nel finale del film: «i miei sensi erano sovraccarichi». Una prolungata immagine-affezione: una rappresentazione che, nella visione di Deleuze, segna una raffigurazione dell'immaginario che attualizza il reale, esplicitandone le possibilità sensoriali, acuendone le facoltà percettive. Un reale da mostrare, esibire, da lasciar straripare, sino allo straniamento. E lo straniamento, ci ricorda Brecht, è un impulso del reale.

Mark Hansen, a proposito del rapporto tra corpo e immagine-affezione rimarca la capacità del corpo di esperire se stesso in modo *predittivo*, anti-

¹⁷ Cfr. A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 195.

¹⁸ *Ivi*, p. 14.

patorio rispetto a necessità future, ma soprattutto in grado di dare spazio alle condizioni sensoriali del corpo¹⁹. Hanson si rifà al pensiero di Bergson, nonché alle già rilevate concezioni di Simondon, sottolineando come l'affettività, l'immagine-affettiva, possa rappresentare il *trait-d'union* tra individuale e preindividuale, tra il corpo e quel *milieu* virtuale, quell'ambito del possibile²⁰ che viene prima dell'individuo, ma che di questo determina le possibili linee di sviluppo.

Il reale a contatto con le nuove tecnologie determina una dimensione predittiva rispetto all'individuo. Mentre al cinema rimane il compito di raccontare un reale in trasformazione, provando a coglierne i segni anticipatori, a riflettere sulle possibili perdite dettate dal cambiamento così come sulle rimodulazioni necessarie, formali *in primis*, per poter continuare a raccontare l'esatta dimensione di quel reale che, fisicamente tanto quanto astrattamente, ci circonda.

¹⁹M.B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge 2004, p. 7.

²⁰*Ivi*, p. 8.

Intermedialità e amedialità. Percorsi del credere e del sapere nelle immagini contemporanee

GIACOMO TAGLIANI

Che vanità il cinema, che richiama l'attenzione per la somiglianza con le storie alle quali magari non si dà troppo credito quando accadono nella realtà. Parafrasando leggermente Pascal¹, sembra questo l'orizzonte maggioritario del cinema contemporaneo, che fa del "tratto da una storia vera" la propria cornice di senso: da fabbrica dei sogni a calco del reale, da dispositivo di invenzione a dispositivo di riproduzione. Se questa dualità è insita sin dalla nascita del cinema, nella mitologia dei suoi padri fondatori, e come tale si è sviluppata enfatizzando ora il versante realista ora quello finzionale, è il XXI secolo ad aver definito il carattere delle immagini in movimento nella relazione privilegiata con la realtà. Non casualmente, come ampiamente messo in evidenza: l'attacco al World Trade Center ha inaugurato gli anni 2000, costringendo "l'occhio del Novecento" a ripensare le proprie prerogative per una nuova epoca. Dal «sembra vero» affermato con stupore dai primi spettatori delle proiezioni Lumière al «sembra un film» esclamato con angoscia dai testimoni vicini e lontani dell'11 settembre 2001²: un'intera rivoluzione epistemica ha accompagnato il decorso di un secolo nient'affatto breve.

¹La frase originale è «Che vanità la pittura, la quale richiama l'attenzione per la somiglianza con le cose di cui non si ammirano gli originali», in B. Pascal, *Pensieri*, tr. it., Mondadori, Milano 1994, n. 134.

²Sulle implicazioni di questo passaggio decisivo si veda M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008.

Crede, dunque, ma come e a che cosa? Non è tanto il mondo che è diventato immagine, ma viceversa, sono le immagini che sono diventate tutto il nostro mondo: dare un senso a questi frammenti nella cornice di un patto fiduciario con lo spettatore è dunque la preoccupazione decisiva che accomuna il campo audiovisivo del presente. Una preoccupazione che ha accompagnato in latenza lo sviluppo dell'arte cinematografica, e ancora prima della fotografia, ma che sembra diventata ineludibile solo a seguito di quel duplice schianto che ha ridotto in polvere uno dei simboli dell'illusione della fine della Storia. Il gesto iconoclasta dell'abbattimento delle Torri Gemelle ha avuto molteplici e diverse conseguenze, di cui una, forse paradossale, è stata una rinnovata coscienza del ruolo e della funzione delle immagini nella messa in forma della realtà: è come se nell'incrinatura della *logica commerciale mondiale* (con il crollo della sede del WTO), sino a quel momento sufficientemente coesa, si fosse aperta una fessura per l'affermazione di *pratiche negoziali globali* che si fondano sulla produzione e sulla circolazione dell'audiovisivo per la costruzione di un territorio comune³.

Questo territorio è ovviamente preposto agli usi più diversi – ludici, commerciali, informativi, pornografici, criminali – ma sono le sue potenzialità *testimoniali* quelle che più hanno catturato l'attenzione della critica e della teoria. Proprio su questo portato testimoniale e sulle sue implicazioni in termini di tensione tra sapere e credere si concentra questo testo, nel tentativo di circoscrivere il perimetro di un'attitudine contemporanea che attraversa molte delle immagini prodotte negli ultimi anni, nonché il nostro rapporto con esse.

1. Crede all'evento, crede nelle sue tracce

Se prendiamo, più o meno casualmente, uno dei milioni di video caricati in rete che compongono ormai buona parte dell'archivio della nostra esperienza e conoscenza, troviamo alcune caratteristiche ricorrenti. Cosa mostrano di solito questi video? Anzitutto il fatto che queste immagini sono registrate

³Sulla specifica capacità negoziale del cinema si rinvia a F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, in particolare pp. 249-269.

da un soggetto *anonimo* – uguale a quelli che in tutto il mondo realizzano e caricano video nell'archivio della rete – per fornire una testimonianza di una situazione nel suo farsi, una situazione drammatica e difficile da penetrare, della quale lo sconosciuto operatore è testimone in presa diretta.

Il secondo punto riguarda l'effetto di verità prodotto: lo smartphone (questo l'apparecchio che in quasi tutti i casi cattura e diffonde le immagini), spesso e improvvisamente, non riprende più un obiettivo prefissato, ma disperde la sua e la nostra attenzione nei tempi morti e nella periferia dell'evento, raccontandoci di una forza della realtà che travolge il soggetto che sta provando a testimoniare l'evento stesso e così rafforzando – e non depotenziando – il valore testimoniale delle immagini registrate.

Il terzo punto riguarda la specifica sintassi a cui si ricorre per testimoniare: una ripresa in continuità – o un piano sequenza, un po' generosamente – che cerca di restituire il mondo senza filtri né mediazioni, nella sua piena trasparenza, ma che nella insostenibilità della visione evidenzia la dialettica che si instaura con il soggetto che si fa carico di quell'operazione, che si assume il compito di produrre una *traccia documentale* che servirà da appiglio alla memoria del futuro.

Sono queste tre possibili indicazioni specifiche per interrogare lo statuto delle immagini contemporanee, immagini che fluttuano nella loro infinita riproducibilità, ma che continuano a intrattenere una tensione ineludibile verso il reale, nonostante tutte le apparenze. Questa tensione mobilita un concetto fondamentale che ha attraversato tutta la storia del cinema e delle sue teorie, ma che in qualche modo continua a essere soggetto a una sorta di sospetto diffuso: si tratta della *credenza* prodotta dal cinema che «fonda il *Mitsein* di ogni mondo condiviso socialmente e politicamente»⁴, o meglio «la capacità del cinema di costruire il proprio credito a partire dal rapporto tra costruzione finzionale e traccia del reale, tra ciò che alimenta la pratica del sospetto e ciò che costituisce un residuo ineliminabile di ogni atto del filmare»⁵.

⁴M.J. Mondzain, *Images (à suivre) : de la poursuite au cinéma et ailleurs*, Bayart, Paris 2011, p. 287, traduzione mia.

⁵D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o della creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 61.

Ecco dunque qual è la posta in gioco che unisce e allo stesso tempo differenzia radicalmente le pratiche audiovisive più diverse con le quali ci relazioniamo quotidianamente: «Crederci all'immagine e insieme al mondo che essa veicola, immagina, prevede e ricrea. È questo il movimento fondante di una nuova passione del reale»⁶. È forte l'eco di Bazin in questa nuova passione del reale, capace di unire le due «grandi e opposte tendenze: i registi che credono nell'immagine e quelli che credono nella realtà»⁷, investendo però tutti gli aspetti del film nell'arco completo che unisce produzione e consumo.

La credenza diventa allora uno snodo decisivo per attraversare lo spazio indistinto del visivo discretizzandolo analiticamente, tracciando cioè le linee di demarcazione che definiscono analogie e differenze, che legittimano l'accostamento arbitrario e ne mostrano insieme la costitutiva asimmetria. Ma è anche un concetto che consente di attraversare la storia delle teorie del cinema, dove di volta in volta è stata fonte (i registi) o obbiettivo (gli spettatori) della rappresentazione, giungendo sin dentro la rappresentazione stessa (la *croyance* dei personaggi).

È evidente che la rinnovata fortuna e potenza estetica del campo ampio e in divenire del cinema del reale contemporaneo si relaziona in termini problematici con il panorama proprio della cultura *prosumer*, dove la testimonianza diventa sempre più un processo complesso che iscrive i documenti e le tracce documentali all'interno di un regime discorsivo che si fa carico di autenticarle e di donare loro un nuovo senso anche e soprattutto attraverso la finzione⁸. Ma qui le forme del credere intervengono in modo decisivo:

anche nell'ipotesi in cui la testimonianza fosse suscettibile di assorbire l'enigma dell'icona e della traccia, essa manterrebbe la problematicità che le è propria, quella cioè dell'affidabilità e della credibilità. Il contrario dell'affidabilità [...] non è il dubbio nel senso strettamente epistemico del termine, bensì il *sospetto*. La questione della verità, infatti, è diventata

⁶ *Ivi*, p. 52.

⁷ A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, tr. it. a cura di A. Aprà, Rizzoli, Milano 1999, p. 75.

⁸ Su questa traiettoria del cinema di testimonianza si veda D. Cecchi, *Immagini mancanti. Estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Pellegrini, Cosenza 2016.

quella della veracità; al limite, si può sempre opporre una testimonianza all'altra. Questo scarto insuperabile tra veracità-affidabilità e verità-prova fa della fedeltà una figura speciale della verità. *Un «credere in» accompagna il «credere che»*. L'opposizione vero-falso è al tempo stesso anche un'opposizione fiducia-sospetto⁹.

È questo l'esito del percorso che dall'enigma della relazione di somiglianza ha portato all'enigma «della relazione fiduciaria, costitutiva della credibilità della testimonianza: quindi non più somiglianza di ritratto, ma credibilità di testimonianza»¹⁰. Tale passaggio è decisivo per riflettere tanto sulla nostra – in quanto spettatori – relazione con le immagini odierne quanto sul rapporto dialettico che il cinema del reale instaura con queste stesse immagini, che si definiscono per lo statuto aporetico di *fatti iconici* (ad esempio le immagini del potere, dove «il ritratto è tutto il re»¹¹, seguendo Louis Marin) e insieme di *tracce* (la relazione di somiglianza che un documento instaura con un evento).

Sebbene cinema del reale e cinema di testimonianza non abbiano estensioni perfettamente sovrapponibili, è infatti il concetto di credenza che sembra costituire il punto del loro incontro: se la testimonianza è la piena congiunzione dell'evento con il soggetto che si fa carico di tramandarlo, i *percorsi del credere* investono equamente il versante del mondo e quello delle immagini attraverso la mediazione delle forme che articolano il racconto. Un concetto, allora, che si distacca dal campo del cinema in senso stretto (qualsiasi siano oggi i confini di questo termine¹²) per diventare criterio di comprensione della messa in forma del mondo da parte delle immagini, di tutte le immagini, e che al cinema fa poi ritorno nella misura di montaggio di blocchi eterogenei che definiscono un duplice *interstizio*, quello “classico” tra i singoli fotogrammi e quello “moderno” tra la realtà e le sue immagini progressivamente.

⁹P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 18-19.

¹⁰*Ivi*, p. 15.

¹¹L. Marin, *Le portrait du roi*, Minuit, Paris 1981, p. 268.

¹²Mi riferisco qui a J.-L. Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Verdier, Paris 2016, p. 10, che definisce cinema «tutti i tipi d'immagine messe in inquadratura e poi messe su schermo per proiezione o diffusione (televisione, telefoni...)»; traduzione mia.

Quanto è in gioco in questo scenario è dunque una specifica articolazione di quella «tensione elastica tra sapere e credere»¹³ che regola il patto *fiduciario* incentrato sul sembrare-vero del discorso. Una tensione epistemica che si ritrova in celebri pagine deleuziane:

Il fatto moderno è che noi non crediamo più in questo mondo. [...] È il legame fra l'uomo e il mondo a essersi rotto; è questo legame quindi a dover diventare oggetto di credenza; [...] Solo la credenza nel mondo può legare l'uomo a ciò che vede e sente. Bisogna che il cinema filmi, non il mondo, ma la credenza in questo mondo, il nostro unico legame. [...] Restituirci credenza nel mondo, questo è il potere del cinema moderno¹⁴.

Se il sapere è l'orizzonte epistemico dell'immagine-movimento, il credere è quello delle immagini-tempo della modernità cinematografica, che già nelle pagine finali de *L'immagine-tempo* Deleuze presagiva assumere contorni più ampi (rispetto al campo cinematografico in senso stretto) grazie alla diffusione esponenziale delle rappresentazioni audiovisive attraverso il digitale e a nuove classificazioni basate sulle funzioni estetiche del discorso invece che sulla tipologia dei generi discorsivi. Il cinema del reale è dunque un figlio paradossale, un'espressione obliqua della modernità cinematografica, ma ne condivide pienamente la preoccupazione epistemica che ne definisce gli specifici regimi estetici, in particolare la distinzione tra *effetto di realtà* ed *effetto di verità*. Francesco Casetti, sulla scorta di Marshall McLuhan, ha recentemente ricondotto questa dialettica trasversale alla teoria del cinema all'opposizione tra media caldi e media freddi, constatando che nel cinema contemporaneo «realtà e verità non fanno più tutt'uno come nel passato; ci vogliono due regimi sensoriali (alta e bassa definizione) per descrivere il mondo»¹⁵.

I percorsi del sapere e quelli del credere si trovano così a percorrere strade compatibili ma alternative, lungo le quali a essere chiamato in causa

¹³A.J. Greimas, *Del senso 2. Narratività, modalità, passioni*, tr. it., Bompiani, Milano 1983, p. 112.

¹⁴G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, tr. it., Ubulibri, Milano 1989, pp. 191-193.

¹⁵F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015, p. 31.

è l'atteggiamento nei confronti del linguaggio, che regola, ancora una volta, quel patto fiduciario tra le immagini e il loro spettatore.

2. La forma cinematografica del credere nel reale

Esistono tante forme alle quali il cinema può ricorrere come attestato di credibilità, ma è forse ancora la grande opposizione storico-teorica, quella tra montaggio sovrano e montaggio proibito, a costituire uno dei punti più interessanti di confronto tra queste diverse immagini. Da un lato dunque la consapevolezza del cinema – nelle sue forme espanse, seguendo l'ipotesi radicale di Comolli – della dimensione costruttiva che definisce il rapporto tra l'immagine e il mondo; dall'altro la possibilità – e in molti casi l'urgenza necessaria – di catturare la realtà nell'istante del suo accadere da parte di operatori improvvisati sparsi per tutto il globo, in grado di restituire testimonianza, in tempo reale, di eventi e accadimenti altrimenti inconoscibili.

Di fronte a questo scenario, l'autorità che regola la tensione elastica tra il sapere e il credere che si stabilisce tra le immagini e i propri spettatori si trova frammentata dentro una lunga catena di migrazioni e passaggi, manipolazioni e prestiti. Eppure, noi continuiamo a credere a quello che vediamo: una credenza possibile grazie a una specifica *autorità mediale*, costruita anzitutto a partire dal regime estetico dispiegato e dalle forme di incorniciatura del reale proposte, in particolare la dicotomia tra montaggio e ripresa in continuità¹⁶. Il pensiero torna ovviamente a Bazin, che ha tracciato le condizioni attraverso le quali la competenza epistemica dello spettatore può dispiegarsi in una situazione di messa in sospensione dell'incredulità, delineando le strategie enunciative necessarie perché il discorso possa dispiegare pienamente il suo fare persuasivo all'interno dello scambio di natura fiduciaria che coinvolge il film e il suo spettatore:

Ciò di cui c'è bisogno per la pienezza estetica dell'impresa è che noi possiamo *credere* alla realtà degli avvenimenti *sapendo* che sono truccati. [...]

¹⁶Su quest'idea di autorità mediale mi permetto di rimandare a G. Tagliani, *Estetiche del montaggio e regimi di credenza*, «Fata Morgana», n. 33 (2018), pp. 193-210.

Mi sembra che si potrebbe porre come legge estetica il principio seguente: “Quando l’essenziale di un avvenimento dipende da una presenza simultanea di due o più fattori dell’azione, il montaggio è proibito”¹⁷.

La dialettica tra sapere e credere proposta dal critico francese si addice perfettamente alle immagini contemporanee, segnate in linea di principio da uno scetticismo generalizzato legato alla consapevolezza della loro infinita manipolabilità, ma che finiscono per risolversi ancora nella loro conformità referenziale. L’eventuale riconoscimento da parte dello spettatore della verità delle immagini (ad esempio nella comunicazione umanitaria) mobilita questa dialettica, modellizzando il soggetto sulla scorta del suo atteggiamento epistemico (lo scettico, il credulone e tutti i gradi intermedi).

Se è il linguaggio cinematografico, in primo luogo, a dare forma ai processi di credenza spettatoriale, allora le immagini, più che essere autentiche, devono essere *autenticate*¹⁸. Ma questa autenticazione può procedere su almeno due direttrici: da un lato un’autenticazione “intermediale”, secondo la quale il mondo è inseparabile dalle immagini che lo (ri)producono e il cui senso può emergere solo attraverso una sintassi del visibile discontinua che procede per montaggio di materiali eterogenei; dall’altro un’autenticazione “amediale”, secondo la quale l’immagine è una membrana trasparente sulla verità del mondo della quale può restituirne il senso costituente in termini immediati attraverso una sintassi lineare e continua. La modellizzazione del soggetto riflette così l’atteggiamento nei confronti del linguaggio nella gamma compresa tra trasparenza e opacità e rifunzionalizza l’opposizione tra montaggio sovrano e montaggio proibito, generando estetiche differenti all’interno delle procedure di incorniciatura del reale.

Tra i tanti esempi possibili, *Redacted* (2007) di Brian De Palma illustra bene queste due strategie di autenticazione, che sfociano infine in una dimensione ibrida, sovrapponendo effetto di realtà e di verità in un intreccio inestricabile. Lo statuto ambiguo del film, che include in un involucro finzionale esterno frammenti che simulano origini eterogenee, esemplifica la

¹⁷A. Bazin, *Che cos’è il cinema?*, cit., pp. 69-72.

¹⁸Sul concetto di autenticazione si veda P. Montani, *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, testimoniare, rfigurare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.

relazione instabile tra il cinema, le immagini prodotte quotidianamente, e gli orizzonti testimoniali che questa può dischiudere.

Redacted assembla diversi punti di vista e diverse estetiche, che si innestano sull'ossatura portante costituita dal filmato intitolato programmaticamente «Tell Me No Lies» e concepito dichiaratamente dal suo autore, il soldato Salazar, in completa antitesi con la retorica hollywoodiana. La logica della ripresa in continuità, gli scatti e i tempi morti, le sgranature e i disturbi di questo filmato ne enfatizzano l'effetto di verità, al quale concorrono le riprese di telecamere a circuito chiuso e di sorveglianza, nonché brandelli di *screenshot*. A questi si contrappone l'inserito di un finto documentario – «Barrage» – che si distanzia dal resto del materiale sulla base delle strategie discorsive che perseguono invece un effetto di realtà grazie a immagini piene e calde. Due temperature del discorso cinematografico si confrontano così dentro il film stesso per fondersi infine nell'ultima sequenza, la confessione del soldato superstite McCoy ripresa in continuità con il telefonino, che rifigura l'esperienza irachena e dischiude l'insorgere della testimonianza, creando una dualità profonda che attraversa il film, opera interamente intermediale composta in prevalenza da segmenti improntati all'amedialità.

Si tratta di un gioco complesso che mette alla prova proprio i limiti della tensione tra sapere e credere, racchiudendo nella cornice della finzione la pressione che il reale imprime sulle tracce documentali che sempre più si producono come risolto inevitabile dell'evento. La relazione tra il credere al mondo e il credere alle immagini diventa qui di mutua dipendenza. Ritorna alla mente l'ingiunzione baziniana a proposito del “montaggio proibito”; e tuttavia, Bazin rimarca che è il montaggio (la totalità che racchiude il dettaglio) a dover *autenticare* la scena stessa a posteriori, e al contempo la totalità ne è autenticata dal singolo dettaglio della compresenza, concludendo così che le sue osservazioni «non riguardano la forma ma la natura del racconto o più precisamente certe interdipendenze della natura e della forma»¹⁹.

È esattamente su queste interdipendenze che *Redacted* trova il proprio nucleo costitutivo, configurandosi come *oggetto teorico* incentrato sulle forme della credenza nell'audiovisivo che ci permette di ripensare l'esperienza

¹⁹A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, cit., p. 74.

Giacomo Tagliani

cinematografica attraverso una gamma tipologica delle relazioni tra mondo e immagine dipendenti dallo stato della tecnica del tempo presente. Specifiche estetiche definiscono così peculiari strategie testimoniali, dando vita a un ventaglio di configurazioni discorsive che mettono alla prova il rapporto complesso tra il sapere e il credere, risolto totalmente dentro una dimensione formale che è tuttavia contingente, subordinata alle coordinate culturali che emergono nelle diverse congiunture storiche. Perché *d'altra parte il cinema è un linguaggio*.

Immaginatività del reale: il meccanismo estetico di ‘fare il vero’ al cinema

SARA MATETICH

La determinatezza del titolo di questo saggio potrebbe indurre il lettore a indugiare nell’ipotesi che mia voglia essere la sfrontata intenzione di far venir fuori, pro-vocare, il vero, che non è il reale, dal cinema, individuando la capacità veritativa che il dispositivo cinematografico possiede per analizzarne le sue peculiarità. Niente affatto!

A partire da due casi esemplari, il mio intento è sollecitare l’attributo estetico – nella sua attualissima declinazione postcinematografica¹, riferita alla realizzazione di prodotti mediante l’ausilio di tecnologie (più o meno sofisticate) –, di cui il cinema è dotato, di fare il vero attraverso il suo contrario: il falso, la menzogna.

Difatti, gli “episodi” che sto per dettagliare offriranno due eminenti eventualità di “cortocircuiti veritativi” del dispositivo post-cinematografico. Questi mi sosterranno nell’argomentare come, da una manifesta finzione,

¹ Il termine “post-cinematografico” è stato utilmente impiegato da Steven Shaviro per riferirsi alle trasformazioni che il prodotto cinematografico ha subito con l’avvento dei nuovi media, cfr. S. Shaviro, *Post-cinematic Affect*, Zero Books, Winchester-Washington 2010, p. 1: «Why “post-cinematic”? Film gave way to television as a “cultural dominant” a long time ago, in the mid-twentieth century; and television in turn has given way in recent years to computer-and network based, and digitally generated, “new media.” Film itself has not disappeared, of course; but filmmaking has been transformed, over the past two decades, from an analog process to a heavily digitized one».

il cinema (adesso inteso quale Arte) sia in grado di mettere in moto il meccanismo estetico dell'*immaginatività*², capace di rintracciare una traccia di senso necessaria al “sentirsi a casa propria”³ nel mondo che non significa ‘sentirsi bene’, a proprio agio, a casa propria, ma sapere con “cosa si ha a che fare” nello spazio (ambiente) nel quale siamo destinati a vivere.

Introduco queste due esemplarità nominandole *Traces of Li(f)e*, perché emblematicamente in esse potremo reperire tracce di significato utili al “sentirmi protetto” (*traces of life* – tracce di vita) e al “sapere da cosa proteggermi” (*traces of lie* – tracce di menzogna).

1. Neda & Amina: cortocircuiti veritativi del dispositivo post-cinematografico

Occhi neri-neri, capelli neri quasi del tutto, eccezion fatta per quelle sfumature color del rame.

Il nero di quegli occhi è riverso all'indietro, quasi provasse a scorgere oltre la gente assiepata intorno al suo corpo morente. È invece solo nero ciò che quegli occhi riusciranno a vedere; e a noi resta un'incursione di rosso: quella del sangue che sgorga dalla sua bocca, poi dalle sue orecchie e, infine, dal suo naso. Queste sono le immagini che restano di Neda Agha Soltan, studentessa ventiseienne di filosofia, morta il 20 giugno 2009 per mano di un *Basij* lungo le strade di una Teheran in protesta contro il governo e la malcelata tirannia di Ahmadinejad. Unica testimonianza, mai autenticata,

²Vocabolo che nasce dalla fusione dei termini “immaginazione” e “creatività” con il quale intendo riferirmi al peculiare meccanismo produttivo della creatività contemporanea in relazione all'essenziale rapporto che essa mantiene con l'immaginazione e con la regolarità che il meccanismo proposto deve garantire per definirsi produttivo (o valido per l'acquisizione di una “conoscenza in generale”).

³È Martin Heidegger in *Essere e tempo* ad attribuire al termine “spaesamento” (*Unheimlichkeit*) il significato di “non-sentirsi-a-casa-propria” riferendosi alla determinazione della “situazione emotiva” dell'angoscia; cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, tr. it. a cura di F. Volpi, Longanesi, Milano 2010, p. 230: «Nell'angoscia ci si sente *spaesati*. Qui trova espressione innanzitutto la indeterminatezza tipica di ciò dinanzi a cui l'Esserci si sente nell'angoscia: il nulla e l'in-nessun-luogo. Ma sentirsi spaesato significa, nel contempo, non-sentirsi-a-casa-propria».

dell'accaduto è un video amatoriale – realizzato da un passante con lo smartphone e poi caricato in rete e diffuso sui maggiori social network⁴ – che si sostituisce alle proibite cronache sui fatti di quei giorni di dissenso.

È il grado di immediatezza dell'immagine digitale – im-mediatezza legata alla sua produzione e distribuzione – ad aver consentito la “fuga della notizia” cogliendola sul fatto: il video dell'uccisione si fa virale (il «Time» lo definirà “la morte in diretta più vista della storia dell'umanità”) e Neda assurge a simbolo della resistenza iraniana. Dal momento della sua morte o, meglio, dal momento in cui la sua morte si fa immagine, Neda sarà l'angelo di Teheran. Nulla di eccezionale, mi si potrebbe obiettare, considerata la natura delle immagini digitali. Ma, pur volendo trascurare la capacità che tali immagini hanno di fare giudizio (politico, etico ed estetico), mi si consentirà di voler indicare brevemente la “specialità” di questo evento.

A seguito della diffusione del video dell'uccisione verranno battute milioni di *breaking news* che corredano la notizia con la foto di un'altra Neda, rintracciata sul profilo Facebook di una corrispondente ragazza iraniana, che in comune con la vittima, però, ha solo il nome: Neda Soltani, 32 anni, assistente di letteratura inglese all'Università di Teheran, oggi rifugiata politica in una non precisata cittadina tedesca. Ecco la bugia da cui si vorrebbe avviare la *fiction*!

I servizi segreti iraniani interrogano “l'altra Neda” chiedendole di testimoniare la smentita dell'avvenuta uccisione, facendola passare per una messa in scena creata dai media occidentali per sobillare l'opinione pubblica contro il rieleto Ahmadinejad. Neda, la superstite, rifiuta di farsi portavoce di questa “enorme bugia” ed è costretta a congedarsi dalla sua vita chiedendo asilo politico in Germania⁵.

Poi c'è Amina. Amina Abdallah Arraf al Omari, alias *A Gay Girl in Damascus*, è la celebre protagonista dell'omonimo blog, apparso on line il 19 febbraio 2011. In esso vengono raccontate avventure di vita quotidiana di una donna siriana, musulmana e omosessuale. Le vicende narrate sono

⁴<https://www.youtube.com/watch?v=9fVyGo7rZUI> (ultimo accesso 15 maggio 2020).

⁵<https://www.youtube.com/watch?v=BYVgfzRyinc> (ultimo accesso 15 maggio 2020).

intricate e appassionanti, di quelle che coinvolgono il lettore. La sua vita da attivista per i diritti umani in un territorio così difficile, la sua volontà di non mollare si fanno esempio d'audacia e resistenza in tutto il mondo. La storia finisce male: Amina viene rapita; si ipotizza che i sequestratori siano simpatizzanti del governo... C'è apprensione in tutto il mondo... Ma... La storia di Amina è una “bufala”, una menzogna messa a punto da uno studioso americano che da anni indaga sulla situazione del Medio Oriente. Amina è un *fake*, una bugia, solo un prodotto digitale.

Come per “l'altra Neda”, anche in questo caso le fotografie utilizzate per corredare il blog sono state sottratte al profilo Facebook di Jelena Lecic, una donna croata naturalizzata inglese, che si è accorta del furto d'identità subito solo sfogliando le pagine di un quotidiano locale con la sua foto associata alla notizia della scomparsa di Amina.

Entrambi gli esempi riportati attestano la sussistenza di eventualità post-cinematografiche che, smentendo il reale, lo producono o, meglio, producono quella sensatezza dell'esperienza (dell'esperienza in generale) che da un artefatto deve esteticamente scaturire, essere esposta e sentita. Essi, inoltre, attestano il funzionamento di quel necessario meccanismo dell'immaginatività⁶ da cui, a mio avviso, viene generata la contemporanea facoltà creativa di accedere, adattarsi e conoscere il mondo, esemplarmente mediante la creazione e la distruzione di immagini del reale.

Mettendo a mia volta in atto un cortocircuito teorico, argomenterò sinteticamente le caratteristiche peculiari di questo “nuovo” (originale, non originario) meccanismo. Anticipo che le argomentazioni che lascerò integrire sono il *libero gioco* di Immanuel Kant, la *seconda tecnica* di Walter Benjamin e la *memoria attiva* di Carl Jung.

⁶Essa dovrà chiaramente mostrarsi quale specifica tecnica (con attributi tecnologici) immaginativo-creativa del sentire contemporaneo – quel “sentire” che è “sentirsi situati” (“essere a casa”), aperti alla possibilità di sentire la sensatezza del luogo (ambiente, mondo, globo, rete, interspazio, ecc.) che occupiamo. E, di più: questa “nuova” tecnica dovrà utilmente (e naturalmente?) interagire con gli odierni dispositivi tecnologici, senza però incidere sulla libertà (autonomia) e originalità dell'immaginazione.

2. Il meccanismo estetico della contemporaneità

La facoltà umana, *naturalmente* predisposta a cogliere i “sintomi estetici” esposti in un artefatto, è l’immaginazione, l’immaginazione kantiana per essere precisi. Il “potere” di questa immaginazione risiede innanzitutto nella sua qualità produttiva: potere che conquisterà pienamente solo nella *Critica del Giudizio* quando, dichiarata la sua autonomia (seppur conforme a regole) e svincolata dalla sussistenza di un referente reale, sarà resa “libera” di prodursi da sé la rappresentazione di qualcosa che non è reale, ma che è la condizione necessaria perché di quel qualcosa l’essere umano possa fare esperienza e comunicarlo universalmente.

È da questa sintetica definizione di “immaginazione creativa” che prende le mosse l’indagine sul *nuovo* (originale e non originario, ribadisco) ruolo dell’immaginazione nella sua attuale “combinazione” con la creatività quale meccanismo produttivo di inedite forme sensibili di conoscenza estetica. È da questa peculiare forma di immaginazione che bisognerà muoversi e, poi, smarcarsi per individuare e dettagliare il dispositivo dell’immaginatività quale *speciale* congegno, tecnicamente attrezzato, capace di intuire e identificare, esemplarmente nei “nuovi prodotti d’arte”, quel “qualcosa di utile” – cui l’immaginatività stessa collaborerà a produrre, esternalizzandosi – a una conoscenza in generale e all’adattamento del soggetto al mondo in cui vive. Vediamo come.

La «libera regolarità dell’immaginazione» kantiana *deve* accordarsi con la regolarità dell’intelletto: questo vuol dire che l’immaginazione (che è “libera”) non schematizza secondo i concetti dell’intelletto, ma pretende che con la sua conformità a regole si stabilisca un accordo per attestare la sua regolatività (capacità di stabilire delle regole). Le due facoltà (*Kraft*) si accordano solo soggettivamente (non si integrano nello schema di un concetto) mettendo in atto un’«azione animatrice» tra libertà (l’immaginazione) e legalità (l’intelletto).

E se questa azione animatrice non risiedesse più nel gioco tra le due facoltà (immaginazione ed intelletto)⁷, ma “creativamente” in un “gioco

⁷Cfr. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, tr. it. a cura di E. Garroni, H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, pp. 52-53.

combinato” tra immaginazione e immagine, immagine tecnicizzata, post-cinematografica?

Secondo Walter Benjamin, questo *Zusammenspiel* viene messo in atto dalla “seconda tecnica” che, con il suo “serioso gioco” bilancia il rapporto tra essere umano e apparecchiatura tecnica attraverso la modalità dell’incorporazione (“innervazione”): apparato tecnico, dispositivo, e corpo umano non sono più in conflitto, ma si comprendono a vicenda facendosi un operativo organismo protesico. L’arte (il cinema, in maniera eminente) per svolgere una funzione sociale, deve mettere in pratica tale gioco⁸.

Ecco innescato il primo cortocircuito teorico. Lascio interferire il libero gioco di Kant con la seconda tecnica di Benjamin proprio perché il concetto di innervazione mi è indispensabile a indicare un gioco, altrettanto spontaneo (connaturato all’essere umano) che pur non giocando più le sue mosse internamente (immaginazione e intelletto), si esternalizza (immaginazione e immagine tecnica) senza compromettere la spontaneità e la conformità a regole del “nuovo” meccanismo estetico. Se a solleticare l’intelletto (il fargli prendere coscienza della sua attività) fosse l’esibizione della traccia di una regola che l’immaginazione coglie in una immagine prodotta non più autonomamente, ma con la “partecipazione” dell’elemento tecnologico?

Spiego meglio: l’immaginazione kantiana si accorda con l’intelletto per esortarlo a prender atto del suo potere d’essere nella possibilità di stabilire una regola. L’immaginatività, invece, rintraccia la regola, intersoggettivamente valida e comunicabile, ogniqualevolta l’umana facoltà dell’immaginazione s’imbatte nella “traccia” regolativa esibita in un’immagine tecnicamen-

⁸Sulla “seconda tecnica” vedi W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it., in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 26. In particolare: «La funzione sociale determinante dell’arte di oggi è la pratica di tale gioco. Questo vale in particolare per il cinema. *Il cinema serve a esercitare l’uomo in quelle apperzezioni e reazioni determinate dall’uso di un’apparecchiatura il cui ruolo cresce quasi quotidianamente nella sua vita*. Il rapporto con tale apparecchiatura gli insegna anche che l’asservimento al suo servizio farà posto alla liberazione attraverso di esso, quando la disposizione di spirito dell’umanità si sarà adeguata alle nuove forze produttive rese accessibili dalla seconda tecnica».

te processata. Il salto è evidente: non foss'altro che il gioco che propongo non è più interno, ma esternalizzato e, di più, tecnicizzato.

Questa «immaginazione inventiva o creatrice» (come la definisce Simondon nella sua declinazione tecnica⁹) si fa immaginativa, ossia creativa, nella sua spontanea (e di volta in volta regolativa) attitudine a produrre e distruggere immagini tecnicizzate del reale che – riportiamo la mente ai due casi esemplari – pur smentendo il reale producono il vero. Ma come può questa immaginatività, privata del suo rapporto con l'intelletto, cogliere nell'immagine tecnicamente prodotta o nella combinazione d'immagini solo tecnicamente realizzabile la traccia di una regola estetica, rendendola intersoggettivamente valida?

Ecco il secondo cortocircuito: questo gioco combinatorio tra immaginazione e immagine tecnicizzata avviene sotto l'egida di un'immaginazione attiva che, non più esercizio terapeutico che mette in scacco l'attenzione critica, ma spontanea attitudine dell'avere-a-che-fare con un dispositivo che notifica le proprie istanze attraverso immagini, ci permetterà di “fare esperienza” attraverso il “lasciar accadere delle immagini”.

Vanno evidentemente apportati degli emendamenti al metodo messo a punto da Carl Jung¹⁰: a noi non interessa il gioco tra coscienza critica e inconscio da cui prende avvio l'analisi dello studioso svizzero, ma alcuni attributi della tecnica e dell'immagine prodotta da questa peculiare immaginazione paiono fare al nostro caso. Ne elenco tre: 1) ognuno di noi possiede questa facoltà immaginativa; 2) le immagini che si fanno accadere non vanno interpretate, ma si esperiscono; 3) l'atto di osservare quest'immagine (*betrachten*) con atteggiamento di apertura e accoglienza rende l'immagine fertile, gravida. Da essa verranno generate altre immagini, all'infinito.

Quindi l'immaginatività, quale meccanismo di senso messo in atto (esemplarmente) da un artefatto con qualità ed attributi tecnicizzati, è il gioco combinato tra immaginazione e immagine. L'immaginazione in gioco deve essere attiva, ossia in grado di tenersi disponibile all'incontro di

⁹Cfr. G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris 1989, pp. 56-60.

¹⁰Cfr. C.G. Jung, *Il Libro Rosso. Liber Novus*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2012.

immagini che non è essa a produrre e, di più, deve essere disposta ad esperirle senza volerle interpretare. Le immagini (e così i contemporanei artefatti), hanno – dal canto loro – assunto il potere (l'energia) di creare esperienze di senso facendosi *immagini immaginative*. Esse, sollecitando l'attivazione (spontanea) del meccanismo dell'immaginatività, fanno sì che in esse stesse si generi una traccia di senso (regolativa) che l'immaginazione è chiamata a rin-tracciare affinché possa farsi utile (necessaria) al nostro adattamento al mondo.

Che la “regola per riflettere” sia prodotta ed esibita “ad arte” in un artefatto è ancora Immanuel Kant a suggerirlo nel § 59 della *Critica della facoltà di Giudizio* quando parla di “schematismo simbolico” e Pietro Montani a rilevarlo quando attesta la validità (analogica) di uno “schematismo tecnico” generato dal «lavoro sintetico e performativo di una immaginazione esternalizzata»¹¹.

La traccia regolativa di senso che vive all'interno di un'immagine (sempre nella sua messa all'opera post-cinematografica) si combina ed articola con l'immaginazione. L'immagine immaginativa non è più un'immagine desiderante, che vive di desideri propri ed alla quale ci riferiamo (al femminile) desiderando, a nostra volta, che acquieti la nostra curiosità di sapere cosa essa mette in mostra. Il “gioco estetico” dell'immaginatività non pone domande né si lascia sedurre dalle immagini, esso crea una relazione di senso che è possibilità di vita (di entrambi gli ordini d'esistenza che giocano al gioco della significazione).

Se “io” non sento la traccia di verità (la traccia di senso) esposta nell'immagine, muore la mia possibilità di sentirne un senso utile alla mia esistenza e muore l'immagine nella sua mancata capacità di fornirmi uno strumento utile. Non “immagini vive”, ma possibilità di vita che permette la sopravvivenza alle immagini ed al soggetto che vi si mette in relazione attraverso questa “speciale” immaginazione.

¹¹P. Montani, *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Cronopio, Napoli 2017, pp. 28-38.

3. Conclusioni: *Traces of Li(f)e*

Vediamo, per concludere, come questo nuovo gioco funziona nei due casi che ho proposto:

1. sono delle immagini postcinematografiche che indicano l'avvenuta morte di Neda, ma sono le immagini postcinematografiche dell'Altra Neda che vorrebbero essere utilizzate per smentire l'accaduto. In entrambe risiede quella traccia regolativa di senso che l'immaginatività è chiamata a cogliere avviando quel meccanismo di relazione significativa quale strumento utile al nostro "sentirci bene", protetti, a casa propria. L'unica possibilità di morte che Neda ha è di lasciar-accadere la sua morte in quelle immagini. Lo stesso vale per l'altra Neda: nel rifiuto di smentire l'accaduto testimoniato da quelle stesse immagini risiede la sua unica possibilità di vita.

2. Amina è un *fake*, una bugia, solo un prodotto digitale. La relazione creativa che in questo caso si stabilisce tra le immagini e il soggetto è immaginativa nella misura in cui si scopre il grado di vita (di verità) che in esse risiede. Il non dire il vero della vita di Amina non smentisce la possibilità creativa di relazionarsi alle immagini della sua vita quali innescatori di senso. La bugia è una verità non-vera, ma non racconta il falso. La possibilità che la bugia risieda in queste immagini attesta il funzionamento del meccanismo dell'immaginatività. Non nella sua capacità di scovare la menzogna, ma nella possibilità creativa di elaborarla ai fini di un'utile conoscenza.

Mi sento protetto (*the life with Neda*) e so da cosa proteggermi (*the lie of the "Other Neda" and Amina*).

Il Reale ai tempi di Netflix

FABIO DOMENICO PALUMBO E BEATRICE LA TELLA

I. Tutto e subito!

Cosa ci dice la nostra propensione a guardare compulsivamente un episodio dopo l'altro delle serie TV su piattaforme come Netflix (la cosiddetta pratica del *binge-watching*) a proposito del nostro rapporto col Reale? Anticipiamo la risposta che andremo poi ad enucleare e tematizzare: la “compulsione a guardare” – unita alla confortante disponibilità dell'*on demand* – funziona, da una parte, come sintomo della concezione tardo-capitalistica del piacere, dall'altra, configura quello stesso piacere in termini di anedonia, dunque, sostanzialmente di non-piacere, o, nel migliore dei casi, di rimedio all'ansia del consumo, anche, culturale.

Realismo capitalista, saggio del compianto Mark Fisher del 2009, è un fulminante testo che Slavoj Žižek non ha esitato a definire la miglior diagnosi della situazione in cui ci troviamo. L'analisi svolta in quest'opera fondamentale, si muove, tra le altre cose, sulle direttive succitate: Fisher mostra come il capitalismo operi «la programmazione e modellazione preventiva»¹ dei desideri e delle speranze. È, in fin dei conti, un'altra versione della visione žižekiana in merito al rapporto di noi produttori-consumatori postmoderni col Reale del godimento.

In particolare, il primo paragrafo è stato scritto da entrambi gli autori, il secondo da Fabio Domenico Palumbo e il terzo da Beatrice La Tella.

¹M. Fisher, *Realismo capitalista*, tr. it., Nero edizioni, Roma 2018, p. 12.

Ai tempi del turbocapitalismo, il *prosumer* non si limita, secondo l'auspicio di Deleuze e Guattari in *Che cos'è la filosofia?*, a sfruttare i buchi nell'ombrello delle costruzioni culturali per farsi bagnare da alcune gocce di Reale. La smagliatura nella trama del Reale è diventata, infatti, un pericoloso squarcio. Il rovesciamento di Kant in Sade preconizzato da Lacan esprime appieno il carattere perverso del neo-liberismo.

L'imposizione di un godimento senza freni annulla a tutti gli effetti la spinta vivificante del desiderio: il poter avere tutto e subito – e, di conseguenza, il dover essere felici – ci impedisce di esserlo. Fisher afferma senza mezze misure che siamo finiti nello «spietato tritacarne del Capitale al livello del desiderio»². L'aver tutto a disposizione è a nostro avviso non solo la logica dietro l'*on demand* e il *binge-watching*, ma anche la ragion d'essere di archivi musicali come Spotify o videoteche come YouTube. Un tale accumulo di passato rende la nostra tendenza alla ripetizione, le nostre audio-visioni compulsive, doppiamente mortifera: sia poiché indulgiamo al godimento del prodotto culturale ottenuto senza lo sforzo della ricerca, sia perché la mancanza di selezione e l'accatastamento di un archivio di esperienze piacevoli da mandare in play con un semplice click ci sottopone a una schiacciante valanga di passato. Tema, questo, abilmente trattato in *Retromania* di Simon Reynolds, testo in linea con la narrazione di Fisher. Il capitalismo omologa tutta la cultura progressa in un amalgama senza passato e senza futuro, in cui soltanto un presente identico a sé stesso e sempre reiterato ha modo di esistere. Non è un caso che una delle produzioni Netflix di maggior successo sia *Stranger Things*, serie tv che fa proprio della nostalgia degli anni ottanta il suo punto di forza, realizzata con maniacale attenzione ai dettagli estetici, musicali e sociali dell'epoca in cui colloca i propri eventi. Vi è un qualcosa di rassicurante in questo ritorno al passato, in questa passione *vintage* che investe il nostro presente, una ritualizzazione di un periodo storico del quale conosciamo le regole, da cui non ci sentiamo minacciati ma confortati.

In riferimento alla nostra epoca, anche Byung-Chul Han, in *L'espulsione dell'altro*, parla di una “bulimia del guardare”, espressa nella ripetizione di un Uguale che cerca di camuffarsi dietro una diversificazione illusoria. Mediante lo schermo tutto viene conformato a una dispotica uguaglianza, ogni

²Ivi, p. 48.

differenza livellata, ogni distanza annientata e al contempo portata al suo livello più ampio, quello di un gelido distacco. Riprendendo il pensiero di Žižek, proprio nello schermo che annulla le distanze esse si fanno realmente abissali, rendendoci prede di un distacco assoluto³.

La ripetizione dell'Uguale è un tema ricorrente nei testi di Han, che parla di un vero e proprio "inferno" della non-differenza in una società dove l'iper-liberalismo sembrerebbe, invece, spingere verso una forte caratterizzazione di individui sempre più iper-soggettivizzati. Già in *La società della trasparenza* del 2014, Han parla di un dispositivo di potere che tende a eliminare ogni negazione e, di conseguenza, qualsiasi singolarità in nome di una "trasparenza" che altro non è se non l'esposizione, continua e per giunta volontaria, al panopticon digitale: «Le cose diventano trasparenti quando rinnegano la propria singolarità e si esprimono interamente attraverso un prezzo [...]. La trasparenza è una coercizione sistemica che coinvolge tutti i sistemi sociali»⁴. La trasparenza segna la fine delle soglie e soffoca ogni possibilità di mistero e di individualità autentica.

In questo contesto spicca come vengano progressivamente a mancare categorie classiche della sociologia e della politica come quelle di popolazione e di massa. Esse sono sostituite, infatti, da singoli individui monadizzati che, però, tendono a conformarsi e a reiterare modelli di comportamento e di pensiero ricalcati su di uno standard. Nello sciame digitale in cui confluiscono queste singolarità, tutti sono Qualcuno, anche se nella forma dell'anonimato: «Gli abitanti digitali della rete non si riuniscono, manca loro la spiritualità del riunirsi, che produrrebbe un Noi. Essi danno vita a un peculiare assembramento senza riunione, a una massa senza spiritualità, senza anima o spirito. Sono principalmente individui isolati, *hikikomori*, autosegregati che siedono soli davanti al display. I media elettronici come la radio radunano gli uomini mentre i media digitali li isolano»⁵. Lo sciame digitale non riesce a comporsi in una reale unità o a instaurare una relazione autentica; per questo motivo i suoi moti sono soltanto momentanee indignazioni, riflessi conformi e sostanzialmente innocui. Ogni trasporto resta

³Cfr. S. Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, tr. it., Meltemi, Roma 2004.

⁴B.-C. Han, *La società della trasparenza*, tr. it., Nottetempo, Roma 2014, p. 10.

⁵Id., *Nello sciame. Visioni del digitale*, tr. it., Nottetempo, Roma 2015, p. 24.

confinato alla dimensione dello schermo, il regno in cui è possibile esprimere ogni idea, ogni manifestazione di furia, rifiuto e ira, salvo cristallizzarla e intrappolarla in un codice binario di uno e zero che non riescono a prendere corpo in un *altrove* fisico, in un *altrove* – per usare un termine che appare ormai paradossalmente desueto – “*reale*”.

2. Iperrealtà

Han ci consente di interrogarci proprio su come sia mutato il nostro rapporto con il reale in un'epoca in cui l'iperrealtà di Baudrillard ha ampiamente travalicato i confini della mera riflessione ed è approdata a piena concretezza. Inevitabile risulta quindi domandarci in che modo si conservi e muti il nostro rapporto con l'alterità, in un contesto in cui lo spazio relazionale si è trasferito nella dimensione digitale e quest'ultima ha ormai assunto un'incontrovertibile e stabile solidità.

La superficie *touchscreen* dello smartphone assumerebbe, così, «la funzione di uno specchio digitale per la riedizione post-infantile dello stadio dello specchio: dischiude uno spazio narcisistico, una sfera dell'Immaginario nella quale rinchiudermi. Attraverso lo smartphone non parla l'Altro»⁶. Questa iper-soggettivazione ha come risultato, però, solo la reiterazione di pensieri, atteggiamenti e desideri assolutamente uniformati. Non è un caso che uno dei fenomeni più frequenti che caratterizzano il nostro rapporto con il digitale sia quello di ritrovarci “rinchiusi” nel nostro filtro personale, quello che Eli Parisier definisce *Filter Bubble* (letteralmente “bolla di filtraggio”), lo spazio entro il quale ogni nostra ricerca o azione all'interno della rete finisce per riflettere noi stessi, avallando e supportando il nostro sistema di credenze. Il fenomeno è noto nell'ambito delle scienze cognitive come *confirmation bias* (“pregiudizio di conferma”) e definisce la nostra tendenza ad accordare fiducia ai concetti che non mettono in crisi quello che già pensiamo, a restare stabili e coerenti nel nostro palazzo mentale, escludendo, o quantomeno limitando fortemente, la vitale possibilità della contraddizione.

⁶*Ivi*, p. 37.

È interessante notare, inoltre, come su Netflix persino la scelta del prossimo “spettacolo” da consumare sia, se non obbligata, di certo suggerita. A dominare è la legge nascosta dell’algoritmo: questo, infatti, basandosi sulle nostre scelte precedenti, riassume i nostri gusti e li guida, scalino dopo scalino, riducendo il più possibile lo sforzo della preferenza, sollevandoci dall’angoscia kierkegaardiana della decisione. La serie tv, il film, il documentario più vicino a ciò che abbiamo sinora prediletto è subito a portata di click, pronto ad avviarsi, tanto che l’azione che ci viene richiesta è, al massimo, quella di interrompere entro una manciata di secondi l’inizio del prossimo prodotto, che altrimenti, ci considererà consenzienti al suo inizio. La fruizione avviene all’insegna della passività: l’apporto dell’utente è ridotto al minimo, mentre la distinzione tra media caldi e freddi teorizzata da McLuhan⁷ vede i primi prevalere e assorbire definitivamente i secondi. Se infatti i media freddi sono quelli che richiedono una collaborazione attiva da parte dello spettatore, uno sforzo, un lavoro congiunto che completi il messaggio, il funzionamento di quelli caldi prevede semplicemente la disposizione del destinatario ad accogliere quanto da essi veicolato, senza contributo alcuno, senza alcuna azione ma semplice passività. Non è un caso che, nella nostra epoca in cui reale e digitale sono inestricabili, il vero oggetto dell’economia sia l’attenzione: è per l’attenzione che le grandi multinazionali dell’intrattenimento si scontrano, è per mantenerla sempre viva che il prodotto viene serializzato, dilatato, costruito al fine di portare al massimo livello determinate dinamiche di fidelizzazione. È l’attenzione, insieme ai dati che essa esprime, a divenire la principale risorsa economica attuale. Non più petrolio, non più beni fisici ma un immateriale patrimonio di dati dal quantitativo spropositato e dalla crescita tanto esponenziale quanto costante rappresenta adesso il centro degli smottamenti economici mondiali.

Il particolare contributo di Fisher all’analisi della condizione consumistica e ipermediata in cui tutti siamo immersi è il *focus* sul portato psicologico dell’imposizione del godimento. La nostra condizione iperconnessa sarebbe caratterizzata da una sorta di “edonia depressa”: certamente la depressione è di solito caratterizzata dall’anedonia, ma l’incapacità di accedere al piacere è oggi determinata dall’impossibilità di uscire fuori dal registro del piacere.

⁷Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, tr. it., Il Saggiatore, Milano 2015.

Il Capitale, emblema dell'inquietante per eccellenza – «comparso dal nulla, esercita cionondimeno maggiore influenza di qualsiasi entità che sulla carta dovrebbe essere concreta»⁸ – gode nel tradurre in performance, in “maratona dell'ultima serie TV”, ad esempio, ogni forma di intrattenimento, esasperando il tratto quantitativo del consumo culturale. Qual è allora la reazione più comune all'essere costantemente iperconnessi – al (dovere del) piacere? La risposta più diffusa è l'interpassività, ossia lasciare che il sistema goda al posto nostro, per l'impossibilità del soggetto di “processare” un godimento che, comunque, deve essere lasciato fluire. Il cellulare che scarica in continuazione messaggi, più di quanti se ne possano leggere, o il PC che scarica film che non riusciremo a vedere, il servizio di streaming dall'archivio infinito, il lettore che resta in play anche quando non possiamo ascoltare la musica. L'importante è sapere che la droga mediatica sarà sempre a disposizione. L'incipit del saggio-profezia di Guy Debord *La società dello spettacolo* sintetizza con inquietante precisione questo stato di cose: «Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione»⁹.

L'ubiquità dell'“inerzia edonistica” ci paralizza nella narcosi di un godimento senza piacere. Il Reale ha saturato tutti i nostri pori, bruciando la pellicola per sovrapposizione.

Il Reale ha cambiato pelle, incarnando l'esasperazione di sé stesso, quell'Iperreale che tutto permea e contiene. In un simile contesto immaginare una vita oltre lo schermo è necessario quanto è cruciale prendere atto della centralità che l'oggetto-monitor ha assunto, quanto cruciale è analizzare e descrivere questa stessa centralità, al fine di coglierne i meccanismi nascosti, non quindi per rifiutarla in un vano esilio antitecnologico, ma per comprenderla senza limitarsi a subirla.

Tutto ci giunge attraverso lo schermo e attraverso lo schermo esprimiamo noi stessi, come Alice che passa da una superficie all'altra dello specchio.

⁸M. Fisher, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, tr. it., Minimum fax, Roma 2018, p. 11.

⁹G. Debord, *La società dello spettacolo*, tr. it., Baldini&Castoldi, Milano 1997, p. 53.

La differenza sta nell'infinito numero di soglie attraverso il quale l'Io si struttura, si destruttura e si distribuisce, pronto a divenire anch'esso soggetto interpassivo dell'altrui algoritmo. Il gigantesco schermo del cinematografo, così grande da poter contenere un treno che, secondo un celeberrimo aneddoto, avrebbe messo in fuga gli spettatori di una delle prime proiezioni della storia, si è frammentato e ridotto in una infinita miriade di piccoli display, di schermi all'interno dei quali l'Io stesso si è sbriciolato.

Al riguardo può essere utile richiamare alla memoria una scena, oltremodo significativa, del primo episodio, ormai celebre, della serie *Black Mirror*, intitolato *Messaggio al primo ministro* (2011). Assistiamo all'irruzione in un college da parte delle forze speciali, una missione destinata a fallire, ma che viene ripresa furtivamente da una giornalista classicamente affamata di scoop. La donna, intravista dai militari dietro un pannello, viene scambiata per un sospetto e colpita ad una gamba, mentre si decide tardivamente alla fuga. A questo punto, il capo della squadra d'assalto si avvicina alla giornalista che grida sanguinante a terra e punta la pistola apparentemente contro di lei. La scena sembra richiamare quella classica di un'esecuzione con un colpo alla testa che tante volte può essere vista in un film di guerra, ma il soldato spara infine non alla donna, bensì al suo cellulare. Non viene eliminato il testimone oculare, bensì il suo "occhio digitale". Questa scena, nella sua brevità e semplicità, sembra fotografare ciò che è stato detto in precedenza circa l'appiattimento del reale sull'immaginario: tutto ciò che non è ripreso e consumato dall'universo mediatico-digitale, non esiste.

3. Interpassività

Nell'era del post-umanesimo il rapporto col mondo esterno è necessariamente di natura tecno-estetica. Mauro Carbone in *Filosofia-schermi* (2016) sottolinea come la sensibilità umana – l'umano come categoria generale, in effetti – non possa che uscire trasformata dalla portata di questo mutamento. Non fa differenza guardare un film nel tempio silenzioso di un cinema o dal proprio smartphone mentre si viaggia su un treno notte. L'importante è continuare a guardare, a soddisfare il nostro desiderio interpassivo, il nostro desiderio preconfezionato, senza cessare però di fare di tutto per essere guardati, condividendo con quanti più *contatti* possibili anche il fatto

stesso che stiamo guardando, consumando visione, in un meccanismo di scatole cinesi fatte di cristalli liquidi. Il *prosumer* continuamente contempla e intrattiene, così come fa, d'altronde, una qualsiasi piattaforma di rappresentazione online: da un lato si offre e dall'altro ci esamina, ci analizza, fino ad arrivare, secondo le sue logiche numeriche, a poter ritenere di conoscerci. Ciascuno, riprendendo le parole di Byung-Chul Han, diviene "il panottico di sé stesso", confessandosi costantemente proprio mediante l'esercizio della libertà e del desiderio, proprio attraverso il loro reiterato consumo.

Se lo schermo di un tempo era una cornice, una delimitazione, mai come oggi lo schermo «delimita per eccedere»¹⁰. Lo schermo è etimologicamente qualcosa che si frappone, qualcosa che rivela e nasconde contemporaneamente e, così facendo, promette sempre un'eccedenza, un'ulteriorità, un premio per coloro che terranno fisso lo sguardo su di esso. Lo schermo delimita e sollecita: la sua seduzione è rappresentare il vedere come "vedere di più". Lo schermo cinematografico ha istituito una dimensione mitica, generando un nuovo spazio-tempo all'interno del quale ciò che vi si rappresentava veniva avvolto da un'aura di sublimazione, come un'eredità dei culti antichi. Non è un caso che con il cinema si sia profilata la figura del "divo", della star hollywoodiana, che nuove mitologie abbiano qui eretto i loro templi di celluloidi. Non è un caso che per lungo tempo sia stato proprio il cinema a orientare i desideri, a scandire emozioni, a proporre modelli e ideali, mediante le sue immagini gigantesche e avvolgenti. Carbone si concentra sul passaggio al piccolo schermo, che sembra aver reso allo spettatore le sue proporzioni originali e sulla successiva moltiplicazione digitale degli schermi, dotati di "mobilità, tattilità, interattività, 'carattere immersivo' del tutto particolare"¹¹, caratteristiche che implicano la necessità di ripensare filosoficamente il tema. Interessante risulta il concetto di schermo e spettacolo come "quasi soggetto", dalla carica affettiva (per rifarsi a una categoria anzitutto analizzata da Richard Grusin), che produce una "quasi azione", un modo di agire, come già detto in precedenza, più interpassivo che autenticamente attivo.

¹⁰Cfr. M. Carbone, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Raffaello Cortina, Milano 2016.

¹¹*Ivi*, p. 118.

Se lo schermo cinematografico era una superficie che veniva scelta dallo spettatore, a seconda dello spettacolo che si preferiva visionare, lo schermo interattivo che ospita Netflix e le piattaforme che impiegano sistemi simili sceglie il proprio utente, confezionando proposte mirate per ogni “categoria” di fruitore che l’algoritmo riesce a calcolare e a descrivere con crescente precisione. Lo schermo interattivo «non cessa di pretendere lo sguardo»¹², rivelando un’aggressività e un’ostentazione spavalde e tutte nuove, che incarnano senza nascondersi quel regime di “visibilità assoluta” analizzato da tanta filosofia contemporanea e mai del tutto giunto a piena definizione, forse perché proprio in perpetuo rimescolamento.

La visibilità, oggi più che mai, è oggetto di autentico culto: essere su uno schermo non è meno importante che guardarlo, in quel duplice movimento di fruizione e produzione descritto all’inizio di questa riflessione. Il desiderio di vedere tutto si accompagna all’ideale narcisistico di essere visti da tutti. Il narcisismo viene ridefinito in chiave “social”, in chiave ipermediata e iperreale: l’idea stessa di essere strutturati e classificati in codici che scandiscono la nostra personalità non è che un’ulteriore modalità di osservarci dal di fuori. L’esistenza è oggi sancita dallo sguardo altrui, sia esso quello di una pupilla umana con le sue terminazioni nervose, con il suo specchio neurale, sia esso l’occhio meccanico di una fotocamera, con il suo linguaggio binario, con la sua scrittura costante di dati. Il sé, ridefinito nel mondo multischermo che abitiamo, cessa di essere unitario e si moltiplica e distribuisce in tanti frammenti quante sono le superfici su cui può riflettersi, esprimersi e consumare.

¹² *Ivi*, p. 131.

II

Pratiche

Tra reale e politico: il cinema italiano e il racconto delle migrazioni

MASSIMILIANO COVIELLO

I. Un cinema del presente

Raccontare il presente non equivale alla cronaca degli avvenimenti: se quest'ultima sollecita le capacità attestative e documentali del medium cinematografico, il racconto implica la scelta di un punto di vista a partire dal quale un'istanza narrativa si fa carico di configurare, comporre e riarticolare, gli eventi e, in seconda battuta, di produrne una rfigurazione, ovvero di fornire delle chiavi di comprensione del mondo dell'agire e del patire quotidiano che in quegli stessi eventi hanno avuto il loro corso. Tra la cronaca e il racconto esiste dunque una differenza, un salto qualitativo che prevede il passaggio dall'attestazione dei fatti alla riconfigurazione degli eventi attraverso la narrazione. Una protesi tecnica come l'obiettivo della macchina da presa e un procedimento di organizzazione discorsiva come il montaggio garantiscono al cinema e alle specifiche occorrenze filmiche la possibilità di raccontare il presente, dispiegando gli eventi secondo logiche narrative capaci di esplorare e restituire la complessità del mondo e dei suoi intrecci al di là dei nessi causali¹.

In un tempo morbosamente attratto dall'attualità, corroso dal controllo

¹Sull'immaginazione narrativa e la configurazione del tempo nel racconto cinematografico cfr. P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano 1999, pp. 47-61.

in tempo reale e dalla costante condivisione di dati, informazioni e immagini è necessario ritracciare dei modelli cinematografici che dal passato possono offrire uno sguardo inedito sul contemporaneo, proponendo nuove configurazioni narrative per ripensare, attraverso i film, il rapporto con l'altro.

Secondo André Bazin il neorealismo è stata una delle prime correnti cinematografiche ad aver proposto un'*estetica della realtà*, in cui il vagabondaggio, l'errare incerto e inconcludente tra le macerie materiali e morali del secondo conflitto mondiale, sono gli espedienti narrativi necessari per provare a ricostruire i nessi tra l'occhio della macchina da presa, che segue e sta con i suoi personaggi e i loro sguardi, e una cornice spazio-temporale frantumata e frammentaria². Per il critico e teorico francese, fondatore dei «Cahiers du cinéma» e padre "spirituale" della Nouvelle Vague, la modernità del neorealismo e di film come *Roma città aperta* (Rossellini, 1945), *Ladri di Biciclette* (De Sica, 1948) e *La terra trema* (Visconti, 1948) deve essere rintracciata nella rottura del continuum narrativo, tipico del découpage classico, e nell'introduzione di *immagini-fatto* in cui sono gli avvenimenti, al di là della loro possibilità di tradursi in un intreccio e dunque proprio grazie a concatenazioni spesso accidentali e imprevedibili, a costituirsi come unità di un racconto cinematografico libero dalle norme classiche della messa in scena³.

Se il soggetto, traumatizzato dalla guerra, non è più capace di ristabilire pienamente l'ordine tra gli eventi e gli esistenti che lo circondano, il cinema non può più essere soltanto una pia illusione, foriera del consumo di massa, ma dovrà contribuire a ristabilire i confini immaginari e simbolici di una nuova umanità. Il neorealismo farà emergere una rinnovata fiducia tra il soggetto e il mondo, un "patto" non più fondato sull'illusorietà o il mimetismo delle immagini, bensì sulla loro capacità di aprirsi all'incontro

²Cfr. la sezione «Un'estetica della realtà: il neorealismo» contenuta in A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, tr. it. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999, pp. 273-333.

³Sul rapporto tra Bazin, la modernità cinematografica e il neorealismo si veda G. De Vincenti, *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 67-87.

con l'alterità⁴.

Nelle pagine che aprono «Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione» Bazin esplicita le capacità rivoluzionarie – non solo in relazione alle contingenze storiche – del neorealismo; capacità che possono essere riattualizzate nel contesto odierno ed essere traslate all'interno del dibattito sulle forme di rappresentazione dei fenomeni migratori nel cinema italiano: «In un mondo ancora ossessionato dal terrore e dall'odio, in cui la realtà non è più quasi mai amata per se stesse ma solo rifiutata o difesa come segno politico, *il cinema italiano è il solo a salvare, nel seno stesso dell'epoca che dipinge, un umanesimo rivoluzionario*»⁵.

2. Un film politico sull'Italia

Dopo aver attraversato la periferia romana in vespa fino alla tomba di Pasolini in *Caro diario* (1993), Nanni Moretti decide di realizzare il suo film “documentario” sull'Italia. *Aprile* (1998) è un film politico nel senso pieno del termine: non tanto e non solo perché affronta temi legati all'attualità politica ma soprattutto perché usa le forme cinematografiche per costruire un spazio del reale nel quale il politico è continuamente messo in discussione, trasfigurato attraverso le immagini (la scena iniziale del film in cui alla vittoria elettorale di Berlusconi del 1994 segue lo spinello in soggiorno), scandagliato per portare a galla l'usura della retorica politica (la famosa battuta «D'Alema di qualcosa di sinistra, di qualcosa!» pronunciata davanti al televisore) e per ironizzare sui cliché che incrostano tanto il dibattito pubblico quanto la vita privata⁶. Durante il film da fare sull'Italia, poi accantonato

⁴Sui rapporti tra la teoria baziniana e il regime estetico fondato sulla credenza nelle immagini, cfr. R. De Gaetano, *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Pellegrini, Cosenza 2018, pp. 61-66.

⁵A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, cit., p. 280. Per una panoramica sul racconto delle migrazioni attraverso il cinema italiano cfr. M. Coviello, «Emigrazione», in *Lessico del cinema italiano. Forme di vita e forme di rappresentazione*, vol. 1, a cura di R. De Gaetano, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 309-371.

⁶Per una definizione di cinema politico in cui l'aggettivo non si riferisce solo a quei film legati al genere specifico ma tenta di proporre dei criteri di analisi per quelle opere che possiedono un senso politico e suscitano interrogativi politici, si veda M. Grande,

per realizzare un musical su un pasticciere trotskista, Moretti apprende della nascita del figlio Pietro. Dunque un film nel film incompiuto o forse impossibile. Ma è proprio questa incompiutezza a costringere il regista, e con lui lo spettatore, a spostare l'accento dalla riflessione sulla cronaca (i fatti politici che passano sugli schermi televisivi) alla riflessività delle forme cinematografiche mediante le quali riarticolare i discorsi sul presente. Per recuperare la memoria del Paese, per ricominciare a riflettere su stessi (sono questi i suggerimenti dati da un giornalista francese a Moretti) è necessario fissare alcune immagini, ricordarle e al contempo estrapolarle dal loro flusso mediatico originario per farle proprie e immetterle in un nuovo discorso che ancora ci parla⁷.

Prima dell'epilogo con la danza sul set della pasticceria e dopo aver filmato la dichiarazione di indipendenza della Padania proclamata da Bossi a Venezia, la voce narrante di Moretti ci rammenta del naufragio della nave albanese Kater I Rades al largo delle coste brindisine. Una delle ultime sequenze è ambientata su una spiaggia del canale di Otranto dove il regista con la sua troupe attende, senza risultati, l'arrivo di un'altra nave dall'Albania. Il fallito tentativo di documentazione dello sbarco è intervallato da alcune interviste agli albanesi appena arrivati in cui emergono il disagio e le perplessità etiche del regista Moretti, una riconferma della sua incapacità a girare un film sull'Italia. L'esplicitazione di questa inadeguatezza attraverso la voce fuori campo, il montaggio alternato e, nel finale della sequenza, la presenza di immagini dalla grana televisiva, saturate dalla presenza di una nave carica di migranti che fatica a raggiungere la costa, sono gli espedienti stilistici adoperati per costruire una distanza rispetto al *frame* televisivo ricorrente – quella della massa migrante stipata sui barconi e pronta a “invadere” l'Italia – e disattivarne la tossicità narrativa. Attraverso una strategia intermediale basata sul montaggio e la comparazione di immagini e forme discorsive

Eros e politica. Sul cinema di Bellocchio, Ferreri, Petri, Bertolucci, P. e V. Taviani, Protagon, Siena 1995, pp. 15-22.

⁷Sul cinema di Moretti come lente di lettura del presente, anche a partire dai legami che la filmografia del regista romano ha intessuto con l'afflato etico della tradizione neorealista e con le maschere grottesche della commedia all'italiana, cfr. R. De Gaetano, *Nanni Moretti. Lo smarrimento del presente*, Pellegrini, Cosenza 2015.

differenti, dal documentario all'intervista fino al *footage* televisivo, lo spettatore ha la possibilità di tornare a riflettere sui regimi di visibilità in cui il *mediascape* contemporaneo ha relegato i migranti. Il racconto, lo scacco della mancata messa in scena, rompe il cliché e apre il tessuto dei discorsi sociali per portare lo spettatore a riflettere sui modi della sua stessa produzione. Allo stesso tempo, la sequenza e il suo "fallimento" dispiegano quella che per Bazin è la vocazione principale del cinema, ovvero l'esplorazione fenomenologica della "realtà" intesa, in questo caso, come un universo discorsivo saturato da stereotipi sulla migrazione da disinnescare⁸. Per queste ragioni, Moretti – e sulla scia del suo cinema i film che saranno analizzati in questo saggio – indagano il rapporto tra la visione dell'alterità e l'atto stesso del comporre e mettere in immagine l'altro.

L'ottavo film del regista romano può essere considerato un punto di partenza per la costruzione di una genealogia del cinema italiano che riflette sulle forme di rappresentazione dei popoli migranti, provando a sovvertirle. Preceduto da *L'America* (1994), in cui Gianni Amelio attraversa e ricomponi i legami tra i fenomeni migratori e il passato coloniale fascista, *Aprile* si confronta con la storia recente dei fenomeni migratori, ma non è soltanto un film di impegno o di denuncia. La centralità delle immigrazioni nella comprensione del presente, non fa di queste soltanto il soggetto del film, ma un modo per comprendere le funzioni politiche ed etiche del cinema, per pensare alle forme di vita migranti come soggettività che permettono di esercitare uno sguardo critico sul mondo, allo spostamento e al viaggio come caratteri costitutivi del racconto. Sono proprio questi elementi ad essere affrontati dal cinema italiano contemporaneo che si è confrontato non semplicemente con il "tema" delle migrazioni, ma lo ha utilizzato per esplorare riflessivamente sia le forme cinematografiche sia i discorsi sul reale.

Durante il viaggio tra le immagini delle migrazioni nel cinema italiano contemporaneo il reale viene costruito dal racconto, emerge a partire da un incontro con l'alterità e quest'ultima costringe il suo osservatore a ripensare e a ridefinire la sua posizione.

⁸Per una lettura fenomenologica delle teorie baziniane, cfr. P. Montani, *L'immaginazione narrativa*, cit., pp. 71-79.

3. L'irruzione della cronaca

In *La mia classe* (2013) Daniele Gaglianone sfrutta la cronaca per infrangere il patto narrativo tra eventi ed esistenti esterni allo schermo e ciò che è racchiuso nella sua cornice. Il mancato rinnovamento dei permessi di soggiorno irrompe nella trama del film, interrompendo la messa in scena di ciò che inizialmente poteva essere definito come un film-intervista su una scuola serale per immigrati. Questa “interruzione” non è un semplice espediente narrativo: l'occhio della macchina da presa coglie la fragranza del reale, creando una crepa che inghiotte l'artificio cinematografico e costringe a trasformare il suo meccanismo discorsivo.

Differente è lo stratagemma escogitato dalla comunità che si costruisce attorno al film *Io sto con la sposa* (Augugliaro, Del Grande e Al Nassiry, 2014), dove è la finzione ad infrangere le consuetudini della cronaca. In questo caso la messa in scena del matrimonio diventa funzionale all'attraversamento, tra barriere e confini europei, della rotta migratoria che dall'Italia giunge in Svezia.

4. Il lavoro sull'archivio

In *Come un uomo sulla terra* (Segre, Yimer e Biadene, 2008) e in *Mare chiuso* (Segre e Liberti, 2012) il metodo documentario, affiancato al montaggio intermediale, è foriero di processi di autenticazione delle soggettività migranti⁹. Nel primo film il co-regista Dagmawi Yimer è in campo sia in qualità di testimone-narratore sia in quanto regista che raccoglie, rimonta e compara le storie di vita con i video dei telegiornali sugli sbarchi a Lampedusa. In una sorta di apprendistato audiovisivo, Dagmawi ritrova il suo volto in uno di questi video e innesta così la sua memoria nello spazio chiuso delle immagini mediatiche. In *Mare chiuso* (2012), girato a un anno di distanza dallo scoppio della guerra civile libica che ha condotto alla violenta uccisione del dittatore Gheddafi, si assiste al ribaltamento dei meccanismi che stabiliscono

⁹Sui processi di autenticazione che si generano a partire dal dialogo intermediale tra le immagini, finzionali e documentarie, cfr. Id., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.

i regimi di visibilità e di invisibilità a cui gli organismi che controllano il mare sottopongono i migranti. Sono i video girati con i videofonini dagli stessi migranti a documentare la disumanità e l'illegalità connesse alle pratiche di respingimento in mare attuate dalle autorità italiane. Oltre ad essere la prova documentaria di quanto è accaduto, queste immagini sono necessarie all'edificazione di una memoria dei migranti del ventunesimo secolo a cui è stato negato il diritto alla mobilità e al viaggio.

5. La forza del racconto

Il racconto, al di là delle strutture teleologiche della narrazione e inteso strumento per interrogare le immagini, assieme alle esperienze e ai luoghi in esse racchiusi, è al centro del cinema di Andre Segre, un regista che, superando gli steccati tra documentario (Segre è tra i fondatori di Zalab, associazione dedita alla produzione e distribuzione di documentari sociali) e fiction, ha sviluppato una grande sensibilità verso le storie di immigrazione¹⁰. Lo spettatore di *Io sono Li* (2011) partecipa alla scoperta del mondo che si apre allo sguardo della protagonista, costretta a lavorare in un bar tra le calli di Chioggia per pagare il suo debito alla mafia cinese e potersi ricongiungere con il figlio. L'incontro e la passione per i territori esplorati dalla macchina da presa passano anche attraverso le lingue e i dialetti parlati dai personaggi. L'attenzione verso questi elementi drammaturgici, già presente nel film 2011, si rafforza nel film successivo. *La prima neve* (2013) girato tra le valli del Trentino, è l'incontro tra due solitudini: quella del togolese Dani segnato dai traumi della fuga e dalla morte della moglie, e quella di Michele che ha appena perso il padre. Infine, in *L'ordine delle cose* (2017) Segre sceglie un punto di vista "anomalo" per raccontare i fenomeni migratori, quello di un alto funzionario del Ministero degli Interni italiano inviato in Libia per trovare degli accordi che riducano gli sbarchi illegali sulle coste italiane. Muovendosi tra le stanze del potere e i centri di detenzione per migranti, il protagonista incontra una donna somala che ha bisogno di aiuto per fuggire

¹⁰Sul rapporto tra memoria e racconto nel cinema documentario e nel cinema del reale, si veda D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

dalla prigionia. Ancora una volta, come spesso accade nei suoi film, il regista veneto riesce a dare un volto e a costruire una storia attorno ai bisogni e alle speranze degli uomini e delle donne che vorrebbero spostarsi liberamente ma sono ostacolati dalle leggi che controllano e sorvegliano l'incontro con l'alterità.

6. Sovvertire l'immaginario

Sono molte le professionalità e le istituzioni che ruotano attorno al complesso sistema umanitario che sorveglia il Mediterraneo e controlla l'accesso all'Europa. Il cinema italiano, consapevole dei rischi di incappare nella retorica vittimistica che relega l'alterità in una condizione di subalternità (è quello che accade nella sequenza girata a rallentatore di *Terraferma*, diretto da Crialesi nel 2011, in cui un gruppo di migranti viene tratto in salvo dai turisti), ha tentato di elaborare una critica ai dispositivi che governano la gestione umanitaria dei flussi migratori¹¹.

Iuventa (2018) di Michele Cinque sprigiona, con le sue immagini bruciate dai raggi del sole che si riflettono sulla superficie del mare, tutta la carica eversiva contenuta nelle operazioni di salvataggio compiute dal gruppo di giovani impegnati nel progetto umanitario della ONG Jugend Rettet. Per l'equipaggio della nave *Iuventa* la scelta di soccorrere, acquisendo la conoscenza di una prassi che culmina con il gesto di protendere la mano verso gommoni colmi all'inverosimile, nasce alla fine del 2014, quando l'UE e i suoi Stati membri si ritirano dalle attività di salvataggio in mare con la folle giustificazione di voler dissuadere i migranti dall'attraversare il Mediterraneo. Anche il regista del documentario è sulla *Iuventa*, lungo il confine invisibile ma sempre più impenetrabile che separa la Libia dall'Italia: mentre la sua voce commenta fuori campo alcune sequenze, il suo sguardo sfrutta le protesi tecnologiche per riempire con una storia i volti dei sopravvissuti e dei soccorritori.

¹¹Sulle retoriche del discorso umanitario, anche in relazione alle forme di rappresentazione, si vedano D. Fassin, *Ragione umanitaria. Una storia morale del presente*, tr. it. a cura di L. Alunni, DeriveApprodi, Roma 2018 e F. Zucconi, *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Palgrave Macmillan, London 2018.

Nel mettere in scena il viaggio attraverso il Mediterraneo, i migranti sono costantemente bloccati negli spazi perimetrati dalle tecnologie politiche che stabiliscono i confini e le regole del loro attraversamento. Per questo, in *Fuocoammare* (2016), Gianfranco Rosi ci restituisce Lampedusa come ambiente mediale capace di sorvegliare i corpi in transito.

Per contrastare gli stereotipi narrativi può essere utile distruggere la rappresentazione deterministica dell'esperienza migratoria in cui si passa dalle speranze riposte nell'altrove alla paura durante viaggio per arrivare alle difficoltà dell'integrazione o, nel peggiore dei casi, al razzismo. In *Mediterranea* (2015) di Jonas Carpignano, il cui ultimo *A Ciambra* (2017) ne costituisce la prosecuzione di un binario narrativo secondario, le illusioni del progetto migratorio si scontrano con lo sfruttamento dei braccianti africani nella piana di Rosarno e con l'intolleranza della comunità locale. Le soggettività dei due protagonisti migranti emergono quando questi, come era già accaduto in *Lettere dal Sahara* (De Seta, 2006), scelgono di abbandonare il viaggio per ritornare a casa.

7. Riavvolgere il passato

Fare un film politico sull'Italia e sul nostro presente vuol dire riflettere sulle forme di vita che lambiscono la penisola, immaginare comunità fondate non sulla rivendicazione di un'identità da proteggere e preservare ma sui soggetti che si aprono al mondo e provano ad attraversarlo¹². E cosa fa il cinema se non aprirsi al reale e, al contempo, costruirlo e ricostruirlo? Come accade a Lucia, la protagonista di *Capri-Revolution* che, nel finale del film, per realizzarsi come nuova forma di vita decide di abbandonare l'isola. Il film di Mario Martone riavvolge il passato, quello della "Grande emigrazione" verso l'America che ha coinvolto milioni di italiani proprio nel momento in cui si costruiva e si immaginava di portare a compimento l'Italia, per rivedere il nostro presente, segnato da uomini e donne, fuggiaschi troppo spesso senza nome, che desiderano immaginare in un altrove il loro futuro.

¹²Per una critica al concetto di identità cfr. F. Jullien, *L'identità culturale non esiste*, tr. it., Einaudi, Torino 2018.

Con *Santiago, Italia* (2018), a vent'anni di distanza dal tentativo di fare un film sul presente italiano intrapreso in *Aprile*, Moretti compie «un passo di lato [per] trovare il “fuori” nell’“allora”, riconsegnando il racconto di un'epica nazionale sul coraggio dell'accoglienza e sulla forza di riconoscersi come comunità a partire dall’“altro”»¹³. Moretti, inquadrato in qualità di intervistatore, costruisce il suo film attorno alle forme di accoglienza e alla costruzione di una comunità, restituita attraverso le testimonianze e i materiali d'archivio. In *Santiago, Italia* la parabola che dalla vittoria democratica di Salvador Allende giunge alla dittatura di Augusto Pinochet è affiancata dal racconto della fuga e dell'arrivo in Italia dei dissidenti del regime – dunque attraverso un gesto di accoglienza che ha segnato il passato, che il nostro paese può finalmente tornare ad essere immaginato come spazio dell'incontro.

¹³R. De Gaetano, *Il racconto dell’“altro” e l’epos di una nazione* in *Fata Morgana Web 2018. Un anno di visioni*, a cura di A. Canadè, R. De Gaetano, Pellegrini, Cosenza 2018, p. 369.

La cornice è il confine. Su *La forteresse* (2008) di Fernand Melgar

FRANCESCO ZUCCONI

I. Finestre

Esterno notte. Una figura umana – una guardia – inquadrata di spalle apre una serie di catenacci e si addentra oltre un cancello, dentro un palazzo, fino all'interno di una camerata: «Bonjour! C'est l'heure. Transfère. Chiasso!». La macchina da presa la segue nell'oscurità e in piena luce, dall'esterno all'interno, fino a quando uno stacco di montaggio non riporta il punto di vista al di fuori della struttura architettonica. Inquadrata dal basso verso l'alto è adesso la facciata dell'edificio, il disegno geometrico delle finestre. Attraverso il prospetto, in controluce, si identificano le sagome di chi lavora nel palazzo e di quanti si trovano costretti a vivere al suo interno. Non si tratta tanto di un *establishing shot* mirato a informarci sul dove e sul quando degli eventi in questione: il montaggio inasella piuttosto una serie di inquadrature o, meglio, di re-inquadrature, dove uomini, donne e bambini intenti a pregare, lavarsi o preparare il cibo sono mostrati attraverso la cornice architettonica della finestra. Il punto di vista torna dentro l'edificio, dove gli internati sembrano muoversi in modo concitato, invitati da uomini in divisa ad affrettarsi a scendere, ad agevolare il loro stesso trasferimento. Ecco allora che, tra le immagini a colori del film, si riconoscono alcuni fotogrammi estratti dalla videocamera di sorveglianza collocata sulla soglia della struttura: un occhio meccanico che controlla e normalizza i comportamenti, segue i personaggi all'interno come all'esterno, contribuisce alla differenziazione

degli spazi e alla regolamentazione degli accessi.

Può fermarsi qui il tentativo di descrivere l'incipit di *La forteresse* (2008), il film del regista svizzero Fernand Melgar interamente girato nel Centre d'Enregistrement et Procédure (CEP) di Vallorbe, dove decine di uomini e donne di tutte le età, fuggiti da guerre, persecuzioni, o catastrofi naturali e provenienti dal Togo, dalla Georgia, dal Kosovo, dalla Colombia, etc. sono costretti a trattenersi, come se si trattasse di una prigione, in attesa di conoscere l'esito della loro richiesta di asilo da parte della Confederazione Svizzera. Si tratta di una descrizione mirata ad evidenziare il nucleo concettuale dell'intero film, del quale le prime sequenze costituiscono una specie di preconizzazione plastica: l'importanza assunta dalla cornice, intesa come meccanismo estetico, sociale e politico di separazione e costruzione di un campo di oggetti¹.

Nei termini della filmologia, un incipit capace di prefigurare dal punto di vista tematico e compositivo gli esiti dell'intero racconto viene nominato "intreccio di predestinazione"². Ma in un film come quello di Melgar la questione è ben più complessa, più interessante: l'insistenza sulla facciata esterna del palazzo e il rilievo assegnato ai corpi degli internati, visti attraverso i piedritti e mediante i monitor delle videocamere di sorveglianza, costituiscono la specifica strategia analitica e testimoniale del film. Anziché limitarsi a una mera funzione di registrazione di quanto avviene in quello spazio, anziché pretendere di raccontare la "vera storia" di quanti hanno attraversato decine di frontiere prima di essere confinati nella struttura di Vallorbe, lo sguardo di Melgar si interessa ai richiedenti asilo in quanto risultato di un ben determinato processo di "incorniciatura istituzionale" che li produce in quanto tali. In altre parole, cerca di analizzare ed esibire allo spettatore i meccanismi di costruzione e gestione del fenomeno migratorio e della richiesta di asilo all'interno del continente europeo. Quanto mostrato nella prima

¹Nel campo della storia e della teoria delle arti, la letteratura sulla funzione sintattica, semantica e pragmatica della cornice è particolarmente ampia. Per un percorso antologico sul tema si rimanda a *La cornice. Storie, teorie, testi*, a cura di D. Ferrari, A. Pinotti, Johan & Levi, Milano 2018.

²J. Aumont, M. Marie, A. Bergala, M. Vernet, *Estetica del Film*, tr. it., Lindau, Torino 1998, p. 94.

sequenza non è dunque tanto un'anticipazione dell'esito narrativo del film – l'ennesimo trasferimento, che si ritrova nell'ultima sequenza –, quanto un'impostazione, prima di tutto analitica e poi critica, della macchina da presa per osservare e comprendere la “macchina dell'accoglienza”.

Dalla prima all'ultima inquadratura, si indaga il funzionamento di una delle più importanti figure del confine all'interno del contesto politico contemporaneo: quello che in Svizzera viene chiamato Centre d'Enregistrement et Procédure e che, su scala europea, viene genericamente definito un *hot-spot*. Concentrandosi sull'idea di cornice architettonica e istituzionale che isola i soggetti e li costruisce in quanto “richiedenti asilo”, Melgar indaga la figura contemporanea del migrante secondo un approccio ereditato dal Michel Foucault archeologo dell'istituzione carceraria, di quella manicomiale e della concezione della sessualità nel mondo occidentale. Se le ricerche del filosofo francese hanno mostrato come «la malattia mentale è stata costituita dall'insieme di ciò che è stato detto nel gruppo di tutti gli enunciati che la nominavano, la delimitavano, la descrivevano, la spiegavano, ne raccontavano lo sviluppo, ne indicavano le diverse correlazioni, la giudicavano, ed eventualmente le prestavano la parola articolando in nome suo dei discorsi che dovevano passare per suoi»³, è altresì possibile analizzare i sistemi di regole e i discorsi che contribuiscono alla costruzione del migrante regolare/irregolare come figura emblematica del contemporaneo.

Che cosa può dunque un'opera audiovisiva, un film cosiddetto documentario, di fronte a una struttura istituzionale di questo tipo? Può forse aiutarci a osservare la differenza relativa e la compenetrazione tra il regime dell'*enunciabile* e quello del *visibile*; tra le forme dell'espressione – il CEP, considerato nella sua struttura architettonica e nei suoi dispositivi morali e legali – e le forme del contenuto: la condizione di richiedente asilo⁴.

³M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, tr. it., Rizzoli, Milano 2011, p. 43.

⁴Sulla compenetrazione tra il regime dell'enunciabile e del visibile nei processi di costruzione sociale e politica degli oggetti e delle identità individuali e collettive, cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, tr. it., Einaudi, Torino 1976.

2. Disciplina e controllo

Nel discorso mediatico del nuovo millennio, l'immagine della "Fortezza Europa" ritorna con una certa regolarità per esprimere tanto il punto di vista esterno quanto quello interno: l'idea di inaccessibilità e la necessità di protezione⁵. Ma siamo sicuri che l'immagine di un forte costituisca una metafora utile a capire i meccanismi di respingimento, sosta forzata e "inclusione escludente" che caratterizzano le politiche migratorie nel continente europeo⁶? Che forma avrebbe, del resto, tale fortezza?

Dal cinema di Gianfranco Rosi a quello di Maria Kourkouta e Niki Giannari, da Sylvain George ad Andrea Segre e Dagmawi Yimer, fino allo stesso Melgar, uno degli esiti più interessanti delle sperimentazioni filmiche sui confini dell'Europa contemporanea consiste proprio nella capacità di mettere in discussione e problematizzare una concezione del confine inteso come barriera fisica di separazione tra due o più stati. Così, il film girato nel CEP di Vallorbe si intitola *La forteresse*, ma esprime un'idea tutt'altro che statica del confine, qui inteso piuttosto come uno spazio in cui si intrecciano strategie "disciplinari" e strategie di "controllo".

Foucault ha definito la *disciplina* come una "tecnologia del potere" affermatasi in età moderna e finalizzata a governare i soggetti attraverso forme di visibilità e contenimento, senza prescindere dalla violenza: «L'esercizio della disciplina – scrive il filosofo francese – presuppone [...] un apparato in cui le tecniche che permettono di vedere inducono effetti di potere, e dove, in cambio, i mezzi di coercizione rendono chiaramente visibili coloro sui quali si applicano»⁷. Grande importanza è qui assegnata all'organizzazione spaziale e all'architettura, definita come un «operatore nella trasformazione degli individui: agire su coloro ch'essa ospita, fornire una presa sulla loro con-

⁵Sulle configurazioni del confine nel nuovo millennio come per l'orizzonte visuale ad esso correlato, cfr. Y. Gastaut, *Frontières*, a cura di C. Wihtol de Wenden, Magellan & Cie, Paris 2015.

⁶Per una esposizione sintetica dei meccanismi di "inclusione escludente" ed "esclusione includente", cfr. almeno R. Esposito, *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino 2014.

⁷M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, cit., p. 187.

dotta, ricondurre fino a loro gli effetti del potere, offrirli ad una conoscenza, modificarli»⁸.

Il paradigma del *controllo* è stato invece concepito da Gilles Deleuze come una tecnologia di “nuova generazione”, capace di esercitarsi su larga scala e con un minore dispendio di forza. Come ha ricordato quest’ultimo, «Foucault ha situato le *società disciplinari* tra il XVII e il XVIII secolo [...] L’individuo non fa che passare da un ambiente chiuso all’altro, ognuno con le sue leggi: prima la famiglia, poi la scuola, poi la caserma, poi la fabbrica, di tanto in tanto l’ospedale, eventualmente la prigione, l’ambiente di internamento per eccellenza»⁹. Ma l’orizzonte sociale e politico del XX e del XXI secolo non può limitarsi a forme di governo della popolazione basate sul contingentamento spaziale e sulla repressione fisica; in uno scenario globalizzato, formalmente sottoposto alla tutela dei diritti umani, si rende necessario lo sviluppo di tecnologie di gestione capillari e diffuse, in grado di striare e pertinentizzare gli spazi e i corpi, ottimizzare i tempi di vita degli individui su larga scala, seguendone gli spostamenti, insinuandosi nella loro stessa vita psicologica e biologica; riprendendo ancora Deleuze, la condizione del nuovo millennio è quella di «una crisi generalizzata di tutti gli ambienti di internamento, carcere, ospedale, fabbrica, scuola, famiglia. [...] Sono le *società di controllo* che stanno sostituendo le società disciplinari»¹⁰.

La costruzione di muri e strutture architettoniche di internamento costituisce una strategia fondamentale anche all’interno delle istituzioni contemporanee e sarebbe di certo un errore concepire le tecnologie di separazione e differenziazione che caratterizzano un confine esclusivamente all’insegna delle nuove tecnologie: lo stesso Melgar approfondirà la questione della detenzione dei *sans papiers* in *Vol Special* (2008), dove la coercizione fisica, identificata nella figura delle manette ai polsi, ritorna continuamente. Ma anziché limitarsi alla semplice idea di uno spazio chiuso e violento, *La forteresse* restituisce un’immagine dinamica del CEP in quanto processo continuo di perimetrazione: una superficie che si estende tanto quanto este-

⁸ *Ivi*, p. 30.

⁹ G. Deleuze, *Pourparler. 1972-1990*, tr. it., Quodlibet, Macerata 2000, p. 234.

¹⁰ *Ivi*, p. 235.

si sono i sensori di rilevazione dei detenuti e mediante la quale si operano contingentamenti, identificazioni e sanzioni¹¹.

L'ingresso e l'uscita dei richiedenti asilo dal CEP è del resto osservata attraverso le immagini provenienti dalle videocamere a circuito chiuso. Una volta all'interno della struttura, la macchina da presa mostra le regole, le procedure e le forme di interazione dei migranti con il personale al quale sono assegnate funzioni morali, poliziesche e giudiziarie. Se la macchina istituzionale "mette in scena" i migranti portandoli a conformarsi a un protocollo comportamentale e a sviluppare una determinata narrazione di sé e del proprio percorso, la macchina da presa del film focalizza la propria attenzione proprio sulla positività di tale processo, sull'insieme di meccanismi di assoggettamento e soggettivazione¹².

3. Narrazioni, confessioni, sanzioni

Nel tempo di circa un'ora e mezzo, lo sguardo di Melgar si muove con grande disinvoltura nel CEP: registra le riunioni del direttore con il personale, i gesti quotidiani dei richiedenti asilo, i loro momenti di smarrimento, il confronto con le autorità. Tale disinvoltura e capacità di attraversare gli spazi e di entrare in confidenza – senza tuttavia stabilire una complicità – è senza dubbio il frutto di una lunga frequentazione dell'istituzione da parte del regista, con e senza la macchina da presa.

È da poco trascorsa la metà, quando il film mostra le attività di un uomo di chiesa, impegnato a raccontare a un gruppo di bambini la storia dei quaranta giorni trascorsi da Gesù nel Deserto e le tentazioni del diavolo

¹¹Sebbene non focalizzato sulle strategie in atto negli *hotspot*, per una riflessione sulla capacità dei media di costruire ambienti all'insegna del controllo cfr. L. Parks, *Points of Departure: The Culture of US Airport Screening*, «Journal of Visual Culture», n. 6 (2007), pp. 183-200. Per una serie di contributi mirati a riflettere criticamente sulle forme del controllo, cfr. *Le immagini del controllo. Visibilità e governo dei corpi*, a cura di M.C. Addis, G. Tagliani, «Carte Semiotiche. Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine», n. 4 (2016).

¹²L'assoggettamento e il processo speculare di soggettivazione sono affrontati e specificati a più riprese da Foucault. Si veda almeno M. Foucault, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1991, pp. 30-37.

(*Mt*, 4:1-4). Dopodiché, sempre durante la lettura collettiva dei testi sacri, riporta un'invocazione indirizzata a Dio Padre: «Tu sei il mio rifugio e la mia fortezza, il mio Dio in cui confido» (*Salmi*, 91:2).

È dunque subito dopo questa citazione – che ritorna sul titolo del film stesso e invita lo spettatore a riflettere sul carattere al contempo giuridico, politico e morale del CEP – che assistiamo a un lungo faccia a faccia tra l'uomo di chiesa e un giovane somalo. Quest'ultimo racconta le cause della sua fuga dalla terra d'origine e le molteplici peripezie, mimando le varie tappe del viaggio. Interrogato dal parroco e supportato da un interprete, si sofferma sui dettagli più dolorosi e sugli aspetti mostruosi della propria esperienza. Racconta delle ferite da arma da fuoco riportate in Somalia e mostra le cicatrici: una forma di testimonianza importante anche in sede legale per far valere la legittimità della propria richiesta di asilo¹³. Si concentra poi sul viaggio a piedi durato un mese, lungo il deserto, e sulla navigazione nel Mediterraneo a bordo di una piroga di otto metri. Si spinge fino a menzionare i casi di cannibalismo a bordo, dopo dieci giorni alla deriva.

Se il parroco non abbandona mai un tono compassionevole e, tutto sommato, assolutorio, il montaggio dei piani isola le due figure mediante un campo e controcampo¹⁴. Lo spazio di compassione è come scisso in due dal montaggio dei piani che, al contrario, esalta il carattere confessionale della situazione. È infatti attraverso il confronto con l'autorità spirituale dell'uomo di chiesa che il richiedente asilo può trovare un conforto morale e psicologico ma, anche e soprattutto, provare a costruire un'identità plausibile mediante il racconto. Tutto questo non tanto per se stesso o per farsi conoscere dai compagni del CEP, quanto per farsi *riconoscere* al livello sociale e istituzionale: l'efficacia retorica del suo racconto verbale e corporeo costituisce infatti la condizione necessaria per rendere inattaccabile il dossier di richiesta d'asilo agli occhi delle autorità competenti. Domanda di asilo che,

¹³Sulla costruzione discorsiva e testimoniale del racconto del richiedente asilo, come sull'esibizione del proprio corpo in quanto prova di verità, cfr. D. Fassin, *Ragione umanitaria. Una storia morale del presente*, tr. it. a cura di L. Alunni, Derive Approdi, Roma 2018.

¹⁴Su questo punto, cfr. M. Porret, *Un goût sucré d'asile* (“La forteresse”), «*Décadrages*», n. 13 (2008), pp. 102-104.

nella sequenza immediatamente successiva del film, sarà del resto respinta: mentre la macchina da presa mostra un dettaglio del dossier con la foto del ragazzo somalo, la voce dei due responsabili della valutazione della candidatura addita il carattere “stereotipato”, quasi romanzesco, del suo racconto – fatto di colpi d’arma da fuoco, ferite, gesti estremi e atroci –, nonché gli aspetti apparentemente contraddittori: come è possibile camminare per settimane nel deserto dopo aver riportato ferite da arma da fuoco agli arti inferiori?

Fin dall’inizio del film, osservare i corpi attraverso la cornice di una finestra era un modo per invitare lo spettatore a riflettere sulle modalità attraverso le quali una forma dell’espressione – il CEP – costituisce il proprio contenuto: l’illegalità e precarietà dei suoi ospiti. La serie di dialoghi e interviste costituisce dunque un invito a considerare altri meccanismi – *non architettonici* – di incorniciamento e sanzione. Quelli attraverso i quali si stabilisce chi è meritevole di asilo e chi deve essere rimpatriato con la forza; quei meccanismi che mettono in discorso e impacchettano un’esperienza traumatica in modo tale da farla coincidere con il regime di veridizione del diritto d’asilo¹⁵.

4. Osservare, prendere posizione

Vincitore di numerosi premi, il film di Melgar non è passato indenne da critiche. Qual è la posizione politica di questo regista che non si dà mai a vedere nel corso del film e che sembra apparentemente rilanciare un’idea oggettiva, imparziale – “impegnato ma non militante”¹⁶ – dello sguardo cinematografico? Perché, poi, mostrare indistintamente la vita di quanti

¹⁵Sulle forme discorsive e i regimi di veridizione della richiesta d’asilo, cfr. S. Jacoviello, T. Sbriccoli, *The Case of S.: Elaborating the “Right” Narrative to fit Normative/Political Expectations in Asylum Procedure in Italy*, in *Cultural Expertise and Litigation. Patterns, Conflicts, Narratives*, a cura di L. Holden, Routledge, London 2011, pp. 172-194.

¹⁶Per una ricostruzione del contesto politico all’uscita del film come per una riflessione sull’idea di “non militanza” espressa dal regista stesso, cfr. S. Graff, *Sans populisme, ni militantisme. Représentation du migrant dans La Forteresse de Melgar*, «Décadrages», n. 14 (2009), pp. 39-50.

sono costretti a soggiornare all'interno del CEP e di quanti lavorano alla macchina governamentale stessa? Non è forse problematico contraddire la nettezza di tali distinzioni?

A uno sguardo attento, il cinema di Melgar trova riferimento nel lavoro di un maestro come Frederick Wiseman, da sempre interessato a comprendere l'intelligenza e la deficienza delle istituzioni. Riprendendo una delle definizioni di Bill Nichols, si potrebbe parlare di *La forteresse* come di un «documentario osservativo», che «elimina il commento e la ricostruzione; osserva le cose al momento in cui accadono»¹⁷, e dove il regista tende a non mostrarsi e a non far sentire la propria voce, a pieno vantaggio degli spazi e degli eventi che hanno luogo nel profilmico. Ma, come è stato giustamente notato, tale idea di cinema porta con sé diversi rischi e tende a produrre malintesi, «come se l'osservazione di ciò che avviene davanti alla camera possa, di per sé, costituire atto di scavo nell'opacità del mondo»¹⁸.

Basandosi su principi fenomenologici e metodi etnografici, tanto la produzione di Wiseman quanto quella di Melgar sembrano del resto spingersi ben oltre la mera osservazione, negando così ogni presunta «imparzialità» dello sguardo. Come si è visto, Melgar scompone gli spazi, i protocolli gestionali e le situazioni che prendono corpo nel CEP attraverso precise scelte di ripresa che isolano alcuni dettagli a discapito del resto. Ricorre alla tecnica del campo e controcampo, valorizza la componente audiovisiva e intermediale della composizione filmica. Non lo fa per il gusto della frammentazione o della sperimentazione in se stessa, ma per analizzare e comprendere un ambiente dinamico e stratificato come quello di un'istituzione che assume funzioni di disciplinamento e controllo su soggetti privati dei propri diritti di cittadinanza e collocati in un limbo del politico. Come è stato osservato, Melgar mostra che «Lo spazio determina gesti e comportamenti, ma al tempo stesso non li prevede totalmente, non li contiene definitivamente. Proprio per questo il corpo soggetto al potere politico degli spazi e del-

¹⁷B. Nichols, *Introduzione al documentario*, tr. it. Il Castoro, Milano 2014, p. 144. Espressamente sul cinema di Wiseman, cfr. B. Nichols, *Fred Wiseman's Documentaries: Theory and Structure*, «Film Quarterly», n. 3 (1978), pp. 15-28.

¹⁸M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018, p. 27.

le parole presenta sempre un resto, un inassimilabile che ne rivela poi la complessità»¹⁹.

Mostrando il personale del CEP non meno degli internati, la macchina da presa e il montaggio fanno emergere le asimmetrie tra le diverse figure presenti nella struttura, così come le improvvise occasioni di condivisione e i gesti di resistenza: i tentativi di lasciare tracce del proprio percorso che non si lascino capitalizzare all'interno delle pratiche burocratiche per l'ottenimento dello status di rifugiato, ma che assumano una valenza postuma, come un attestato politico di esistenza, come una scritta lasciata sopra un muro (fig. 4). Ma *La Forteresse* e, soprattutto, il successivo film di Melgar, *Vol Special*, restituiscono anche il carattere "banale" dei protocolli comportamentali e decisionali assunti dagli operatori della struttura: si tratta di momenti nei quali le *standard operating procedures*, le norme per la gestione del fenomeno migratorio, emergono nel loro carattere plurimo di principio d'ordine, affermazione della violenza e deresponsabilizzazione di chi vi si adegua²⁰.

Per quanto lavori all'interno dello spazio istituzionale, la cornice della macchina da presa di Melgar non è dunque *embedded*, incorporata, dalla cornice governamentale del Centro di Vallorbe. La sua forza testimoniale coincide proprio con questo scarto, con la capacità di rimediare criticamente il regime del visibile e dell'enunciabile del CEP, spingendolo fuori dal "circuito chiuso" dell'istituzione²¹. Anziché limitarsi a sostenere una tesi, anziché costituire una critica esterna di quella paradossale macchina dell'accoglienza, Melgar penetra l'infrastruttura, lascia che il dispositivo cinematografico entri in un rapporto dialettico con i regimi di visibilità e temporalità che la caratterizzano. È a partire da un'arte dell'osservazione che matura una riflessione sui limiti delle forme di gestione delle migrazioni nel contesto contemporaneo e dunque una presa di posizione.

¹⁹D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 130.

²⁰Senza voler stabilire un'analogia tra il funzionamento di un CEP e i protocolli di deportazione del XX secolo, il riferimento è qui al classico di H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2005.

²¹Per una riflessione critica sul concetto di cornice che tiene insieme protocolli governamentali e forme visuali, cfr. J. Butler, *Frames of War. When Is Life Grievable?*, Verso, New York 2010, pp. 63-100.

Il cosiddetto documentarismo di questo cinema non coincide dunque con l'impressione di oggettività di fronte al naturale svolgersi di eventi reali e drammatici, ma emerge dalla sua capacità di elaborare un montaggio di tecnologie del potere vecchie e nuove – dalle finestre alle videocamere di sorveglianza, dalle perquisizioni alle impronte digitali, dalla confessione alla documentazione processuale – mediante le quali si disegnano continuamente e scolarmente i confini del continente europeo. Documentaristica non è la trasparenza o l'invisibilità dell'occhio cinematografico, ma la sua capacità di mostrare allo spettatore il lavoro delle cornici discorsive e visuali nella costruzione dei soggetti e degli oggetti e dunque i meccanismi mediante i quali è immaginata e gestita la realtà dei fenomeni migratori del nuovo millennio; la struttura di una fortezza non soltanto di mattoni.

La forma cinematografica del carcere: modelli e pratiche in Italia 1989-2019

STEFANIA CAPPELLINI

Il fenomeno oggetto del presente contributo consta di una costellazione di film usciti in Italia tra la fine degli anni '80 e oggi: alcuni sono girati all'interno degli istituti di pena, altri raccontano storie che vi sono ambientate, altri lambiscono il tema sollevando questioni sulla tortura, sulla contenzione o sul dopo-carcere.

Il paragrafo che segue tenta di dare un'idea del materiale considerato¹ a partire da un film seminale come *Le rose blu* (1990) di Emanuela Piovano, Anna Gasco e Tiziana Pellerano, girato in pellicola ma con inserti video nel carcere femminile Le Vallette di Torino. Nel 1993 (ma uscito nel 1995) Enrica Colusso dirige *Fine pena mai*, un classico documentario etnografico in pellicola realizzato nella vecchia fortezza spagnola in cui ha sede la casa circondariale di Porto Azzurro. Della metà degli anni '90 *Tutto quello che rimane*, meditazione videoartistica sugli affreschi della Cappella degli Scrovegni, firmato da Giacomo Verde e girato nel carcere Due Palazzi di Padova con gli attori-detenuiti diretti da Michele Sambin. Seguono alcuni lungometraggi di fiction – su tutti *La mia generazione* (1996) di Wilma Labate – fino a che nei primi anni 2000 si susseguono una serie di lavori molto vari e innovativi per approccio, caratteristiche linguistiche ed espressive, interpreti,

¹Esiste un numero significativo di prodotti audiovisivi girati in carcere che non possono essere mostrati in pubblico per problemi di liberatorie legate alle vicende processuali dei detenuti che vi hanno collaborato.

formati. È il caso di *Fine amore: mai* (2001) di Davide Ferrario, riflessione in forma di commedia sul tema della privazione dell'affettività come pena accessoria sia per i reclusi che per i loro partner, di *Un altro giorno, un altro giorno, un altro giorno* (2007) firmato dall'artista Gianfranco Baruchello o del lungometraggio documentario *Fondamenta delle convertite* (2008) di Penelope Bortoluzzi. L'ultimo decennio infine si apre con *148 Stefano – Mostri dell'inerzia* (2011) di Maurizio Cartolano, *Milleunanotte* (2012) di Marco Santarelli che alla presenza degli stranieri e sulle problematiche della detenzione in attesa di giudizio tre anni dopo dedica anche *Dustur* girato come il precedente nella casa circondariale Dozza di Bologna, e si avvia a chiudersi con *Sulla mia pelle* (2018) di Alessio Cremonini che, stavolta sotto forma di fiction, rilegge la vicenda Cucchi.

Un discorso a parte meritano due film. Il primo riguarda *Cesare deve morire* (2012) di Paolo e Vittorio Taviani: vincitore del Festival di Berlino di quell'anno, ha ottenuto fin da subito grande consenso di critica e pubblico e ha aiutato a dare al carcere una visibilità fino a quel momento impensata. L'altro è *87 ore* (2015) di Costanza Quatriglio, che affronta il problema della privazione della libertà avvenuta tramite ricovero coatto e abuso di contenzione, ma che soprattutto ha messo al servizio della ricostruzione della vicenda narrata il montaggio di riprese originali e delle vere immagini delle videocamere di sorveglianza² del Reparto Psichiatrico Giudiziario dell'Ospedale di Vallo della Lucania.

Il carcere come lo conosciamo oggi, ovvero luogo che fa della reclusione il principale strumento sanzionatorio in campo penale, nasce tra il XVIII e XIX secolo³. Foucault suggerisce, negli studi che gli ha dedicato a partire dagli anni '70, che sia uno dei dispositivi che il potere esercita creatosi dal-

²Quatriglio non è la prima a usare e rielaborare in maniera espressiva il materiale asettico fissato dalle videocamere di sorveglianza (si pensi soltanto ai lavori di Michael Klier e Harun Farocki). Ciò che ci interessa è che l'intreccio di tali immagini nella tessitura del film porta a interrogarsi sulla legittimità del loro uso e sui limiti che la rappresentazione deve porsi per esempio di fronte alla ripresa della morte reale, come nel caso di Mastrogiovanni.

³Per questo come per altri dati sulla storia, la fisionomia attuale e le funzioni del carcere in Italia si fa riferimento a F. Vianello, *Il carcere. Sociologia del penitenziario*, Carocci, Roma 2012.

l'incontro tra forma-prigione (preesistente) e la sua utilizzazione sistematica nelle leggi penali come apparato disciplinare esaustivo⁴.

Il termine dispositivo per la sua natura polisemica diventa centrale e costituisce uno dei *trait d'union* tra i concetti di detenzione e cinema, come fa notare anche Anton Giulio Mancino in un saggio che ricostruisce la storia di questo rapporto in Italia fino agli anni '60:

Un discorso a parte meriterebbe a questo punto anche il contiguo dispositivo carcerario, perché questo dispositivo ha dato luogo nel cinema a un genere come quello del *prison movie* [...] Senza contare che il dispositivo carcerario trova conferma nelle premesse ideologiche del dispositivo cinematografico, che a sua volta rimanda alla coercizione carceraria⁵.

Nel nostro paese non si è creato un vero e proprio genere come quello del *prison movie* americano, codificato in una costruzione di paziente montaggio alternato delle linee narrative che di solito culminano in una fuga, riuscita o meno. In Italia al tema dell'evasione⁶ si preferisce di solito una messa in scena che privilegia la condizione di stasi in cui il potere asimmetrico tra le parti sembra non far trovare redenzione a chi vi è sottomesso.

Un aspetto non marginale, e che emerge con forza anche dalla visione dei film analizzati, è quello che una sempre diversa composizione della popolazione dei detenuti (e talvolta anche un cambiamento della comunità carceraria tutta⁷) comporta una diversa disposizione delle forze e degli

⁴Cfr. M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976.

⁵A.G. Mancino *Cinema e diritto: dispositivi incrociati*, «Fata Morgana», n. 24 (2014), p. 138. Questo numero della rivista è interamente dedicato al termine "dispositivo".

⁶Esiste un singolo caso, quello di *Ormai è fatta!* (1999) di Enzo Monteleone, in cui si racconta il tentativo di evasione di Horst Fantazzini tratto dal suo libro autobiografico.

⁷Nella nota al testo di C.G. De Vito *Camosci e girachiavi. Storia del carcere in Italia 1943-2007*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 165 si legge: «L'espressione deriva dalla sociologia sul carcere. Clemmer ha parlato di una «comunità carceraria» [...] Hayner e Ash hanno distinto invece in modo più preciso tra «comunità carceraria» (*prison community*) – la comunità formalmente gestita dalle autorità carcerarie – e «comunità dei detenuti» (*prisoner community*) – la effettiva rete di rapporti, formali e informali, che legano i reclusi tra loro».

equilibri in campo. Per questo risulta oltremodo attuale quanto Agamben⁸ sostiene facendo seguito anche alle tesi di Arendt circa il legame tra le sorti dei diritti e la crisi dello Stato-nazione moderno, fino ad arrivare alle teorie che negli ultimi trent'anni vedono nello Stato penale la deriva finale della crisi del diritto e della demolizione degli interventi assistenzialistici in molte nazioni moderne.

È evidente che quanto detto fin qui può essere la cornice o la base teorica di molto cinema, non solo italiano. Tuttavia, ci siamo valse di una restrizione geografica e cronologica per indagare il modo in cui il carcere viene proposto sullo schermo come paradigma possibile di una riflessione estetica che analizzi forma e contenuto di questa particolare tipologia di film. La scelta del periodo è invece dovuta sia alle specifiche tecniche che dalla fine degli anni '80 hanno investito il mondo della produzione cinematografica e video, rendendo i mezzi di ripresa più duttili anche per essere impiegati in ambienti ristretti come quelli del carcere, sia a modifiche nell'ordinamento legislativo che hanno reso possibile l'ingresso e l'osservazione diretta degli autori all'interno degli istituti di pena.

Per ridisegnare l'assetto complessivo del mondo della detenzione in Italia è stata determinante l'applicazione della Legge n. 633/1986 nota anche come «Gozzini» che andava a superare le prime timide aperture introdotte dalla legge n. 354/1975 e che è poi stata seguita dal nuovo Codice penale del 1988 e dall'attuale regolamento penitenziario divenuto legge nel 2000⁹. La legge Gozzini fu decisiva perché da un lato inasprì le misure da adottare in caso di reati di mafia, dall'altro segnò un punto di svolta sul piano dei diritti dei detenuti soprattutto riguardo alla possibilità di affidamento in prova ai servizi, all'ottenimento di permessi premio e all'istituzione di case di custodia attenuata per detenuti giudicati per reati legati alle dipendenze o con pene inflitte inferiori a tre anni.

I film nel loro insieme hanno caratteristiche talvolta molto diverse sia

⁸Agamben affronta il tema in vari testi della sua lunga produzione, qui in particolare ci si riferisce a G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

⁹I dati sono basati, tra gli altri testi considerati, su C.G. De Vito *Camosci e girachivi*, cit.

per estensione che per formato ma tra questi si nota una netta prevalenza di documentari di taglio etnografico o socio-antropologico, anche se sono presenti opere di fiction, di videoarte e lavori che sono esito di laboratori audiovisivi svolti con i detenuti e le detenute. Per la maggior parte si tratta di esempi per lo più riconducibili al cosiddetto cinema del reale, non solo per la massiccia presenza di documentari, ma anche perché quelli che non lo sono, sono animati da uno sguardo documentario che aspetta le emersioni di realtà: film che attendono il reale, con un regime narrativo debole o antinarrativo che prende forza dagli accadimenti e dalle storie che si stagliano nell'incontro con l'altro che diventa l'occasione di un'operazione di maieutica del reale.

Che il campo privilegiato per la trattazione di questo argomento sia quello del documentario o del cinema del reale è sottolineato da diversi studiosi: «Another relevant trait that emerges from the work of the Italian documentarians is the attention toward minor, marginal and marginalized subjectivities – immigrants, women, gays, lesbian, transgender persons, sub-proletarians, convicts and so on – that often do not find space in a mainstream cinema»¹⁰. Angelone e Clò insistono sul fatto che se di un'identità nazionale nel nostro cinema contemporaneo si può parlare, quella delle produzioni di fiction o che loro chiamano *mainstream* è quella di una omogenea, quanto falsa, borghesia nazionale. Al contrario i documentari italiani «give visibility to 'coming communities' (Agamben) that are not always that new but recall a long history of exclusion suffered by other categories of subjects (Southerners, emigrants, women, for instance) in an effort to plot a seamless narrative of national origin»¹¹.

In un capitolo dal titolo «Le tematiche: storie di carcere, scuola e immigrazione» nel suo *L'era postdocumentaria*, Ivelise Perniola afferma:

In una sezione dedicata alle prospettive, forse risulta un po' strano inserire un paragrafo sullo *status quo* del cinema documentario italiano, sui temi che sembrano affascinare maggiormente i nostri cineasti del reale, tuttavia, l'onda lunga che ha visto la redazione di questo volume ha registrato nell'arco di oltre tre anni, un progressivo allargamento di alcune tematiche,

¹⁰A. Angelone, C. Clò, *Other visions: Contemporary Italian documentary cinema as counter-discourse*, «Studies in Documentary Film», n. 5 (2014), p. 84.

¹¹*Ivi*, pp. 84-85

che, a parer nostro, non hanno ancora esaurito tutto il loro potenziale narrativo. [...] Il mondo carcerario diventa, nell'ottica del cinema del reale contemporaneo, la perfetta riproduzione in piccola scala dei conflitti in atto nella società esterna, apparentemente 'libera'¹².

Dunque carcere come specchio e come paradigma da utilizzare per indagare la realtà e riflettere sulle analogie possibili tra le dinamiche di potere interne alla prigione, al film o alla società.

Nell'approcciarsi a questo argomento la quasi totalità dei registi si è dotata di una sorta di codice deontologico nel tentativo di agire una negoziazione rispettosa del rapporto asimmetrico messo in campo: si cercherà di mostrare l'omogeneità che esiste quanto alla presenza di temi, di elementi di contenuto e di caratteristiche stilistico-formali ricorrenti.

Tra queste ultime riscontriamo quelle articolazioni del linguaggio cinematografico che consistono nella scelta dei quadri e dei piani, della loro fissità o del movimento, della presenza di marche enunciative autoriali. Molto spesso sono presenti didascalie che definiscono tempi, luoghi, durata e motivo delle pene, e sottotitoli, perché è sempre più frequente che i detenuti siano stranieri. Coerentemente con le restrizioni imposte dagli spazi del penitenziario e con l'attrezzatura necessariamente leggera che viene adottata in questi casi, le inquadrature più frequenti vanno dai primissimi ai primi piani fino al massimo a degli sporadici campi lunghi esterni, con totali di solito affollati o ripartiti al loro interno dai quadri ulteriori delle sbarre. I movimenti di macchina sono di solito lenti, minimi, di solito a mano, non ci sono carrelli ma ci sono delle panoramiche che spesso sembrano simulare l'occhio e l'angolazione delle videocamere di sorveglianza.

La musica è quasi sempre diegetica così come la voce, al massimo off nel fuori campo ma comunque motivata dalla presenza interna al racconto. In molti film sono presenti interviste, ma quasi mai viene mostrata la domanda dell'autore né è presente la voce over, la voce narrante. Se un commento ci deve essere di solito è affidato unicamente a didascalie, soprattutto in quei film come *La bocca del lupo* (Pietro Marcello, 2008), o *Le cose da lontano* (Lucia Veronesi, 2014) dove le caratteristiche del cinema del reale si

¹²I. Perniola, *L'era postdocumentaria*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2014, p. 141.

mescolano a una forte soggettività autoriale che non altera una restituzione anche oggettiva dei fatti ma gioca sulla struttura e la connessione delle varie parti.

Tra le tematiche comuni ci sono le incessanti riflessioni, immutabili nei decenni, legate allo scorrere del tempo, alla privazione della libertà e degli affetti: in carcere le vite dei detenuti sono come congelate ma ai loro familiari è riservata una pena accessoria, la mancanza dei loro cari. Alcuni temi invece sono meno generali e più contingenti il periodo in cui i film sono girati: così nelle esperienze a cavallo tra la fine degli anni '80 e l'inizio dei '90 si vedono numerose persone condannate per reati legati alla stagione del terrorismo o lavori realizzati in istituti di custodia attenuata pensati e "abitati" da autori di piccoli reati di solito connessi alle dipendenze; compare poi la sempre crescente presenza di detenuti e detenute stranieri e infine il fenomeno, drammatico, del sovraffollamento soprattutto tra coloro che in numero sempre crescente sono in attesa di giudizio.

Per elementi di contenuto ricorrenti si considerano sia azioni che persone. Tra le prime la ritualità delle operazioni di controllo, l'immutabilità delle procedure burocratiche e i gesti quotidiani dei detenuti che scandiscono l'incedere di un tempo che sembra non trascorrere mai. Ecco allora la "domandina": nel carcere esiste un regolamento molto rigido e per ogni richiesta (che si tratti di una telefonata alla famiglia o di una visita medica) i detenuti devono riempire un modulo ad hoc, chiamato così per le dimensioni ridotte del foglio. Una funzione importante è affidata alla corrispondenza: potendo telefonare poco e certo non via cellulare, la vita dei detenuti è appesa alle lettere che si scambiano con familiari e amici.

Tra gli elementi di contenuto riguardanti le persone, ci sono alcuni ruoli trattati come ricorrenti: per esempio gli agenti che, per ben tre volte al giorno, effettuano la battitura delle sbarre. Qual è lo scopo di questo insieme di gesti ripetuti così anacronistico da sembrare ormai soltanto un rituale vuoto? Verificare che non ci siano in atto tentativi di evasione attraverso il taglio delle grate. Sul piano estetico però quello dei colpi metallici contribuisce a creare una sorta di *soundscape* industriale e martellante che diventa un topos, una sorta di tortura a bassa intensità, che colpisce l'immaginario di tutti i registi.

A dare le coordinate spaziali contribuisce anche un altro topos, stavolta visivo: la ripresa dell'esterno, di solito dei cortili di cemento, attraverso le griglie delle finestre. Esse infatti danno l'occasione di creare dei riquadri naturali all'interno dell'immagine e allo stesso tempo di restituirci una soggettiva "esistenziale" che appartiene a tutti coloro che nel carcere abitano. Questi film, indubbiamente utili per leggere la realtà e per indagare i recessi dove il potere viene esercitato, lasciano intravedere anche l'atteggiamento morale degli autori.

In un articolo firmato insieme a Valentina Bonifacio dal titolo *Between Inside and Outside: Projects of Visual Research inside Italian Prisons* pubblicato su «Visual Anthropology»¹³ Rossella Schillaci spiega che la negoziazione tra detenute¹⁴ e registi ha la forma di un contratto che le reclusi che accettano di essere riprese devono firmare prima di conoscere gli autori. L'occhio della camera gode di uno status privilegiato ma differenziare questo sguardo da quello, indiscreto e indecifrabile, delle videocamere di sorveglianza diventa un dovere, così come quello di riprendere i bambini che vivono in prigione con le loro madri, alla loro altezza e non dall'alto. Schillaci parla di alcune scelte compiute: per esempio quella di aver usato un obiettivo da 50mm che le imponeva di stare vicinissima ai soggetti che voleva riprendere perché fosse loro chiaro quando erano o no ripresi e potessero "difendersi" dall'invasione del mezzo quando non volessero rientrare nel quadro. Nello stesso articolo le due studiose si pongono un'altra domanda cruciale: quale deve essere la posizione e l'atteggiamento di un ricercatore¹⁵ che sia testimone di un abuso di potere?

Capostipite in Italia di questo approccio etnografico applicato al carcere è Enrica Colusso, regista di *Fine pena mai* del 1993, che in un suo articolo

¹³V. Bonifacio, R. Schillaci, *Between Inside and Outside: Projects of Visual Research inside Italian Prisons*, «Visual Anthropology», n. 30 (2014), pp. 235-248. Valentina Bonifacio è autrice delle interviste, sceneggiatrice e coregista con Lucia Veronesi de *Le cose da lontano* (2014).

¹⁴Qui ci si riferisce a *Ninna nanna prigioniera* (2016) di cui Schillaci è regista, girato in una sezione femminile che ospita il cosiddetto "nido".

¹⁵Bonifacio e Schillaci usano il termine "ricercatore" perché appartengono a un filone di autori per cui il documentario è soprattutto uno strumento di indagine sociale e di restituzione al pubblico dei risultati della loro osservazione.

pubblicato su «Studies in Documentary Film»¹⁶ definisce “etico” lo spazio che si crea tra il/la regista e i soggetti ripresi, mediato dalla camera che svolge il ruolo di catalizzatore di questo incontro in linea con la pratica etnografica che discende da Rouch e che permea buona parte dei lavori considerati. Come suggerisce Gauthier l’incontro è «*il momento decisivo*»¹⁷ da cui nasce il documentario. Attraversare la soglia di ciò che sembra improfanabile, porsi in uno stato di attenzione all’altro e farlo tramite le scelte di regia fin qui descritte dimostra che gli autori citati sono mossi da un intento morale: quello di dare la forma più consona alla loro testimonianza confrontandosi con i limiti, tecnici ed etici, della rappresentazione.

¹⁶E. Colusso, *The space between the filmmaker and the subject – the ethical encounter*, «Studies in Documentary Film», n. 11 (2017), pp. 141-156

¹⁷G. Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, tr. it., Lindau, Torino 2009, p. 170

Rappresentazione dello spazio urbano e dei corpi nel nuovo cinema del reale italiano: *Sacro GRA*

RINO SCHEMBRI

Il cinema ha raccontato lo sviluppo della città moderna sin dagli inizi del secolo scorso. Tra gli anni Dieci e gli anni Trenta del Novecento, il cinema sperimenta il proprio linguaggio e le proprie modalità di rappresentazione del visibile, prediligendo lo sguardo sulla città, sui suoi ritmi. Il dinamismo della città per le avanguardie diviene mezzo per definire e formalizzare la realtà fino a raggiungere gradi estremi di intensità nella cinematografia tedesca, come in *Berlino – Sinfonia di una grande città* di Ruttmann (1927) nel quale la città in alcune sequenze appare deserta, notturna, antelucana, spopolata ed estraniata. Scrivono a tal proposito Cappabianca e Mancini in *Ombre urbane*:

Non è a caso che le cose migliori di *Berlin, die Symphonie einer Grosstad* si svolgono per gran parte a livello di terreno, dove la macchina da presa, quasi poggiata sull'asfalto, le pietre, i marciapiedi animati o solitari, i chiusini, le griglie, le cartacce svolazzanti al vento, può lasciar fuori, con litote radicale, i volti umani, troppo-umani dei soggetti, i loro prevedibili sguardi, per mostrarne al massimo le gambe, i piedi affaccendati e anonimi¹.

Altrettanta intensità la ritroviamo nella città raccontata dalla cinematografia francese attraverso le sinfonie visive del cinema puro di Dulac, Cho-

¹A. Cappabianca, M. Mancini, *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni '80*, Kappa, Roma 1981, p. 7.

mette ed Epstein, capaci di interpretare l'anima della *ville lumière*, con i suoi esaltanti giochi di luce e di ombre che caricano di senso la modernità e che rinviano al cinema stesso. E ancora la città del *nonsense* dadaista nel film *Entr'acte* di René Clair (1924) nel quale il reale e l'immaginario si sovrappongono. Del resto a rivendicare che il cinema non sia specchio passivo del reale proprio per i suoi limiti riproduttivi così come lo è per la fotografia sarà il berlinese Rudolph Arnheim che basandosi sulla *Gestalttheorie* in voga (la "psicologia della forma") dimostrerà che tali limiti (uno per tutti l'inquadratura) costituiscono addirittura la chiave delle sue potenzialità di arte che elabora il reale con la specificità dei suoi mezzi².

Analogamente, in Russia spirito di osservazione e sperimentalismo d'avanguardia si congiungono nello sguardo sulla città colta in flagrante di *L'uomo con la macchina da presa* (1929) di Dziga Vertov, mentre in Germania la città irreali, alienante e distorta, è al centro di opere espressioniste quali *Il gabinetto del dottor Caligari* (1919) di Robert Wiene e soprattutto *Metropolis* (1927) di Fritz Lang.

La "citta-set" in luogo del "set-città" prevalente in altri generi del cinema classico hollywoodiano viene adottata dai registi del noir: Chicago, San Francisco, il Bronx o la vecchia New Orleans offrono strade, vetrine, insegne, ritrovi per narrare con realismo i plot della letteratura "gialla". Si sperimentano in quegli anni

pellicole più sensibili; oppure si gira in ore antelucane quando si corrono rischi minori di essere importunati dagli "sguardi in macchina" dei passanti; per gli stessi motivi si riprendono di preferenza i piedi della gente per sequenze d'immersione nella folla, o vetrine nelle quali i riflessi dei

²Tale pensiero è alla base di opere di Arnheim rimaste fondamentali. Si veda: R. Arnheim, *Film come arte*, tr. it., Il Saggiatore, Milano 1960; Id., *Arte e percezione visiva*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1962. Più avanti, sarà Siegfried Kracauer in *Teoria del film*, tr. it., Il Saggiatore, Milano 1962 a recuperare ancora una volta la radice fotografica della cinematografia. Per il francofortese, infatti, la realtà filmica non equivale al reale quotidiano, ma a una sua esplorazione e oggettivizzazione che ci consente d'osservare, capire, sentire, ciò che di solito ci sfugge.

curiosi sembrano rivolgere gli sguardi alle merci: o ancora si usano dei teleobiettivi in modo che la gente non s'accorga di nulla³.

È grande il debito acquisito dal neorealismo italiano dal noir che, come osserva Tomasino, è «a sua volta tributario dei reportages fotografici sociali degli anni della Depressione (Paul Strand, che era anche documentarista, etc.)»⁴. Il neorealismo infatti predilige la città reale in opposizione alla ricostruzione in studio di scorci cittadini, strade, angoli di piazze, preferita da alcuni generi (come ad esempio il musical) del cinema americano classico.

In particolare, il cinema di Rossellini e di De Sica riprende lo spazio urbano per impostare un discorso che va al di là dello spettacolo e diventa una questione politica, come in *Paisà* di Rossellini (1947). Napoli dopo la Liberazione è una città piena di gente in movimento, Firenze invece è deserta e si odono soltanto gli spari dei cecchini. Attraversare il Corridoio vasariano, che unisce il palazzo degli Uffizi a Palazzo Pitti, passando sopra Ponte Vecchio, costituisce l'unico modo per non essere colpiti a morte tra le mitraglie dei partigiani e dei nazifascisti. Il Corridoio dunque che diventa via di scampo tra la vita e la morte. Tuttavia, se impegno organico verso tematiche del proletariato e “attori presi dalla strada” interpretanti se stessi sono i due fattori che, congiunti, costituiscono la base irrinunciabile del film neorealista, soltanto *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948) sembra rispettarli entrambi, facendosi inoltre sia pieno carico della prerogativa della “città-set” con il paese di pescatori Acitrezza, sia del recupero del sonoro in diretta nell'area della *fiction* da cui la produzione italiana tendeva ad escluderlo⁵. Quest'ultimo aspetto peculiare del film comportò la produzione-distribuzione di due versioni: una nella lingua di Acitrezza (destinata alle

³Cfr. R. Tomasino, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Palumbo, Palermo 2001, p. 1149.

⁴*Ibidem.*

⁵Già a partire dal 1979 un gruppo di ricercatori (tra i quali Michele Mancini e Renato Tomasino) che successivamente confluirà nel laboratorio di produzione e spettacolarizzazione dell'“Archivio dello spettacolo” dell'Università di Palermo, lavorerà all'analisi de *La terra trema* confrontato con il set urbano d'allora e le cancellazioni e i mutamenti del dopo. Si veda: M. Mancini, F. Sciacca, *Acitrezza la città set: La terra trema di L. Visconti. Reperti per un'archeologia del cinema*, Theorema, Roma 1980.

cineteche), l'altra, molto più breve e in un italiano sicilianizzato, concessa al pubblico. Del resto, a distanza di decenni, medesima sorte, quella della doppia versione (lingua siciliana e italiano sicilianizzato) avrà il film *Baaria* di Tornatore (2009) che, per alcuni versi, nello spirito non è agli antipodi dalla poetica neorealista seppur inverte i termini della prerogativa viscontiana del "città-set" (prediligendo appunto l'assetto opposto, ovvero il "set-città").

Opere come *Berlino – Sinfonia di una grande città* di Ruttmann, *Berliner Stilleben* (1926) e *Impressionen vom Alten Marseiller Hafen – Marseille vieux port* (1929), entrambi di Moholy-Nagy, *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov e altre che colgono la vita di sorpresa attraverso l'occhio scrutatore della macchina da presa presentano un approccio documentario alla città che ripudia la fiction. Sono film documentari caratterizzati per l'assenza di una narrazione di tipo teatrale e per la presenza di una "scenografia" non manipolata profilmicamente. La non-manipolazione profilmica dello spazio, preferibilmente "naturale" costituisce quindi, in questi stili del documentario, luogo di inserimento di una serie di azioni (profilmiche) "non narrative" (almeno nel senso ottocentesco del termine) e dei correlati procedimenti filmici (specialmente di montaggio), al servizio d'una volontà di documentazione che mette fra parentesi ogni velleità di "autorialità". Siamo ben lontani dalle garanzie d'autore vere e proprie (conferite da testi di scrittori di nome, ad esempio) e invocate dalle committenze al fine di ottenere un universale riconoscimento di opera di "pratica alta".

La separazione diffusamente condivisa tra cinema della finzione e cinema della realtà presenta ai giorni nostri dei confini labili. Se da una parte l'avvento delle nuove tecnologie ha dato vita ad un cinema sempre meno interessato al rapporto con un referente reale, dall'altra ha sviluppato un rinnovato interesse per la possibilità di riprendere luoghi e corpi reali. Nella linea di confine tra il cinema che ripudia la fiction per esercitare un approccio documentario alla città e al paesaggio e quello che fa uso di ibridazione tra messa in scena, improvvisazione e pura presa diretta del reale, si colloca *Sacro GRA* (2013) di Gianfranco Rosi, opera che verosimilmente può essere ascritta al cosiddetto "nuovo cinema del reale italiano".

Il film *Sacro GRA* documenta scene di vita reale che si svolgono in prossimità del Grande Raccordo Anulare che circonda la città metropo-

litana di Roma. Non c'è nessun commento esterno, né un protagonista principale che nello snodo narrativo del film-documentario viene costantemente seguito dalla macchina da presa ad evidenziare la percorribilità dello spazio urbano ed extraurbano e a misurarlo con la sua "allure". Siamo lontani dal sottogenere del documentario turistico in voga dal dopoguerra agli anni '60 nel quale per far assurgere la città a protagonista, a "figura" piuttosto che a "sfondo" (e quindi a garanzia della sua esistenza architettonica) si rendeva necessaria la presenza di un umano figurino che al di là delle sue stesse connotazioni ed evocazioni di classe o sessuali veniva usato come supporto metrico, semplice "scala", scongiuro contro il modellino e la maquette, garante di *realtà* dunque, nonché garante di vitalità contro il pericolo latente della museificazione della città morta. Ci sono in *Sacro GRA* tuttavia dei personaggi/figura che interpretano sé stessi colti nella routine delle loro azioni quotidiane e che proprio per questo motivo assurgono a "figura" anziché a "figurino". Differentemente dagli stereotipi del documentario turistico, infatti, a questi non viene chiesto né di passeggiare o insinuarsi in ogni scomodo anfratto per dimostrare la percorribilità dei luoghi ed evidenziare così la "autenticità" contro ogni artificio (fondali, etc.), né di non farsi sorprendere impegnati a fare qualcosa. Invece questi personaggi sono colti mentre preparano da mangiare, guidano, conversano, lavorano. Ma c'è di più. Anche le automobili, l'ambulanza, gli aerei e tutti i mezzi di locomozione che (essenzialmente di notte e in ore antelucane) percorrono il territorio del GRA non sono utilizzati come "figurini" atti a dimostrare allo spettatore la non artificiosità di ciò che sta vedendo, ma in qualità di "esistenti/figura", con le loro luci rosso acceso e rumori in presa diretta di sirene, rombi di aerei, suoni di clacson, "graffiano" e incidono come lame taglienti il territorio del GRA. Allo stesso modo Francesco, uno dei personaggi/figura del film, incide le palme per prelevare il punteruolo rosso, un micidiale coleottero parassita che le distrugge dall'interno. Dirà lo stesso Francesco: «La palma non ha come difendersi. L'hanno attaccata al cuore». E poi: «Noi non siamo organizzati sufficientemente per poter combattere una tale organizzazione».

Ciascuna di queste figure si fa portatrice di una microstoria. Roberto fa il barelliere sulle ambulanze del 118 e nella sequenza di apertura del film

lo vediamo soccorrere una vittima di incidente stradale sul GRA in una qualsiasi delle tante notti romane. Vive da solo e talvolta si intrattiene con una amica in videochiamata o va a trovare la madre anziana e malata. Cesare è uno degli ultimi pescatori di anguille che percorre il Tevere con la sua barca e vive assieme alla compagna ucraina in una casa galleggiante che si trova sotto un viadotto del raccordo anulare. Amelia, studentessa laureanda, vive intrappolata in un monolocale in una palazzina probabilmente occupata da sfrattati e sfollati nei pressi dell'aeroporto di Fiumicino e trascorre intere giornate al computer mentre il padre Paolo, dalla lunga barba bianca, non smette mai di parlare un attimo. Nella stessa palazzina vive fra gli altri una famiglia di sudamericani, il cui giovane figlio si diletta con attrezzatura per deejay. Filippo invece abita insieme alla sua famiglia in un palazzo sontuosamente arredato con statue false che talvolta affitta per feste o come set per il cinema e per i fotoromanzi.

Queste storie di vita, la gran parte delle quali si svolgono dentro la palazzina, sono colte o – ancora meglio “raccolte” – dalla macchina da presa fissa situata all'esterno e sopra la finestra principale, con un'angolazione tale da ridurre ancor di più gli spazi angusti dell'abitare. Dall'esterno di una finestra all'inizio del film vediamo il giovane sudamericano dilettersi con la sua attrezzatura da deejay mentre una donna anziana è intenta a cucire. Stacco. Identico punto di vista, identica forma di sguardo (una oggettiva irrealistica) ci mostra Paolo alla finestra mentre fa notare alla figlia che «Laggiù c'è il cupolone. Certo che il cupolone si vede proprio da dappertutto. Guarda. Laggiù», quasi a voler dare coordinate geografiche agli spettatori.

Inquadratura di inquadratura (*surcadraje*) in una *mise en abyme* che ponendosi come limite svela la sfera dell'intimo e apre alla dimensione dell'Altro. In *Sacro GRA* spesso gli abitanti della palazzina sono colti a “guardare dalla finestra”. Sembrano eroi del realismo poetico francese quando appaiono ritratti davanti a una finestra. Ma a differenza dell'immagine di Jean Gabin in *Alba tragica* del 1939 (Prévert sceneggiatore e Carné regista) colto mentre guarda dalla finestra e dal cui sguardo assorto prende avvio il flashback che rievoca la sua triste vicenda, dagli sguardi assorti degli abitanti della palazzina di *Sacro Gra* non prende avvio alcun flashback ma una sorta di non raccontato, in attesa del compimento di un destino di scacco, di

perdita. Lo sguardo assorto, il non raccontato, il “fuori detto” fa deflagrare lo spettatore e lo induce a fare ricorso al suo immaginario.

Altre volte questi personaggi/figura sono colti “attraverso la finestra”. E in questi casi la sfera del loro intimo è come se venisse fatta deflagrare dallo sguardo della camera. Quel che ne risulta è un continuo slittamento tra il Reale e l’Immaginario. Finestre dunque che rivelano e che consentono di entrare dentro ma anche “finestre sul mondo” per dirla con Bazin⁶. Ulteriori forme di “recadrage”, di “inquadratura di inquadratura”, sono costituite dalle immagini che mostrano vetri di diverso tipo (le vetrine che separano l’ambiente esterno dal bar ad esempio, dove due giovani cubiste si esibiscono per allietare la vista dei clienti; il vetro del finestrino di un’automobile attraverso il quale vediamo due signore conversare; il parabrezza dell’ambulanza dal quale scorgiamo i lampioni che illuminano la strada mentre il veicolo di soccorso è in corsa). Al fragile vetro rinviano pure gli schermi di computer inquadrati all’interno dell’appartamento di Paolo mentre continua a parlare alla figlia Amelia e nella scena in cui Francesco, il botanico, attraverso un sofisticato software prova ad isolare il grido delle larve del punteruolo per richiamarle e poi terrorizzarle (a questa scena segue un attacco di montaggio sonoro sulla sirena dell’ambulanza a metafora del macrocosmo che insiste attorno a quel microcosmo). Ancora al “recadrage” rimandano le macchine fotografiche (quella usata in quel teatro di posa per fotoromanzi che è la casa di Filippo e quella usata dal monaco posto al ciglio dell’autostrada per riprendere auto in corsa e nuovi orizzonti urbani) e a chiusura del film il controllo delle camere di sorveglianza (subito dopo che Francesco prepara un pasto per uccidere le larve). E poi anche gli occhiali (da vista e da sole, nella sequenza fotograficamente sovraesposta e dai colori alterati che mostra il gruppo di fedeli intenti ad osservare il sole per scorgere i “segni” dell’apparizione della Madonna).

Il modo in cui vengono trattati gli esistenti, gli eventi e gli ambienti – anche attraverso il dispiegamento di variegati dispositivi della visione – ibrida un’opposizione tra visione soggettiva (le cose per come le vediamo) e visione oggettiva (le cose per come sono) che si erge a metafora del film *Sacro GRA* e per estensione delle peculiarità del documentario italiano contemporaneo.

⁶A. Bazin, *Che cos’è il cinema?*, tr. it. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999.

Rino Schembri

Con *Sacro GRA* dunque ci troviamo di fronte a un tipo di documentario sulla città-metropoli, sulla sua periferia, sul suo territorio e sui corpi che si inscrivono in essa che non configura un pedissequo ritorno ai realismi del Novecento ma elabora una ricerca sulle forme di rappresentazione (anche attraverso un uso di prospettive e punti di vista inusuali e stili narrativi ed espressivi). Tutto ciò ibrida il rapporto tra finzione e autenticità e rende attuale e imprescindibile l'emergenza e l'affermazione del "nuovo cinema del reale".

Il paradosso estetico. Il realismo impuro del cinema italiano contemporaneo

NAUSICA TUCCI

Se la storia delle arti plastiche non è soltanto quella della loro estetica ma innanzitutto della loro psicologia, allora essa è essenzialmente quella della rassomiglianza e, se si vuole, del realismo.

André Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica*

La morte di Stefano Cucchi, le torture inflitte dal canaro della Magliana, il “grande inganno” ai danni dei contadini della tenuta dell’Inviolata tenuti all’oscuro dell’abolizione della legge della mezzadria, sono le tre storie *reali* raccontate da tre film del 2018: *Sulla mia pelle* di Alessio Cremonini, *Dogman* di Matteo Garrone, *Lazzaro felice* di Alice Rohrwacher. Si tratta di tre esempi che rientrano, direttamente o toccandone alcuni aspetti, nel cosiddetto “cinema del reale” di oggi. In questo campo d’indagine, muoversi all’interno dell’ossessione baziniana del cinema come precipitato di realtà¹, può essere utile per interrogare ontologia ed estetica del *realismo* del cinema italiano contemporaneo, un realismo che sembra attingere alla *realtà* per aggirare la semplice ricognizione sociologica e scavare il *reale* nella sua atrocità e indeterminatezza.

Seguendo la lettura del critico francese, distinguiamo innanzitutto tra il «realismo integrale» che è soltanto un mito, non esiste («il mito direttore

¹A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, tr. it. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999.

dell'invenzione del cinema è dunque il compimento di quello che domina confusamente tutte le tecniche di riproduzione meccanica della realtà [...] È quello del realismo integrale»²), e un «realismo impuro», determinato dal fatto che il reale nel cinema entra solo come sua rappresentazione: «Far vero, mostrare la realtà, nient'altro che la realtà è forse un'intenzione onorevole. Tale e quale, essa non supera il piano della morale. Al cinema, non può trattarsi che di una *rappresentazione* della realtà»³.

Ma di che tipo di rappresentazione si tratta? Quest'immagine impura tra crudo realismo e trasfigurazione favolistica, questo cinema italiano che vive di riscritture tra diverse drammaturgie, che si nutre di contaminazioni tra verità del reale e verità del racconto, quest'ibridazione tra sguardo documentario e racconto – che è la via del cinema del reale contemporaneo *tout court* – che declinazione specifica trova nel cinema italiano contemporaneo? Per rintracciare questa specificità, occorre, in prospettiva genealogica, tenere saldo il filo diretto del cinema del reale contemporaneo con la nostra tradizione cinematografica, a partire da quella neorealista, ovvero da quel «sorgere sfolgorante del cinema italiano», come lo ha definito Bazin, nella convinzione che *non c'è uno, ma dei realismi*: «Ogni epoca cerca il suo, cioè la tecnica e l'estetica che meglio possano captarlo, trattenere e restituire ciò che si vuole captare della realtà»⁴. Se la forma neorealista ha riguardato la struttura episodica del racconto, il carattere contingente degli avvenimenti, l'erranza e la veggenza dei personaggi, la dinamica dell'incontro che ha sostituito la logica dell'azione, che cosa di quella forma impura riguarda il nostro oggi? Come restituire oggi il reale all'immagine? Quale logica narrativa nel cinema italiano regola l'accesso del reale a rappresentazione estetica?

Nel cinema impuro, per come lo intende Bazin, la commistione tra i diversi linguaggi (teatro, romanzo, rito, tragedia, mito), origina un paradosso estetico che consiste in «una dialettica del concreto e dell'astratto» che sullo schermo ha l'obbligo di «significare solo per il tramite del reale»⁵.

²Id., *Il mito del cinema totale*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 15.

³Id., *William Wyler o il giansenista della messa in scena* in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 99.

⁴*Ibidem*.

⁵Id., *Teatro e cinema*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 176.

In questa dialettica ciò che possiamo anche chiamare “fantastico” e che «piace nel fantastico cinematografico è evidentemente il suo realismo, [...] la contraddizione fra l’oggettività irrecusabile dell’immagine fotografica e il carattere incredibile dell’avvenimento»⁶, tale che «il fantastico al cinema è consentito solo dal realismo irresistibile dell’immagine fotografica. È essa ad imporci la presenza dell’inverosimile, a introdurlo nell’universo delle cose visibili». Quindi

l’opposizione, che certuni vorrebbero vedere fra la vocazione di un cinema consacrato all’espressione quasi documentaria della realtà e la possibilità d’evasione nel fantastico e nel sogno offerte dalla tecnica cinematografica è, in sostanza, artificiale. Méliès e il suo *Voyage dans la lune* non è venuto a contraddire Lumière e il suo *Arrivée d’un train à La Ciotat*. L’uno è inconcepibile senza l’altro⁷.

Ora, questo paradosso estetico, questa impurità tra concreto/astratto, reale/immaginario, realismo/fantastico, questa impurità di linguaggi – sottolinea Bazin – non sempre genera incroci fecondi: «Se resta possibile un certo mescolamento delle arti, come il mescolamento dei generi, non ne segue che ogni mistura sia felice. Ci sono incroci fecondi che addizionano la qualità dei genitori, ce ne sono anche di ibridi seducenti ma sterili, ci sono infine degli accoppiamenti mostruosi che generano solo chimere»⁸. Scartando gli ibridi sterili, prendiamo in considerazione quelli fecondi in cui l’ibridazione appunto, l’impurità, è innanzitutto quella tra verità del reale e verità del racconto. Se la verità del reale è l’ossessione del cinema contemporaneo e del cinema *tout court* – perché «il gusto dell’attualità, unito a quello del cinema, non è che la volontà di presenza dell’uomo moderno, il suo bisogno di assistere alla Storia»⁹ –, la felice contaminazione tra verità del racconto e un modello narrativo che guarda, in primis, alla forma-romanzo, è ciò che pare configurarsi come la specificità italiana. Questo romanzesco a cui molti film italiani sembrano rivolgersi è da intendersi non propriamente

⁶Id., *Vita e morte della sovrimpressione*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 17.

⁷*Ibidem*.

⁸Id., *Per un cinema impuro*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 127.

⁹Id., *A proposito di “Why we fight”*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., pp. 22- 23.

come forma ma, bachtinianamente, come macro-genere che permette di pensare meglio la forma di questo accesso al reale¹⁰: il cinema italiano trova una sua particolare vocazione proprio nella contaminazione tra il racconto del reale e la forma-romanzo, anche in questo in continuità con la nostra tradizione cinematografica in cui già Bazin evidenziava le analogie tra i film neorealisti e i romanzi americani sostenendo che tra cinema e romanzo c'è e deve esserci uno scambio necessario in cui «prestare alle immagini la struttura logica del discorso e al discorso stesso la credibilità e l'evidenza dell'immagine fotografica»¹¹.

A differenza della commedia e della tragedia che hanno un ordine codificato (ascesi o discesa dalla felicità all'infelicità), il romanzo, quando ha rinunciato alla semplificazione epica, non è più una matrice di miti ma diventa «il luogo di sottili interferenze fra lo stile, la psicologia, la morale o la metafisica»¹² ed è proprio in base al rispetto del realismo dell'immagine – sostiene il critico francese – che un film può essere «cattiva letteratura o diventare grande cinema»¹³ e così infine profetizza: «Verrà forse il tempo delle risorgive, cioè di un cinema nuovo [...]. Ma forse perché i romanzi saranno direttamente scritti nei film»¹⁴.

Tornando quindi alla domanda da cui siamo partiti cercando di tenere insieme l'impurità del cinema del reale con il romanzesco cinematografico, cos'hanno quindi in comune il pluripremiato *Dogman* di Garrone, la favola cinematografica di Alice Rohrwacher, e il film che ha riportato alla ribalta il caso di Stefano Cucchi? Cosa accomuna queste tre opere apparentemente così diverse fra loro? Innanzitutto, i tre film partono da un dato di cronaca – quindi quanto mai reale – per poi trascenderlo, restituendo un legame con la cronaca trasfigurato: dall'istanza allucinatoria in *Dogman* (basti pensare alla scena finale), dalla deriva fiabesca in *Lazzaro felice* e dal rigore compositivo nel film su Cucchi.

¹⁰Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, tr. it., Einaudi, Torino 2001; Id., *Epos e romanzo*, in G. Lukács, M. Bachtin et al., *Problemi di teoria del romanzo*, tr. it., Einaudi, Torino 1976.

¹¹A. Bazin, *A proposito di "Why we fight"*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 25.

¹²Id., *Per un cinema impuro*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 120.

¹³*Ivi*, p. 72.

¹⁴*Ivi*, p. 141.

Inoltre, i tre film restituiscono un rapporto con il reale ossimorico, cioè al confine tra istanze contrapposte (reale e finzione), registri diversi (commistione di tragico e comico soprattutto nei film di Garrone e Rohrwacher), linguaggi eterogenei (stilemi narrativi appartenenti alla fiaba, al mito, al rito). Solo in quest'ottica un film come *Lazzaro felice* ha a che fare con il documentario, è più che altro un *documentario immaginario* come lo definisce Bazin: «Il film diventerebbe allora una narrazione attraverso l'immagine (così come il racconto lo sarebbe attraverso la parola) invece di essere ciò che è, cioè l'immagine di un racconto o anche, se si vuole, un documentario immaginario»¹⁵.

Ancora una volta quindi il paradosso estetico del documentario ma immaginario in cui il reale, nel racconto cinematografico, viene restituito come trasfigurazione, come trasformazione magica del mondo. Sono opere – quelle citate – di registi che, scevri da uno sguardo sulla realtà meramente cronachistico, contaminano il reale con altri linguaggi per lasciarne emergere la complessità, dando forma a un cinema in cui la forma-racconto invade lo sguardo documentario e problematizzando il concetto di reale che così non smette mai di sorprendere, di farsi racconto, favola, visione, idea di mondo. Sono opere la cui credibilità è certamente legata al loro valore documentario – esemplare il caso del film su Cucchi – ma sulla *realtà del film* si fonda poi una *dialettica dell'immaginario* tale che «la realtà cinematografica del film non può fare a meno della realtà documentaria ma è necessario perché questa diventi verità della nostra immaginazione, che si distrugga e rinasca nella realtà stessa»¹⁶. Scrive Bazin: «È la frangia di trucco, il margine di sotterfugio necessario alla logica del racconto a permettere all'immaginario di integrare la realtà e insieme di sostituirvisi»¹⁷. La frangia di trucco è, ad esempio nel film di Cremonini, il personaggio del compagno di cella di Cucchi di cui non si hanno testimonianze, ma il regista stesso dichiara che quel personaggio con cui il protagonista dialoga pur non vedendolo mai, serviva al film per caratterizzare il personaggio, per delinearne la sua solitudine.

¹⁵Id., *Montaggio proibito*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 68.

¹⁶*Ivi*, p. 69.

¹⁷*Ibidem*.

Per fare tutto questo, per immaginare un reale così pieno, mai univoco ma sempre contraddittorio e complesso, per *rappresentare* questo reale bisogna, in qualche modo, *mancarlo*, cioè sottrarlo alla sua pienezza, inventando anche personaggi sorprendenti e anomali, che di quella mancanza sono gli intermediari. Sono i “personaggi-intercessori” di cui parla Deleuze riprendendo Pasolini¹⁸, intercessori della visione etica ed estetica dell’autore, della sua coscienza formale e di questo reale scombuscolato che le opere raccontano (le ingiustizie sociali, la disumanizzazione del presente). Il personaggio si fa intercessore quando non è motore d’azione: sono personaggi che hanno un rapporto allentato col mondo, che non agiscono ma “vanno a zonzo”, in questo come i viandanti neorealisti, diventando erranti e veggenti (in *Dogman* l’allucinazione finale di Marcello e tutti i “luoghi della visione” che attraversa nel film come il nightclub; nel film di Rohrwacher l’accesso che Lazzaro ha alla realtà, cioè al mondo vero con le sue città piene di antenne e grattacieli, solo da fantasma). Sono personaggi ai bordi della vita sociale (un tossicodipendente, un criminale, un ingenuo contadino) colti in un momento in cui tutto può precipitare (la morte di Cucchi), o rinascere in nuova forma, anche sub-umana (la conversione di Lazzaro in cane-lupo).

I protagonisti di questi film non sono cioè attanti ma personaggi talmente deboli da diventare invisibili. Invisibile è Stefano del film di Cremonini: ai medici, alle guardie e alla macchina da presa da cui si sottrae nascondendo il volto nella felpa o sotto il cuscino e invisibile è alla sua famiglia a cui, da dietro un citofono, le guardie negano il permesso di vedere il figlio; invisibile è anche Marcello che nel finale di *Dogman* non riesce ad essere visto né udito dai compagni di calcio, e invisibile all’indifferenza del mondo che lo circonda è Lazzaro nella fiaba di Alice Rohrwacher.

Rendere visibile l’invisibile è un po’ come dare voce alle parole mute, come le chiama Rancière¹⁹, cioè elevare a rappresentazione anche l’anonimo, l’inanimato, l’ordinario, conferendogli dignità di espressione: «È il romanzo ad essere andato più lontano nella logica dello stile. È esso ad aver tratto il partito più sottile dalla tecnica del montaggio, per esempio, o dallo sconvolgimento della cronologia; esso, soprattutto, ad aver elevato fino ad

¹⁸Cfr. P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000.

¹⁹Cfr. J. Rancière, *Politica della letteratura*, tr. it., Sellerio, Palermo 2010.

un'autentica significazione metafisica l'effetto di un oggettivismo inumano e quasi minerale»²⁰. In questo il cinema è un'arte democratica come il romanzo, ma per poter tendere a questo "oggettivismo inumano", per *romanzizzare il reale* come diceva Bachtin del romanzo, per metabolizzare la cronaca per farne racconto, cioè per poter raccontare il presente nella sua incompiutezza, il cinema come il romanzo deve mettersi in forma: il cinema può riconsegnare il reale all'immagine solo a patto di una sua formalizzazione, non per puro formalismo ma per lo statuto ontologico dell'arte stessa, perché è nella forma che si annida la verità, nel senso che è solo nella radicalità e determinatezza della forma che si rivela la potenza dell'idea. Tra l'altro, precisa Bazin, «sullo schermo, la tecnica assume naturalmente un ruolo molto più importante che nel romanzo, per esempio, perché il linguaggio scritto è più o meno stabile, mentre l'immagine cinematografica si è profondamente modificata dalle origini ad oggi»²¹.

In fondo è, anche, questo il realismo impuro baziniano: un realismo che, in arte «non può evidentemente derivare che da artifici»²² e che rispetto al legame ontologia-estetica non fa altro che confermare che è proprio questa impurità che fa del cinema italiano «l'essenza del cinema *tout court*»²³ perché l'indiscernibilità tra reale e immaginario, la "coalescenza" come la chiamerebbe Deleuze, tra verità (il documento, il fatto, l'azione) e finzione (l'artificio cinematografico), è quella costitutiva del cinema (il binomio del mito fondativo Lumière-Méliès).

Il cinema italiano contemporaneo porta dunque sullo schermo un reale (come si è visto anche fatti di cronaca) in grado di assurgere a rappresentazione estetica e quindi un reale che, nella messa in forma, diventa inevitabilmente un altro reale: a scampo di definizioni naïf che potrebbero tramutarsi

²⁰A. Bazin, *Per un cinema impuro*, cit., p. 130: «Il romanzo propone al cinema personaggi più complessi e, nel rapporto fra forma e fondo, un rigore e una sottigliezza ai quali lo schermo non è abituato» (*ivi*, p. 132).

²¹Id., *William Wyler o il giansenista della messa in scena*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 99.

²²Id., *Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 286.

²³R. De Gaetano, *Cinema italiano. Forme, identità, stili di vita*, Pellegrini, Cosenza 2018.

nell'errore storico già fatto con il neorealismo di un cinema che “riprende il reale”, nel cinema italiano contemporaneo è in atto molto di più: un processo rifondativo del reale, in cui «ciò di cui c'è bisogno per la pienezza estetica dell'impresa è che noi possiamo credere alla realtà degli avvenimenti sapendo che sono truccati»²⁴, perché

ciò che importa è solo che si possa dire, allo stesso tempo, che la materia prima del film è autentica e che, tuttavia, è cinema. Allora lo schermo riproduce il flusso e il riflusso della nostra immaginazione che si nutre della realtà alla quale progetta di sostituirsi, la favola nasce dall'esperienza che essa trascende. Ma, reciprocamente bisogna che l'immaginario abbia sullo schermo la densità spaziale del reale²⁵.

In questo modo, proprio quando il paradosso è così indissolubile, si crede alla verità dei personaggi sullo schermo – una verità sconvolgente come pensava Bazin dei personaggi neorealisti in cui «nessuno è ridotto allo stato di cosa o di simbolo, il che permetterebbe di odiarli senza dover superare preliminarmente l'equivoco della loro umanità»²⁶ – perché, oggi come nella nostra tradizione cinematografica, *i film italiani non giudicano (i fatti, la realtà), ma raccontano (il reale)*. Perché è solo dal reale, ossimorico per costituzione, che può emergere l'umanità (il baziniano “umanesimo rivoluzionario”) in tutta la sua equivocità: l'indeterminatezza del rapporto vittima-carnefice (*Dogman*), l'indecidibilità delle azioni (in *Sulla mia pelle* lo spettatore si chiede come mai Cucchi non reagisca ai soprusi), l'aleatorietà degli incontri (tutti i personaggi che casualmente incontra Lazzaro nel suo girovagare).

Quindi si crede ai personaggi, alle storie che veicolano e allo sguardo del regista come si crede alla verità di un romanzo, perché «ogni rappresentazione romanzesca e ogni finzione cinematografica danno immediatamente luogo ad un fenomeno di credenza»²⁷. Credere alle immagini, in un'epoca

²⁴A. Bazin, *Montaggio proibito*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 70.

²⁵*Ivi*, p. 71.

²⁶Id., *Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione*, cit., p. 281.

²⁷J. Derrida, *Il cinema e i suoi fantasmi*, «Aut Aut», n. 309 (2001), p. 56.

di «indifferenza referenziale» come l'ha definita Pietro Montani²⁸, credere alla capacità del cinema di farsi racconto, nel tempo della fine delle grandi narrazioni, è un atto di fiducia nell'arte e nella vita che il cinema italiano, in una delle stagioni tra le più significative degli ultimi decenni, sta facendo e in cui la ricerca e la critica possono avventurarsi e scommettere. Credere soprattutto, come fa il cinema italiano, per chiudere parafrasando Bazin, che *il reale, prima di essere condannabile, semplicemente è*²⁹ perché «se non si crede neanche un po' a ciò che si vede su uno schermo non è il caso di perdere tempo con il cinema. Come direbbe Guitry, Bazin aveva ragione»³⁰.

²⁸Cfr. P. Montani *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.

²⁹«Essi non dimenticano che prima di essere condannabile, il mondo, semplicemente è», A. Bazin, *Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione*, cit., p. 280.

³⁰S. Daney, *Cinema televisione informazione*, tr. it., Edizioni e/o, Roma 1999.

Lingua che vuol essere altra lingua. Pratiche italiane del cinema del reale e sguardi internazionali

ANTONIO CAPOCASALE

«Vorremmo, infine, che da noi cadesse l'abitudine di considerare il “documentario” come una cosa staccata dal cinema. È solo dalla fusione di questi due elementi che, in un paese come il nostro, si potrà trovare la formula di un autentico cinema italiano»: chiude così l'articolo di Giuseppe De Santis *Per un paesaggio italiano*¹, individuando un possibile “parlare italiano” del cinema in una forma o formula *già ibrida*.

Proprio con il termine “ibridazione” siamo soliti definire una delle pratiche² più ricorrenti all'opera nel cinema del reale italiano contemporaneo, intesa come una fusione, nei singoli film, tra istanze documentarie e forme narrative di racconto finzionale (*L'estate di Giacomo* di Alessandro Comodin, *Bella e perduta* di Pietro Marcello), o tra codici, registri, materiali visivi differenti (le animazioni realizzate da Lorenzo Ceccotti in *The dark Side of the Sun* di Carlo Hintermann o quelle di Simone Massi ne *La strada dei Samouni* di Stefano Savona; la fusione tra filmati d'archivio e riprese effettuate “ex novo” in *Terramatta. Il Novecento italiano di Vincenzo Rabito* o *Triangle* di Costanza Quatriglio).

Qui vorrei sostenere che, a un livello più profondo della scrittura fil-

¹G. De Santis, *Per un paesaggio italiano*, «Cinema», n. XIX/116 (1941), p. 263.

²Si veda, per esempio, D. Dottorini, *Per un cinema del reale. Il documentario come laboratorio aperto* in *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, a cura di Id., Forum, Udine 2013, p. 21.

mica, spesso l'ibridazione si configura come particolare interazione tra progettualità-scrittura a monte e non progettato-flagranza non scritta, in cui opera *anche* una tensione tra "storia" immaginata, strutturata come narrazione "scritta" (magari preesistente alle riprese), e osservazione del reale quale appare. Non solo: per alcuni autori la stessa dimensione progettuale-premeditata del lavoro si apre – direi consapevolmente, sistematicamente – alla contaminazione dell'inatteso, del contingente anche imprevisto, colto come occasione cinematografica di cui si può fare poi racconto. Si può, in questo senso, parlare di una oscillazione tra *progetto* e *processo*.

Il film nella sua realizzazione si costituisce, cioè, come struttura dinamica, dove la progettualità a monte è attraversata (e si lascia attraversare e ridefinire) da eventualità, da un non-pianificabile che alimenta, integra e rimodula il disegno iniziale. Film, allora, che nel suo processo creativo ha un po' i tratti di una «struttura che vuol essere altra struttura», prendendo in prestito la definizione ossimorica (e quindi già *ibrida*) che Pasolini usava a proposito della sceneggiatura³.

Con suggestiva metafora, Jean Renoir amava ripetere che nella macchina di precisione del set, dove scrittura e pianificazione respingono l'accidentale e l'imprevisto nel costruire il più credibile mondo illusorio, occorresse invece "lasciare una porta aperta" proprio per consentire l'arrivo dell'inatteso. Per far sì, anche, che l'accidentale potesse fondersi al premeditato, costringendo a rimodularne la forma, in parte scardinando la progettualità. È quindi un rendere *permeabile* la macchina di scrittura del film, aprirla a quanto nel reale non potrebbe essere previsto, governato, *scritto*.

Michelangelo Frammartino ha dichiarato a più riprese la propria fascinazione verso quanto chiama «l'ingovernabile»⁴. Il suo lavoro è costellato di materie e accadimenti che a rigore non potrebbero essere controllati, *diretti*,

³P.P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2003, p.188.

⁴Si vedano in proposito: *Il luogo, la memoria, la metamorfosi. Conversazione con Michelangelo Frammartino*, a cura di D. Dottorini, «Palinsesti. Quaderni del dottorato internazionale di studi umanistici. Università della Calabria», n. 5 (2019), pp. 11-17; l'intervista filmata, a cura di R. Rippa, A. Galbiati, apparsa sulla rivista online «Rapporto Confidenziale» (<https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=13392>, ultima consultazione 22/05/2020).

o *scritti*: animali, innanzitutto, vegetali, non attori, eventi (ad esempio la festa della Pita ad Alessandria del Carretto in *Le quattro volte*). Tutte materie rispetto alle quali, semmai, di solito *ci si dirige*, si accorda il proprio sguardo. Ciò tuttavia non implica un puro e semplice adeguamento-asservimento all'ingovernabile non-scritto/imprevedibile, non un dissolvere nell'aleatorio il controllo di regia e scrittura.

Al contrario, essa si esercita proprio lì dove può più rigorosamente governarsi: nel trovare, inventare, forgiare la forma di un proprio sguardo. È la forma di uno sguardo che è *da progettarsi*, che deve inventarsi, e disporsi come *processo*, più che disporre e inventare – in quanto progetto – le cose. Un film come *Le quattro volte* si dà propria forma, senso, struttura, costruendo il proprio sguardo su materie proteiformi, in divenire, quasi che il suo farsi sia permeato dal farsi e mutarsi delle cose. Come è dinamica, processuale, “da inventarsi”, la progettualità di uno sguardo, così “dinamiche” sono le cose: allora in questo senso, parafrasando il Deleuze della *Logica della sensazione*, più che un «inventare delle forme», è all'opera un «captare le forze»⁵.

Il comune segno di un “captare le forze”, di una permeabilità del progetto che *diviene* processo, struttura dinamizzata dal suo “voler essere altra struttura” aprendosi all'accadimento, si declina in maniere differenti nel lavoro di altri cineasti. Roberto Minervini ha per esempio parlato del proprio lavoro in fase di ripresa come un «farsi da parte»⁶, un *dirigersi*, quindi, in ricettività verso la flagranza di volti e corpi che incontra, cogliendone legami, relazioni. Captandone le forze. Solo a *posteriori*, in fase di montaggio, si fa emergere il senso delle situazioni filmate. Il racconto da farsi, la sua forma, si origina quindi dall'osservazione e dalla partecipazione discreta, e direi per *approssimazione*, intesa proprio come progressivo, processuale avvicinamento del mezzo cinema alle cose; come dice Minervini in un'intervista: «Ci si avvicina per approssimazioni successive a qualcosa di vero, che abbia per lo

⁵ «In arte [...] non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, ma di captare delle forze», G. Deleuze, *Francis Bacon. La logica della sensazione*, tr. it., Quodlibet, Macerata 1995, p. 117.

⁶ D. Zonta, *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, Contrasto, Roma 2017, p. 33.

meno un valore prossimo alla verità in quel dato momento»⁷.

La possibilità di fare un cinema nelle cose *prossime*, facendo addirittura che siano forma attuale anche di una storia scritta in precedenza, è quanto emerge anche da un film diversissimo come *Su Re* di Giovanni Columbu. Qui il racconto trova la propria forma sensibile in quella del reale stesso. Il paesaggio aspro del Supramonte è l'*occasione* contingente che fornisce un volto immanente allo scenario del racconto evangelico della Passione, il sardo è la lingua che parlano i personaggi, che letteralmente *incarnano* “la parola” ancora in una dimensione di prossimità. Il progetto, la storia “scritta” si apre, permeabile, alla contingenza delle materie. Lo stesso autore ha parlato, infatti, di un principio maschile e femminile della scrittura⁸. L'uno attiene al progetto in senso stretto “scritto”, alla volontà, l'altro – parafrasando la frase di Renoir richiamata precedentemente – a un lasciare la porta aperta, a ricalibrare volontà e intenzione in base a quanto i materiali (umani, ambientali ecc.), e gli accadimenti con la loro flagranza e imprevedibilità sembrano suggerire.

O addirittura imporre: è un po' quanto accade laddove un rigoroso lavoro *progettuale* precedente alle riprese, sembra radicalmente scardinarsi e arenarsi in corso d'opera per un'occorrenza imprevista. In *Cadenza d'inganno* di Leonardo Di Costanzo, il piccolo protagonista Antonio comunica al regista di non voler più essere ripreso. A distanza di anni, lo stesso Antonio convoca Di Costanzo per realizzare le riprese del suo matrimonio: è l'occasione per terminare il film, per rimodulare il senso e il proposito del *progetto*, riaperto e ricostituito come *processo*.

Fin qui ho detto di strutture filmiche dinamiche tese a captare la forza dell'accadimento, il suo potenziale di racconto. È il renoiriano “lasciare aperta la porta” della progettualità alla più prossima o imprevedibile delle contingenze, e di un approssimarsi inteso proprio come attività dinamica, come un “tendere a”, essere in movimento nel movimento delle cose.

Quando Pasolini parla di sceneggiatura come “struttura che vuol essere altra struttura” allude al suo interno movimento, al suo continuo rimando a farsi altro (il film da girare). Struttura sì “scritta”, e quindi *progettuale*, ma

⁷ *Ivi*, p. 38.

⁸ *Ivi*, p. 123.

tutt'altro che stabile se sempre allude al suo mutarsi in cinema, che è invece l'«equivalente della *lingua orale* nel suo momento naturale e biologico»⁹.

E, proprio a proposito di lingua orale, contingente, è significativo che la stessa definizione “struttura che vuol essere altra struttura”, venga utilizzata da Pasolini anche a proposito della lingua italiana: struttura che vuol essere altra struttura anch'essa¹⁰. Considerato nel suo complesso come *koiné*, l'italiano “reale” contempla tutta una serie di variazioni interne, particolarità locali (oltre all'essere i dialetti *lingue romanze* con una loro storia propria), tali da non consentire di parlare di una vera e propria lingua nazionale, monolitica. In questo senso è l'italiano stesso una struttura dinamica, instabile, processuale.

Da questo punto di vista, la dimensione della contingenza e dell'imprevisto assunti consapevolmente che permea le forme di tanto cinema italiano (non solo contemporaneo) e ne *dinamizza* i progetti, attraversa anche la lingua italiana se, nella contingenza concreta dei particolarismi locali, della pluralità dei parlanti, «travaglia dall'interno» (direbbero i Deleuze e Guattari del saggio sulla letteratura minore¹¹) la prospettiva di una lingua unica a livello nazionale.

E se, come scriveva Benjamin, «ogni manifestazione della vita spirituale umana può essere concepita come una sorta di lingua»¹², direi che un senso dell'apertura dinamica alla contingenza, della prossimità, permeano altre manifestazioni culturali italiane. La tradizione filosofica, ad esempio, che Roberto Esposito ha letto come attraversata da una generale tendenza all'*estroflessione*¹³, nel pensare il soggetto *nel fuori* e *al di fuori* dell'Io Penso

⁹P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 206.

¹⁰«Noi italiani viviamo concretamente la tendenza di una struttura a essere un'altra struttura: viviamo il suo movimento di modifica, per una sua interna volontà a modificarsi», Id., *Dal Laboratorio (Appuntien poète per una linguistica marxista)*, in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 57.

¹¹G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, tr. it. di A. Serra, Quodlibet, Macerata 2010.

¹²W. Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it., Einaudi, Torino 2014, p. 53.

¹³Cfr. R. Esposito, *Pensiero vivente: origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010.

o del Cogito propri di altre tradizioni filosofiche, sia nella propensione del pensiero filosofico italiano a contaminarsi e misurarsi con il non-proprio della filosofia (ad esempio la politica per Machiavelli, la natura per Bruno, ecc.). O l'invenzione italiana della pittura rinascimentale, che scopre spazio e luce non più come astrazioni su sfondo oro, ma sottoposti a leggi fisiche, scopre i volumi dei corpi, in quella che Roberto Longhi (del resto, insegnante di Storia dell'Arte di Pasolini) definiva come «convinzione plastica e corporea delle cose»¹⁴.

Quello «stare a livello delle cose, fisicamente sempre a livello della realtà»¹⁵, che Pasolini trova nel cinema, come sentimento della prossimità e tensione alla concretezza attraversa dunque anche altre manifestazioni culturali italiane. Estroflessione, centrifugare astrazioni concettuali uniformanti per stare a livello della concretezza, dinamizzare il progetto nella flagranza del processo: è proprio su questo terreno che il cinema italiano, e il cinema del reale in particolare, appare dinamicamente teso a dialogare con cinematografie di altre nazioni. Strutture dinamiche, dove la progettualità di forme che lascia renoirianamente la porta aperta al “captare le forze”, facendosi permeabile, caratterizzano, per quanto declinati in maniere diverse, il lavoro di cineasti apparentemente lontanissimi.

Penso, ad esempio, all'opera di alcuni registi della sesta generazione cinese¹⁶, alcuni dei quali marcatamente legati a un'attitudine documentaria. Non che in tali registi operi l'ibridazione a livello di registri e linguaggi (omologa a quella del cinema del reale italiano), quanto come analoga disposizione della scrittura alle contingenze, a cogliere occasioni di scrittura

¹⁴R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Rizzoli, Milano 2001, p. 10.

¹⁵P.P. Pasolini, *Battute sul cinema*, in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 235.

¹⁶A rigore, la sesta generazione includerebbe i registi diplomatisi all'Accademia cinematografica di Pechino nell'anno della strage di Tienanmen – come Wang Xiaoshuai, ad esempio –, ma si suole includervi anche cineasti più giovani (quali, appunto, Jia Zhangke, Wang Bing, nati rispettivamente nel 1970 e 1967) che per affinità poetiche, stilistiche e interessi, idealmente prendono in parte le mosse dal lavoro dei colleghi di poco “più anziani”. La rinnovata attenzione ai problemi sociali, ai cambiamenti delle forme di vita sociale nelle città e nelle zone rurali, un certo sguardo documentario, accomuna gli uni e gli altri.

filmica dal reale.

È quanto emerge per esempio dal lavoro di Wang Bing. Dall'osservazione di una data situazione, in un processo in fieri, *dinamicamente* e scrivendo *nelle* riprese, si decide struttura e narrazione del film, il cui senso non è imposto a priori, non progetta le cose. La progettualità semmai si fa, un po' come nel caso di Minervini, per *approssimazioni* successive alle cose, affiora dal loro movimento, ancora "captandone le forze". È, a suo modo, un cinema di *pedinamento* e di *erranza*, che segue, affianca, approssima l'umano colto nel suo *concreto* legame con un dato ambientale. Proprio dalla *apertura* a un luogo si originano molti dei lavori di Wang Bing: i profughi birmani esuli in *Ta'ang*, gli internati di *Follia e amore* (*Feng ai*, 2013), le bambine lasciate a se stesse sull'altopiano dello Yunnan in *Tre Sorelle* (*Sān Zimèi*, 2012). Sembra qui all'opera quella pratica che Elena Pollacchi, in uno suo saggio apparso su *Studies on Documentary Film*, ha chiamato «Extracting Narratives from Reality»¹⁷. Secondo Wang Bing, ciò che chiamiamo "narrazione", il suo *progetto*, emerge dal *processo* di osservazione e riprese. È lì che le "storie" si rivelano: si filmano e non si scrivono.

In un film come *The Ditch* (*Jiā biān gōu*, 2010), invece, la fonte "scritta" a monte del soggetto, il libro di Yang Xianhui sui campi di lavoro per dissidenti politici negli anni '50, si "ibrida" alle apparenze delle realtà quale è oggi, e senza porsi evidentemente come "canonica" ricostruzione storica in costume. Nell'attivare al contempo una "lettura documentarizzante" (prendendo in prestito la definizione di Roger Odin¹⁸), e il riconoscimento del lavoro di ricostruzione cinematografica finzionale e narrativa di fatti storici, *The Ditch* mostra forse la tragica consonanza e specularità tra passato e presente. Il luogo desertico in cui il film è girato non dovrebbe essere dissimile da quello del 1957: colto nella sua prossimità, concretezza, contingenza, può *incarnarlo*, fare quasi *reenactment*.

Ho chiamato in causa, tra l'altro, l'idea di *erranza* e di *pedinamento*, che rimandano evidentemente al Neorealismo. In effetti, come rilevato ancora

¹⁷E. Pollacchi, *Extracting narratives from reality: Wang Bing's counter-narrative of the China Dream*, «Studies in Documentary Film», n. 11 (2017), pp. 217-231.

¹⁸Cfr. R. Odin, *Film documentaire. Lecture documentarizante*, in Id., *Cinéma et Réalités*, Saint-Etienne, Université Saint-Etienne, CIEREC, 1984.

da Pollacchi nel suo saggio, Wang Bing e Jia Zhangke, appartengono a quella generazione di autori che compie i propri studi all'Accademia Cinematografica di Pechino negli anni '90. Gli insegnamenti che l'istituto impartisce in quel periodo sono fortemente incentrati sullo studio degli scritti di Bazin, sul Neorealismo, e la stessa cinefilia studentesca si nutre della fascinazione per Pasolini o l'Antonioni documentarista della Repubblica Popolare in *Chung-Kuo*¹⁹.

D'altronde, la dimensione dell'erranza attraversa anche i primi lavori di Jia Zhangke, che da *Pickpocket* (1997) a *Platform* (2000) e in parte *Still Life* (2006) danno forma al progetto narrativo, costruito a monte, calandolo e *dinamizzandolo* nelle contingenze di scenari reali colti proprio nel loro *dinamismo* e *movimento*. Paesaggi urbani o rurali di questo cinema sono territori il cui cambiamento parla delle trasformazioni del volto del Paese, in rapido mutamento a propria volta, in crescita come potenza economica. Luoghi dinamici, allora, dove i rapporti umani recano il medesimo segno di contingenza e transitorietà. Altri modi, ancora, altre pratiche di quello stare fisicamente a livello della realtà che Pasolini intuisce nel cinema. Un dare concretezza corporea al progetto nel processo, trovare il corpo delle storie in quello del reale.

Presupporre un "cinema in natura", o saper trovare il cinema nella prosimità delle cose, dalle cose, con le cose stesse, come *occasioni e forze da captare*, corteggiando l'imprevedibile (se non addirittura l'indesiderato) tra soggetti erranti ed estroflessi: è forse questo uno dei territori dove il cinema italiano sembra dialogare con altre cinematografie nazionali. Per quanto fortemente "altre". E ancora Pasolini, allora: «gli occhi sono uguali in tutto il mondo»²⁰, e perciò a qualsiasi latitudine il cinema parla non linguaggi nazionali, ma la lingua che vede il comune essere umani di eterogenei. Occhi dappertutto umani, quindi, e perciò, in seno alla comune lingua del cinema che si diversifica di film in film, occhi uguali dappertutto. Oppure, prendendo in prestito la definizione che Godard dava del cinema italiano nelle *Histoire(s)*: "non hanno uniforme".

¹⁹Cfr. E. Pollacchi, *Extracting narratives from reality*, cit.

²⁰P.P. Pasolini, *Il cinema di poesia*, in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 178.

La circolazione internazionale di *Fuocoammare*: distribuzione, promozione, ricezione critica

DAMIANO GAROFALO

Dopo la vittoria dell'Orso d'oro al Festival di Berlino nel 2016, *Fuocoammare* è diventato un vero e proprio caso mediatico. Candidato al premio Oscar 2017 come miglior documentario, il film di Gianfranco Rosi viene anche selezionato per rappresentare l'Italia nella sezione Miglior film straniero, scatenando diverse polemiche tra gli addetti ai lavori. Nonostante il successo internazionale, sia in termini di ricezione critica che di incassi derivanti dall'uscita in sala, il film non ha ricevuto un adeguato riscontro di pubblico e critica in Italia. A partire dalla fase di promozione del film in più di trenta festival internazionali, fino ad arrivare alla mappatura delle distribuzioni in sala e alla diffusione *post-theatrical* in quattro paesi campione (Stati Uniti, Gran Bretagna, Francia Svizzera), il saggio tratterà le strategie di circolazione internazionale del film di Rosi. Dopo una prima analisi dei dati quantitativi (copie, incassi, spettatori, etc.), saranno ricostruiti i contesti culturali di ricezione del film, con particolare riferimento alla critica internazionale. Da un punto di vista qualitativo si entrerà, dunque, nel merito dei temi, dei contenuti e delle questioni che emergeranno dallo spoglio delle reazioni della critica specialistica internazionale¹.

¹Questo contributo è frutto di una ricerca effettuata in occasione del PRIN 2015 "CInCIIt - Circolazione internazionale del cinema italiano". Alcune porzioni sono già state pubblicate in inglese sul sito del progetto www.italiancinema.it, all'interno delle schede dedicate al film in oggetto.

1. La distribuzione *theatrical* e *post-theatrical*

Fuocoammare è un documentario diretto da Gianfranco Rosi, presentato in anteprima al 66. Festival internazionale del cinema di Berlino nel 2016, dove ha vinto l'Orso d'Oro. Si tratta del secondo premio importante vinto in un film festival da Gianfranco Rosi, che aveva già conquistato il Leone d'Oro alla 70. Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel 2013 per *Sacro GRA*. *Fuocoammare* è stato anche nominato all'Oscar nella sezione Miglior documentario e selezionato per rappresentare l'Italia nella categoria Miglior film straniero, senza però raggiungere la cinquina finale. Inoltre, il film ha vinto gli European Film Awards 2016, sempre nella sezione Miglior documentario. Il film è stato scritto da Gianfranco Rosi e Carla Cattani, responsabile della promozione internazionale del cinema italiano per Istituto LUCE - Cinecittà e presidente di Filmmitalia, organizzazione che opera sotto il patrocinio del Ministero dei Beni Culturali - Direzione Cinema. Il film è una co-produzione internazionale tra Italia e Francia: sono state, infatti, coinvolte quattro società italiane (Stemal Entertainment, 21 Unofilm, Istituto Luce Cinecittà e Rai Cinema) e due francesi (Les Films d'Ici e Arte France Cinéma), con il sostegno del Ministero dei Beni Culturali.

Pur avendo ricevuto il plauso della critica internazionale, il film ha trovato un sostanziale margine di differenza tra gli incassi ottenuti a livello nazionale (bassi) e internazionali (piuttosto alti, per essere un documentario). Il film di Rosi è uscito in Italia il 13 febbraio 2016 per 01 Distribution, lo stesso giorno della prima internazionale al Festival di Berlino, e ha incassato 90.523 dollari nel primo weekend, raggiungendo 772.498 dollari in totale. Distribuito in 83 schermi in 4 settimane, il film è stato visto da appena 178.231 spettatori in sala.

Paese	Distrib.	Uscita	Schermi	Settimane	Weekend	Box Office	Biglietti
IT	01 Distribution Xenix Film	18/02/16	83	4	90.523	772.498	178.231
CH		17/03/16 (IT)	/	/	/	112.258	9.334
		01/09/16 (DE)					
		28/09/16 (FR)					
FR	Météore Films	28/09/16	55	/	108.902	/	63.400
UK	Curzon Artificial Eye	10/06/16	15	1	18.705	18.705	8.096
USA	Kino Lorbeer	18/09/16	7	8+6	20.728	120.933	5.238

Tabella 1: Dati: BFI, Cinetel, Lumière, Box Office Mojo, Imdb Pro, ProCinema.ch, CNC

In Svizzera, *Fuocoammare* è stato distribuito da Xenix Filmdistribution, specializzata soprattutto in film e documentari indipendenti. Il film è uscito per la prima volta nel marzo 2016, esclusivamente per l'area linguistica italiana, appena un mese dopo la prima internazionale a Berlino e la stessa uscita italiana. Prima della sua distribuzione *theatrical*, il film è stato proiettato come evento speciale al Visions du Réel Film Festival di Nyon. Nel settembre 2016 il film è uscito anche sul mercato linguistico tedesco e francese. Da un totale di 9.334 spettatori, ha incassato solo 112.258 dollari in tutti i mercati interni. Il film è attualmente disponibile online sul sito della RSI - Radiotelevisione svizzera di lingua italiana, l'emittente pubblica svizzera che si occupa della produzione e della diffusione di programmi radiofonici e televisivi per la Svizzera italiana.

Nel mercato francese, *Fuocoammare* ha avuto un impatto decisamente maggiore in termini di presenze in sala. Solo nel primo weekend, il film ha incassato 108.902 dollari. In totale, il film ha raggiunto 63.400 spettatori grazie a una distribuzione abbastanza buona: 55 schermi. Dopo l'uscita *theatrical* del settembre 2016, il film è stato proiettato in tre dei più importanti festival del cinema italiano in Francia: Annecy Cinéma Italien (settembre), Festival du Film Italien de Villerupt, nella sezione Panorama (novembre), e le Journées du Cinéma Italien a Nizza (marzo 2017). *Fuocoammare* è stato distribuito sul mercato francese da Météore Films, distributore di film indipendenti che si occupa principalmente di documentari stranieri. Infine, per quanto riguarda la distribuzione online, il film è attualmente disponibile su diverse piattaforme come Canal VOD, Google Play, iTunes, Orange VOD e YouTube Movies.

In Gran Bretagna, il film è stato acquistato da Curzon Artificial Eye, storico distributore britannico, fondato nel 1976, specializzato in film indipendenti, in lingua straniera e d'autore. Il film è uscito nelle sale britanniche nel giugno 2016, raggiungendo appena 8.096 spettatori in totale (con un'estensione massima di 15 schermi). *Fuocoammare* è stato presentato anche in diversi piccoli film festival, come l'East End Film Festival (giugno), The Galway Film Fleadh (luglio, in Irlanda) e il Festival del Cinema Italiano di Cardiff (novembre, in Galles). A conti fatti, però, possiamo dire che il film di Rosi ha avuto una diffusione piuttosto limitata nel Regno Unito in termini

di presenze *theatrical*. Nelle piattaforme VOD disponibili in Gran Bretagna, al momento, è possibile trovare *Fuocoammare* sia su Amazon Prime che su TVOD, ma anche su Chili, Google Play Movies, iTunes, RakutenTV e Youtube Movies.

Infine, *Fuocoammare* è stato distribuito negli Stati Uniti da Kino Lorber, una società con sede a New York City, specializzata in film d'essai, a basso budget, documentari, film classici e *world cinema*. Il film è uscito nelle sale nel settembre 2016, e ha ottenuto una *re-release* nel marzo 2017 dopo gli Academy Awards, dove è stato nominato come Miglior documentario, incassando 120.933 dollari. Tra queste due uscite, è stato presentato in diversi film festival americani, tra cui Telluride (settembre), New York (ottobre), Hamptons (ottobre), così come in alcuni festival di cinema italiano negli Stati Uniti (San Diego, Charleston, etc.). In molte di queste occasioni, Meryl Streep, già presidente di giuria all'edizione del Festival di Berlino dove *Fuocoammare* vinse l'Orso d'oro, ha introdotto la proiezione del film, molto spesso assieme a Gianfranco Rosi, che ha vissuto e lavorato per anni negli Stati Uniti. Il film è disponibile per il pubblico americano anche online, sia su Amazon Prime Video che su Netflix (dove appare sotto la categoria "cerebral").

	OTT - SVOD	OTT - Affitto/Vendita
IT	Netflix	Chili, Google Play, iTunes, Tim Vision
CH	RSI	Videobuster, Swisscom, iTunes
FR	/	Orange, Canal VOD, Google Play, Cinemas a la Demande, YouTube Movies
UK	Amazon prime Video	Amazon, Rakuten TV, Google Play, iTunes, CHili, Curzon Home Cinema, YouTube Movies
USA	Netflix, Amazon Prime Video	Google Play, Voodoo, iTunes, Fandango, NOW

Dati raccolti a settembre 2019

2. La ricezione critica internazionale

Pur avendo ottenuto un successo limitato in termini di incassi, sia nazionali che internazionali, *Fuocoammare* ha ricevuto un plauso praticamente unanime della critica mondiale. Le ragioni di questo successo sono probabilmente due: da un lato, questo è dovuto all'urgenza e alla rilevanza del tema affrontato, ovvero quello dei rifugiati e della crisi migratoria; dall'altro, ai due importanti riconoscimenti internazionali ottenuti dal film, l'Orso d'Oro al Festival di Berlino (2016) e la nomination all'Oscar come Miglior documentario (2017).

Anzitutto, il film è stato particolarmente apprezzato dalla critica cinematografica nazionale. Ad esempio, due delle più importanti testate giornalistiche italiane, il «Corriere della sera» e «la Repubblica», hanno entrambe recensito positivamente al film: in un articolo pubblicato sul «Corriere», Paolo Mereghetti ha parlato di «un cinema che si identifica principalmente come strumento di conoscenza e non di propaganda, o di assoluzione e condanna»², mentre Paolo D'Agostini su «la Repubblica» ha notato come Rosi avesse realizzato «qualcosa che ci racconta, con un punto di vista totalmente diverso, quello che i telegiornali e le cronache dell'emergenza ci raccontano da anni in modo parziale e distorto»³. La legittimazione culturale del film operata dalla critica cinematografica internazionale è probabilmente l'aspetto più interessante nell'ambito della circolazione di *Fuocoammare* all'estero. Non è un caso, infatti, come nel processo di rielaborazione del trailer promozionale per il pubblico internazionale abbiano trovato spazio almeno un paio di citazioni entusiastiche tratte dalle recensioni americane del film.

Nella sua recensione pubblicata sulla rivista svizzera «FilmExplorer», Maria De Salvatore si concentra soprattutto sulla storia del film, osservando come «il montaggio funzioni su un doppio binario: da un lato, sembra

²P. Mereghetti, *Fuocoammare*, «Corriere della sera», 23 febbraio 2017, <https://www.corriere.it/spettacoli/cards/guida-oscar-mereghetti/fuocoammare-3-stelle-vid.shtml> (ultima consultazione, così come le successive, 15 maggio 2020).

³P. D'Agostini, *Fuocoammare*, «la Repubblica», 16 febbraio 2016, <https://www.repubblica.it/spettacoli/in-sala/2016/02/16/news/fuocoammare-133563026/?ref=search>.

mettere sullo stesso piano condizioni umane apparentemente diverse; dall'altro, evidenzia l'abisso che separa eventi che sembrano paragonabili solo in superficie»⁴. Nicola Cargnoni, sulla rivista italo-svizzera «Rapporto Confidenziale», afferma come il film di Rosi possa essere considerato «un caleidoscopio di emozioni che merita la giusta risonanza in campo politico internazionale ed europeo»⁵. La recensione pubblicata sulla rivista germanofona «Film Bulletin» di Tereza Fischer, infine, nota come il regista abbia voluto raffigurare due mondi «alieni», che si scontrano, prestando attenzione alla vita quotidiana, e sollevando «domande a cui l'Europa non può dare risposta», perché «sopraffatta»⁶.

Anche buona parte delle recensioni francesi si concentra sul tema e sul contenuto del film. Vincent Thabourey su «Positif» osserva come «*Fuocoammare* ci disturba e ci commuove» raccontando una «storia dolorosa che ci coinvolge tutti, in modo terribilmente intimo»⁷. Ma non è solo il contenuto del film che ha colpito la critica francese. Nella sua recensione pubblicata sulla testata culturale «Les Inrockuptibles», Jean Baptiste Morain afferma che «i nostri occhi, abituati alle immagini della televisione, vedono le cose in modo diverso: senza drammatizzazione, senza lacrime, senza pathos, il regista italiano filma semplicemente i morti, senza alcun voyeurismo, con ammirevole rispetto»⁸. L'integrità e l'etica dello sguardo di Rosi è sottolineata anche dal critico cinematografico di «Le Monde», che sottolinea come Rosi «gira da solo con la sua macchina da presa» ma, al tempo stesso, «scolpisce immagini di uno splendore tellurico (cieli plumbei, sfumature di colori invernali) che spesso guardano verso una fantasia di

⁴M. Di Salvatore, *Fuocoammare*, «Film Explorer», 18 maggio 2016, <https://www.filmexplorer.ch/detail/fuocoammare/>.

⁵N. Cargnoni, *Fuocoammare*, Gianfranco Rosi, «Rapporto Confidenziale», 11 marzo 2016, <https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=36096>.

⁶T. Fischer, *Fuocoammare/L'Avenir*, «Film Bulletin», 14 febbraio 2016, https://www.filmbulletin.ch/full/artikel/2016-2-14_fuocoammare-lavenir/.

⁷V. Thabourey, *Fuocoammare de Gianfranco Rosi*, «Positif», n. 668 (2016), pp. 38-39.

⁸J.B. Morain, *Fuocoammare-Par-delà Lampedusa*, «Les Inrockuptibles», 23 settembre 2016, <https://www.les.in.rocks.com/cinema/films/a/il/affiche/2712.php/fuocoammare-dela-lampedusa/2389754/.vid> (ultimo accesso maggio 2020).

finzione»⁹. Così, il mix tra il rispetto con cui Rosi rappresenta una tragedia e il modo in cui costruisce immagini «belle», per usare le parole di Frédéric Strauss di «Télérama», «illumina, come un faro pieno di angoscia, un deserto di reazioni»¹⁰.

In Gran Bretagna, «Sight & Sound» mette *Fuocoammare* al secondo posto dei migliori documentari e al tredicesimo posto dei migliori film del 2016. Nella sua recensione, Trevor Johnston sottolinea come «il coraggio morale e l'arte cinematografica convivono in questa indispensabile proposta di un regista che si guadagna gradualmente il diritto di essere considerato uno dei grandi della nostra epoca»¹¹. Anche Peter Bradshaw su «The Guardian» dà cinque stelle al film (il massimo punteggio), osservando nella sua recensione come il film di Rosi non sia soltanto «bello, misterioso e commovente», o «magistrale» nella sua messa in scena, ma collegando il documentario ai grandi «classici neorealisti», affermando che «Samuele è un discendente di Enzo Staiola come il giovane Bruno in *Ladri di biciclette* di De Sica»¹². Allo stesso modo, David Jenkins nota su «Little White Lies» come «*Fuocoammare* sembra un'eco lontana ma nitida del classico neorealista di Vittorio De Sica del 1948, *Ladri di biciclette*»¹³. Il film, dunque, non viene assimilato soltanto (tematicamente) all'Europa, ma anche all'Italia, soprattutto per i suoi (più o meno evidenti) riferimenti al cinema italiano del passato.

⁹M. Macheret, *Fuocoammare: sur l'île de Lampedusa, entre urgence et insouciance*, «Le Monde», 27 settembre 2016, https://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/09/27/fuocoammare-a-cache-cache-avec-la-normalite-a-lampedusa_5003913_3476vid.html.

¹⁰F. Strauss, *Fuocoammare*, «Télérama», 28 settembre 2016, <https://www.telerama.fr/cinema/films/fuocoammare-par-dela-lampedusa,507277.php>.

¹¹T. Johnston, *Fire at Sea review: Gianfranco Rosi measures the migration crisis*, «Sight & Sound», n. 26/7 (2016), <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-week-fire-sea>.

¹²P. Bradshaw, *Fire at Sea review – masterly and moving look at the migrant crisis*, «The Guardian», 9 giugno 2016, <https://www.theguardian.com/film/2016/jun/09/fire-at-sea-review-masterly-and-moving-look-at-the-migrant-crisis> (consultato, così come i successivi, il 10 gennaio 2020).

¹³D. Jenkins, *Fire at sea*, «Little White Lies», 9 giugno 2016, <https://lwlies.com/reviews/fire-at-sea/>.

Più che sul tema “europeo”, la maggior parte delle recensioni statunitensi si concentra soprattutto sulle scelte cinematografiche del regista. Come osserva Deborah Young su «The Hollywood Reporter», «mentre la maggior parte dei cineasti seguirebbe un'operazione di salvataggio dall'inizio alla fine, Rosi non soddisfa mai la curiosità del pubblico in questo modo» perché «crea invece il dramma attraverso un'attenta scelta di dettagli emotivamente risonanti, che trasmettono molto di più»¹⁴. A questo proposito, Richard Brody fa un passo avanti: come afferma sul «New Yorker», «Rosi filma i migranti in modo empatico ma sentimentale; ritrae elicotteri e navi con una grandiosità roboante. Inoltre, metà del film non ha nulla a che fare con i migranti - è la storia di un ragazzo del posto di nome Samuele; suo padre Nello, un pescatore, sua nonna Maria e altri residenti dell'isola. Rosi si avvicina a loro senza sentirli; la sua osservazione senza contesto può significare qualcosa, oppure niente»¹⁵. In questo modo, l'inserimento del film all'interno della categoria di “cinema del reale” viene profondamente messa in discussione dalla critica americana.

Molti altri articoli, del resto, sottolineano i riferimenti di Rosi a uno dei più grandi documentaristi americani di tutti i tempi: Frederick Wiseman. Prima di tutto, A.O. Scott sul «The New York Times» scrive che «*Fuocoammare* è impressionistico e intensamente avvincente» e che «come un documentario di Frederick Wiseman, ti costringe ad estrarre un grande quadro da una serie di scene intense e intime»¹⁶. Anna Diamond su «The Atlantic» conferma che «le lunghe e attenti riprese di Rosi offrono uno spaccato su queste vite disperate senza alcun commento, evocando il lavoro stilisticamente simile del documentarista Frederick Wiseman»¹⁷ – per la

¹⁴D. Young, *Fire at Sea (Fuocoammare): Berlin Review*, «The Hollywood Reporter», 13 febbraio 2016, <https://www.hollywoodreporter.com/review/fire-at-sea-fuocoammare-berlin-review-864945>.

¹⁵R. Brody, *Fire at Sea*, «The New Yorker», <https://www.newyorker.com/goings-on-about-town/movies/fire-at-sea-2>.

¹⁶A.O. Scott, *Fire at Sea Is Not the Documentary You'd Expect About the Migrant Crisis. It's Better*, «The New York Times», 20 ottobre 2016, <https://www.nytimes.com/2016/10/21/movies/fire-at-sea-review.html>.

¹⁷A. Diamond, *In Fire at Sea, Tragedy and Normalcy Live Side by Side*, «The Atlantic», 22 febbraio 2017, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/>

stessa analogia si veda anche la recensione su «Film Comment»¹⁸.

Sulla presunta “italianità” del film, anche alcune delle recensioni americane sottolineano le connessioni tra *Fuocoammare* e il neorealismo. Oltre ai già citati riferimenti a De Sica – anche su «Film Inquiry» Christopher Connor sottolinea come il personaggio di Samuele «assomigli a un Bruno, un po’ più anziano, di *Ladri di Biciclette*»¹⁹ – Glenn Kenny sul sito del famoso critico americano Rogerebert.com osserva che il film «non si sforza di avere il sapore epico de *La terra trema* di Visconti, l’epopea del 1948 sui pescatori siciliani che ha avuto un’influenza indiscutibile sul cinema italiano»²⁰. Possiamo dunque notare come il film di Rosi non sia stato percepito dalla critica internazionale soltanto come un film europeo, ma anche come un film italiano, grazie soprattutto alle sue connessioni estetiche e tematiche con il cinema italiano del passato.

Per comprendere appieno questa duplice relazione che il film intrattiene, da un lato con l’identità italiana, dall’altro con quella europea, è bene sottolineare in conclusione l’uso politico che ne è stato fatto, in almeno una specifica occasione da parte dell’allora Governo italiano. In occasione di un summit europeo sulla crisi migratoria, tenutosi il 7 marzo 2016 a Bruxelles, il Primo Ministro Matteo Renzi ha regalato 27 copie del DVD di *Fuocoammare* ad altrettanti leader europei, per invitarli a «discutere di immigrazione in modo diverso»²¹. Nonostante nel marzo 2016 il film non avesse ancora una distribuzione internazionale, e fosse del resto ancora presente in alcune sale italiane, la presenza di un DVD ufficiale tradisce l’intento politico dell’operazione. Allo stesso modo, Renzi stesso sottolinea di aver accompagnato l’omaggio del DVD con «due paroline per dire che cos’è questo film, per spiegare che questo è un pezzo dell’Italia, sia dal punto di vista del cinema

2017/02/fire-at-sea-documentary-review/517359/.

¹⁸S. Klawans, *Review: Fire at Sea*, «Film Comment», settembre-ottobre 2016, <https://www.filmcomment.com/article/review-fire-at-sea-gianfranco-rosi/>.

¹⁹C. Connor, *Fire at sea: A Film That Will Set Your Heart On Fire*, «Film Inquiry», 16 febbraio 2017, <https://www.filminquiry.com/fire-at-sea-2016-review/>.

²⁰G. Kenny, *Fire at Sea*, «rogerebert.com», 21 ottobre 2016, <https://www.rogerebert.com/reviews/fire-at-sea-2016>.

²¹Si veda il post sul sito ufficiale di Matteo Renzi, *Enews 414*, 22 febbraio 2016, <https://www.matteorenzi.it/enews-414-22-febbraio-2016>.

che dal punto di vista dei valori che rappresenta»²². Un film che viene, dunque, rivendicato dallo stesso Governo come pienamente italiano, ma che assume da subito una connotazione europea, in chiave diplomatica, per il tema che affronta.

²²S. Frequente, *Migranti, Renzi: «Porto 27 dvd di Fuocoammare al Consiglio europeo»*, in «Corriere della sera», 7 marzo 2016, https://www.corriere.it/spettacoli/16_marzo_07/migranti-renzi-portero-27-dvd-fuocoammare-consiglio-europeo.shtml.

Quali forme distributive per il cinema del reale contemporaneo? Qualche esperienza transalpina nell'epoca digitale

JACOPO RASMI

1. Programmazione digitale

Il termine “programmare” in italiano ha la fortunata ambivalenza concettuale del designare al contempo l'organizzazione della diffusione culturale e la configurazione dei dispositivi digitali. Gli sviluppi più recenti dell'infrastruttura cinematografica si sono orientati verso una sovrapposizione delle due sfere nel corso della fabbricazione di influenti piattaforme informatiche di distribuzione audio-visiva. Tali piattaforme (sistemi programmati) stanno annettendo una quantità in crescita di spazi di condivisione e consumo di opere precedentemente assegnati a svariati altri circuiti: le sale, i DVD, la televisione...¹. Questi fenomeni – da situare in una più generale transizione della circolazione culturale verso interazioni *on delivery / on demand*² – “reinventa” non solo le modalità dell'esperienza cinematografica ma anche, secondo un effetto di *feedback*, tutta la catena produttiva

¹Sollevando (criticamente) la questione del “programmare” ripartiamo dal pensiero del teorico dei media Vilem Flusser: in particolare i saggi inediti del dossier *Vivre dans les programmes*, «Multitudes», n. 74 (2019).

²Si vedano C. Tryon, *Reinventing cinema: movies in the Age of Media convergence*, Rutgers University Press, New Brunswick 2009, e Id., *Cultura on demand. Distribuzione digitale e futuro dei film*, tr. it. Minimum Fax, Roma 2017.

della creazione³. Si tratta, in tal senso, di non trascurare le logiche circolari che associano fatalmente le forme creative a quelle distributive. Le “forme cinematografiche” – del reale, ma non solo – non pertengono mai alla sola analisi estetica ma richiedono di considerare congiuntamente i formati produttivo-creativi e quelli distributivo-spettatoriali. Il fatto che l’elemento caratterizzante del successo (monopolistico) delle piattaforme di distribuzione digitale sia la serie ci induce a porci diverse domande sul margine di ospitalità dei *documentaires de création* in questi nuovi circuiti. E ciò a causa della distanza considerevole che li separa tanto dall’approccio produttivo totalmente finzionale della creazione seriale (un approccio rigorosamente pre-scritto, pro-grammato) quanto dalle nuove condizioni di spettatorialità che questa sta alimentando (con strategie aggressive, a fini commerciali): private, individuali, ipertrofiche (*binge-watching*)⁴. Come può l’esperienza del cinema del reale abitare il mondo programmato da Netflix?

2. De-ontologie realiste e esperienza documentaria

I film proteiformi che spesso definiamo documentari d’autore intrattengono un rapporto privilegiato con la componente “realista” dei gesti cinematografici. Tale rapporto non si limita ad un’adesione alle teorie ontologiche sulla registrazione foto-meccanica delle realtà materiale – si veda l’esempio della mummia baziniana. Benché fondamentale, questa vocazione mediale (o questa “ontologia”) deve essere connessa a una serie più complessa di pratiche che tracciano una *deontologia* realista nell’ambito della creazione filmica.

Di questa *deontologia* troviamo un’enuciata singolarmente efficace nella teoria cinematografica dei documentaristi Jean-Louis Comolli e Vincent Sorrel che dichiarano: «È perciò la *relazione non negata* tra corpo

³Per la questione dell’esperienza cinematografica si rinvia a F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

⁴Si veda, per una critica delle condizioni spettatoriali indotte dalle piattaforme, il dossier *Dans quel monde entrons nous?* dei «Cahiers du cinéma», n. 750 (2019).

filmato e macchina filmante che istituisce la relazione documentaria. [...] Il cinema si fa in presenza»⁵. E proseguono:

Ciò che ci interessa nel fatto di filmare il mondo o il corpo, sono le linee di fuga, ciò che sfugge al calcolo o alla volontà, per non dire la coscienza, che potremmo definire come l'incrocio dell'inconscio tecnico che porta ogni cinepresa con l'involontario di cui ogni corpo è la sede; e ancora l'impensato che caratterizza il nostro rapporto al mondo, qualunque cosa operino le potenze di calcolo⁶.

Sulla suddetta «relazione non negata» corpo/dispositivo riposa il gioco dinamico e inventivo tra “reale” e “forma” in cui si individuano i *documentaires de création*, per mezzo di scritture presenziali, interattive, poco inclini al programmato e al calcolato. Distante da un realismo fondato sulla riproduzione di una realtà puramente esterna, l'elemento documentario farebbe capo piuttosto a un realismo definito dal rapporto empirico e inventivo tra programmi macchinici e presenze vive – un mutevole «realismo delle relazioni»⁷.

La singolarità delle forme e delle durate (dall'ultra-corto fino al lunghissimo) dei cinema risultanti da questa “relazione documentaria” – nonché i tempi e modi delle loro creazioni – non risultano adeguati alla formattazione dei circuiti distributivi commerciali e ai pubblici che essi formano. Salvo rare eccezioni, storicamente queste forme cinematografiche hanno di rado trovato spazio nel mercato della distribuzione e nella programmazione *mainstream*: dalla televisione alla sale multiplex passando dal commercio di VHS e DVD. Ciò che potremmo definire “l'esperienza documentaria” si realizza per lo più in situazioni indipendenti ed effimere di proiezioni con dibattito, nell'ambito di spazi culturali impegnati, di comunità spettatoriali e di eventi eccezionali, come le sale d'essai, i contesti associativi o militanti, i cine-forum, i festival, le occasioni didattiche, ecc. In ciascuno di tali dispositivi periferici di programmazione si palesa la necessità di accompagnare questi

⁵J.-L. Comolli, V. Sorrel, *Cinéma mode d'emploi*, Verdier, Lagrasse 2015, p. 190 (nostra traduzione).

⁶*Ivi*, p. 16.

⁷Riprendiamo il termine dalla filosofia (ecologica) di B. Morizot, *Les diplomates*, Wildproject, Marseille 2016, p. 294.

film e le loro forme, di situare la loro circolazione in un orizzonte relazionale, dialogico e condiviso. Tali film richiedono di inventare delle modalità di diffusione che esigono la creazione specifica di condizioni di incontro e mediazione intorno a opere poco adatte a un semplice consumo individuale, privato. La loro esperienza richiede gesti intrecciati di de-programmazione, ri-programmazione, co-programmazione, auto-programmazione, e così via.

3. Dalle “forme” della creazione a quelle distributive

Nel contesto di un'omologia creazione/diffusione, per cui secondo i citati Comolli e Sorrel «ciò che si fa all'altro filmato» corrisponde a «ciò che si fa dello spettatore»⁸, la dinamica documentaria associa alterità imprevedibili da filmare a pubblici improgrammabili a cui mostrare. Constatiamo, a tal proposito, la scarsa compatibilità tra “forme cinematografiche del reale” e logiche della “programmazione”: sia in quanto predefinita centralizzata della diffusione culturale sia in quanto dispositivi digitali (distanti e predefiniti). Di certo, le esperienze del cinema documentario non possono accettare di relegarsi al di fuori dell'orizzonte informatico della nostra epoca, prendendo semplicemente atto di un'inadeguatezza “essenziale” (e riproducendo così radicali prese di posizioni ontologiche ostili all'immagine non analogica). L'universo del *cinéma du réel* ha piuttosto il compito di cercare di abitare lo spazio della circolazione audio-visiva attuale, in particolare quella digitale, impadronendosi dei suoi strumenti, a partire dalle proprie esigenze. Questo implica una capacità di ridiscutere e deviare le inerzie spettatoriali che i nuovi media «producono», in cui si delinea spesso una relazione negata e appiattita tra pubblico e dispositivo programmato⁹. Ovvero delle inerzie votate al consumo solitario e domestico – secondo piaceri, volontà e ritmi prettamente personali – nel quadro di una tendenza verso un modello «performativo» del pubblico opposto a una tradizione «attenta»¹⁰.

⁸J.-L. Comolli e V. Sorrel, *Cinéma mode d'emploi*, cit., p. 208.

⁹A tal proposito si vedano le ricerche canadesi di G. Drumond, A. Coutant, F. Millerand, *La production de l'usager par les algorithmes de Netflix*, «Les Enjeux de l'Information et de la Communication», n. 19/2 (2018), pp. 29-44.

¹⁰I concetti di “attendance” e “performance” risalgono al quadro impostato dal già citato Casetti.

Occupando gli spazi distributivi in chiave alternativa e creativa, il cinema del reale dovrà – per traslare Comolli e Sorrel – difendere le condizioni di possibilità di un’esperienza (documentaria) che esige una «relazione non negata» – creativa e viva – tra corpo spettatoriale plurale e dispositivo di programmazione. Mantenendo e alimentando l’impensato reale dell’incontro e dell’evento («La diffusione si fa in presenza!») la cui vitalità emergente non è ridicibile al predisposto. Sprovvisi di una ricetta unica e generale, si tenterà di descrivere alcune situazioni di diffusione in cui il rapporto tra spettatore e procedure di programmazione si individua in un modo singolare e interattivo.

A più riprese presenteremo gli esempi convocati dal contesto francese contemporaneo nei termini di un’attitudine strategica “anfibia”. Questo statuto anfibio designerà la tendenza a porsi sul crinale tra dimensioni opposte (e complementari), cercando per vie singolari e sperimentali di costruire spazi intermedi porosi e inediti. Per costituire possibili congiunzioni tra una diffusione presenziale e le virtualità digitali contemporanee, nel quadro di una relazione viva e produttiva (“reale”) tra le contingenze presenti e la programmazione (macchinica). I due polmoni anfibi e comunicanti con cui respirano le esperienze documentarie proposte sono di volta in volta l’incontro immediato e il dispositivo informatico, lo spazio domestico privato e l’apertura pubblica, la situazione solitaria e la prospettiva collettiva, la produzione e la distribuzione, ecc. A una constatazione di insufficienza dei dispositivi già accessibili e operativi, ogni caso menzionato replicherà con un’articolazione originale e feconda, singolarmente anfibia: qui il cinema documentario trasforma le sue situazioni d’uso, i «protocolli editoriali»¹¹ e il perimetro di spettatori potenziali¹².

¹¹Vedi O. Bomsel, *Protocoles éditoriaux. Qu’est-ce que publier?*, Armand Colin, Paris 2013.

¹²Questa duplicità non è estranea alla teoria dei ritorni-trasformazioni delle “esperienze filmiche” contemporanee articolata da Francesco Casetti attraverso il concetto di “ri-rilocazione”.

4. Le auto-programmazioni itineranti del Cinéma chez l'habitant (2013-2015)

Procedendo per ordine di ampiezza territoriale, intraprendiamo questo repertorio dall'esperienza più locale: quella associativa di *À bientôt j'espère*, situata nello spazio metropolitano di Grenoble¹³. Tra i numerosi dispositivi di diffusione documentaria montati dalla prolifica associazione, ci concentreremo sul *Cinéma chez l'habitant* ("il cinema presso l'abitante"). In funzione per più di tre anni tra 2013 e 2015, questa forma consisteva essenzialmente nell'organizzazione di un cineforum itinerante per una quindicina di partecipanti nei salotti di abitanti urbani. Prima della sua interruzione dovuta più al desiderio di nuovi esperimenti che a un effettivo esaurimento del suo interesse, il dispositivo ha realizzato circa 135 proiezioni. Lasciamo qui tra parentesi gli esperimenti successivi dell'associazione (i *Banquets du réel*, l'*Atelier du spectateur-programmateur*, i festival *Le monde au coin de la rue...*), improntati a uno spirito analogo di co-programmazione, convivialità e incontro inatteso.

Il punto di partenza è costituito da una riflessione sulle lacune distributive del *documentaire de création*, che pur in Francia trova il modo di prodursi tra sostegno pubblico (CNC, fondi regionali e locali) e auto-finanziamenti: «C'è un cinema che riteniamo essenziale mostrare, condividere, diffondere... perché oggi, per quanto trovi i mezzi di produzione, devono ancora essere inventate una economia e delle maniere di diffonderlo: il cinema documentario di creazione»¹⁴.

Da un lato, la diffusione abituale di festival e sale *art et essai* risulta estremamente effimera e al contempo ristretta per quel riguarda il pubblico coinvolto (cinefilo, professionista). Dall'altro, al di là del problema quantitativo della diffusione, si pone la questione delle modalità qualitative: ovvero quello di concepire delle procedure d'uso spettatoriale di questi materiali all'altezza delle loro forme (radicate nel "reale", empirico e collettivo).

¹³Il nome dell'associazione deriva da quello di un film impegnato di Marker-Marret (1968).

¹⁴Intervista inedita di Loïc Cloez, responsabile dell'associazione insieme a Cyril Hugonnet, con l'autore (nel quadro di una ricerca dottorale).

I documentari che proponiamo sono fabbricati a partire dal reale, e ci invitano a chiederci come abitiamo il mondo, la nostra vita e chi può sconvolgere la nostra rappresentazione di noi stessi e del mondo. [...] In fin dei conti, avevamo l'impressione che esistesse un modo di mostrare questi film che corrispondesse al gesto dei registi che non sanno in anticipo quello che troveranno quando si lanciano in un film¹⁵.

Nella ricerca di quell'omologia già menzionata tra esperienza spettatoriale e creativa, si formula la proposta del Cinéma chez l'habitant. Il suo protocollo prevede la distribuzione di cartoline d'annuncio del progetto in diversi spazi urbani (su territori mirati). Invitati a contattare l'associazione, gli *habitants* curiosi entrano in contatto con i responsabili dell'associazione, Cyril Hugonnet e Loïc Cloez, insieme ai quali intraprendono un'operazione di co-programmazione (o anche "auto-programmazione"¹⁶) di una proiezione documentaria. Esplorando repertori reperiti da *À bientôt j'espère* secondo diversi assi tematici (l'adolescenza, la morte, la prigione...), il residente co-programmatore sceglie innanzitutto il film da condividere. Oltre a predisporre il proprio salone ed un piatto principale per la cena che segue il film, egli dovrà invitare una dozzina di persone, tentando di rivolgersi a persone provenienti da contesti diversi e con cui non è in intima confidenza. Si tratta di riunire un micro-pubblico composito, privo di una forte affinità preliminare e di una conoscenza esperta dell'ambito documentario. Questa sala di proiezione itinerante accompagna verso l'esperienza di un'opera documentaria spettatori estranei a questi formati, incoraggiati ad affrontare il film e il conseguente momento di discussione dalle condizioni domestiche, conviviali e informali. Riunendo un gruppo vario e non specialistico di spettatori in uno spazio di visione e discussione, *À bientôt j'espère* dispone le migliori condizioni per l'incontro: reale in quanto imprevisto, plurale e contingente. L'incontro di un film (basato a sua volta su relazioni, documentarie) attraverso l'incontro di persone, vissuti e intelligenze attorno al suddetto film. Valorizzando l'aspetto più presenziale e collettivo della tradizione dell'*attendance*, che nella distribuzione digitale s'indebolisce sempre di più, il Cinéma chez l'habitant elabora nondimeno delle strategie anfibie

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ È un concetto avanzato da Flusser nei saggi già menzionati.

attraverso la commistione di ambito domestico e quello pubblico, dello storico *ciné-club* e dei nuovi usi privati.

5. Il cinema telefonato di J'ai mis 9 ans (2016-2018)

Una seconda singolarità distributiva è quella della piattaforma attraverso cui l'artista Frédéric Danos ha diffuso per alcuni anni un film documentario "smontato" in sessioni private su appuntamento. Così egli riassume il dispositivo:

Un'apposita piattaforma propone le sequenze di un film incompiuto, la loro visualizzazione è determinata dalla narrazione a viva voce per telefono delle parti mancanti, un sistema di appuntamenti permette di prenotare una sessione, al giorno e all'orario della prenotazione, il regista vi chiama al telefono e vi accompagna nella visualizzazione raccontandovi ciò che manca, sbloccando al momento giusto le sequenze filmiche, ad una ad una¹⁷.

In origine si trattava per l'artista di trovare il modo di diffondere le *rushes* di un film scritto e ripreso nel corso di una decina d'anni e talmente aderente alle vicissitudini del reale da trovarsi, alla fine, in uno stato così frammentato da non esser riducibile a un montaggio lineare. Dopo avere sperimentato la proiezione pubblica di sequenze montate congiunte dalla narrazione *live* del regista, Danos tenta di trasporre questo approccio nello spazio digitale sfruttandone la malleabilità per diffondere quest'opera "improgrammabile" in circuiti ordinari. Non potendola tuttavia affidare interamente ad internet, in quanto incompiuta e quindi bisognosa della sua presenza narrante per sussistere.

La piattaforma J'ai mis 9 ans permette di visualizzare il calendario delle sessioni disponibili e prenotabili. Il film o, meglio, le sue sequenze divengono accessibili il giorno dell'appuntamento attraverso uno spazio esclusivo del sito in cui si sbloccano ad uno ad uno i filmati grazie a codici forniti da Danos. Egli resta al telefono per l'intera durata della sessione presentando

¹⁷F. Danos, *Au milieu tout au bord*, «La Revue Documentaires», n. 30 (2019), p. 133.

di volta in volta il progetto generale e i passaggi che hanno condotto da una fase di riprese e di scrittura a quella successiva, fino ad un momento finale aperto ad un'eventuale discussione. La duplicità delle istanze componenti l'esperienza spettatoriale è racchiusa nel doppio medium attraverso cui questa si svolge. Da un lato, l'accesso informatico personale alle immagini in uno spazio privato e isolato. Dall'altro, l'incontro contingente e precario della telefonata che impone delle condizioni di co-presenza. Sovrapponendo l'uso domestico del cinema e la tradizione del dibattito pubblico con il regista (particolarmente rilevante nella fruizione di documentari d'autore), Danos inventa una forma pienamente anfibia che confonde e co-implica i regimi spettatoriali e relazionali. In essa combina la programmazione (del digitale e del prodotto culturale) ad una situazione contingente e indipendente, non programmabile. In essa, tra l'altro, sublima con intelligenza un aspetto cruciale di ogni esperienza documentaristica votata alla creazione processuale e non sceneggiata in cui i materiali colti nel reale aprono una serie sconfinata di possibilità il cui montaggio (mai prestabilito) isola una sola proposta di percorso. Si tratta di un cinema talmente dedito al reale di *una* vita (quella del suo regista), da non poter farne a meno per svelarsi.

6. Il festival permanente della piattaforma Tënk (2016 -)

Last but not least, presentiamo il sistema distributivo SVOD di Tënk¹⁸, consacrato al documentario d'autore (in senso ampio) e attivo nell'Europa francofona dal 2016. Nato a Lussas, da trent'anni culla del documentarismo transalpino, il progetto di Tënk è stato ispirato dall'«abbandono della televisione» del cinema documentario, tanto nell'«ambito della distribuzione» quanto nell'«ambito della produzione»¹⁹. Senza il rimpiazzo né della diffusione DVD (deludente) né del nascente streaming digitale (più interessato a forme finzionali), l'indebolimento del sostegno televisivo ha suonato un campanello di allarme per i professionisti del cinema documentario francese. Da un collettivo di questi ultimi (produttori, programmatori,

¹⁸<https://www.tenk.fr>.

¹⁹Jean-Marie Barbe in una conversazione con l'autore: Tënk, *rêve numérique d'un festival permanent*, «La Revue Documentaires», cit., p. 156.

registi...) è nata dunque l'idea di concepire un repertorio di streaming su abbonamento – ovvero SVOD – dedicato al *cinéma du réel* che reagisse alla avventura riuscita di varie piattaforme contemporanee (Netflix, Amazon Prime, Mubi...), integrandola e reinterpretandola.

Da un lato, si trattava di costruire un'alter-economia cinematografica in cui l'investimento dello spettatore abbonato a Tënk (cooperativa distributrice e produttrice) costituisse una risorsa produttiva per creazioni documentarie a venire, secondo una positiva reinterpretazione dello statuto *prosumer*. Dall'altro, la programmazione della piattaforma – in termini tanto di scelta contenutistica quanto di configurazione informatica – si doveva svolgere secondo principi di *editorializzazione* soggettiva, previa esplorazione ricercata di contenuti singolari, e di libertà di circolazione dell'utente. Principi legati, tra l'altro, all'ambito festivaliero (proprio al circuito documentario in generale e più precisamente a quello di Lussas, sede dei famosi États Généraux). In tal senso, si può immaginare il progetto di Tënk come un trasferimento dei gesti della programmazione festivaliera su di un piano digitale indubbiamente più accessibile e flessibile, e le *plages* della piattaforma programmate da binomi professionisti come i commenti editoriali di presentazione di ogni opera rinviano all'impegno intellettuale e investigativo dei responsabili di un festival. Un impegno di mediazione che pare particolarmente proficuo nella valorizzazione di forme complesse e poco visibili come quelle del cinema del reale. Tënk doveva esattamente rispondere all'invisibilità che caratterizza la maggior parte delle creazioni documentarie, soggette a una deperibilità istantanea (salvo rare eccezioni) dopo le tournées di presentazione presenziali tra rassegne e *avant-premières*.

Al formato festival Tënk aggiunge dunque una permanenza ubiqua con lo strumento digitale. Del festival, tuttavia, la piattaforma smarrisce il carattere più evenemenziale e dialogico e questo aspetto rimane l'angolo morto dell'iniziativa di Tënk, a cui la sua *équipe* sta tentando di porre rimedio.

La SVOD è un media che dà la possibilità a ognuno di fare un uso individuale e quindi qui si perde qualcosa di fondamentale per il documentario. Dato che il documentario è una creazione che fa lavorare lo spettatore, abbiamo voglia di parlarne alla fine (visto che abbiamo "lavorato" nel

corso della proiezione)²⁰.

Dopo lo spostamento verso lo strumento informatico, come riacquistare l'esperienza (collettiva, situata) persa nella transizione? Come recuperarla, ritornando *back to motherland*²¹? A proposito di questa esigenza di ri-rilocazione, è in corso la negoziazione di diritti di proiezione pubblica non commerciale per alcune opere in catalogo, affinché possano essere (legalmente) condivise in un contesto collettivo per mezzo di atti di ri-programmazione o co-programmazione situati. Riterritorializzando la potenza deterritorializzata del digitale.

²⁰ *Ivi*, p. 160.

²¹ Il riferimento è nuovamente a Francesco Casetti.

Ricerca, archivi e *reenactment*: relazioni performative a San Berillo tra cinema del reale e *Web Serie Doc*

GIOVANNA SANTAERA

Nell'ultimo decennio la moltiplicazione dei formati dei prodotti audiovisivi di matrice documentaria ha reso difficile individuare una formula capace di sintetizzarli tutti. Un'esplosione formale che ha generato anche qualche pessimistica preoccupazione circa la loro capacità di conoscenza della realtà stessa¹. Gli sviluppi produttivi sono stati di certo favoriti dalla maggiore libertà garantita dall'avvento del digitale. Ma la spinta più dirompente è derivata, forse, dalle relazioni instauratesi nel tempo tra le pratiche cinematografiche, quelle video e performative (creative e non). L'esperienza filmica in questi casi è diventata una chiave di apertura verso nuove modalità che, come spiega Bertozzi, hanno dato vita nel campo documentario a forme artistiche ibride ed espanse². Questa produzione non è stata solo il risultato di una rivitalizzante modalità di progettazione inter-artistica. Ma soprattutto di una vitale costruzione collettiva dalla forte presa reale nella connessione degli elementi in gioco. È emersa di conseguenza la necessità, come suggerisce anche Dottorini, di riflettere attraverso la realizzazione di queste opere sulla pluralità degli sguardi documentari come un «laboratorio aperto, come luogo di sperimentazione di forme che si interrogano sul nostro rapporto

¹I. Perniola, *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 7-10.

²M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018, pp. 7-10.

con la realtà»³. Il legame con queste immagini prova a porsi, così, come messa in relazione di sguardi e luogo di incontro in grado di restituire una visione complessa⁴.

In questo panorama si sono intrecciate due esperienze documentarie catanesi: il film *Gesù è morto per i peccati degli altri* della regista Maria Arena (2015) e *San Berillo Web Serie Doc* (2016-2018)⁵.

Il primo è un lavoro corale, intrapreso nel 2008, con e sulla vita di sette prostitute e prostituti trans del quartiere San Berillo. Il documentario attraverso il *reenactment* degli attori sociali coinvolti racconta alcuni momenti di vita vissuta, raccolti nei due anni di preproduzione, cogliendo durante le riprese poi il quotidiano scorrere del tempo dentro e fuori dal quartiere. Il racconto delle loro speranze, legate alla paradossale proposta di un corso per badanti, è scandito dal susseguirsi di alcuni quadri che raccolgono la ciclicità delle stagioni e delle festività religiose. Nella tensione poetica, creata dal montaggio delle varie inquadrature e sequenze, emerge un confronto continuo: tra le diverse soggettività coinvolte (compreso lo spettatore), le comunità di appartenenza e la rappresentazione di una relazione con l'alterità attraverso la stessa⁶.

La seconda, giunta al momento a due stagioni, è frutto di un laboratorio triennale di video documentazione partecipata coordinato dalla regista. Il progetto nasce dalla collaborazione, costruita durante gli anni di produzione del film, con le realtà impegnate intorno a San Berillo. La web serie doc, in particolare, è inserita all'interno di un progetto di innovazione sociale e culturale di rigenerazione urbana della nascente associazione Trame di Quartiere. Al suo interno un team interdisciplinare di giovani è stato selezionato per ricostruire, attraverso l'educazione agli strumenti documentari, il racconto della sua pluralità culturale. Lo storico quartiere catanese fu sot-

³D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 30.

⁴*Ivi*, pp. 78-82.

⁵M. Arena, *Gesù è morto per i peccati degli altri*, DVD, Invisible Film, 2015. Per le due stagioni di *San Berillo Web Serie Doc* si rimanda al sito www.tramediquartiere.org.

⁶Per un approfondimento dell'analisi e delle modalità registiche cfr. *Videopresentazione di Gesù è morto per i peccati degli altri*, a cura di M. Italia, in «Arabeschi», n. III/6 (2015).

toposto negli anni '50 a una delle operazioni di sventramento e speculazione edilizia più discusse del dopoguerra in Italia. La parte residuale, abbandonata e stigmatizzata per anni, è diventata nel tempo luogo di accoglienza e transito per prostitute/i, travestiti, trans, omosessuali, immigrati o persone disagiate. La web serie ne raccoglie testimonianze, memorie (anche sotto forma di tracce d'archivio) e analisi. Facendo emergere, attraverso l'impianto tematico-narrativo, una "mappa" della trama problematica di punti di vista di cui tener conto per favorire l'interazione e gli interventi nell'area⁷.

Entrambi sono il risultato di un processo di produzione condivisa, svolto tra pratiche di ricerca, osservazione laboratoriale⁸ e sperimentazioni creative. Nell'uno e nell'altro il lavoro visuale ha fatto dei processi documentari un metodo d'intervento, esteticamente sensibile, per attivare percorsi di riflessività pragmatica, critica e discorsiva⁹. I prodotti audiovisivi realizzati a San Berillo hanno cercato di trasmettere, a partire dalle naturali contraddizioni dentro le storie del quartiere, il rovescio della nostra età delle immagini: sia sul piano della semplificazione degli immaginari che dei regimi di rappresentazione visuale e del senso comune. Lavorando sulla nostra capacità di "archiviare" in maniera indifferente le immagini come altro da noi¹⁰. Partendo anche dalla consapevolezza ecologica che il legame tra soggetti, media, immagini e ambienti poteva produrre un'azione materiale, etica, politica e simbolica¹¹. Ciò è possibile attraverso un lavoro sulle immagini che fa leva

⁷Trame di Quartiere, *Costruire trame, intrecciare percorsi: pratiche artistiche di rigenerazione urbana per tutte/i*, in "Roots&Routes", n. 2/25 (2017).

⁸Il principio di laboratorialità è stato anticipato con Bertozzi e Dottorini. La formula, qui, rinvia all'idea del laboratorio d'immaginazione intermediale proposto da Montani come forma progettuale d'osservazione, restituzione e ricezione riflessiva della realtà. Unita, in modo simile, al bisogno concettuale di sperimentare forme d'osservazione interdisciplinari e aperte per trovare nuove forme/formule di narrazione per raccontare una realtà complessa. Cfr. P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Per illustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. XVI; G.D. Innerarity, *La società invisibile*, tr. it., Meltemi Editore, Milano 2004, p. 13.

⁹Per la metariflessività incarnata nell'opera cfr. M. Canevacci, *Antropologia della comunicazione visuale*, Meltemi Editore, Roma 2001; P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., p. XVII, pp. 49-70.

¹⁰P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., pp. 20-21.

¹¹Per un approfondimento degli sviluppi ecosistemici e visuali cfr. E. Ugenti,

su un contatto vivo e dinamico con l'alterità di quella realtà attraverso una capacità collettiva di re-visione e immaginazione percettivamente più aperta.

Molti di questi cambiamenti sono spesso legati a soggetti che hanno formazioni differenti e diverse competenze¹². Soggetti che spesso hanno la capacità di attraversare e mettere in connessione mondi eterogenei. Maria Arena, per esempio, ha un percorso artistico vario e articolato intorno alle immagini. È stata autrice e regista teatrale di spettacoli intermediali, videoartista, vj per pratiche di *live cinema*, curatrice di videoinstallazioni, regista di cortometraggi e videoclip *found footage*, docente e curatrice di diversi laboratori interartistici, anche in ambito socioculturale. Questo continuo lavoro sulla forza pragmatica delle immagini filmiche è il frutto di una formazione filosofica, della successiva specializzazione in comunicazione sociale e dello studio presso la Scuola Civica di Regia di Milano. Motore del suo approccio produttivo, come avvenuto a San Berillo, è sempre stata la volontà come regista di farsi tramite di un racconto per immagini nato attraverso l'incontro, l'osservazione itinerante con la propria camera e lo studio. I materiali raccolti si sedimentano in un archivio personale (analogico e digitale) i cui frammenti, attentamente rivisti, le permettono di tornare a riflettere sul proprio sguardo. Questa metodologia, vicina a una forma di ricerca visuale¹³, le ha permesso di cogliere e trasmettere criticamente nelle proprie immagini un insieme di elementi sociali, culturali e antropologici attraversando realtà complesse. Gli interrogativi nati dagli appunti visivi diventano il fuoco di partenza per ulteriori riprese con l'obiettivo di mantenere, nella loro costruzione creativa, una domanda sempre viva e aperta¹⁴. Tracce che rielabora attraverso diverse forme artistiche mettendole al servizio poi della costruzione drammaturgica delle opere documentarie.

Nel caso del film *Gesù è morto per i peccati degli altri* il materiale ripreso negli anni di studio dal 2008 le ha permesso di fissare sensibilmente alcune modalità tecniche di messa in forma di quella realtà, definendo i punti di

Immagini nella rete. Ecosistemi mediali e cultura visuale, Mimesis, Milano-Udine 2016.

¹²M. Bertozzi, *Documentario come arte*, cit., p. 8.

¹³A. Frisina, *Ricerca visuale e trasformazioni socio-culturali*, UTET, Torino 2013.

¹⁴Si noti la centralità della domanda rispetto al reale registrata più volte da Daniele Dottorini. Cfr. D. Dottorini, *La passione del reale*, cit.

reenactment per un canovaccio di riprese e alcune modalità di composizione del montaggio a partire dai caratteri della realtà osservata. Il *modus operandi* di questi processi di archiviazione è stato in parte reso visibile, prima della produzione finale del film nel 2014, attraverso alcune rielaborazioni creative, diffuse per ampliare la partecipazione attiva al progetto di produzione dello stesso. Su Youtube si trovano, per esempio, due video dei materiali raccolti a San Berillo dal titolo *Quello che si ricorda*¹⁵. A questi si affiancano prodotti intermediali, come la videoinstallazione *I'm Your Man* con il racconto tratto dal libro di uno dei protagonisti del film, Francesco Grasso, su musiche di Leonard Cohen¹⁶.

Queste opere sono state riusate per una serie di serate con gli stessi attori sociali con spettacoli, proiezioni, *reading* multimediali, mostre e dibattiti. La rete produttiva, fondata già sulla partecipazione e sul coinvolgimento dei soggetti al progetto, è stata così ulteriormente allargata alla realtà civile e culturale del territorio. Ciò ha alimentato un bacino di risorse per la sperimentazione di una forma di racconto realmente condivisa. La produzione del film, dopo un iniziale momento di chiusura rispetto ai bandi ministeriali e prima dell'ingresso della Invisibile Film, era stata sostenuta dalla partecipazione diretta in autoproduzione della sceneggiatrice Josella Porto e dai pochi membri della troupe. Attraverso vari incontri le collaborazioni si sono via via ampliate grazie a drammaturghi, cantautori e musicisti a stretto contatto con la realtà. Hanno quindi rielaborato i materiali di partenza, aggiungendo dei contributi alla drammaturgia del documentario dal carattere strettamente avvinto al corpo della narrazione stessa. Attraverso questa sorta di *crowdsourcing* è nato il primo sistema reticolare di promozione del progetto, mobilitato anche dai meccanismi della rete virtuale per la promozione delle iniziative e il *crowdfunding* per sostenere i costi finali¹⁷. Completato

¹⁵M. Arena, *QUELLO CHE SI RICORDA, 1 SIGNOR GRASSO*, studio per un film documentario (<https://www.youtube.com/watch?v=xgLVqW3Xc5w>) e *QUELLO CHE SI RICORDA, 2 FRANCESCO GRASSO*, studio per un film documentario (<https://www.youtube.com/watch?v=CHdRzi-uEdY>).

¹⁶M. Arena, *I'm your man*, HD, 4'20", videoinstallazione, 2013.

¹⁷Per un approfondimento sulle pratiche di *crowdsourcing* e *crowdfunding* tra audience, produzioni audiovisive e ambienti urbani cfr. N. Gallio, M. Martina, *Love of the Common People. Il crowdsourcing e il crowdfunding nell'economia dell'audiovisivo*

il film, la distribuzione è stata seguita personalmente dal team di produzione. Alle proiezioni hanno preso parte anche i protagonisti del film. Il circuito di diffusione è cresciuto grazie alle proiezioni in alcuni Festival, sale, distribuzione in DVD, streaming o portali di *audience engagement*. Il film è stato poi inserito dalla Federazione dei Cinema d'Essai in *I Racconti Italiani* e nella raccolta-rassegna, curata da Adriano Aprà, sulle vie del cinema neo-sperimentale *Fuori Norma*.

Tutto questo per ricordare, come scrive Maria Arena, che «fare film difficili»¹⁸ oggi significa saper individuare nuovi percorsi che permettano di avvicinare temi, racconti e storie difficilmente raccontabili attraverso percorsi produttivi più canonici, soprattutto quando si tratta di realtà emarginate. Ma soprattutto la necessità di operare in modo che il proprio fare filmico sia sempre una forma di restituzione pratica verso la realtà stessa.

Solo tenendo in considerazione questi processi di co-costruzione contestuale, è possibile muoversi anche verso l'espressione filosofica più profonda della performatività del film che cerca di rappresentare attraverso la stessa una condizione esistenziale. Per questo tutte le relazioni performative nel film tra il sistema produttivo, gli attori e lo spettatore sono sottilmente problematizzate¹⁹. Le riprese si fondano sul riconoscimento critico della «finzione costitutiva»²⁰ di qualsiasi soggetto nella propria quotidianità,

contemporaneo, «Cinergie», n. 4 (2013), pp. 4-8; M. Ciancia, K. Goldoni, W. Mattiana, *Enhancing the crowd. Audience e creatività diffusa nei processi produttivi audiovisivi*, «Cinergie», n. 4 (2013), pp. 16-22; C. Tyron, M. De Rosa, *Crowd, Space and the Movie Theater Lure. Notes on Contemporary Off/Online Moviegoing*, «Cinergie», n. 4 (2013), pp. 9-14.

¹⁸M. Arena, *Fare Film Difficili*, «il lavoro culturale», 13 giugno 2017, <http://www.lavoroculturale.org/fare-film-difficili-maria-arena> (ultimo accesso 22/05/2020).

¹⁹Sul tema della performatività tra attori sociali, film e ricezione cfr. S. Bruzzi, *New documentary*. Routledge, London 2006; M. Bertozzi, *Documentario come arte*, cit., pp. 39-48; S. Moraldi, *Questioni di campo. La relazione osservatore/osservato nella forma documentaria*, Bulzoni Editore, Roma 2015, pp. 65-82 e pp. 169-210; I. Perniola, *L'era postdocumentaria*, cit., pp. 50-59; D. Dottorini, *La passione del reale*, cit., pp. 82-88; O. Brett., *The lieu factice: Performance, Identity, and Place in French and Italian Queer Documentary since 2000*, Tesi di Dottorato, School of Modern Languages, University of Leicester, 2013.

²⁰D. Dottorini, *La passione del reale*, cit., p. 16.

messa in discussione dalla stessa transessualità o dal travestitismo dei protagonisti. I contenuti del film partono dalla dis-locazione dei soggetti trans, osservata dentro il quartiere di San Berillo, che si pone come luogo di rinegoziazione: dell'identità sociale, religiosa, sessuale o di genere in relazione agli spazi, ai tempi e ai valori comunitari. La finzione costitutiva è però liberata, per lo più, nella co-costruzione delle inquadrature e delle riprese in piano sequenza con un *reenactment* consapevole ma spontaneo dei protagonisti attraverso il movimento, la parola e quotidianità legata alla realtà degli Altri. La costruzione e la cura estetica della relazione tra osservatore e osservato²¹, data da uno sguardo partecipe ma critico attraverso la camera, ha determinato nel film una degerarchizzazione, tematizzata anche narrativamente nel film con l'arrivo di un fotografo reporter, capace di attivare un percorso di riflessione sulle dinamiche di rappresentazione visuale. La macchina da presa, posta dalla regista di fronte al divenire della realtà – in cui i protagonisti si trovano spesso come figure fisse – in certi casi coglie tra una soglia e l'altra, dentro l'inquadratura, ai limiti del campo o tra una sequenza e l'altra la nostra posizione di fronte alla stessa. È il montaggio finale, però, a costruire una tensione dialettica: isolando certi elementi per sacralizzarli nel loro Essere o con il susseguirsi dei quadri che procedono per associazioni, scarti ed ellissi liriche che restituiscono un movimento vivo. *Gesù è morto per i peccati degli altri*, anche per via della stessa trasfigurazione metaforica del tema religioso nella narrazione, sembra che esprima quella forma di ricerca documentaria come incarnazione intersoggettiva per mezzo delle immagini proposta da Daniele Dottorini. Una nuova «passione del reale» fondata necessariamente su un nuovo atto di fede della visione anche da parte dello spettatore.

L'attivazione di questa riflessività può fare delle forme documentarie dei veri e propri attori mediali nel presente. Questo è il grado di competenza e consapevolezza visuale ricercato da Maria Arena nella sua esperienza didattica del laboratorio interdisciplinare di video-documentazione per *San Berillo Web Serie Doc*. La pratica documentaristica è stata per i giovani partecipanti uno strumento di contatto reale, azione civica e democratica.

²¹Sul tema della relazione tra osservatore e osservato cfr. S. Moraldi, *Questione di campo*, cit.

Il percorso di ricerca e di montaggio qui ha raccolto materiali di varia natura, stratificati nella polifonica struttura episodica. Alle video-testimonianze si accompagnano interviste con esperti e reperti d'archivio come articoli, cartografie, fotografie e filmini *found footage*. Per la realizzazione sono stati coinvolti infatti anche diversi soggetti e *stakeholder* associazionistici, istituzionali e mediali. Tutto il processo è stato accompagnato da uno *storytelling* creativo attraverso le diverse piattaforme on e off line: dal canale Youtube, al sito e ai social network fino al centro espositivo dell'associazione, dove si sono svolte mostre multimediali e incontri che hanno alimentato la costruzione stessa di alcuni episodi. La web serie è stata proiettata anche attraverso canali più tradizionali per le forme documentaristiche come i festival. Ma il carattere più innovativo è rappresentato dall'evoluzione anche in Italia verso forme documentarie già diffuse in Europa come le *interactive not-for-profit web serie* o le *collaborative community documentary series*²². La web serie è stata pensata come una mappa da costruire interattivamente per rispondere a degli interrogativi e rilanciarne altri. Assimila certi caratteri strutturali delle web serie accanto al montaggio di elementi di varia natura pensati per l'interazione su una piattaforma ampia e transmediale (rappresentando quasi una crasi o un prodotto ibrido tra web serie e web doc).

Forme simili di produzione e diffusione del documentario, che poggiano sul solco della tradizione ma si muovono attraverso processi innovativi, sembrano rispondere non solo al bisogno di racconti del reale espressione delle forme di vita rappresentate ma anche strumenti performativi di relazione con le stesse. Nuove forme di realismo ancora da approfondire, analizzare e sostenere in prima persona in futuro²³.

²²T. Klein, *Web Series – Between Commercial and Non-Profit Seriality*, in *Media Economies. Perspectives on American Cultural Practices*, a cura di M. Hartwig, E. Keitel, G. Süß, WVT, Trier 2014, pp. 3-14; E.J. Williams, *Framing participation in collaborative community media: The living community documentary series*, «The International Journal of Communication Ethics», n. 13, 2/3 (2016), pp. 48-65.

²³A un ulteriore percorso di approfondimento della riflessione ha contribuito di recente anche Stefania Rimini. Cfr. S. Rimini, *Tra ingorghi di desideri. Corpi in transito nel sistema audiovisivo di San Berillo*, «Arabeschi», n. 13 (2019).

Web-doc: (Ri)mediare il reale. Strutture narrative e strategie di coinvolgimento per il documentario interattivo in Italia

VALERIO DI PAOLA

Il documentario interattivo on-line è un testo sfuggente, realizzato secondo pratiche, tecnologie e strategie soggettive¹. Il panorama italiano, pur ristretto, non è uniforme: l'analisi di quattro casi, *Bolivia's Everyday Water War*², *4 Stelle Hotel*³, *Pirate Fishing*⁴ e *Storia di una pallottola*⁵, non esaurisce il panorama ma può fornire le coordinate della conversazione in corso, ponendo quesiti sul futuro di questa forma di documentario, le tecnologie di pubblicazione e il mercato.

Secondo l'ampia definizione di Zygmunt Bauman, il presente liquido è caratterizzato da pratiche soggettive⁶. In questo presente il film, rilocato in

¹Le considerazioni prodotte sono tratte dall'intervista a Michele Bertelli raccolta dall'autore il 6 dicembre 2018.

²M. Bertelli, J. Sauras, *Bolivia's everyday water war*, 2015 (http://speciali.espresso.repubblica.it/_2016/speciale-bolivia/index.html_INTRO_vid, ultimo accesso 22/05/2020).

³V. Muscella, P. Palermo, *4 Stelle hotel*, 2014 (<http://www.4stellehotel.it/>, ultimo accesso 22/05/2020).

⁴D. Lemma, E. Gorman, J. Ruhfus, *Pirate fishing*, 2014 (<https://interactive.aljazeera.com/aje/2014/piratefishingdoc/>, ultimo accesso 22/05/2020).

⁵C. Elia, A. Miotto, *Storia di una pallottola*, 2017 (<https://www.storiadiunapallottola.it/>, ultimo accesso 22/05/2020).

⁶Z. Bauman, *Modernità liquida*, tr. it., Laterza, Roma-Bari 2015.

nuovi dispositivi⁷, è liquefatto nella «condizione postmediale»⁸: una galassia di forme postcinematografiche aggregate nella Rete, che è il principale medium tra produzione e consumo⁹. Il web-doc è dunque un patchwork: in ottica post-strutturalista è un testo aperto in cui la differenza di significato tra i segni richiama altri segni, cosicché nella eterogeneità vibra armonicamente l'insieme¹⁰. È un testo poco delimitabile verso l'interno e verso l'esterno: citando Bachtin, è un tessuto che cuce codici simbolici che presuppongono espressioni precedenti¹¹. È forse possibile associarlo all'idea di cinema impuro, non autonomo ma fatto dell'influenza delle arti consacrate¹²: se allora l'influsso era nelle arti precedenti all'immagine in movimento, per il web-doc sono le coordinate del cinema stesso a indicare la prospettiva. L'eteroglossia, per Bachtin la coabitazione dei codici che non inficia la comprensibilità, è una caratteristica di questo testo e include il ruolo dello spettatore, che ricostruisce la narrazione interagendo attraverso la piattaforma di pubblicazione. I web-doc infatti implicano la lettura contemporanea di elementi non lineari: tipicamente, sono narrazioni ipertestuali composte da *topics*¹³, in una rete di risonanze del documentario classico. Dunque lo spettatore del web-doc non è quello tradizionale, invisibile per Elsaesser e Hagen, che guarda dall'esterno la diegesi.

L'interazione è l'elemento che rende il web-doc strutturalmente coerente alla Rete: è un esempio di cultura convergente che mescola linguaggi in una narrazione non lineare polifonica e coinvolge lo spettatore in un'esperienza interattiva¹⁴. Composto da video, fotografia, racconto scritto, ibrida

⁷Cfr. F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

⁸R. Eugeni, *La condizione postmediale*, La Scuola, Brescia 2015.

⁹Cfr. S. Arcagni, *Visioni digitali. Video, web e nuove tecnologie*, Einaudi, Torino 2016.

¹⁰T. Elsaesser, M. Hagen, *Teoria del film. Un'introduzione*, tr. it., Einaudi, Torino 2009.

¹¹Cfr. M.M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, tr. it. Einaudi, Torino 1997.

¹²Cfr. A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, tr. it. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999.

¹³Cfr. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, tr. it., Guerini, Milano 2003.

¹⁴Cfr. H. Jenkins, *Cultura convergente*, tr. it., Apogeo, Adria 2014.

l'architettura del Web con il videogioco. La sua diffusione si dispiega secondo una logica tipicamente transmediale, dal sito al social network, spesso passando per una versione lineare off-line degli stessi contenuti. Per posizionare il web-doc è infine utile considerare Internet, oltre che piattaforma di fruizione, anche broadcaster centrale per il futuro dell'intrattenimento: on-line se ne giocherà forse la sostenibilità produttiva, se festival prestigiosi come Sheffield Doc Fest¹⁵ o IDFA¹⁶ hanno già aperto sezioni dedicate a questa forma.

Dal punto di vista delle pratiche non esiste un'accademia autoriale e un sistema produttivo e distributivo che impone regole. Dieci anni fa Alexandre Brachet, fondatore di Upian, nel presentare al pubblico il paradigmatico *Prison Valley*¹⁷ dichiarava che la Rete è anarchia: il fascino era dunque nella libertà creativa. Oggi è forse maturata una maggiore consapevolezza che si rispecchia nelle strategie. Il primo dato comune per i casi in esame è nei credits, perché i web-doc mettono l'autore a confronto con maestranze che non fanno parte della troupe cinematografica: ci sono web e game designer, social manager e professionisti del marketing¹⁸, un'orchestra che necessita un direttore in grado di padroneggiare il film ma anche il dialogo interdisciplinare. Nella odierna riduzione della distanza tra produzione e fruizione¹⁹, a mio parere il regista amplia nel web-doc il potenziale campo d'azione, poiché il dispositivo impone il ripensamento dei vecchi mestieri del cinema e un'ibridazione con nuove professioni, accentrate in un cruciale factotum: il *transmedia designer*²⁰. Il flusso di lavoro è investito dalla svolta narrativa imposta al testo dalle esigenze del racconto in Rete, secondo cui il racconto

¹⁵Sheffield Documentary Festival, sezione piattaforme interattive: <https://sheffdocfest.com/films/interactive> (ultimo accesso 22 maggio 2020).

¹⁶International Documentary Filmfestival Amsterdam, sezione formati innovativi: <https://www.idfa.nl/en/info/about-idfa-doclab> (ultimo accesso 22/05/2020).

¹⁷A. Brachet, *Prison Valley*, 2008 (<http://prisonvalley.artetv>, ultimo accesso 22 maggio 2020).

¹⁸Dai credits emerge la preminenza delle figure legate all'elaborazione grafica dei dati e alla progettazione dell'interfaccia, per conciliare l'estetica con l'usabilità.

¹⁹Cfr. M. Castells, *The Internet galaxy*, Oxford University Press, Oxford 2001.

²⁰S. Leonzi, G. Ciofalo, C. Castaldo, *Transmedia storytelling: nuove competenze per nuove figure professionali*, «Emerging Series Journal», n. 6 (2018), pp. 14-19.

non finzionale si struttura su logiche proprie della narritività²¹ (Salmon, 2007): il *transmedia designer* nel web-doc è un narratore che fa esplodere la storia su più piattaforme e intanto coordina le diverse professionalità, in modo che i diversi *topics* siano coerenti.

Il primo web-doc osservato è *Bolivia's Everyday Water War*, realizzato dai giornalisti e videomaker Michele Bertelli e Javier Sauras con il supporto dello European Journalism Centre, pubblicato in Italia dal gruppo L'Espresso²²: è una narrazione ipertestuale multipersonaggio dell'accesso all'acqua potabile nelle zone povere della Bolivia. Credo che questo lavoro si avvicini all'idea di realismo inteso come poetica di radicamento nella realtà sociale, non come stile da copiare, quanto come atteggiamento programmatico verso la materia del racconto²³. L'ontologia dell'immagine fotografica baziniana ha del resto conosciuto nuova fortuna nell'interpretazione della transizione tra racconto analogico e digitale: l'idea dello schermo come finestra e dello spettatore che gestisce attivamente l'atto del vedere ben si adatta a un linguaggio basato sull'interattività. In questo web-doc gli autori propongono il pedinamento del protagonista attraverso la quotidianità, nell'accezione zavattiniana: una storia vera interpretata dal proprio protagonista, filmata nel suo svolgersi²⁴. Così, le features interattive rendono accessibile la pluralità dei punti di vista, consentono lo spostarsi alle spalle dei diversi personaggi e inquadrano secondo la sua ottica il senso dei contributi.

Le funzionalità interattive di questo web-doc sono state realizzate con un tool di programmazione creato da Honkytonk, software house impegnata nello sviluppo di strumenti per il documentario già per il pionieristico *Journey to the End of Coal*²⁵. Il tool, a detta dell'autore, ha semplificato il lavoro e consentito di adattare la struttura narrativa di massima a un'infrastruttura informatica universale. Si è ottenuto così un prodotto più

²¹Cfr. C. Salmon, *Storytelling, la fabbrica delle storie*, tr. it., Fazi, Roma 2008.

²²Il sito del progetto è consultabile qui: <https://innovation.journalismgrants.org/projects/bolivias-everyday-water-war> (ultimo accesso 22 maggio 2020).

²³Si veda A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, cit.

²⁴Cfr. C. Zavattini, *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 2002.

²⁵S. Bollendorff, A. Ségrétin, *Journey to the End of Coal*, 2008 (<http://www.honkytonk.fr/index.php/webdoc/>, ultimo accesso 22 maggio 2020).

appetibile per chi, acquistati i diritti, lo distribuisce su piattaforme con diverse esigenze. Spesso del resto il web-doc non è autonomo ma esiste dentro contenitori, perlopiù testate giornalistiche: dunque non basta scriverlo, filmarlo e editarlo, ma è necessario programmare l'accesso secondo lo standard informatico di chi pubblicherà, compiendo scelte drastiche sulle modalità di fruizione. Un'opzione più anarchica avrebbe in questo caso potuto compromettere la pubblicazione: è evidente come la scelta autoriale non può prescindere dal determinismo tecnologico, a meno di volersi situare del tutto fuori dal mercato.

L'uso di un tool predefinito limita l'idea assoluta di libertà di Brachet, sposta le scelte di design su modalità di fruizione date e spinge verso una maggiore definizione del web-doc come testo interattivo: si tratta dunque di un'esperienza visiva o di un videogioco? Per delimitare il campo, considero in questo caso web-doc un testo che adotta il video come elemento strutturale. Se il video fa il web-doc, questo è un documentario classico che ammette l'uso di strumenti interattivi per migliorare l'ingaggio. Non a caso molti documentari interattivi, tra cui il secondo esempio, propongono accanto alla versione on-line quella lineare per la sala o lo schermo televisivo. Ma dunque, come equilibrare narrazione e interattività?

È interessante in questo senso il documentario interattivo di produzione indipendente *4 Stelle Hotel*, di Valerio Muscella e Paolo Palermo, che documenta la realtà di uno stabile occupato a scopo abitativo da una comunità internazionale di migranti a Roma. Le funzioni interattive che organizzano la scansione della narrazione sono minime: l'opera sceglie il Web più come palcoscenico plurimediale che come veicolo di interazione, ovvero sfrutta la possibilità di raccontare con la convergenza dei linguaggi video, fotografici e testuali, senza spezzare la cornice unitaria e compatta. La differenza con l'esempio precedente è però nella logica narrativa: se lì il motore era il pedinamento, qui si concepisce uno spazio videoludico, la cui comprensione è affidata all'orientamento topografico nello spazio. I contenuti sono distribuiti in questa riproduzione digitale del luogo fisico come nei classici *platform videogame*, in cui i giocatori esplorano i livelli di gioco posti uno sopra l'altro. La scansione stratificata è un elemento evolutivo di frattura notevole tra web-doc e linguaggio tradizionale: la distribuzione

su livelli richiede l'utilizzo di tecniche di game design in contesto altro dal gioco che impattano sulla narrazione e, come rilevato in altro ambito da Guarnaccia e Barra, ne definiscono il senso oltre che la struttura²⁶.

Il gioco è ancora centrale in *Pirate Fishing*, web-doc dal design raffinato, che narra la pesca illegale in Sierra Leone sotto forma di indagine interattiva. Si tratta di una produzione commissionata allo studio romano Altera Wide dal network internazionale *Al Jazeera*, rimediazione interattiva di un preesistente documentario lineare. Uno dei suoi maggiori motivi d'interesse è proprio l'organizzazione parcellizzata del lavoro: è stato affidato a uno studio specializzato, svincolato dalla fase autoriale che vede la troupe sul campo. Il risultato è un'opera che con l'interattività ribalta l'idea di fruizione: salta la distanza di sicurezza dal racconto e si è costretti a intervenire, poiché senza azione dello spettatore-giocatore la storia si ferma. In questo senso lo spettatore non è disincarnato, come nel cinema oculare e speculare di Siegfried Kracauer²⁷, e, senza più distanza tra osservatore e oggetto, fruisce la narrazione in modo tattile: chi guarda *Pirate Fishing* di fatto video-gioca e, come suggerisce Matteo Bittanti, più che con gli occhi pensa con le dita²⁸.

L'equilibrio tra esigenze narrative e gioco è tuttavia difficile e inoltre la pubblicazione su piattaforme di proprietà di gruppi editoriali di cui gli autori non hanno il controllo rende spesso inaccessibili le metriche dell'interazione con gli utenti, che indicherebbero in modo chiaro cosa funziona e cosa no. *Pirate Fishing* ha come perno il concetto di premio per chi interpreta correttamente la storia, ma, al di là dell'efficacia, è possibile utilizzare i dispositivi identificativi del videogioco senza compromettere l'esigenza di realismo? Oltre la poetica autoriale, un'esperienza che prevede interazioni troppo complesse rischia di infrangere il rapporto di ergonomia tra utente e dispositivo. In questo senso i web-doc presi in esame propongono tutti interfacce di fruizione che non sempre rispettano gli standard in uso nei videogiochi o nei servizi di commercio elettronico: le pratiche di progettazione sono dunque ancora poco rispettose degli assiomi della cosiddetta

²⁶Cfr. F. Guarnaccia, L. Barra, *Il gioco si fa serio*, in *Insert Coin/Game Over*, a cura di F. Guarnaccia, «Link. Idee per la televisione», n. 12 (2012), pp. 11-23.

²⁷Cfr. S. Kracauer, *teoria del film*, tr. it., Il Saggiatore, Milano 1962.

²⁸Cfr. M. Bittanti, *Per una cultura dei videogames*, Unicopli, Milano 2002.

usabilità, che garantisce fluidità della fruizione e intuitività delle feature²⁹.

Nelle diverse soluzioni proposte, credo che il web-doc sia destinato a competere più con la televisione che con il cinema. In quanto elettrodomestico, il televisore è sempre più flessibile e interattivo: la vecchia televisione come sistema di produzione subisce la concorrenza dei prodotti Web nativi, linguisticamente e tecnologicamente più adatti al nuovo elettrodomestico “smart”. La sostenibilità di un prodotto Web nativo però è ancora un punto interrogativo: esiste un mercato televisivo pubblico e privato, il circuito cinematografico e quello dello streaming, ma il Web applica modelli di monetizzazione differenti. La sostenibilità di un web-doc è legata all’esistenza di un produttore, ma questo soggetto è spesso diverso dagli attori abituali del mercato: nei casi presi in esame spazia dalle testate giornalistiche alle associazioni non governative umanitarie, fino ai think tank. Soggetti che tradizionalmente avevano un rapporto marginale con la produzione oggi sono interessati a sinergie con chi sviluppa contenuti: l’autore è spesso la committenza stessa, che eredita le modalità produttive precedenti e le rielabora conformemente alle proprie esigenze³⁰.

Il web-doc *Storia di una pallottola* ad esempio, si propone in home page come «esperienza sensoriale di trentacinque minuti»: tra gli altri è il più cinematografico, dal crudo bianco e nero alla voce narrante di Valerio Mastandrea che descrive un ospedale di guerra a Kabul. Realizzato da Studio Magoga per Emergency, ruota e converge sul marchio dell’organizzazione non governativa e consente di apprezzare le potenzialità del web-doc come strumento di persuasione, all’interno del quale il brand assume il tono di voce empatico tipico della comunicazione on-line. Il web-doc è effettivamente uno strumento di visibilità più ampia del documentario tradizionale, in cui la committenza viene relegata a una riga nei titoli: qui nell’interfaccia il logo “Emergency” diventa una feature interattiva fissa che collega lo spettatore al fundraising.

²⁹Cfr. S. Krug, *Don’t make me think. Un approccio di buon senso all’usabilità web e mobile*, tr. it., Tecniche Nuove, Milano 2014.

³⁰Cfr. C. Scolari, P. Bertetti, M. Freeman, *Transmedia archeology. Storytelling in the borderlines of science fiction, comics and pulp magazines*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2014.

La committenza nel documentario è sempre esistita, basti pensare al vocabolario di forme del documentario industriale, tuttavia il dispositivo interattivo valorizza il marchio in modo inedito. Nell'evoluzione della comunicazione del marchio il web-doc è parte dello scivolamento dalla cronaca dell'attività svolta allo sviluppo di un'identità complessa su dispositivi narrativi multipli, che investe gli attori della comunicazione nelle redazioni giornalistiche³¹ quanto, in questo caso, le associazioni non governative. Il web-doc è in questo senso spendibile nel processo adattativo imposto dalla convergenza culturale: "spreadability" e "drillability", necessarie alla comunicazione su più media, sono intrinseche nella sua struttura e, come rileva Kevin Moloney, sono anche le condizioni essenziali per la fruizione dei contenuti giornalistici on-line³².

Allo stato liquido, agitato delle contraddizioni del mercato e della tecnologia, si somma in conclusione una considerazione un po' apocalittica: il web-doc subisce in modo drammatico l'obsolescenza tecnologica. Per misurare l'impatto del tempo basta pensare che la maggior parte dei prodotti precedenti il 2015 costruisce l'interazione sul trascinarsi del mouse e rende visibili le aree dell'immagine sensibili al click quando il cursore vi viene passato sopra: su un telefono cellulare o su un tablet il mouse non esiste. Ogni cambiamento tecnologico, inclusa la migrazione dal browser alle "app", ha imposto il ridisegnare le modalità d'accesso all'esperienza. L'obsolescenza tecnologica ha reso necessari molti ripensamenti su struttura e estetica del cinema, dal colore al sonoro: on-line però le rivoluzioni si sono avvicinate vertiginose e, nel corso degli ultimi dieci anni, ogni biennio ha radicalmente trasformato le interfacce. Il mercato di questi prodotti non sembra abbastanza strutturato per attuare strategie di resistenza, ma garantire l'accesso ai contenuti obsoleti è un problema attuale se un web-doc pubblicato tre anni fa ha già problemi di compatibilità con i browser più aggiornati. È possibile fare una copia d'archivio di un web-doc ma basterà poi abbandonare, ad esempio, l'attuale linguaggio di programmazione HTML5

³¹Cfr. F. Biggio, *Dai mass-media al transmedia. La sfida nelle redazioni giornalistiche*, "Emerging Series Journal", n. 6 (2018), pp. 29-33.

³²Cfr. K. Moloney, *Porting transmedia storytelling to journalism*, MA Thesis in Digital Media Studies, University of Denver, Denver 2011.

per la decodifica dei contenuti per mettere quella copia fuori portata. D'altro canto non è ipotizzabile una traduzione dei contenuti da una tecnologia all'altra: come per il mouse, le evoluzioni della tecnologia non comportano solo l'acquisizione di un nuovo vocabolario tecnologico, quanto un ripensamento della logica di accesso. Conservare l'esperienza nel tempo è dunque uno dei quesiti ad oggi senza risposta sul fenomeno web-doc.

La doppia rielaborazione del trailer

MARTINA FEDERICO

I. Introduzione

In questa sede intendo indagare l'oggetto trailer nei termini di una sua eventuale "verosimiglianza" dapprima nei confronti del film di riferimento, successivamente in rapporto a se stesso, infine rispetto a un particolare tipo di realtà. Si configura così una relazione a tre termini, trailer-film-realtà, in cui il termine mediano, rappresentato dal film, verrà infine a cadere avvicinando gli altri due, ma non prima di aver fornito una serie di categorie utili ai fini dell'analisi.

Il perno attorno al quale si articola il discorso sarà inevitabilmente collegato alla dibattuta questione del montaggio, che, specifico filmico per antonomasia, è operazione fondante del trailer stesso, soprattutto in vista della sua accezione *rielaborativa* che si rivelerà chiave, motivo per cui, di pari passo l'articolo si inserisce in una riflessione più generale sul cinema, relativamente ai punti di contatto che i due oggetti testuali esibiscono. Anche per il cinema, infatti, l'interrogativo cruciale spesso e variamente affrontato è stato: il montaggio rende la materia audiovisiva più o meno realistica¹? L'ipotesi che cercherò di avanzare è che la risposta varia a seconda del tipo di realtà che si prende come riferimento. Esiste infatti, come vedremo, al di fuori della "realtà reale" e della "realtà della rappresentazione" codificata cinematograficamente, anche una realtà del desiderio che ha i suoi propri

¹Si veda, tra gli altri, A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, tr. it. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999.

crismi, di cui il trailer, grazie a un'affinità di forme, avrà il merito di illuminare alcuni aspetti. Partiamo dalla prima relazione: il trailer in rapporto al suo film.

2. Trailer e film

Genericamente diremo che il trailer, per rapportarsi al suo film, dispone di una doppia modalità di esistenza, narrativa e antinarrativa², definita ciascuna a seconda del diverso tipo di regime discorsivo che sceglie di mettere in piedi. Vediamo in che senso attraverso l'analisi di due trailer, esemplari sia perché si riferiscono a capolavori della storia del cinema mondiale e sono entrambi realizzati dagli stessi registi, sia perché esemplificano in maniera chiara le dinamiche dell'una e dell'altra modalità, quello di *Il disprezzo* (1963) di Jean-Luc Godard e quello di *Arancia meccanica* (1971) di Stanley Kubrick³. Sebbene ci troviamo di fronte a due casi di film entrambi a carattere finzionale, anche se ognuno con le rispettive caratteristiche, ciascuno dei due trailer si relaziona al proprio film in maniera antitetica rispetto a quanto sceglie di fare l'altro.

Il primo decide infatti di "spezzettare", come se si trattasse di un fotomanzo, la materia narrativa del film in tante piccole scene con relativa didascalia (temi, oggetti, personaggi, sentimenti, luoghi, azioni), restituendone, pure se in senso qui volutamente esasperato, (e forse finanche parodistico e critico), la trama/racconto pressoché interamente e – ciò che è ancora più rilevante ai fini del discorso – in un modo *chiaro, compiuto, compatto, e fedele*. Chiaro nel senso che non si fa fatica a comprendere ciò che si vede; compiuto nel senso che, della storia che ci mostra e che ci prefiguriamo, riusciamo a individuare grossomodo un inizio, uno svolgimento e una conclusione (finanche la morte dei due protagonisti, dopo l'incidente in macchina, che non può che rappresentare una scena conclusiva, interessante nei termini della decostruzione e del rapporto reciproco fabula/intreccio, e quindi in

²M. Federico, *Trailer e film. Strategie di seduzione cinematografica nel dialogo tra i due testi*, Mimesis, Milano 2017.

³Per le analisi dettagliate, si veda Id., *Narrazione e sensazione*, «Segnocinema», n. 174 (2012), pp. 23-24.

termini tensivi); compatto nel senso che il racconto presentato sembra un sistema chiuso e indiscutibile, dove cioè non sono presenti falle, interferenze che disturbano la visione invocando un “altrove”, che rinvierebbe immediatamente a una risposta da ricercare nel film; fedele nel senso che il film risulterà poi aderirgli particolarmente in termini di sviluppo narrativo.

L'altro, al contrario, sceglie la via di una frammentazione contraddittoria anche solo rispetto al rapporto che lega immagini e scritte (propriamente dallo scontrarsi di campi semantici tra immagini e aggettivi, ammesso che sia possibile una visione rallentata, considerando che il trailer viene presentato a una velocità tale da rendere ai limiti del percettibile sia le immagini stesse che quello che potrebbe sortire da un loro eventuale collegamento). Il primo caso configura uno spettatore pronto a vedere al cinema quel film che gli è stato presentato senza fratture significative dal trailer, che abbia cioè quel tipo di storia sorretta da quegli stessi elementi chiave/cardine (il chi, il cosa, il quando, il come, il perché e il dove), senza contraddizioni che rimandino in qualche modo all'insorgenza di un dubbio, all'insinuarsi di un sospetto (con tutte le eventuali conseguenze). Nel secondo caso, invece, questa ricostruzione è impossibile. A fare capolino non una trama, né un tema e, in fin dei conti, neanche un genere, dal momento che l'eventuale ferocia delle scene viene contraddetta dal ritmo incalzante e spensierato dell'*Ouverture* del *Guglielmo Tell*. Lo spettatore previsto non sarà in questo modo messo nelle condizioni di sviluppare attese specifiche (anche in questo caso, con le eventuali relative conseguenze).

3. Il trailer

L'immediatezza di una prima lettura lascia però spazio a una seconda che invece ne svela gli artifici nascosti nel linguaggio (cinematografico). Saba fa infatti notare che:

I trailer non sono definibili solo quasi micronarrazioni, perché la componente argomentativa è sempre presente in modo più o meno marcato. È evidente che il trailer costitutivamente non può dire tutto del film, non può costruire il proprio discorso sul film nella sua interezza; la brevità in cui è costretto ne fa un dispositivo testuale estremamente selettivo e tattico

che... rinenuncia, in un sommario, fortemente ellittico, uno o più livelli di senso e i corrispettivi livelli di lettura orientati al gusto del pubblico cui si rivolge⁴.

L'accento è posto sulla "strategia attrattiva"⁵ dell'azione di marketing. Emerge così che i trailer non possano che essere, per ragioni costitutive da un lato (la brevità) e di scopo dall'altro (finalizzate alla costruzione di un discorso che debba essere recepito da un target di volta in volta specifico) delle manipolazioni (rielaborazioni), e che quindi un trailer che voglia essere "intellettualmente" fedele nei confronti di se stesso (e indirettamente onesto nei confronti del film), non possa che passare da questa forma, e che, infine, il grado zero della sua verosimiglianza sarebbe dunque presentarsi sotto forma di artefatto, cioè sotto forma di racconto frammentario, di punto di vista. Iniziamo quindi a capire perché "rielaborazione" si costituisce come un termine chiave. Per quanto in seconda battuta, diventa più chiaro che, anche in un caso come quello del film di Godard (e forse a maggior ragione), dove il racconto viene percepito come privo di elementi discordanti, l'operazione generale sarà pur sempre frutto di una rielaborazione, che riesce a creare un certo *effetto di senso*⁶, di effetto testuale, a scapito di un altro. Nel primo caso si parlerà allora di una dissimulazione della manipolazione (manipolo il testo ma lo restituiscono in una maniera tale che possa sembrare il meno manomesso possibile), nel secondo di una manifestazione di una manipolazione (il trailer si presenta sotto forma di discorso soggettivo, di punto di vista che entra nel film, lo scompone e lo ricompone a piacimento).

⁴C. Saba, *Lo sguardo che insegue. Strumenti per l'analisi delle forme audiovisive pubblicitarie*, Lupetti, Milano 2006, p. 191. Sui trailer come micronarrazioni spesso infedeli si veda anche N. Dusi, *Le forme del trailer come manipolazione intrasemiotica*, in *Trailer, Spot, Clip, Siti, Banner*, a cura di I. Pezzini, Meltemi, Roma 2002, pp. 31-66 e Id., *Dal cinema ai media digitali. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti e passioni*, Mimesis, Milano 2015.

⁵ *Ibidem*.

⁶A.J. Greimas, J. Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, tr. it. a cura di P. Fabbri, Mondadori, Milano 2007.

4. Il panorama disomogeneo della contemporaneità: immissione e omissione di frammenti

Ora, in verità, la varietà dei trailer con la quale ci confrontiamo nel panorama contemporaneo dipinge una situazione di gran lunga distante sia dall'uno che dall'altro caso, che ha indirettamente come effetto quello di farci apprezzare gli stessi come esperimenti artistici, piccoli capolavori all'altezza del film di cui hanno rappresentato una memorabile anticipazione. Lo scenario attuale ci parla invece di una grande quantità di testi che tendenzialmente, a vari livelli qualitativi, ci raccontano spesso e volentieri una storia *chiara, compiuta e compatta* (a prescindere o meno dalla fedeltà nei confronti del film: "dentro c'era tutto il film" lo si sente dire di solito quando il film non si è rivelato all'altezza delle promesse del trailer, e forse i due aspetti sono collegati). Un mare magnum quantomai disomogeneo di testi che, nella migliore delle ipotesi, si pongono in un non meglio specificato punto d'incrocio tra i due casi che abbiamo visto, in una via intermedia, a metà tra il narrativo e l'antinarrativo. Come già notava Calabrese, tra film e rimontaggio:

Esistono infinite possibilità che vanno da un limite all'altro: il limite minimo: seguire l'ordine del film, limite massimo renderlo totalmente casuale. Nel mezzo: procedere per inversione, alternanza, elenco, chiasmo, eccetera, secondo tutta la lista delle figure retoriche che lavorano mediante il piano dell'espressione. Oppure tra enunciato filmico riportato nel trailer ed enunciazione del trailer esistono altrettante possibilità in gioco. Limite minimo: il trailer "tace" e solo presenta un montaggio con colonna sonora di spezzoni del film. Limite massimo: nulla pertiene al film e tutto è enunciazione enunciata. Nel mezzo: sintassi mista, magari con commistione delle sostanze dell'espressione⁷.

Qui facciamo genericamente emergere la possibilità di una "terza modalità", una via ibrida nata in qualche modo dalla crasi delle due forme precedenti, al cui interno si riesce a intravedere una nuova doppia tipologia⁸. La prima prevede che, all'interno in una storia prevalentemente chiara

⁷O. Calabrese, *Film prossimi venturi*, «Segnocinema», n. 31 (1988), pp. 30-31; anche in C. Saba, *Lo sguardo che insegue*, cit.

⁸M. Federico, *Trailer e film*, cit.

e compiuta, vengano *immessi* frammenti ingiustificati dalla ricostruzione narrativa, che quindi diventano per questo stesso motivo incomprensibili, contraddittori, e atti a destare la curiosità dello spettatore, aprendo ad altre piste che tentano di riconfigurare il quadro narrativo attraverso nuove ipotesi. La seconda, viceversa, si caratterizza per l'*omissione* di qualche frammento, che fa percepire la storia come mancante di qualche "pezzo" o blocco narrativo inimmaginabile. Per ragioni uguali e contrarie, questi tipi di trailer sembrano possedere gli strumenti giusti per intrigarci. Come nuovamente afferma Saba:

L'imperfetta o la mancata intelligibilità del discorso trailer sul contenuto del film (sulla storia che vi viene raccontata, rispetto alle argomentazioni da esso adottate e alla sua forza attrattiva) è ciò che concorre a costruire le aspettative o induce a formulare delle ipotesi interpretative sul discorso del film, sul suo universo diegetico, sull'istanza spettatoriale prefigurata⁹.

Questa neonata tipologia sembrerebbe dire: non essendoci «il tempo per lo sviluppo di un arco drammatico»¹⁰, perché ciò è strutturalmente impossibile, non resta che aggiungere o sottrarre ma in modo significativo, fastidioso. Si configurerebbero storie spudoratamente monche ma straordinariamente conformi alla natura manipolatoria del testo a cui appartengono, che ne esplicitano dichiaratamente la vocazione, lontano da intorpidimenti e attese spettatoriali, che non sempre si rivelano vantaggiose. In questo modo l'incompletezza strutturale diventa l'elemento stilistico caratterizzante; questa terza modalità avrebbe così il merito di denudarli rivelandoli in definitiva nel loro essere un'operazione commerciale, frutto di una studiata rielaborazione. Ma una rielaborazione speciale in quanto connotata in una chiave determinante: è qualcosa che ha a che fare col tempo, è una traccia di qualcuno che è passato di lì, che ha visto il film prima di noi, e lo ha – letteralmente – smontato e poi rimontato, lasciando le impronte della sua opera. La rielaborazione del film di cui è frutto e al contempo artefice porta dunque le marche temporali di qualcosa che è già stato: confezionato (nella maggior parte dei casi) a film terminato e già visto da qualcuno¹¹, viene

⁹C. Saba, *Lo sguardo che insegue*, cit., p. 199.

¹⁰*Ivi*, p. 198.

¹¹Si veda la prefazione di Stefano Bartezzaghi in M. Federico, *Trailer e Film*, cit.

paradossalmente proposto allo spettatore sotto forma di anticipazione di un film che vedrà. Statuto ambiguo, il suo: anticipazione di qualcosa che è già stato sì, una specie di ricordo, ma nella forma del *flashforward*. Non stupisce, perché dello squarcio temporale ne riproduce le sembianze. Ci torneremo a breve.

5. Film e realtà

Il concetto chiave di “rielaborazione temporale”, ci permette di introdurre la terza parte della relazione. Si era detto infatti che il discorso riguardava tre termini: trailer, film, realtà, e che per parlare infine del rapporto che il trailer intrattiene con la realtà, sarebbe stato necessario prendere in presto le categorie che ha utilizzato per primo il cinema per indagare la natura dello stesso legame. Se, secondo Morin, «il montaggio unisce e ordina in una continuità la successione discontinua e eterogenea delle inquadrature. È questo ritmo che, partendo da serie temporali minutamente frazionate, ricostruirà un tempo nuovo, fluido»¹², stando alle parole di Arnheim: «ciascuna scena in un buon film deve essere organizzata nella sceneggiatura in modo che tutto quanto è necessario, e soltanto quanto è necessario, abbia luogo nel più breve tempo possibile»¹³, mentre, a proposito di sceneggiatura, Bandirali e Terrone rammentano che

una storia non è una semplice “serie di eventi”, ma un “racconto di eventi”, cioè gli eventi devono essere governati e configurati da un’intenzionalità discorsiva; gli eventi devono avere natura conflittuale e porre alle forme di vita dei problemi da risolvere [...] una serie di fatti reali o addirittura un’intera vita reale non necessariamente ha un “tema portante”. Tuttavia, laddove non c’è, lo si costruisce¹⁴.

Sembra proprio che una delle preoccupazioni principali del cinema sia stata dunque quella di intervenire sulla realtà riorganizzandola in un certo

¹²E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1982.

¹³R. Arnheim, *Film come arte*, tr. it., Il Saggiatore, Milano 1960, p. 20.

¹⁴L. Bandirali, E. Terrone, *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*, Lindau, Torino 2009, p. 14 e p. 35.

modo, per infine donarle una forma ordinata. Ciò ha portato alla nascita di modelli narrativi che abbiamo finito per ritenere credibili. Credibili anche se incredibili, nel senso arnheimiano di *parzialmente illusori*¹⁵. Secondo lo studioso, infatti, il cinema ha in sé qualcosa sia di reale che di irreale, motivo per cui lo spettatore riesce a non provare disagio di fronte ai cambi di scena, di luoghi, eccetera, pur sapendo che ciò è in parte non credibile. Ma se Arnheim addebitava in qualche modo l'interruzione della sospensione dell'incredulità alla sua componente irreale, qui cercheremo di utilizzare e ricondurre le sue marche di irrealtà semplicemente a un altro tipo di realtà, valorizzandole diversamente. Vediamo in che senso, avviandoci alla conclusione.

6. Conclusioni: trailer e realtà

Ripercorrendo il discorso a ritroso, a questo punto il trailer si configurerebbe come una rielaborazione di secondo livello: ha i propri codici per rielaborare il film che a sua volta ha i propri codici per rielaborare la realtà. Ma la realtà, organizzata dal film, verrà di nuovo, come abbiamo visto, scompigliata dal trailer. Il termine mediano cade, e il trailer si trova ad aver a che fare strettamente con la materia grezza della realtà, con la quale, del resto, a causa di una forte analogia di forme entra subito in dialogo.

Sono in verità delle modalità narrative che comprendiamo profondamente, perché accanto alla realtà rarefatta dei piani sequenza così simile al tempo vissuto, esiste infatti quella disordinata della contemporaneità dei piani mentali, dei varchi dell'immaginazione, del ricordo, del sogno, del desiderio. Così simile al montaggio, quando questo è contraddittorio, in contrappunto, quando fa irruzione in una narrazione lineare, sovrapponendovi, sotto forma di inciampo, di andirivieni, dove le immagini diventano qualcosa di onirico, immaginato, anelato, espressioni di un desiderio che scorre sotterraneo o sovraimpresso. Ne verrebbe così fuori un tipo di narrazione frammentaria e sovversiva¹⁶ molto vicina a quella dei trailer quando

¹⁵R. Arnheim, *Film come arte*, cit.

¹⁶A questo proposito si vedano le teorie sul montaggio di Ejzenštejn in A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011.

si fanno leggere come dei testi che aprano a degli spiragli di sensi altri, che favoriscono l'emergenza di piste ulteriori. È qui che il trailer ci accattiva di più, perché è da questi cortocircuiti che veniamo attratti, i soliti frammenti di un discorso amoroso. Tra le sue maglie si individuano dei desideri narrativi latenti che sfuggono e che vorremmo acchiappare o quantomeno capire, vedere, esaudire; si sente la presenza di qualcosa, di una trama, ma non la si riesce a vedere del tutto, e perciò seduce. Siamo preparati a questi territori del possibile; *découpage* di percorsi potenziali, meno accreditati ma molto più simili alle contrazioni illogiche di un'esperienza interiore, che ci danno la possibilità di muoverci su percorsi doppi, potenziali, allusivi, illusori, di fare una cosa e desiderarne un'altra, ma anche di desiderare una cosa ed esserne soddisfatti nel migliore dei modi possibili.

Savastano va in Ferraris: il Nuovo Realismo è di serie

LUCA BANDIRALI

Questo intervento intende isolare alcune parole chiave del dibattito sulla teoria filosofica del Nuovo Realismo associandole allo studio di un caso paradigmatico di rilegittimazione del reale, *Gomorra – la serie* (2014-in corso). Le figure a cui faremo riferimento sono il filosofo Maurizio Ferraris, che del Nuovo Realismo è il principale responsabile; Roberto Saviano, autore del romanzo *Gomorra*¹ e titolare in senso lato del *brand* originato dall'opera letteraria; e infine la famiglia Savastano, composta da personaggi finzionali dell'universo narrativo di *Gomorra – la serie*.

Nel dibattito filosofico si è chiamato Nuovo Realismo un insieme di posizioni teoriche che hanno in comune una prospettiva di uscita dal postmodernismo. In estrema sintesi, il lavoro di filosofi come Maurizio Ferraris, cui si deve la sistemazione organica di queste posizioni, è consistito nell'individuare alcune fallacie metodologiche del postmodernismo e nel constatarne le relative conseguenze; in particolar modo, un tema centrale è costituito dalla rilegittimazione della realtà, che gli autori del postmodernismo avevano aspramente criticato in sé, come ente socialmente e ideologicamente costruito. Il cosiddetto "ritorno" del reale nel dibattito filosofico ha coinciso con alcune interessanti tendenze nella produzione culturale. Se nel cinema italiano si è registrato il rinnovato interesse per il racconto della realtà², in letteratura la produzione di Roberto Saviano, Giancarlo De Cataldo e

¹R. Saviano, *Gomorra*, Mondadori, Milano 2006.

²*Lo spazio del reale nel cinema italiano*, a cura di R. Guerrini, G. Tagliani, F. Zucconi, Le Mani, Recco 2009.

altri autori è stata messa ancora più marcatamente in relazione al ritorno del reale; alla fortuna di Saviano ha contribuito l'affacciarsi in Italia di una nuova stagione di letteratura civile, una stagione che ha fatto del Nuovo realismo e della Nuova Epica Italiana i propri vessilli. È stato rilevato, in tal proposito, che il romanzo italiano si è sottratto all'immagine del cosiddetto «postmodernismo euforico»³.

I. La ragione postmoderna

Partiamo da alcuni atteggiamenti postmodernisti su cui il Nuovo Realismo lavora in senso critico. La prima obiezione introdotta da Ferraris riguarda il procedimento di ironizzazione che investe tutta la retorica degli autori dell'epoca postmoderna: in filosofia diventa tutto virgolettato, a partire dalla realtà stessa, che è una realtà tra virgolette; le virgolette servono sia a mettere a distanza l'oggetto del discorso, sia a segnalare un'approssimazione lessicale, e anche infine a citare altri autori. Questo procedimento si può osservare anche nelle pratiche artistiche: l'architettura postmoderna preleva stilemi dell'antico e del moderno e li combina in un *pastiche* ironico; i film postmoderni non intendono raccontare storie (dal momento che l'epoca delle grandi narrazioni termina con la modernità) ma si rivolgono allo spettatore sollecitando la sua memoria enciclopedica del cinema, alla ricerca del riferimento citato.

Altro atteggiamento tipico è quello di desublimazione: l'uomo è un soggetto desiderante e il desiderio è un elemento di emancipazione in sé; ma questa desublimazione, avevano già notato i francofortesi, è repressiva, nel senso che si esercita all'interno di un perimetro stabilito, risultando dunque una falsa liberazione: «La sessualità viene liberata (o meglio liberalizzata) in forme socialmente costruttive»⁴, dice Marcuse. La desublimazione nell'ambito dell'industria culturale si rileva fortemente nella produzione postmoderna, nel suo mescolare ironicamente e indifferentemente alta e

³G. Benvenuti, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*, Il Mulino, Bologna 2017.

⁴H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, tr. it., Einaudi, Torino 1967, p. 91.

bassa cultura, palesando un atteggiamento di «anti-intellettualismo»⁵ che sfocia nella «liquidazione della cultura a due dimensioni»⁶.

La terza mossa del postmodernismo è la deoggettivazione: la verità non esiste e il sapere oggettivizzante è necessariamente uno strumento di oppressione; sulla scorta della lezione nietzschiana, non esistono i fatti ma solo le interpretazioni, dunque il film che vedo io è un'altra cosa rispetto allo stesso film che vede lo spettatore accanto a me, e le nostre interpretazioni, quali che siano, hanno lo stesso valore; su questo argomento era ampiamente intervenuto Umberto Eco⁷ indicando dei criteri di economia dell'interpretazione, al fine di cercare un accordo tra lettori, finalizzato quantomeno al rifiuto delle interpretazioni insostenibili.

2. Critica della ragione postmoderna

Come si diceva in apertura, nella storia della letteratura italiana c'è un momento di cesura introdotto nel XXI secolo dalla pubblicazione di *Gomorra* e dalla riflessione che ne segue: il romanzo di Saviano è la più importante manifestazione di quello che il collettivo Wu Ming ha denominato New Italian Epic, un insieme di romanzi che hanno rotto con lo stile postmoderno e hanno riportato in auge un approccio al reale. Nel memorandum del New Italian Epic si sottolinea la fioritura di una nuova tendenza di romanzi epici e non ludici, caratterizzati da una serie di tratti distintivi, fra i quali spicca il rifiuto dell'ironia, a proposito del quale il memorandum NIE recita:

Le opere del New Italian Epic non mancano di *humour*, ma rigettano il tono distaccato e gelidamente ironico da *pastiche* postmodernista. In queste narrazioni c'è un calore, o comunque una presa di posizione e assunzione di responsabilità, che le traghetta oltre la *playfulness* obbligatoria del passato recente, oltre la strizzata d'occhio compulsiva, oltre la rivendicazione del “non prendersi sul serio” come unica linea di condotta⁸.

⁵M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 17.

⁶H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, cit., p. 70.

⁷U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.

⁸Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009, p. 23.

Si tratta evidentemente di una scelta di campo decisiva, di una “linea di condotta” che indica un percorso. Per ampliare il nostro punto di vista su questo percorso di uscita dal postmodernismo, prendiamo in esame le parole chiave del Nuovo Realismo di Maurizio Ferraris: serietà, creatività, documentalità, inemendabilità.

Serietà è, come nel caso del NIE, una sorta di mozione d’ordine, tanto che, scrive Luca Malavasi: «Una nuova forma di serietà si è impadronita a forza della società occidentale»⁹. *Creatività* è un termine forse imperfetto ma con cui intendiamo indicare la fiducia nel progetto di mondi autonomi rispetto alla tradizione e nella ripresa del linguaggio in luogo del metalinguaggio. *Documentalità* è il fondamento teorico del Nuovo Realismo e si basa su un concetto di scrittura radicalmente diverso da quello postmodernista. *Inemendabilità* vuol dire che il reale non è negoziabile e non è emendabile.

3. Serietà

La prima operazione di Ferraris consiste nel «togliere le virgolette»¹⁰ del postmodernismo: l’ironia del testo e il citazionismo sono stati i tratti distintivi del discorso postmoderno, oscillante tra una presa di distanza (ironica) dal reale e una forma di parassitismo culturalista. In questo senso *Gomorra – la serie* è un ottimo esempio di Nuovo Realismo perché è un’opera che vuol essere presa sul serio e presa per il testo che è, non per un meta-testo che rimanda alle competenze enciclopediche di uno spettatore che vuole “giocare” al riconoscimento delle fonti. Dice Saviano:

In *Gomorra - la serie* noi raccontiamo la realtà così com’è. È la nostra finzione, perché ovviamente la serie è una finzione, fatta da attori, non è un documentario. L’elemento di prudenza è semplicemente nel descrivere

⁹L. Malavasi, *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive d’analisi*, Carocci, Roma 2017, p. 25.

¹⁰M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, cit. p. 8.

con rigore quella realtà. Questo è l'unico modo per evitare maschere epiche, esaltazioni¹¹.

Due prove a supporto della serietà di *Gomorra*: la prima è costituita dalle numerose parodie generate da un meccanismo di appropriazione dal basso¹², che non avrebbero senso se il modello non venisse preso sul serio, nella misura in cui la parodia per definizione sottrae al modello esattamente la serietà; la seconda è costituita dalle critiche a *Gomorra* da parte dell'opinione pubblica¹³, che non rimprovera certo alla serie di dare una rappresentazione falsa, ludica o edulcorata del crimine, ma casomai di evidenziare solo i lati negativi del contesto e di generare emulazione.

4. Creatività

Uscita dalle virgolette significa anche uscita dal culturalismo («il venir meno del pan- o iper-culturalismo che ha dominato nel corso del Novecento»¹⁴). Si riafferma con *Gomorra* e altre narrazioni consimili che un racconto possa dire qualcosa su una realtà e non esclusivamente sulle altre opere che lo hanno preceduto. La possibilità di fare un'inquadratura che non sia il calco di un'inquadratura del cinema classico o moderno, ma che sia inquadratura di qualcosa. È il sistema produttivo seriale che in generale impone di guardare avanti: «La globalizzazione dei prodotti richiede uno spirito innovativo e meno legato alle prassi iconografiche tradizionali»¹⁵. Naturalmente non tutte le globalizzazioni spingono all'innovazione e non tutte le serie escono dalle virgolette; tanto per fare un esempio recente, *L'amica geniale* (2019-in

¹¹S. Fumarola, «*Gomorra - la serie*», *violenza continua. Saviano: "È la realtà e noi la raccontiamo"*, «La Repubblica», 29 aprile 2014.

¹²A. Napoli, M. Tirino, *Gomorra remixed. Transmedia storytelling tra politiche di engagement mainstream e produttività del fandom*, «Series», n. 1/2 (2015), pp. 193-206.

¹³Il sindaco di Napoli Luigi De Magistris definisce così la serie sul proprio profilo Facebook il 6 maggio 2019: «Una droga mediatico-comunicativo-artificiale che rischia di corrodere cervello, anima e cuore di centinaia di giovanissimi».

¹⁴M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, cit., p. 12.

¹⁵R. Menarini, *La forma dell'eccellenza: il prodotto culturale come stile*, in *Universo Gomorra. Da libro a film, da film a serie*, a cura di M. Guerra, S. Martin, S. Rimini, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 27-32.

corso) cita la sequenza-cardine del Neorealismo italiano, la morte di Pina in *Roma città aperta* e scrive a questo proposito Francesco Zucconi:

Nessun esercizio analitico o critico può esaurirsi nel semplice riconoscimento delle fonti, ma deve riflettere sulle ragioni e sui modi della loro convocazione e riattivazione; che tutte le forme, le figure e i modelli provenienti dal passato possono essere infinitamente rielaborati purché non si smetta mai – *ad ogni ripresa* – di riflettere sulla necessità e sugli effetti di tale operazione¹⁶.

La stessa *Gomorra – la serie* mostra a un certo punto della propria storia una consapevolezza autoriflessiva, allestendo una *mise en abîme* di sé stessa quando il personaggio di Ciro Di Marzio vive una stagione di esilio in Bulgaria rivivendo di fatto le dinamiche familiari dei Savastano. Questa autoriflessività sembra però l'indizio, come vedremo più avanti, di un regime narrativo di realismo tragico rilevato anche in altre narrazioni seriali italiane: in *1992-1993-1994* (2015-2019), dice Roy Menarini, «ogni cosa assume proporzioni shakespeariane»¹⁷.

5. Documentalità

Un presupposto fondamentale del Nuovo Realismo è la teoria della documentalità¹⁸: i documenti sono atti iscritti, oggetti fisici che funzionano come oggetti sociali in un determinato contesto. I mondi narrativi sono disseminati di queste tracce di realtà, che producono conoscenza a proposito della realtà stessa e non solo nell'ambito autoreferenziale della finzione. Spesso il *serial drama* è documentale o documediale nel senso di Ferraris: *Narcos* (2015-2017), *1992-1993-1994*, *Manhunt: Unabomber* (2017-2020), *Mindhunter* (2017-2019) ricevono dal documento un contributo decisivo

¹⁶F. Zucconi, *Dell'inopportunità*, in *Fata Morgana Web 2019. Un anno di visioni*, a cura di A. Canadè, R. De Gaetano, Pellegrini, Cosenza 2019, p. 341, corsivi originali.

¹⁷R. Menarini, *1992. Epica della storia giudiziaria tra sistemi di produzione e forme narrative*, «L'avventura», n. 1/2 (2015), pp. 265-274.

¹⁸M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.

per la tessitura del realismo. Nel caso di *Gomorra*, gli spazi effettivi sono un elemento documentale: «Girare a Scampia era fondamentale, perché Scampia è protagonista, è un attore, non è una quinta che puoi ricostruire. È il Dna della serie. Quei palazzi, quelle scale, quel cielo, sono protagonisti»¹⁹. Questa scelta investe anche la lingua parlata e altri aspetti della vita materiale, per cui si può dire che «the narrated events [...] find their real life existence»²⁰. La documerialità è anche il presupposto della memoria degli eventi accaduti, secondo il procedimento che Mittell²¹ chiama «storizzazione» e che è la condizione per l'inemendabilità. A differenza della televisione *simplex*, la tv complessa non può resettare quanto accade, perché i personaggi ne hanno memoria; dunque ciò che accade nel reale narrativo è inemendabile.

6. Inemendabilità

Fra le caratteristiche del reale secondo Ferraris, fondamentale è l'inemendabilità, «il fatto che ciò che ci sta di fronte non può essere corretto o trasformato attraverso il mero ricorso a schemi concettuali»²². Le svolte narrative che caratterizzano *Gomorra – la serie* non sono emendabili, vale a dire che, per esempio, la mortalità dei personaggi è un dato oggettivo e irreversibile e le azioni hanno conseguenze. Nei termini di Roberto Saviano, «tutto ciò che fai ti determina, poi la reazione è a catena»²³. Gli eventi tragici della serie «sono crimini da cui non si tornerà indietro»²⁴ e in particolare l'assassinio della figlia di Ciro Di Marzio è un «evento inelaborabile e inemendabile»²⁵.

¹⁹S. Fumarola, «*Gomorra – la serie*», *violenza continua*, cit.

²⁰A. Brodesco, C. Mattiucci, *Being there: Le Vele as characters in Gomorrah - The Series*, «Journal of Italian Cinema & Media Studies», n. 5/3 (2017), pp. 321-332.

²¹J. Mittell, *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*, tr. it., Minimum Fax, Roma 2017.

²²M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, cit., p. 48.

²³S. Fumarola, *Gomorra 3, Roberto Saviano: "La nostra forza? Siamo autentici: non c'è il bene"*, «La Repubblica», 14 novembre 2017.

²⁴R. De Gaetano, *L'anarchia tragica*, in *Universo Gomorra*, cit., pp. 15-18.

²⁵A. Maiello, *Essere immortale: tra narrazione e mediazione*, in *Universo Gomorra*, cit., pp. 33-39.

A proposito di morte, vale la pena rievocare il celebre monito baziniano «non si muore mai due volte»²⁶. Vediamo come si muore rispettivamente in *Gomorra – la serie* e in *Sopranos*, la serie HBO che è stata spesso studiata come testo postmoderno²⁷.

Per quanto concerne *Sopranos*, è noto che la conclusione della serie ha generato numerose interpretazioni. Si tratta di una scena molto analizzata in letteratura²⁸: in pratica, dal primo piano di Gandolfini si passa per stacco allo schermo nero e questo nero va avanti per qualche secondo, fino all'inizio dei titoli di coda. Su questo *fondus au noir* si dividono gli esegeti: secondo una tendenza interpretativa realista, Tony Soprano viene assassinato, secondo una tendenza metalinguistica, Tony non viene assassinato. Possiamo sintetizzare le due ipotesi come segue: nell'ipotesi di Tony che viene ucciso, si tratta di un finale storico (nell'accezione di Chatman²⁹), perché lo schermo nero è la sua soggettiva di morto, il suo sguardo che si spegne. Nell'ipotesi di Tony che sopravvive, si tratta di un finale discorsivo, vale a dire che il discorso interrompe l'accesso alla storia; tale ipotesi è suffragata dalla vicenda personale e dal pensiero dello showrunner David Chase, che ha manifestato più volte insofferenze nei confronti delle norme convenzionali della televisione, e quindi questa manipolazione discorsiva è coerente con le sue intenzioni.

Tuttavia, non sappiamo decidere se Tony Soprano sia un uomo morto oppure se sia un personaggio “interrotto”; mentre Ciriaco De Muzio, pur godendo dell'appellativo di “immortale”, muore indubabilmente alla fine della terza stagione di *Gomorra – la serie*, e non farà ritorno, sebbe-

²⁶A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, tr. it. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999, p. 32.

²⁷Alcuni testi di riferimento: A.G. Barretta, *Tony Soprano as postmodern gangster: Controlling identities and managing self-disclosure*, «New Jersey Journal of Communication», n. 8/2 (2000), pp. 211-220; P. Bondanella, *Hollywood's Italians: Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos*, Continuum International, New York 2004.

²⁸Per esempio in J. Mittell, *Complex TV*, cit., e in T. Nannicelli, *Appreciating the Art of Television. A Philosophical Perspective*, Routledge, New York 2017.

²⁹S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, tr. it., Pratiche, Parma 1981.

ne nell'ambito del *forensic fandom* si siano presentate ipotesi sulla morte apparente.

7. Realismo sì, ma quale?

Resta da chiedersi, in merito ai quesiti sollevati finora, di cosa parliamo quando parliamo di realismo delle serie. La relazione con le narrazioni (fanzionali e filosofiche) che hanno indicato esplicitamente un'uscita dalla corrente postmodernista appare senz'altro degna di indagine. Tuttavia, va sottolineato che allo stato attuale il realismo delle serie (non solo di *Gomorra*) è un attributo della linea dell'azione; si tratta, in sostanza, di mondi narrativi generati dal principio di causalità nella sua versione più stretta e letterale, di mondi dunque non percorribili al di fuori di una *storyline* che il personaggio è obbligato a seguire e a spingere in avanti, dalla situazione all'azione, fino alla situazione successiva.

Ciò di cui è portatore *Gomorra – la serie*, sottolinea Roberto De Gaetano, «non è la restituzione realistica di un contesto sociale, ma la trasposizione basso-mimetica di un *mythos* tragico. [...] Il mondo non ha aperture né imprevedibilità e il tempo è solo quello che separa una morte dall'altra»³⁰.

In ultima analisi la struttura narrativa delle serie sembra più affine alle strutture aristoteliche del cinema classico che non a quelle aperte e alternative del cinema moderno: nonostante la vasta estensione di tempo che lo spettatore trascorre con il personaggio seriale, questi resta vincolato al proprio ruolo di agente; il personaggio moderno è invece il carattere di un cinema dell'essere, della «vita oltre l'azione»³¹, articolato in quelle che Gilles Deleuze chiamava «situazioni ottico-sonore pure»³². D'altra parte queste narrazioni seriali italiane sono generate da un modello produttivo e distributivo che ricalca il modello statunitense e finora i casi di *serial drama* in cui la concatenazione causale si allenta per aprirsi alla vita oltre l'azione sono minoritari e circostanziati.

³⁰R. De Gaetano, *L'anarchia tragica*, cit., p. 17.

³¹Id., *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Pellegrini, Cosenza 2018.

³²G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, tr. it., Ubulibri, Milano 1989.

Il reale serializzato

ANGELA MAIELLO

Tra i motivi dell'incredibile efficacia di penetrazione delle serie tv nelle abitudini spettatoriali del nuovo millennio c'è sicuramente la loro capacità di creare mondi narrativi nei quali lo spettatore viene risucchiato, come dimostra il tanto discusso fenomeno del *binge watching*. Alla frammentarietà dell'esperienza mediale, le serie rispondono configurando mondi e racconti, con una forte densità emotiva¹, nei quali lo spettatore può immergersi, creando un circolo, virtuoso o vizioso, a seconda dei punti di vista, tra prassi e dispositivi della visione. Allo stesso tempo, però, nell'ambito di questa nuova cultura audiovisiva postmediale², le serie rappresentano anche il luogo in cui quella dimensione cinematografica collettiva, partecipativa, popolare, e potenzialmente politica, può trovare uno spazio molto importante. Non soltanto perché la visione di una serie tv rappresenta, oggi, uno di quei pochi eventi collettivi mediali capaci di generare dibattito, aggregando piuttosto che dividendo, ma anche perché sono molti i casi in cui, sul labile confine tra marketing e partecipazione spontanea degli spettatori, il racconto finzionale riesce ad illuminare, come un occhio di bue sulla scena, movimenti, trasformazioni, sentimenti collettivi del nostro presente. Pensiamo alla difesa dei diritti LGBT e a come diverse serie tv, da *Orange is the New Black* (2013-2019) a *Transparent* (2014-2017), abbiano creato potenti immaginari e personaggi inediti legati a questi temi; oppure alla

¹Cfr. A. Grasso, C. Penati, *La nuova fabbrica dei sogni: miti e riti delle serie tv americane*, Il Saggiatore, Milano 2016.

²R. Eugeni, *La condizione postmediale*, Editrice La Scuola, Milano 2015.

rivendicazione di una giustizia sociale nell'ambito di un sistema finanziario distorto che è al centro di una delle ultime vere serie di culto, *La casa di carta* (2017-in produzione)³; per citare, infine, il ben noto campo di riflessioni aperto da una serie come *Black Mirror* (2011-in produzione) in cui è proprio l'ambiente mediale contemporaneo ad essere messo in questione, nella forma distopica di un racconto antologico in cui lo sviluppo orizzontale della narrazione, tipico della serialità, viene garantito proprio da questo rapporto sempre presupposto con il presente e con l'attualità delle piccole o grandi trasformazioni tecnologiche.

La domanda, allora, è: qual è la forma seriale del reale? Cioè qual è il rapporto che il seriale intrattiene con il reale⁴, in questa peculiare dinamica di vicinanza-lontananza? Questo contributo prende in esame un caso specifico, *Wormwood* (2017) di Errol Morris, in cui, come vedremo, il reale – per ora inteso come ciò che è documentato storicamente – e il finzionale trovano un intreccio molto efficace. A partire dall'analisi di questo caso, però, si proverà ad indicare quei tratti specifici della serialità che permettono al reale di prendere forma nell'ambito delle nuove narrazioni complesse, cioè quelle caratteristiche proprie del formato seriale che fanno sì che, pur in mancanza di una perfetta aderenza o sovrapposizione del racconto all'attualità o alla cronaca, vi sia, per parafrasare Bazin, un'adesione spirituale ad un'epoca⁵.

Wormwood rientra, almeno formalmente, nel cosiddetto sotto-genere delle *docuserie*, che potremmo preliminarmente definire dei documentari lunghi suddivisi in episodi. Negli ultimi anni sia Netflix, sia le *cable tv* come HBO (oggi principali attori della produzione seriale) hanno moltiplicato

³In occasione dell'uscita della terza stagione, Netflix ha realizzato in piazza Affari a Milano l'installazione di una maschera gigantesca di Salvador Dalì in tuta rossa, come quella indossata dai protagonisti della serie, posizionata accanto alla nota scultura di Cattelan e ha organizzato la visione pubblica, in anteprima, dei primi due episodi della nuova stagione.

⁴Su questo tema si rimanda alla sezione «Seriale/Reale» in *Fata Morgana Web 2019. Un anno di visioni*, a cura di A. Canadè, R. De Gaetano, Pellegrini, Cosenza 2019, pp. 49-91 (cfr anche <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/category/articoli/speciali/seriale-reale/>, ultima consultazione 22 maggio 2020).

⁵A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, tr. it. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 2016, pp. 275-302.

questo tipo di produzioni, ricevendo un riscontro significativo in termini di pubblico⁶. Questa forma di documentario-serie permette la riattivazione narrativa di fatti di cronaca, più o meno conosciuti, attingendo a materiali e fonti originali e, contemporaneamente, costruisce o, più propriamente, ricostruisce personaggi e storie⁷. A fronte, dunque, di una proliferazione di linee narrative sempre nuove, a fronte della costruzione di innumerevoli mondi finzionali, molto ricchi e diversi tra loro, emerge con altrettanta forza, la necessità, da parte del pubblico del XXI secolo, di una rielaborazione di storie vere, nella maggior parte dei casi già rappresentate dai media novecenteschi, che cercano una nuova forma di verità e di riconoscibilità nell'ambito della scrittura sempre più collettivamente partecipata della (o di una) Storia.

Ma cosa c'è di seriale nelle docuserie, cioè quali sono gli elementi che le differenziano, innanzitutto, da un documentario? Sicuramente la specificità seriale più immediata e riconoscibile di queste produzioni va rintracciata nella lunghezza, nella durata. Il tratto comune di tutte le serie tv, a prescindere da qualsiasi analisi teorica mirata, risiede nella lunga durata, che, come sappiamo, rende possibile un processo di stratificazione e complessificazione⁸ delle storie e, soprattutto, dei personaggi⁹; in virtù di tale lavoro, reiterato

⁶Sull'interesse diffuso e trasversale per la cosiddetta "factual tv" cfr. A. Hill, *Restyling Factual TV. Audiences and news, documentary and reality genres*, Routledge, London-NewYork 2007.

⁷Tra i titoli più noti di questo nuovo genere seriale ci sono *Wild Wild Country* (2018) che ripercorre la storia del guru indiano Osho o *Making a Murderer* (2015-2018) che ricostruisce la storia di Steven Avery, un uomo accusato e incriminato ingiustamente di un'aggressione sessuale, che dopo anni viene scarcerato e accusato nuovamente per l'omicidio di un'altra donna; su quest'ultima si veda D. Garofalo, *Credere alla docs-serie in Fata Morgana Web 2018. Un anno di visioni*, a cura di A. Canadè, R. De Gaetano, Pellegrini, Cosenza 2018, pp. 493-495.

⁸Il paradigma della tv complessa, introdotto da Jason Mittel, è, insieme a quello della *quality tv*, uno dei principali strumenti attraverso cui gli studi sui media e sulla televisione hanno pensato la produzione seriale contemporanea. Cfr. J. Mittel, *Complex tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, tr. it., Minimum Fax, Roma 2017 e *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, a cura di J. McCabe, K. Akass, I.B. Tauris, London-NewYork 2011.

⁹B. Martin, *Difficult Men. Dai Soprano a Breaking Bad, gli antieroi delle serie tv*, tr. it., Minimum Fax, Roma 2013.

nel tempo, accade che tra il racconto e il suo pubblico, tra i personaggi e lo spettatore si vada a instaurare un'inedita relazione di prossimità¹⁰. Attraverso questa relazione avviene una sorta di sovrapposizione, che non è mai uno schiacciamento, tra il tempo della serie e il tempo della visione, tra la chiusura del racconto e l'apertura di ciò che, come nella vita, si ripete potenzialmente all'infinito. Ed è proprio il carattere sempre potenziale della conclusione un altro tratto specie-specifico del racconto seriale, ovvero il fatto che la conclusione viene sempre, di volta in volta, spostata in avanti, che il compimento è sempre da venire anche quando c'è, ovvero quando narrativamente (e produttivamente) la serie si conclude. Detto altrimenti, si può cogliere nei racconti seriali un'intrinseca apertura all'imprevedibile, per quanto questo venga reiterato e serializzato nell'ambito di una serie di regole che ogni specifico mondo seriale istituisce.

Un esempio paradigmatico di questa *protensione* tipica delle serie tv si può cogliere in modo esplicito in *Mad Men* (2007-2015) e nel suo finale, nella celebre sequenza che chiude quella che senza dubbio può essere considerata una delle serie tv più iconiche della stagione della grande serialità¹¹. Il guru accompagna la meditazione di Don Draper, professando quello che può sembrare il manifesto programmatico di un progetto seriale: “un nuovo giorno, nuove idee, un nuovo te”. E lo spettatore, che ha seguito le vicende di Don Draper fino a quel punto, sa ben che la storia del creativo newyorkese comincia proprio così, quando un soldato in guerra assume l'identità di un altro morto in battaglia, senza mai riuscire ad appropriarsi fino in fondo di quella nuova vita. Nella sequenza finale il cerchio si chiude e il racconto (e la vita) può, potenzialmente, ricominciare, anche se non ricomincerà davvero.

Analogamente *Wormwood* di Errol Morris pone al centro della narrazione la questione della ricerca reiterata della verità; ma prima ancora che sotto il profilo del tema l'accostamento a *Mad Men* risulta obbligato sotto il piano estetico/iconico. Sulle note di *No Other Love* di Perry Como, comincia la caduta di un uomo da un grattacielo newyorkese, proprio come accadeva nei *credits* di apertura della serie di Matthew Weiner, a testimoniare, sin dai titoli

¹⁰Cfr. A. Maiello, *La prossimità di ciò che si ripete*, in *Fata Morgana Web* 2019. *Un anno di visioni*, cit., pp. 52-54.

¹¹D. Cardini, *Long TV. Le serie tv viste da vicino*, Unicopli, Milano 2017.

di testa, che in questa docuserie, a differenza delle altre, il regime finzionale dell'immagine diventa strumento per la ri-costruzione della storia/racconto. Questa caduta a rallentatore, così esplicitamente compromessa da un punto di vista iconico – e qui non si può non pensare, oltre che a *Mad Men*, a quell'ideale archivio mediale che condividiamo e, quindi, alle immagini, di tutt'altro tenore e statuto, dell'11 settembre – fornisce un'immagine a ciò che immagine non ha, l'evento, che proprio nella sua mancata rappresentazione costituisce l'origine di questa storia.

Chi è, infatti, quell'uomo? È Frank Olson, uno scienziato e agente della CIA che, nel 1953 (l'anno di pubblicazione della canzone di Perry Como), muore dopo essere precipitato dal 13° piano di un albergo di New York. Per molto tempo la famiglia resta nel dubbio di cosa sia realmente accaduto, la CIA traccia il profilo di un uomo depresso e viene avanzata l'ipotesi che si è trattato di suicidio. Negli anni '70, si riaccende l'attenzione sul caso perché un giornalista, Seymour Hersh, pubblica un'inchiesta sull'uso dell'LSD da parte della CIA. Viene così ricostruita una versione ufficiale sulla morte dello scienziato, sigillata da un incontro ufficiale, riportato da notiziari e giornali, tra il presidente degli Stati Uniti Ford e la famiglia Olson, secondo cui allo scienziato era stato somministrato LSD e sotto l'effetto di questa droga si era suicidato. Ma Eric, il figlio di Olson, non si pacifica con questa versione e continuerà nei decenni successivi a ricercare la verità, a cercare di capire cosa sia successo davvero al padre, nella convinzione che lo scienziato sia stato ammazzato, perché contrario all'uso di armi batteriologiche nella guerra di Corea.

Se volessimo esplicitare il nucleo tematico di *Wormwood*, quel *concept* che ogni serie ha, e intorno a cui si costruisce il processo di serializzazione, potremmo dire senz'altro che consiste proprio nel processo di ri-costruzione della verità di una storia, intesa nei suoi molteplici significati: il racconto di Morris, la vicenda di Olson, ma anche la Storia di un paese, che trova proprio nel rapporto tra verità e giustizia uno dei suoi principi fondanti (e pensiamo a quanta produzione cinematografica, anche recente, abbia lavorato su questo tema). La ricerca di questa verità e la sua inesauribilità diventano ragione di vita per Eric ed è proprio questa reiterazione che la serie riesce a cogliere e dalla quale essa stessa riesce ad alimentarsi. Nell'ultimo

episodio, significativamente e amleticamente intitolato «Remember me», Eric è finalmente molto vicino a ciò che sta cercando; entra nuovamente in contatto con Seymour Hersh, il primo giornalista che si era occupato della vicenda dell'LSD e lo sollecita affinché indagli ancora sulla morte del padre. Hersh, grazie alle informazioni di una fonte, sostiene di sapere finalmente ciò che è realmente accaduto, ma non può rivelarlo proprio per proteggere chi gli ha passato le informazioni. “*But don't you know how wonderful it is to not have an ending?*”, chiede Hersh all' intervistatore, esplicitando l'impossibilità di una conclusione per la ricerca di Eric ma anche di una fine per questo racconto.

Wormwood nell'apparente ricostruzione della storia vera della morte di Frank Olson, in realtà, tematizza (e serializza) la domanda di verità che anima Eric, vero protagonista del racconto, e lo fa utilizzando quello stesso metodo per l'elaborazione dei traumi che il figlio di Olson ha elaborato, il metodo del collage¹². Con una scelta autoriale molto forte Morris lavora creativamente sul formato stesso e decide di utilizzare il regime finzionale, quello del cinema hollywoodiano, come un registro mediale tra gli altri, che serve però, in questo caso, per autenticare quel collage di immagini documentarie, che il regista e il protagonista hanno collezionato. Immagini di repertorio, filmati privati della famiglia, ritagli di giornale, interviste televisive, documenti medialti di vario tipo che ritornano ossessivamente e si moltiplicano nello split screen. Il montaggio intermediale¹³ si mette sulle tracce della storia costruita da altri (la CIA, il governo americano, la stampa) ed affida al regime della finzione il compito di tracciare una verità per la storia che si sta raccontando. E così Frank Olson, la moglie, i figli, i colleghi e gli assassini diventano personaggi di un vero e proprio racconto, che viene continuamente rielaborato e ri-presentato, e che viene messo esplicitamente in dialogo con il dramma per eccellenza sulla ricerca di una verità legata alla figura paterna, l'*Amleto*, rappresentato dalle immagini di Laurence Olivier. Allora, in questa zona di confine tra serialità e documentario, *Wormwood*

¹²V. Darelli, *Collage-terapia*, «Fata Morgana Web», 19 febbraio 2018, consultabile al link: <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2018/02/19/collage-terapia-wormwood-errol-morris/> (ultima consultazione: maggio 2020).

¹³P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Roma-Bari 2010.

sembra riaffermare il principio per cui non può esserci realismo che non passi per un'elaborazione estetica, per un continuo lavoro di mediazione e di rimediazione, in cui la costruzione di ciò che palesemente non è vero, una storia, può essere necessaria per arrivare ad una verità.

Forse, oggi, le serie tv sono un continuo tentativo di autenticazione del nostro presente, cioè lo strumento attraverso cui possiamo ridare una tridimensionalità a eventi e sentimenti collettivi che vengono uniformati da un flusso mediale codificato e per certi versi rigido. Come testimoniano gli esempi citati all'inizio, ma molti altri se ne potrebbero fare, da *Gomorra - La Serie* (2014-in corso) a *The Handmaid's Tale* (2017-in corso), nell'era dell'immagine sempre presente, dell'immediatezza delle *stories* (quelle di Instagram), le serie, nell'esibire esplicitamente il proprio carattere mediato, di costruzione narrativa, aprono uno spazio di riflessione sul presente, sul regime mediale sempre più ibrido e liquido in cui noi tutti viviamo e su cosa significhi ricostruire un senso, pur nella non linearità di una storia. È lì, forse, che va cercato il motivo del loro successo e anche della loro capacità di agganciare e rifigurare il reale.

III

Autori

Non si muore due volte. *Lazzaro felice* di Alice Rohrwacher

GIULIA FANARA

e tre volte dalle mie mani, all'ombra simile o a un sogno, volò via

Odissea, Libro XI

Entrato, disse loro: perché vi agitate e piangete? La bambina non è morta ma dorme

Marco, 5, 39

Lazzaro arriva prima dell'immagine. Il suo nome è la prima parola pronunciata, nel buio, inizio, Verbo verrebbe da dire, cioè parola fatta carne con cui il Cristo resuscita l'amico, colui che egli ama, per poi restituirlo alla morte, in un movimento che anticipa la sua stessa morte e la sua resurrezione. Un nome, un richiamo apre il film di Rohrwacher, in un prologo dove la luce che rivela e svela, illuminando la casa dell'essere, apre all'oscurità della notte e alla ricerca di un'origine che è anche l'origine del cinema. Lazzaro, un Lazzaro incantato o affascinato, per usare le parole di Blanchot – ma che cos'è la fascinazione se non la passione dell'immagine¹? – un folle che parla alla luna, compagna dell'*altra* notte, quando il «tutto è sparito appare»², un Lazzaro buono o stolto, pronto a rinunciare al vino e alla festa e a non

¹M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, tr. it., Einaudi, Torino 1967, p. 17.

²*Ivi*, p. 139.

risparmiare le braccia quando i compagni di lavoro, in questo mondo fuori dal tempo dove la Legge è ancora quella del padrone e del servo, non esitano a trarre vantaggio dal suo essere esposto o, riandando a Levinas, da questa sua «passività più passiva di ogni passività»³. Un Lazzaro destinato a morire e a tornare, né morto né vivo, in un movimento di ripetizione che apre, infine, all'a-venire di una inaspettata differenza.

È di nuovo sullo schermo nero e a conclusione del prologo che il titolo del film appare: *Lazzaro felice*. L'alba ha colto nel sonno il ragazzo che ha atteso invano il ritorno di Carletto sostituito alla guardia del pollaio. Ma è ancora una volta la parola a introdurre l'immagine, narrando quella che potrebbe sembrare una fiaba paurosa ma che più facilmente è il racconto del martirio di un santo, forse Ponziano, rinchiuso con due leoni in una fossa e poi decapitato (come non pensare a Bazin e a Chaplin nella gabbia del leone?). Le vite dei santi in perenne tensione verso la morte hanno avuto, al pari degli *exempla*, un ruolo centrale nella cultura popolare e, come ha notato Aprà, questi ultimi sono parte integrante del registro metaforico del cinema di Olmi⁴ cui Rohrwacher esplicitamente si rivolge non meno che alle «favole “vere”» di Calvino. La loro presenza è evocata altre due volte nel film: quando Antonia dice a Lazzaro del martirio di Sant'Agata mostrandogli il santino sotto il materasso della marchesa, un *segreto*⁵ come il nascondiglio delle posate, e quando, nella sequenza cruciale e di cesura del film sulla quale torneremo, la sua voce, per lungo tempo fuori quadro, racconta del vecchio lupo e del santo e del fatto meraviglioso di come l'animale, malgrado non

³E. Levinas, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, tr. it., Jaca Book, Milano 2006, pp. 63-64.

⁴A. Aprà, *Le rinascite di Olmi*, in *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, a cura di A. Aprà, Marsilio, Venezia 2003, p. 14.

⁵Per una ricognizione della centralità del segreto nella riflessione filosofica moderna e in particolare nel pensiero di Derrida dove esso si intreccia alle questioni della responsabilità e dell'ospitalità, che sarebbero non meno importanti da approfondire per la lettura del nostro film, cfr. G. Michaud, *Tenir au secret: Derrida, Blanchot, Galilée*, Parigi 2006; C. Resta, *Il segreto della decostruzione*, in *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica di decostruzione*, a cura di P. D'Alessandro, A. Potestio, LED, Milano 2008, pp. 73-94; D. Garritano, *Il senso del segreto: Benjamin, Bataille, Deleuze, Blanchot e Derrida sulle tracce di Proust*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

mangiasse da giorni e giorni, si fosse arrestato di fronte all'odore di un uomo buono.

Lazzaro, dicevamo, dorme, e i primi fotogrammi della sequenza lo presentano a noi in maniera inconsueta: steso a terra, in questo torpore simile alla morte, in quella che Nancy chiama un'«oscillazione dell'essere sul niente», un «come la morte, il sonno, e come il sonno, la morte»⁶, in un primo piano rovesciato che evoca una decollazione⁷. Una mano entra in campo lasciando cadere qualcosa nella bocca dischiusa del ragazzo: un'ostia? No, un sasso che sta per farlo soffocare, un gioco, ma di fronte a questo infantile e concreto arresto di morte⁸, Lazzaro sa soltanto dire grazie. La grazia del suo grazie contrasta, qui come altrove nel film, con la pesantezza del suo lavoro e se i ritmi della fabbrica sono estranei a questo mondo rurale e arcaico che la marchesa De Luna è riuscita a tenere fuori dalla storia, quelli del lavoro dei campi, come nella sequenza della raccolta del tabacco, sono sottomessi a una necessità meccanica alla quale Lazzaro è interamente sussunto e dove il corpo, come dice Weil, si fa «materia come il Cristo nell'Eucarestia. Il lavoro è come una morte»⁹. E nuovamente Lazzaro rischierà di morire, quando, reso complice dal marchesino Tancredi del falso rapimento inutilmente messo in scena per muovere il cuore di sua madre, viene sopraffatto dalle emozioni in cui il nuovo «fratello» lo trascina adottando i modi di un fare cavalleresco cui sa che il giovane contadino non può restare indifferente. Quello che per lui è solo un fosso diviene un cratere della luna, una fionda un'arma, il suo rifugio, un sepolcro scavato nella roccia, il luogo di un'alleanza per la vita.

Come scrive Francesca Brignoli, il cinema di Rohrwacher «si inoltra, con una risolutezza, anche formale, sorprendente per il nostro cinema, compreso quello femminile, nel territorio poco frequentato della sacralità, in cui la sospensione del tempo e le dimensioni spaziali [...] si fanno materia e

⁶J.L. Nancy, *Cascare dal sonno*, tr. it., Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 58 e 74.

⁷Per il rapporto che la decollazione intrattiene con il sacro cfr. J. Kristeva, *La testa senza il corpo. Il visibile e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente*, tr. it., Donzelli, Roma 2009.

⁸Il riferimento è all'*arrêt de mort* blanchotiano come discusso da Derrida: M. Blanchot, *La sentenza di morte*, tr. it., SE, Milano 1989; J. Derrida, *Sopra-vivere*, in Id., *Paraggi. Studi su Maurice Blanchot*, tr. it., Jaca Book, Milano 2000, pp. 175-272.

⁹S. Weil, *L'ombra e la grazia*, tr. it., Bompiani, Milano 2002, p. 32.

insieme segno»¹⁰. La stessa regista rivendica il carattere religioso oltre che fiabesco del film, ma precisa come esso vada inteso «nel senso preistorico del termine. Essendo questa una sorta di storia di un santo, vicino a san Francesco, Lazzaro felice è un film spirituale ma è fatto di realtà concrete, di sudore, di corpi, luoghi, odori, fatiche di un mondo arcaico ma neppure così lontano». Questa mescolanza di fantasia e realismo, afferma ancora, «è un tratto del mio cinema, del mio paese e di me. E poi vengo da un posto molto mitologico, un'Italia e una campagna in cui i confini tra finzione e realtà spesso si sciolgono e si confondono, le piccole storie si trasformano in leggende»¹¹.

Non possiamo cercare qui di tracciare una genealogia di uno sguardo sul reale che, all'interno del nostro cinema, per dirla con De Gaetano, ha saputo costruire un legame forte tra forme di rappresentazione e forme di vita, inventando mondi e una credenza nel mondo e dove spesso reale e immaginario sono indiscernibili: basterà citare Rossellini, le erranze di Irene in Europa '51 e quelle dei contadini sradicati, disillusi e invecchiati che Lazzaro, dopo essersi risvegliato dal suo lungo sonno, ritrova ai margini della metropoli industriale, che si annuncia ai suoi occhi con delle enormi antenne in quella che è un'immagine ritornante da *Deserto rosso*, a fianco dei migranti nuovi emarginati, dediti a vivere di espedienti; o la camminata di Edmund nel finale di *Germania anno zero* e la sua sosta nella cattedrale e quella che i mezzadri fuori tempo dell'Inviolata compiono inseguiti da una musica che la chiesa vuole negare agli ultimi e che infine abbandona la chiesa per stupire Lazzaro e i suoi compagni; o ancora la Nannina di *Il miracolo*, ubriaca di sole e di paesaggio, vittima sacrificale, stolta e madre celeste. In questa che ancora De Gaetano chiama «ontologia dell'essere», la vita nella sua indeterminatezza accade «oltre l'azione [...] negli scarti tra un'azione e l'altra, negli intervalli di tempo, negli spazi vuoti, nel presente contingente,

¹⁰F. Brignoli, *Corpi celesti. Le ragazze di Alice Rohrwacher*, «Arabeschi», n. 8 (2016), http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/galleria_n8.pdf (ultima consultazione 22 maggio 2020)

¹¹A. Rohrwacher: «Il mio mondo contadino sulle orme di Olmi», intervista a cura di S. di Paola, «Sale della comunità», 8 agosto 2018 (<https://www.saledellacomunita.it/alice-rohrwacher-il-mio-mondo-contadino-sulle-orme-di-olmi>, ultima consultazione 22 maggio 2020)

nell'assenza di volontà, nella reinvenzione di ciò che esiste, nello sguardo contemplativo e rituale»¹².

Così, *Lazzaro felice* si pone come opera di notevole complessità, stratificazione di forme nate in altri tempi e in altri luoghi, immagini sopravvivenze, come dice Didi-Huberman sulla scorta di Warburg¹³, che non segnano solo il riemergere della memoria di un passato scomparso (la civiltà contadina, la lezione del nostro cinema e la dimensione etica, mediale del gesto sottolineata da Agamben), passato rispetto al quale si è chiamati a rispondere a un debito di testimonianza; ma invito, benjaminianamente, al riscatto di questo stesso passato e, appunto, a una possibile credenza. In questo approccio che è anche sintomale, un semplice gesto fa sorgere una memoria altra che consente di riconfigurare il presente; e l'immagine, nel suo stesso sorgere, implica il ritorno di un sostrato storico e mnestico che si trasforma nel tempo attraverso vari livelli di attualizzazione: forze, fantasmi, intensità che si ripetono nella loro differenza. Così gli intrecci temporali che Dottorini ha evidenziato nel cinema di Olmi¹⁴ tornano nei film di Rohrwacher e in questo film, non solo attraverso la sua letterale bipartizione tra quelli che la regista chiama due diversi medioevi, due diversi mondi, quello rurale segnato dalla scomparsa e quello moderno segnato dall'emarginazione e da un nuovo tipo di erranze (dei migranti e dei giovani dell'Inviolata ora dediti all'arte metropolitana di arrangiarsi, mentre gli anziani, dimentichi degli antichi saperi che solo Lazzaro, attraversando il tempo, detiene, ormai immobili davanti allo schermo televisivo, vedono in lui un demone o un fantasma), ma attraverso uno stile che unisce alla precisione fotografica l'invenzione fantastica. In questo indecidibile (si è parlato di realismo magico per Rohrwacher) in cui la contingenza, l'imprevedibile hanno un ruolo centrale, Lazzaro diviene intercessore tra due mondi, due tempi, ma anche tra visibile e invisibile, tra l'inquadratura e, come dice Comolli ricordan-

¹²R. De Gaetano, *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Pellegrini, Cosenza 2018, p. 10.

¹³G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2006.

¹⁴D. Dottorini, *Intrecci di tempo. Un omaggio al cinema di Ermanno Olmi*, in *Fata Morgana Web* 2018. *Un anno di visioni*, a cura di A. Canadè e R. De Gaetano, Pellegrini, Cosenza 2018, pp. 545-548.

do Derrida, un fuori campo «portatore di un a-venire, della possibilità di un'imminenza»¹⁵. Così la voce affabulante di Antonia, i suoi racconti, si pongono come voce di confine – sarà lei, confermando di nuovo l'importanza dei personaggi femminili nel cinema di Rohrwacher, nella seconda parte del film a dire agli altri che lo credono un fantasma che lui è proprio Lazzaro in carne e ossa –, voce come «pulsione invocante» per usare un termine che Anaclerio riprende da Lacan, funzione produttiva che, insistendo su un campo altro e invisibile, «incommensurabile rispetto all'universo significato iconicamente», crea una relazione intermediale tra due testi e nei confronti di uno spettatore alla cui consapevolezza fa direttamente appello¹⁶. Così Lazzaro può specchiarsi nella fontana e, come Narciso, essere preso da incantamento, da questa immagine estranea che segna la sua assenza, la sua extimità; imitare con il nuovo fratello l'ululare del lupo dando inizio a una trasmissione di affetti, a un «far corpo con l'animale»¹⁷ che è premessa di un divenire che troverà nel finale il suo epilogo; essere assalito dalla febbre e tuttavia, preso da questo affetto, correre da Tancredi per rispettare il patto; o, infine, cadere.

Nell'ampio segmento che fa da cesura nel film, il concatenamento enunciativo è garantito da una straordinaria soggettiva libera indiretta. Questo sguardo (di nuovo pensiamo ad Antonioni e al suo *Zabriskie point*), che poi scopriremo appartenere all'elicottero della polizia venuta a liberare i contadini dell'Inviolata, si configura inizialmente e in modo straniante come impersonale. Esso sorge dopo la telefonata che la figlia del fattore fa ai carabinieri per annunciare il rapimento di Tancredi. In effetti Tancredi prima e Lazzaro poi rivolgono lo sguardo al cielo evidentemente attratti dal rumore del velivolo che noi percepiamo appena e in modo indistinto insieme ai passi e all'ansimare di Lazzaro che, dopo una notte del suo male, sta cercando di raggiungere l'amico. È proprio questo voltarsi o meglio svoltarsi di Lazzaro

¹⁵J.-L. Comolli, *La trasparenza che nasconde. Conversazione con Jean-Louis Comolli*, a cura di B. Roberti, «Fata Morgana», n. 3 (2008), p. 9.

¹⁶G. Anaclerio, *L'immagine evocata: Narrazioni della voce nel cinema francese*, Kaplan, Torino 2008, pp. 167-187.

¹⁷G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it., Castelvocchi, Roma 2003, p. 384.

a determinare la sua caduta e ad abbandonare, come scrive Deleuze, il suo volto ai fantasmi («Il primo piano ha soltanto spinto il volto fino a quelle regioni in cui il principio di individuazione cessa di regnare»¹⁸). Ed è dal suo cadere, quasi dalla polvere che l'ha accompagnato, che sembra sorgere il racconto, la storia del lupo che risparmia il santo. Così «la distinzione tra soggettivo e oggettivo tende a perdere d'importanza man mano che la situazione ottica o la descrizione visiva sostituiscono l'azione motoria. Si ricade infatti in un principio di indeterminabilità, di indiscernibilità: non si sa più quel che è immaginario o reale, fisico o mentale»¹⁹. Mentre riprende la visione dall'alto, dove le vette e i calanchi sembrano disegnare l'erranza del vecchio lupo cacciato dal suo territorio, la sua deterritorializzazione, la voce fuori quadro, che solo in seguito scopriremo appartenere ad Antonia che, insieme agli altri, ha lasciato l'Inviolata per la città dopo la scoperta del «grande inganno», continua a narrare creando legami incerti tra ciò che vediamo, adesso i contadini al lavoro, quelli che nel racconto tentano in ogni modo di catturare il lupo e in realtà i contadini dell'Inviolata, il fattore che corre, la villa, fino all'entrata in campo dell'elicottero. Il blocco tuttavia non si conclude, alternando le scene dello sgombero al movimento del narrare che tra una pausa e l'altra continua, presentandoci la stessa Antonia che chiede di Lazzaro e Antonia, ora sulla corriera, che solo dopo un'esitazione si mostra quale origine del racconto. Il paesaggio riprende spazio attraverso una serie di oggettive, fino all'apparizione del lupo che risveglia un Lazzaro avvolto dalla luce e che poi si solleva, si leva²⁰, arrampicandosi sulla collina. L'Inviolata, adesso, è deserta, o, meglio, visitata dai ladri che si muovono tra gli oggetti come tra reliquie.

«Non si muore due volte», scriveva Bazin in quello che sarebbe stato uno dei saggi più citati rispetto alle sue interrogazioni sul cinema e nelle riflessioni teoriche successive quanto alla natura delle immagini e al loro mutare al sopraggiungere delle nuove tecnologie. Questa «violazione» della

¹⁸G. Deleuze, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, tr. it., Ubulibri, Milano 1984, p. 122.

¹⁹Id., *Cinema 2. L'immagine tempo*, tr. it., Ubulibri, Milano 1989, p. 18.

²⁰Il rimando è a J.L. Nancy, *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2005.

natura stessa della morte, questa «oscurità [...] metafisica» che è l'esposizione «del nostro solo bene temporalmente inalienabile», nel segno di una ripetizione che non cessa di richiamare all'immagine gli «eterni ri-morti»²¹, questo che diviene per lui un «interdetto»²², appare ancora come uno degli snodi cruciali del pensiero baziniano e di quello di un'intera generazione. Se il pensiero della morte attraversa tutto un secolo la cui passione per il reale accade, per dirla con Badiou, «sotto il paradigma della guerra», in un dualismo che impone la scelta tra formalizzazione e distruzione²³, nell'ontologia dell'immagine del critico francese esso agisce da fondo, da indeterminato che emerge disfacendo le determinazioni di quella che ha Rohmer ha definito la «summa» di un pensiero il cui rigore sarebbe di «un'autentica dimostrazione»²⁴. Che il giovanile «L'ontologia dell'immagine fotografica» costituisca l'apertura della prima raccolta baziniana ci induce a ragionare ancora sullo spazio non marginale che la fotografia – una fotografia che «combacia con l'evento come il calco di una maschera mortuaria», il nostro affermava in un'intervista rilasciata nel '49²⁵ – occupa nella sua riflessione e sulla declinazione del tutto peculiare di una indessicalità che, se pure messa in discussione *contra* quelle che erano state le assolutizzazioni di Peter Wollen²⁶, continua a riemergere nelle successive argomentazioni e che sembra resistere ai suoi detrattori e alle molte domande, da Gunning a Doane, al cospetto dell'immagine digitale. Un dibattito che non possiamo riprendere qui, dalle pionieristiche riflessioni di Andrew²⁷, che indagano

²¹A. Bazin, *Morte ogni pomeriggio*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, tr. it. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999, p. 32.

²²Uso il termine con la necessaria distanza da quelli che Laurencin chiama i «bazinismi» che hanno segnato la «sparizione» di Bazin, un Bazin che pure non ha smesso di tornare. H. Joubert-Laurencin, *Bazin no kamikakushi (la disparition Bazin)*, «1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze», n. 67 (2012), pp. 100-113, <http://journals.openedition.org/1895/4536> (ultima consultazione 22 maggio 2020).

²³A. Badiou, *Il secolo*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2006, pp. 53 e sgg.

²⁴É. Rohmer, *La summa di André Bazin*, in *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, a cura di G. Grignaffini, La Casa Usher, Firenze 1984, p. 37.

²⁵A. Bazin, *La mort à l'écran*, «Esprit», n. 159 (1949), p. 442.

²⁶P. Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1969, pp. 120-155.

²⁷D. Andrew, *The Major Film Theories*, Oxford University Press, London-

i diversi «strati» del realismo baziniano, dove la contingenza e la natura sono la bellezza che solo la cinepresa può restituire, con le parole di Bazin, in quanto «sesamo di questo universo», a Phil Rosen, che vede all'opera nella natura ossimorica di una definizione del cinema quale mummia del cambiamento una «intenzionalità soggettiva diretta alle immagini prodotte automaticamente e fondate su un'ossessione preservatrice»²⁸. Se Elsaesser ha messo in luce la dimensione temporale piuttosto che spaziale dell'indescalità baziniana, un'ontologia del realismo cinematografico che ha come base «l'iscrizione e archiviazione» del tempo e che farebbe di Bazin un vero e proprio archeologo dei media e un antropologo dell'immagine, in una «genealogia che inserisce profondamente il cinema in una storia dell'opacità piuttosto che della trasparenza, di oggetti materiali quali un involucro o un calco, piuttosto che identificarlo soltanto con una visione da contemplare e come una finestra sul mondo»²⁹, Daniel Morgan, che parla di un realismo percettivo, sembra concludere che non sia l'«argomento indice» il fulcro dell'ontologia baziniana, ma qualcosa di «più forte, di più potente, e, in qualche modo profondamente, di strano»³⁰.

Quello che Bazin descrive come il «ri-presentarsi» della cosa in un ora liberato dalle contingenze temporali, questo essere dell'immagine il modello stesso, maschera funeraria, calco, matrice, impronta, traccia, reliquia, rassomiglianza per contatto, imago che conserva le nostre sembianze, strappandoci in questo *après-coup*, in questo arresto, al tempo e alla morte³¹ non conduce a quella che Blanchot, quando affermava «il cadavere è la sua

Oxford-New York 1976, p. 144; Id., *André Bazin*, Oxford University Press, Oxford-New York 1978.

²⁸P. Rosen, *History of Image, Image of History: Subject and Ontology in Bazin* (1987), ora in *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*, a cura di I. Margulies, Duke University Press, Durham 2003, p. 53, e Id., *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2001, pp. 3-42.

²⁹T. Elsaesser, *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016, p. 378.

³⁰D. Morgan, *Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics*, «Critical Inquiry», n. 3 (2006), p. 448.

³¹A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 7.

propria immagine»³², definiva una rassomiglianza cadaverica? L'impronta, come sostiene Didi-Huberman, chiede di essere pensata nel legame antropologico tra morto e vivente³³ e, come asseriva lo stesso Blanchot, implica la distanza oltre che il contatto, una distanza che è quella «in cui l'impronta si presenta a noi, abbandonata come è ora da ciò che un tempo l'ha generata»³⁴. Insieme processo e paradigma, essa chiama in causa rapporti materiali e insieme «astratti, miti, fantasmi, conoscenze»³⁵. E se Rancière discute il pronunciamento paolino di Godard «l'immagine verrà al tempo della Resurrezione», rivendicando una sostanziale ambiguità dell'immagine, dove i volti non solo i testimoni muti di una storia ma i detentori di un segreto³⁶, Didi-Huberman ha mostrato come la citazione non lavori a mutare la Maddalena di Giotto delle *Histoire(s)* in un angelo della resurrezione ma in un benjaminiano angelo della storia, in quello che si pone come un cominciamento e un senza fine piuttosto che una fine, in una drammaturgia della speranza dove la felicità semplice di George Stevens e quella oscura di Elizabeth Taylor trasmigrano in un farsi e disfarsi di costellazioni capaci di redimere il passato³⁷. In questo transfert di realtà quello cui la fotografia apre – come il souvenir, come la reliquia, dove è la Sacra Sindone, questa immagine acheropita sulla quale ritornano Didi-Huberman e Mondzain³⁸, a compiere la sintesi tra reliquia e fotografia (Bazin sente il bisogno di precisare in nota) – e quello che il cinema compie quale mummia del cambiamento è dunque un passo al di là. Tornando allora a Blanchot, è la maschera funebre a legare,

³²M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 225.

³³G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 81: si attribuisce «all'*inanimato* dell'impronta il potere magico dell'*animazione*, con la quale è stato in contatto per un istante e da cui trae la sua stessa natura di impronta».

³⁴*Ivi*, p. 86.

³⁵*Ivi*, p. 27.

³⁶J. Rancière, *Il destino delle immagini*, tr. it., Pellegrini, Cosenza 2007, p. 44.

³⁷Cfr. G. Didi-Huberman, *Immagine malgrado tutto*, tr. it., Raffaello Cortina, Milano 2005, pp. 179-188.

³⁸Id., *La somiglianza per contatto*, cit.; M.-J. Mondzain, *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, tr. it., Jaca Book, Milano 2006, pp. 237-254. Per il rapporto tra *gorgoneion* e *mandylion* cfr. J. Kristeva, *La testa senza il corpo*, cit., pp. 49-64.

come nota Jeff Fort³⁹, il suo pensiero sull'immagine, per quanto allacciato alla scrittura, all'indessicalità e alle tecniche di riproduzione. Essa ha un volto femminile, è J. che muore e resuscita per poi morire ancora, è il suo calco e il calco di Nathalie. E in questo risorgere natale J. è già stata Veronica il cui volto appare dietro quello del Cristo nella copia, fotografica, del Santo Sudario nel corso del racconto⁴⁰.

In un'epoca storica come la nostra, in cui l'interdetto, come scrive Rosamaria Salvatore, è la morte stessa, in cui all'indebolimento del suo statuto simbolico, all'incapacità di pensarla, si accompagnano la spettacolarizzazione mediatica e forme di controllo quali la medicalizzazione e l'ospedalizzazione, questi corpi senza vita, scrive ancora Salvatore, «riemergono dal fondo opaco, come quei resti non assimilati del trauma che Freud e Lacan votavano alla ripetizione e all'insistenza del ripresentarsi, custoditi dalla rimozione»⁴¹. Per dirla con le parole di Hans Belting, «non solo non disponiamo più di immagini della morte che ci richiamino fortemente ad essa, ma ci abituiamo alla morte di quelle immagini che un tempo esercitavano su di noi una fascinazione per tutto ciò che era simbolico»⁴². In un cinema permeato dalla contingenza, la morte nella sua singolarità temporale ed esistenziale si pone come la contingenza stessa quale evento inassimilabile al significato. Lo sguardo antropologico di Rohrwacher fa tesoro della medesima istanza, assegnando alla morte un senso che, non potendo prescindere dal registrare una scomparsa e l'imbalsamazione di un mondo (Tancredi che Lazzaro non ha smesso di cercare non è altro che un anziano miserabile e imbroglione che vive rintanato nello sfacelo del suo palazzo, ed è ancora una volta un animale, il suo vecchio cane, a condurlo da lui), presuppone tuttavia un'apertura a una credenza, a una vita. Tancredi riesce ancora a far incantare Lazzaro di fronte alla padella che è una piccola luna, mentre, insieme, tornano a chiamare i lupi in nome della vecchia alleanza. E sarà ancora davanti alla

³⁹J. Fort, *The Look of Nothingness: Blanchot and the Image*, in *Understanding Blanchot, Understanding Modernism*, a cura di C. Langlois, Bloomsbury, London-New York 2018, pp. 219-246.

⁴⁰M. Blanchot, *La sentenza di morte*, cit.

⁴¹R. Salvatore, *Amour, l'infilmabilità della morte*, «Lo stato delle cose. Cinema e altre derive. Duemiladici», n. 1 (2014), p. 13.

⁴²H. Belting, *Antropologia delle immagini*, tr. it., Carocci, Roma, 2011, p. 177.

luna che Lazzaro, seguito coi suoi compagni dalla musica, chiuderà gli occhi prendendo la sua decisione di uomo giusto. Loro, forse, torneranno da donne e uomini liberi all'Inviolata, lui combatterà da cavaliere la sua ultima battaglia nel cuore simbolo dell'economia postfordista, quella banca che, come crede, ha derubato l'amico del suo mondo. Il vecchio lupo sarà vicino a lui al momento del suo martirio o forse Lazzaro è già lupo e il lupo Lazzaro, pronti entrambi a riprendere la strada, una strada, una vita. Perché «l'avvenire», come scriveva Derrida, «appartiene ai fantasmi»⁴³.

⁴³Y. Hersant, «*L'avvenire appartiene ai fantasmi*», «Rivista di estetica», n. 38 (2008), pp. 157-163, <https://journals.openedition.org/estetica/1926#ftn1> (ultima consultazione 22 maggio 2020).

Per un realismo periferico: *Belluscone* tra crisi e subalter- nità

GIUSEPPE FIDOTTA

La miseria delle nostre terre non è solo presente, ovvia. Essa contiene una dimensione storica (di una storia ovvia) di cui il realismo da solo non può rendere conto.

Édouard Glissant*

Il punto di partenza è ingannevolmente complesso: può il realismo – per Fredric Jameson, «una componente nell’ambito di un processo storico più ampio, che si può identificare come nient’altro che la stessa rivoluzione culturale *capitalista* (o *borghese*)»¹ –, esaurita dunque la sua funzione storica “rivoluzionaria”, essere ripensato alla luce della propria obsolescenza, possibilmente in funzione delle esigenze (politiche) del presente? Detto altrimenti, se, sulla scia di Jameson, si intende il realismo come dominante culturale di uno specifico modo di produzione (il capitalismo mercantile), rispetto al quale esso ha fornito gli strumenti per produrre «nuovi tipi di azione [...] mediante la produzione di nuove categorie di evento e di espe-

* E. Glissant, *Cross-Cultural Poetics*, in Id., *Caribbean Discourse*, University of Virginia Press, Charlottesville 1989, pp. 97-157, p. 105. Come di seguito, le traduzioni dall’inglese sono di chi scrive.

¹F. Jameson, *L’esistenza dell’Italia*, in Id., *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni*, tr. it., Donzelli, Roma 2003, p. 166, corsivi dell’autore.

rienza, di temporalità e di causalità»², quali contraddizioni emergono dal ricorso a forme e stilemi in uno scenario in cui questi non hanno più valore corrente?

Questo intervento intende proporre una nozione destabilizzata (o, come si vedrà oltre, *decentrata*) di realismo in grado di rendere conto delle specificità socio-culturali a questa sottostanti, inevitabilmente escluse, o quanto meno marginalizzate, in un'analisi deterministica che fa del realismo la forma di un'epoca – o peggio, il prodotto di un linguaggio o di una tecnologia³. Sebbene l'orizzonte di riferimento all'interno del quale questa proposta si muove, come sarà chiaro in seguito, sia quello degli studi post-coloniali, una intuizione all'apparenza simile compare negli scritti di uno dei teorici a cui si deve l'interpretazione tuttora maggioritaria del concetto di realismo cinematografico. «Non c'è uno, ma dei *realismi*», scrive André Bazin in uno dei suoi interventi più celebri. «Ogni epoca cerca il suo, cioè la tecnica e l'estetica che meglio possano *captare, trattenere e restituire* ciò che si vuole captare della realtà»⁴. L'idea di differenti “realismi”, sia pure funzionale al superamento del dibattito sull'ontologia del cinema, è viziata alla radice dall'associazione di un singolo realismo a ogni singola epoca, la quale pare denunciare abbastanza chiaramente l'universalismo cattolico-liberale di Bazin (o, a voler essere meno generosi, il suo eurocentrismo). Né tanto meno risulta facile comprendere le ragioni per le quali ciò che si frappa tra realtà e realismo, ovvero ciò che permette all'uno di ingenerare l'altro, sia ridotto a una questione di tecnica e di estetica. L'intuizione, tuttavia, ha il merito di integrare la questione della molteplicità di realismi ai molteplici terreni in cui si consuma l'incontro tra *cinema, spettatore e mondo*. Ed è proprio dalla dimensione geografica, a complemento di quella storica al centro delle riflessioni di Jameson, che un decentramento della nozione di realismo può essere attuato.

² *Ivi*, p. 170.

³ C. McCabe, *Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses*, «Screen», n. 15/2 (1974), pp. 7-27; S. Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge 1979.

⁴ A. Bazin, *William Wyler o il giansenista della messa in scena*, in *Id.*, *Che cos'è il cinema*, a cura di A. Aprà, tr. it., Garzanti, Milano 1999, p. 99, corsivi miei.

Belluscione. Una storia siciliana (2014) di Franco Maresco rappresenta una vivida illustrazione di queste tensioni teoriche, anche (ma non solo) per la sua eccentricità – rispetto all’attuale egemonia critica del cosiddetto “cinema del reale” nel dibattito sul realismo, al sistema produttivo italiano, alla forma documentaria e ai suoi modelli narrativi. Prendendo in considerazione questi ultimi, le eccentricità del film emergono già al livello elementare della sinossi, strutturata com’è su quattro linee costantemente intrecciate: un’inchiesta sulla storia d’amore tra Berlusconi, la Sicilia e la mafia, realizzata rimasticando gli stilemi di un giornalismo televisivo appena più stilizzato; un documentario dai toni a tratti etnografici sul fenomeno della musica neomelodica a Palermo, guidato dall’agente dei neomelodici e organizzatore di feste di piazza Ciccio Mira nell’improbabile ruolo di Virgilio; un falso documentario sulla sparizione di Maresco e la relativa indagine condotta da Tatti Sanguineti, che costituisce lo scheletro narrativo del film; un film-saggio sulla scomparsa di una città, di una cultura e, per estensione, di un’umanità e di un mondo, che costituisce invece lo scheletro filosofico del film.

A complicare ulteriormente la struttura, il film si nutre di una dimensione meta-cinematografica fatta di citazioni, giochi di specchi, interruzioni diegetiche, riferimenti incrociati tra il film e l’opera di Maresco (e di Cipri e Maresco prima), e uno spaventoso catalogo di materiali d’archivio, forme e tecniche. Peggio ancora, nessuna linea diegetica giunge a una risoluzione finale: l’incompetenza della troupe e la depressione del regista affossano l’inchiesta; l’arresto del principale informatore interrompe il documentario; la spedizione di Sanguineti termina con un nulla di fatto; il film-saggio si chiude con l’ammissione dell’impossibilità di raccontare un’assenza, qualcosa che non esiste più e che può soltanto essere evocato e rimpianto – come, per esempio, nella scelta anti-realista di rendere percepibile l’anacronismo di Ciccio Mira, in quanto ultimo reperto di un’umanità estinta, attraverso un utilizzo allegorico del bianco e nero.

Già a questo livello di superficie, l’idea di realismo come strategia trasparente per dare senso al mondo, come sistema analogico, dimostra i propri limiti, specialmente se si postula la presenza di uno spettatore-soggetto in grado di ricostruire i rapporti, gli scambi, le collusioni tra il film e il mondo, il

quale inevitabilmente vede le proprie aspirazioni frustrate⁵. Una frustrazione, questa, esemplificata bene dalle letture ostinatamente realiste proposte da alcuni studiosi. Di notevole valore, perlomeno a livello sintomatico, è il recente articolo di Marcello Messina, il quale, nel travisare il rapporto tra le istanze documentarie del film e la realtà che attraverso queste viene presentata, giunge alla conclusione che «la continua oscillazione tra realtà e finzione contribuisce allo sfruttamento da parte del film della tradizionale demonizzazione delle classi subalterne siciliane e della diffusa criminalizzazione della musica neomelodica»⁶. Mettendo da parte il discorso sui rapporti tra neomelodica e criminalità organizzata, che pure *Belluscone* affronta in maniera non banale dimostrandone la coesistenza più sul piano degli immaginari e del repertorio di affetti condivisi che su quello delle pratiche illegali, risulta inspiegabile un'accusa del genere, tanto più considerando che Maresco (con e senza Cipri) è forse l'unico autore italiano assieme al primo Pasolini ad aver condotto una riflessione sulle classi subalterne priva di disprezzo o di paternalismo⁷. Un indizio proviene dalla conclusione dell'articolo, in cui Messina sostiene: «Se il Sud è tradizionalmente demonizzato, *Belluscone* e *Qualunque* [l'altro caso di studio del saggio] vanno persino oltre questa demonizzazione dachché 'meridionalizzano' il male, cioè lo dissociano dalla nazione e lo circoscrivono al Sud»⁸.

Seppure i termini della questione continuino a essere sfuggenti, resta il fatto che la denuncia mette in evidenza una posizione comprensibile, appunto, soltanto da una prospettiva realista, cioè assumendo una stretta

⁵ «Lo spettatore non è chiamato a *capire i fatti*, ma a *sentire il film come una forma di vita*», D. Cecchi, *Il belluscone*, «Materiali di estetica», n. 1 (2014), p. 165, corsivi dell'autore. Per un'analisi del realismo a partire dalle tensioni antagonistiche tra narrazione, temporalità e affetto, F. Jameson, *The Antinomies of Realism*, Verso, London-New York 2013.

⁶ M. Messina, *The Demonization of the South and the Southernification of Evil in Contemporary Italian Cinema*, «Journal of Italian Cinema and Media Studies», n. 6/2 (2018), p. 194.

⁷ In particolare, in relazione alle questioni qui centrali della modernità e dei processi di modernizzazione, A. Cervini, *Ultimi*, in *Lessico del cinema italiano. Forme di vita e forme di rappresentazione*, vol. 3, a cura di R. De Gaetano, Mimesis, Milano 2016, pp. 291-358.

⁸ M. Messina, *The Demonization of the South*, cit., p. 204.

analogia tra i tre *mondi* della Sicilia di *Belluscone*, della Sicilia delle classi subalterne e della neomelodica, e della Sicilia nella sua realtà materiale. Si tratta, in fondo, di una reinterpretazione paranoica di Lukács⁹: se il realismo si può identificare nell'aspirazione del testo alla totalità, cioè a una messa in forma plausibile delle interrelazioni e delle interazioni tra i fenomeni più disparati, ne consegue che *Belluscone*, nel suo tentativo di ricondurre queste interrelazioni e interazioni al male (lo si chiami mafia o berlusconismo) e nel suo presentarsi come "una storia siciliana", finisce per identificare male e Sicilia. Anche con il supporto di Lukács, rimane comunque una lettura poco convincente. Lo è, a mio avviso, perché Maresco, con estrema lucidità, da decenni si sta dedicando a quel che Emiliano Morreale ha definito «il titanico sforzo di costruire una forma»¹⁰, ovvero sia un mondo: considerare quella forma realista e quel mondo siciliano risulta un po' limitante. Integrare invece le due prospettive dà luogo a ipotesi più promettenti. La proposta di questo intervento è quella di considerare *Belluscone* come un'espressione del *realismo periferico*, capace in quanto tale di registrare (ossia, *à la* Bazin, «captare, trattenere e restituire») la condizione di subalternità della periferia tagliata fuori dai processi di sviluppo e di accumulazione e le forme di soggettività a questa associate.

In questa direzione, risultano molto convincenti gli espedienti formali con cui il film articola la perifericità. Si consideri il caso dello spazio urbano, peraltro mai così presente in un film di Maresco. Colpisce, infatti, come il film utilizzi ripetutamente soltanto due tipi di immagini di Palermo: una radicata a una prospettiva dal basso, dalla strada, inquinata da fonti sonore fuori campo, incapace di restituire le dinamiche spaziali dell'ambiente; l'altra, panoramica e panottica, onnicomprensiva ma al tempo stesso prodotta dall'autorità statale, inumanamente meccanica, tanto illeggibile quanto la prima ma per ragioni opposte.

In maniera non dissimile, in relazione alla mafia, il film oscilla ancora

⁹In particolare, G. Lukács, *Saggi sul realismo*, tr. it., Einaudi, Torino 1950. Per una prospettiva d'insieme, M. Jay, *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, University of California Press, Los Angeles-Berkeley 1986, pp. 21-80.

¹⁰E. Morreale, *Cipri e Maresco*, Falsopiano, Alessandria 2003, p. 13.

una volta tra «vedere come lo stato e per mezzo dello stato»¹¹ tramite le foto segnaletiche e le riprese dei carabinieri, o non vedere affatto, o forse in un futuro (la risposta di Ciccio Mira alla domanda di Maresco sull'esistenza della mafia è, significativamente, «ne parliamo poi, quando siamo fuori»). Per dare un'idea della specificità di questa scelta, basti confrontare alcuni fotogrammi dai materiali d'archivio sulla nascita dell'impero berlusconiano in cui appare Milano, una città moderna e razionale, regolata da simmetrie e ritmi di evidente impianto modernista. Lo stesso si potrebbe dire del confronto tra l'intrattenimento locale della musica neomelodica in piazza, catturata sempre dal basso del palco, in immagini di una densità emozionale tutto sommato sorprendente, e le immagini della televisione berlusconiana, che si reggono su coreografie meccaniche a voler suggerire, fallendo, una dimensione erotica liberata¹². Insomma, anche a livello formale, *Belluscone*, pur nella sua eterogeneità giocosa di esplicita derivazione postmoderna, si dà come sintomo di una crisi, quella di un realismo egemonico in cui tanto le potenzialità dell'incontro tra cinema, spettatore e mondo, quanto la natura dei suoi soggetti si danno come organicamente e dialetticamente definite. Questa crisi è al tempo stesso condizione e prodotto della periferia.

Ma cosa significa periferia in questo contesto? Una prima, parziale risposta ha a che fare con la storia del cinema italiano, la cui tradizione realista si è nutrita di Sud e di classi subalterne, ma lo ha fatto, notoriamente, da una posizione che è quella del centro – dove per centro non è ovviamente da intendersi soltanto Roma. Incurante della realtà materiale del Mezzogiorno, il Sud al cinema, e non soltanto al cinema, è stato vittima di quello che in molti studiosi hanno riconosciuto come una forma di orientalismo interno¹³. Dagli anni Trenta a oggi (da Blasetti a Claudio Bisio, per così dire), il cinema italiano è “sceso” al Sud per ricercare uno spazio autentico, ovviamente del tutto immaginario, in cui mettere in scena forme di vita non contaminate dall'avanzare della modernità capitalista e dal deterioramento dei rapporti

¹¹J.C. Scott, *Seeing Like a State*, Yale University Press, New Haven 1998.

¹²S. Kracauer, *La massa come ornamento*, tr. it., Prismi, Napoli 1982.

¹³*Italy's Southern Question: Orientalism in One Contry*, a cura di J. Schneider, Berg, Oxford 1998; F. Faeta, *Questioni italiane. Demonologia, antropologia, critica culturale*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

sociali da questa dipendenti¹⁴. Persino la mafia, che come osservava Guy Debord nei *Commentari sulla società dello spettacolo* è il modello di tutte le imprese capitaliste avanzate¹⁵, è vittima di questa romanticizzazione, seppure, almeno, in negativo¹⁶.

Quando il Sud non è né arcaico né puro, né pittoresco né romantico, lo scenario si complica, quantomeno dalla prospettiva del centro. Per centro, più che Roma dunque, si intende la posizione che si oppone alla periferia nella teoria del sistema-mondo di Immanuel Wallerstein e Giovanni Arrighi¹⁷, soprattutto per come è stata utilizzata di recente negli studi letterari. In quell'ambito, un rinnovato interesse per le tradizioni letterarie marginali è stato accompagnato dal riconoscimento che ogni forma di produzione culturale opera all'interno di strutture di differenziazione tra centro, semiperiferia e periferia, e da queste è mediata. Accanto allo studio delle estetiche periferiche, dei modernismi regionali e della loro circolazione transnazionale, autorevoli esponenti di questa tendenza hanno avanzato l'idea di realismo periferico «per pensare relazionalmente attraverso una varietà di posizioni subordinate su scale differenti»¹⁸. Il Warwick Research Collective ne dà

¹⁴Per una ricostruzione che ne rintraccia le origini nella tradizione demologica del documentario italiano, M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 143-158; M. Guerra, *Gli ultimi fuochi. Cinema italiano e mondo contadino dal fascismo agli anni Settanta*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 151-196; A.B. Saponari, *L'iconizzazione del Sud. Fotogiornalismo e cinema documentario*, «Cinergie», n. 12 (2017), <https://cinergie.unibo.it/article/view/7388/7303> (ultimo accesso 22 maggio 2020).

¹⁵G. Debord, *Commentari alla società dello spettacolo*, tr. it., Baldini & Castoldi, Milano 1997, p. 233.

¹⁶V. Albano, *La mafia nel cinema siciliano. Da In nome della legge a Placido Rizzotto*, Barbieri, Manduria 2003.

¹⁷Per una visione di insieme, *Immanuel Wallerstein and the Problem of the World: System, Scale, Culture*, a cura di D. Palumbo-Liu, B. Robbins, N. Tanouki, Duke University Press, Durham 2011; G. Azzolini, *L'analisi dei sistemi-mondo*, in *Storia del marxismo*, vol. 3, a cura di S. Petrucciani, Carocci, Roma 2015, pp. 97-127. Per un'applicazione agli studi sul cinema, K. Newman, *Notes on Transnational Film Theory: Decentered Subjectivity, Decentered Capitalism*, in *World Cinemas, Transnational Perspectives*, a cura di N. Durovičová, K. Newman, Routledge, London-New York 2010, pp. 3-11.

¹⁸J. Esty, C. Lye, *Peripheral Realisms Now*, «Novel», n. 73, 3 (2010), p. 272. L'articolo introduce lo speciale monografico di *Novel* sul tema.

una descrizione esemplare in riferimento a Dostoevskij: «il suo realismo non registra le superfici mercificate e razionalizzate della modernità capitalista come sono percepite dai segmenti dominanti del centro. [...] Il suo realismo, invece, registra le manifeste incongruità, le dislocazioni e le forme di diseguaglianza caratteristiche della periferia»¹⁹. Si tratta insomma di un tipo di realismo che si regge sullo scarto, ovverosia sulla dissonanza tra le rappresentazioni e ciò che noi sappiamo essere il loro contesto: il risultato è un'estetica distinta, marcata dalle varietà di dislivelli, dagli abbinamenti stilistici male assortiti, dalle improbabili contiguità²⁰.

Le affinità con *Belluscone* sono palesi. Anton Giulio Mancino ha osservato che il film di Maresco «sembra volersi interrogare su cosa significa oggi immaginare e magari portare a termine e in quali condizioni, un prodotto denominato 'film'»²¹. Esso, infatti, mette in scena ancora una volta «il titanico sforzo di costruire una forma», ovvero un mondo, e lo fa a partire dal riconoscimento della crisi di un modello egemonico di realismo, un modello che il film pure persegue inizialmente e poi abbandona a metà strada, per poi giungere invece all'adozione di un realismo periferico compiuto, fortemente radicato nelle limitazioni – di risorse, di immaginari, di vie di fughe – che la sua stessa forma gli impone. In questo modo, come ha giustamente notato Marco Gatto a proposito della teoria di Jameson, il realismo «rientra nel cuore della postmodernità non solo come sopravvivenza di un'epoca remota (persino precedente al modernismo), ma come inaspettata possibilità antagonistica», ovverosia come qualcosa «capace di assumere su di sé la crisi della realtà e la sua reificazione in immagine»²².

¹⁹Warwick Research Collective, *The Question of Peripheral Realism*, in Id., *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature*, Liverpool University Press, Liverpool 2015, p. 62.

²⁰R. Schwarz, *Misplaced Ideas: Literature and Society in Nineteenth-Century Brazil*, in Id., *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*, Verso, London-New York 1992, pp. 19-32. Si veda anche B. Parry, *Aspects of Peripheral Modernisms*, «Ariel», n. 40/1 (2009), pp. 27-55.

²¹A.G. Mancino, *Mafia incorporated*, «Cineforum», n. 538 (2014), p. 6.

²²M. Gatto, *Una poetica delle forme sociali: Jameson e il realismo*, «Cosmo. Comparative Studies in Modernism», n. 9 (2016), p. 91.

Belluscone segna il compimento di un percorso autoriale che su questo terreno si è mosso con estrema coerenza e lucidità, incarnandone non soltanto le contraddizioni ma anche i punti ciechi. Tra questi ultimi, le limitate potenzialità politiche di un cinema dominato dalle macerie di un passato (forse pure troppo idealizzato) e dai mostri di un presente (forse neppure tanto compreso) restano le più brucianti.

La modernità baziniana e l'eresia dell'intimità. Uno studio su *Vangelo* di Pippo Delbono

ANDREA RABBITO

Intento di questo intervento è quello di soffermarsi sul concetto di *cinema impuro* teorizzato da André Bazin per porlo in relazione all'opera di Pippo Delbono, in particolare al film *Vangelo*. Proprio l'idea di cinema proposta da Bazin si dimostra di particolare interesse per l'analisi della poetica dell'artista ligure, in primo luogo perché pone in essere questioni sul dialogo e influenza tra linguaggi artistici differenti che permettono di mettere in luce aspetti che interessano particolarmente il lavoro sia teatrale che cinematografico di Delbono, in quanto caratterizzato da continui scambi tra linguaggi artistici differenti (teatro, cinema, danza, opera, musica).

Sofferamoci dunque per prima cosa su quanto teorizzato da Bazin per poi passare all'opera di Delbono. Possiamo vedere come, analizzando le caratteristiche di *cinema impuro*, il teorico francese esprima due aspetti di particolare importanza, ovvero da un lato l'esistenza dell'«influenza reciproca delle arti»¹, dall'altro lato il fatto che «l'evoluzione del cinema [sia] stata necessariamente influenzata dall'esempio delle arti consacrate»; scrive, infatti, Bazin che la storia del cinema è «la risultante di determinismi specifici dell'evoluzione di qualsiasi arte e delle influenze esercitate su di esso dalle arti già evolute»².

¹A. Bazin, *Per un cinema impuro*, in Id., *Che cos'è il cinema?*, tr. it. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999, p. 121.

²*Ivi*, p. 122.

Da questa riflessione di Bazin, si evince una dinamica propria dei media che Marshall McLuhan esprimerà chiaramente nel '64 nel suo volume *Understanding Media* affermando: «un nuovo medium non è mai un'aggiunta al vecchio e non lascia il vecchio in pace»³. E, possiamo aggiungere, seguendo le analisi di Bazin, che tale dinamica si realizza anche in senso inverso: ovvero, nel nostro caso, possiamo dire che se è vero che il linguaggio delle nuove immagini o immagini tecniche, cinema *in primis*, non lascia in pace i precedenti linguaggi, quello teatrale ad esempio, è vero anche il contrario, ovvero che quest'ultimo, il teatro, non lascia in pace il cinema.

Questo fenomeno di reciproca influenza e di impossibilità che un linguaggio non abbia ripercussioni su un altro linguaggio è ben descritto e attentamente studiato da Bazin quando prende in considerazione, tra i diversi rapporti nuovo medium-vecchio medium, quello esistente tra cinema e letteratura. Nell'analisi di tale rapporto il teorico francese intende fare chiarezza sul fatto che non solo il *nuovo medium* – il cinema, in questo caso – *non lascia il vecchio in pace* – la letteratura –, ma anche il vecchio medium non può non avere ricadute sul nuovo, in quanto quest'ultimo è oggetto di quelle *influenze esercitate dalle arti già evolute*.

A riguardo si sofferma sul «luogo comune che il romanzo contemporaneo, e in particolare il romanzo americano, [abbia] subito l'influenza del cinema»⁴; e nel chiedersi «se l'arte di Dos Passos, Caldwell, Hemingway o Malraux dipend[a] dalla tecnica cinematografica»⁵ pone in evidenza il fatto che necessiterebbe invertire tale domanda, per cominciare a «interrogarsi sull'influenza della letteratura moderna sui cineasti»⁶.

Una questione, questa, che spinge Bazin a sviluppare delle pagine di particolare importanza per la comprensione della natura profonda del cinema neorealista, nel quale il teorico francese riconosce la profonda influenza del romanzo americano. Si pensi ad esempio alle sue analisi su *Paisà* nel quale individua delle somiglianze con opere di celebri autori della letteratura americana: «l'episodio di Napoli» dell'opera di Rossellini, «in cui vedea-

³M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, tr. it., EST, Milano 1999, p. 186.

⁴A. Bazin, *Per un cinema impuro*, cit., p. 127.

⁵*Ibidem*.

⁶*Ivi*, p. 128.

mo un ragazzino specialista del mercato nero vendere i vestiti di un negro ubriaco», osserva Bazin che «è una splendida novella “di” Saroyan»⁷; così come altri episodi dello stesso film fanno «pensare a Steinbeck», altre a «Hemingway» e «a Faulkner»⁸; un rimando, una somiglianza, quelli colti dal teorico francese, che si impongono non «solo per il tono o per il soggetto» sviluppati sia nel film che in alcuni romanzi americani, ma anche per qualcosa che viene ritenuto da Bazin ancora «più profond[o]», ovvero «lo stile»⁹.

Simile fenomeno di influenza viene colto da Bazin anche nel cinema americano, mettendo in evidenza che se da un lato non è facile sapere «se *Manhattan Transfer* o *La Condition humaine* sarebbero stati tanto diversi senza il cinema», dall'altro lato «siamo sicuri in compenso che *Power and the glory* e *Citizen Kane* non sarebbero stati mai concepiti senza James Joyce e Dos Passos»¹⁰.

Questi esempi, tratti dalle analisi di Bazin, si dimostrano utili per cogliere chiaramente due aspetti di particolare rilievo, ovvero: da un lato, che «il concetto di arte pura (poesia pura, pittura pura, ecc.) [...] si riferisce a una realtà estetica tanto difficile da definire quanto da contestare»¹¹; dall'altro lato, il fatto che – riformulando il concetto di McLuhan – *un nuovo medium non è mai un'aggiunta al vecchio e non lascia il vecchio in pace*, e viceversa, *il vecchio medium non lascia in pace il nuovo medium*. Emerge, insomma, che i vari media, e i vari linguaggi, si influenzano reciprocamente, ciascuno incide, con le proprie specificità sulle caratteristiche dell'altro. E questa dinamica interessa ovviamente anche il rapporto cinema-teatro.

Sappiamo bene, infatti, come con l'ingresso del cinema, un certo tipo di teatro più sperimentale abbia vissuto un «desiderio di cambiamento»¹², come osserva Craig, teso a sviluppare una profonda modifica nel suo assetto,

⁷ A. Bazin, *Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione*, in Id., *Che cos'è il cinema?*, cit., p. 295.

⁸ *Ivi*, p. 295.

⁹ *Ivi*, p. 296.

¹⁰ A. Bazin, *Per un cinema impuro*, cit., p. 130.

¹¹ *Ivi*, p. 127.

¹² E.G. Craig, *Gli artisti del teatro dell'avvenire*, in Id., *Il mio teatro*, tr. it. a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano 1971, p. 3.

con il fine di scardinare e rivoluzionare una tendenza del mondo teatrale orientata verso una rappresentazione realistica del mondo esterno, verso cioè quella che Tessari definisce come «riproduzione specchiata del reale» o «la logica sintattica d'un discorso "realistico"»¹³, per orientarsi invece verso una forma espressiva che primeggi la rappresentazione del mondo immaginario, della *Morte*¹⁴ – riprendendo il concetto di Craig (che, come osserva Tessari, non riguarda una sfera funerea, ma è «cartello indicatore del Nessun Luogo»¹⁵) – o dell'*Oltremondo*¹⁶ – rifacendoci all'espressione usata da Ortega y Gasset.

A riguardo scrive Craig: «non proverò affatto piacere nel competere col valente fotografo»; e aggiunge: «ombre – spiriti mi sembrano più belli e vitali che uomini e donne»¹⁷. Due affermazioni che dimostrano come le nuove immagini determinino uno spostamento della ricerca da parte del mondo teatrale, in quanto il verosimile, l'espressività realistica, proposti dalla fotografia e dal cinema rendono meno valide le ricerche verso l'illusione della realtà al teatro – non si può *competere*, e come scrive Craig, *non si prova piacere nel competere* con l'illusione di realtà offerta dai nuovi linguaggi –. Il pensiero di Craig, rappresentativo di un orientamento che interessa il teatro sperimentale, dimostra chiaramente quanto messo in luce da Bazin e McLuhan; ovvero emerge che il teatro, non *venendo lasciato in pace* dal cinema e dalla fotografia, punta verso una forma di astrazione, verso una resa della *rêverie*, verso una «dissolvenza del teatro in quanto figurazione animata»¹⁸; e punta anche verso una restituzione di una rilevanza dei corpi e una ritualità del tutto inedite (vedi Grotowski o i Living Theatre).

¹³R. Tessari, *L'immagine scenica: dalla riproduzione specchiata del reale all'icona visionaria*, in, *La cultura visuale del XXI secolo. Cinema, teatro e new media*, a cura di A. Rabbito, Meltemi, Milano 2018, p. 57.

¹⁴E.G. Craig, *L'attore e la supermarionetta*, in Id., *Il mio teatro*, cit., p. 44.

¹⁵R. Tessari, *L'immagine scenica: dalla riproduzione specchiata del reale all'icona visionaria*, cit., p. 64

¹⁶J. Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, in Id., *Meditazioni del Chisciotte*, tr. it., Guida, Napoli 2000, p. 171.

¹⁷E.G. Craig, *L'attore e la supermarionetta*, cit., p. 44.

¹⁸R. Tessari, *L'immagine scenica: dalla riproduzione specchiata del reale all'icona visionaria*, cit., p. 67.

Dall'altro canto, quell'interesse verso *ombre - spiriti* espresso da Craig, dimostra come una nuova idea di teatro si muova verso un'acquisizione di caratteristiche specifiche del linguaggio cinematografico (cosa si muovono sullo schermo se non *ombre - spiriti?* e in molti casi un film non offre «vita d'ombre e immagini sconosciute»¹⁹ che si distaccano dal mondo fattuale per aprirsi alla visionarietà?); e sempre dal cinema il teatro recupera anche una focalizzazione sul carattere visuale per distaccare l'attenzione verso il testo drammaturgico, rivolgendo l'attenzione maggiormente alla dimensione visuale e al corpo in immagine, che diviene un'ombra che apre le porte alla sfera della dimensione Altra.

Emerge così l'esistenza di un'influenza dei media su altri media che possiamo dire si realizza – recuperando in parte i concetti di «assimilazione» e «resistenza»²⁰ espressi da Shiner – in termini di *controtendenza* o in termini di *assecondamento*. Per quanto riguarda il rapporto cinema-teatro emerge, infatti, da un lato, che un certo tipo di teatro maggiormente sperimentale si allontana da alcune caratteristiche fotografiche/cinematografiche (la rappresentazione realistica del mondo fattuale, *in primis*; come, infatti, scrive Craig: «l'attore [...] guarda alla vita come una macchina fotografica, e cerca di fare un ritratto che compete con una fotografia. Non immagina neppure che la sua arte sia simile, ad esempio, all'arte della musica»²¹), e si palesa in questo modo un'influenza in chiave di *controtendenza* con ciò che caratterizza il linguaggio filmico; dall'altro lato, invece, sempre il teatro sperimentale si avvicina ad altre componenti che il cinema propone (ad esempio, l'attenzione al carattere visuale della rappresentazione e alla visionarietà offerte per mezzo di *ombre - spiriti*), dimostrando un orientamento di *assecondamento* di quei caratteri che sviluppa il linguaggio filmico.

Proprio tale duale influenza (di *controtendenza* e di *assecondamento*) è riconoscibile perfettamente nelle opere teatrali concepite da Delbono.

Negli spettacoli dell'artista ligure possiamo infatti cogliere un'influenza in termini di *controtendenza* da parte del linguaggio filmico che si traduce

¹⁹E.G. Craig, *L'attore e la supermarionetta*, cit., p. 44.

²⁰L. Shiner, *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, tr. it., Einaudi, Torino 2010, p. 306.

²¹E.G. Craig, *L'attore e la supermarionetta*, cit., p. 37.

nella presa di distanza dalla restituzione fotografica del mondo esterno; ma dall'altro lato si riconosce in essi un'influenza che si manifesta in un orientamento ad assecondare tratti distintivi del cinema per riformularli attraverso le caratteristiche del linguaggio teatrale.

Nelle sue opere teatrali possiamo cogliere come l'*azione teatrale* divenga *avvenimento teatrale* – in riferimento all'opposizione azione-avvenimento teorizzata da Bazin²² – rivolgendo l'attenzione alla performance, all'uso di *vita d'ombre e immagini sconosciute* e al carattere visionario, che pongono in secondo piano l'usuale centralità dell'intreccio. Inoltre le opere teatrali di Delbono non solo risultano influenzate dalla dimensione visuale su cui verte il cinema, ma assecondano anche quella caratteristica del linguaggio filmico che accoglie e fonde in sé diversi linguaggi (musica, danza, performance, ecc.). Possiamo dire che è per questa ulteriore forma di influenza, in chiave di assecondamento, che Delbono dichiara – rimandando a Craig che evidenzia la somiglianza, citata precedentemente, del teatro alla musica –: «cammino a metà strada tra la consapevolezza del corpo tipica della danza e la narrazione teatrale. Non si tratta mai di essere descrittivo, di spiegare e raccontare col gesto. È il gesto poetico che mi interessa»²³.

Tali aspetti di duale influenza da parte del cinema, rintracciabili nell'opera teatrale di Delbono, mettono in luce chiaramente ciò che osserva Bazin, ovvero che «il cinema ha [...] contribuito a rinnovare la concezione della messa in scena teatrale»²⁴.

Ma non solo. Come abbiamo visto è anche il teatro ad influenzare il cinema e questo aspetto emerge chiaramente nelle opere filmiche di Delbono. Un aspetto questo che dimostra come il cinema stesso accolga il teatro, lo interroghi, lo riprenda, lo faccia proprio.

Un esempio di tale influenza del linguaggio audiovisivo nei riguardi del teatro può essere già individuabile nel *teatro filmato* preso in analisi da Bazin. Ma come osserva quest'ultimo: «se per la critica è diventato relativamente comune rimarcare le affinità fra il cinema e il romanzo, il "teatro filmato"»

²²A. Bazin, *Ladri di biciclette*, in Id., *Che cos'è il cinema?*, cit., p. 315.

²³L. Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Barbès, Firenze 2009, p. 22.

²⁴A. Bazin, *Per un cinema impuro*, cit., pp. 185-186.

è ancora spesso considerato come un'eresia»²⁵. Un'eresia sebbene, come osserva il teorico francese, «i rapporti del teatro e del cinema sono più antichi e intimi di quel che non si pensi generalmente»²⁶. È per questo che la vera “eresia” per Bazin consiste semmai nell'operazione di «iniettare a forza “cinema” nel teatro»²⁷ nel momento in cui il cinema accoglie il teatro, nel momento in cui si fa *teatro cinema*. Per Bazin è importante invece non camuffare la recitazione e le convenzioni teatrali; così come ci propone Orson Welles in *Macbeth* o Laurence Oliver in *Enrico V*; due film nei quali «non pretend[ono] di farci dimenticare la convenzione teatrale, ma, al contrario, la denuncia[no]»²⁸.

Il film di Delbono, *Vangelo*, si dimostra a riguardo un perfetto esempio di ciò che Bazin teorizza, offrendo, in diversi passaggi, una consona realizzazione di quella esplicitazione, nello spettacolo filmico, delle convenzioni che caratterizzano la dimensione teatrale.

In *Vangelo*, infatti, l'artificio teatrale è messo in luce, non camuffato, ma esposto chiaramente, seguendo la prassi dello straniamento brechtiano, cara a Delbono. A riguardo possiamo vedere come nel film, ad esempio, i rifugiati del centro di accoglienza di Asti recitino i loro ruoli guidati da Delbono, che non si nasconde ma si offre, semmai, sempre dinanzi alla macchina da presa nelle sue vesti di direttore, per mettere in rappresentazione alcuni passi del Vangelo; in questo modo si esplicita la costruzione teatrale dello spettacolo ripreso e si fa in modo che la macchina da presa evidenzi il carattere finzionale della loro azione.

Ma non è solo in questo caso che possiamo riconoscere in *Vangelo* l'influenza in termini di asseondamento del teatro sul cinema; possiamo coglierla anche nella particolare attenzione che Delbono dedica alla dimensione del corpo suo e dei diversi rifugiati; tale attenzione riesce a restituire, attraverso la mediazione della macchina da presa – che in alcuni momenti viene sostituita dallo *smartphone* usato direttamente da Delbono –, il dono della presenza del corpo altrui, divenendo questi un vero e proprio ambiente nel

²⁵ *Ivi*, p. 142.

²⁶ *Ivi*, p. 147.

²⁷ *Ivi*, p. 152.

²⁸ *Ivi*, p. 154.

quale muoversi, scrutare, indagare, riflettere – e l’uso dello *smartphone* si dimostra funzionale ad un ingresso più profondo nell’intimità del mondo altrui e restituzione della dimensione del corpo, in quanto tale dispositivo stabilisce un rapporto meno invadente, più rispettoso e autentico, rispetto a quello che la macchina da presa determina.

Il *cinema impuro*, osserva Bazin, propone «una sfida estetica all’estetica e al filosofo» in quanto «rimett[e] in questione questo luogo comune della critica teatrale “l’insostituibile presenza dell’attore”»²⁹. Ed è proprio ciò che possiamo cogliere nel film di Delbono e in generale nelle sue opere filmiche. Cosa accade infatti nel cinema di Delbono, e in questo caso con *Vangelo*, se non il fatto che, attraverso l’uso delle specificità della fotografia che il cinema accoglie, si offra la traccia del corpo di colui che si riprende? Si propone, infatti, «una vera presa d’impronta luminosa: [...] un calco»; e di conseguenza l’immagine di ciò che si immortala «porta con sé qualcosa di più che la rassomiglianza, una specie di identità»³⁰.

Per questo motivo secondo Bazin «è falso dire che lo schermo sia assolutamente impotente a metterci “in presenza” dell’attore. Lo fa alla maniera di uno specchio (di cui si ammetterà che restituisce la presenza di quello che vi riflette), ma di uno specchio differito, la cui foglia di stagno trattenga l’immagine»³¹. Ed è sempre per questo che, anticipando ciò che verrà in seguito espresso da Freedberg³², Bazin scrive: «nel film *Manolete* assistiamo all’autentica morte del celebre torero, e se la nostra emozione non è altrettanto forte come quella che avremmo provato se fossimo stati nell’arena in quel momento storico, tuttavia è della stessa natura»³³. Insomma, sempre in riferimento alle analisi di Bazin, possiamo dire che «in rapporto all’obiezione di presenza [...] il teatro e il cinema non sarebbero dunque essenzialmente opposti»³⁴.

²⁹ *Ivi*, p. 161.

³⁰ *Ivi*, p. 162.

³¹ *Ivi*, p. 163

³² Cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, tr. it., Einaudi, Torino 1993.

³³ A. Bazin, *Per un cinema impuro*, cit., pp. 163-164.

³⁴ *Ivi*, p. 167.

E di questo è ben consapevole Delbono; sfrutta, infatti, quest'illusione di presenza, che il cinema offre, per indagare più attentamente i corpi e i gesti di colui che filma, al fine di presentarceli, e, anche, per permetterci di entrare nella loro sfera più intima, oltrepassando quella barriera che il teatro pone fra palco e platea. «Non c'è teatro che dell'uomo»³⁵ osserva Bazin; ma possiamo aggiungere che questo vale anche per il cinema di Delbono, per il quale, riformulando le parole di Bazin possiamo dire che per l'artista ligure *non c'è teatro e non c'è cinema che dell'uomo*, nel senso che come il teatro così il cinema di Delbono non può fare a meno dell'uomo, centro nevralgico della sua poetica.

Ma è un'attenzione del corpo che se è vero che appare, in una prima analisi, documentaristica, è vero anche che tale attenzione ha un carattere più *eretico*³⁶, nel senso che è in stretto rapporto con quella prospettiva teorizzata e realizzata da Pasolini, per il quale, come osserva Parigi:

il suo realismo [intende] presentare [le cose] nel loro aspetto epifanico, con uno scarto che assomiglia a un atto di violenza religiosa. L'intento conoscitivo-esplorativo del regista è assorbito dal gesto di fissazione sacrale, che sembra contemporaneamente intensificarlo e neutralizzarlo, portandolo in altre dimensioni³⁷.

Ecco allora che quell'*eresia* – menzionata da Bazin – presente in Delbono, con il suo intrecciare e fondere il linguaggio teatrale con quello cinematografico, conduce l'artista verso quell'altra *eresia* pasoliniana di resa dell'epifania del reale, che per certi versi intercetta anche quella valorizzazione di *vita d'ombre e immagini sconosciute* teorizzata da Craig, sebbene, per la specificità di un carattere duale, le *ombre - spiriti* di Delbono accolgono anche, come in Pasolini, una dimensione profondamente terrena e fisica.

Le immagini dei film di Delbono, che fondono sia l'ombra che il fattuale, si aprono dunque al "sacro" dell'intimità dell'Altro. Una sacralità da intendere non solo attraverso il pensiero di Pasolini, ma anche mediante quello di Nancy, per il quale «sacro significa separato, messo a distanza,

³⁵ *Ivi*, p. 168.

³⁶ Cfr. P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000.

³⁷ S. Parigi, *Pier Paolo Pasolini. Accattone*, Lindau, Torino 2008, p. 118.

appartato, ritirato. Il sacro è ciò che di per sé resta a distanza»: per tale motivo «l'immagine è sempre sacra»³⁸. Ma, sebbene *distanti*, tali immagini ci permettono di avvicinarci a ciò che rappresentano e di riconoscere in esse una realtà Altra, in maniera simile a ciò che accade al teatro.

Per questo motivo possiamo concludere dicendo che per l'opera filmica di Delbono vale quella riflessione di Bazin destinata ad autori come Welles e Oliver: «il cinema non è per loro che una forma teatrale complementare: la possibilità di realizzare la messa in scena contemporanea, quale essi la sentono e la vogliono»³⁹.

³⁸J.-L. Nancy, *L'immagine - Il distinto*, in Id., *Tre saggi sull'immagine*, tr. it., Cronopio, Napoli 2007, p. 31.

³⁹A. Bazin, *Per un cinema impuro*, cit., p. 190.

La natura delle cose: *Le quattro volte* di Michelangelo Frammartino e l'*aesthetic of slow*

SAMUEL ANTICHI

Rifuggendo un'immagine unitaria, qualsiasi forma di categorizzazione, rifiutando una netta distinzione tra la restituzione del mondo esterno e l'impiego di tecniche di finzionalizzazione e ricercatezza nella costruzione della messa in scena, il cinema documentario italiano restituisce un universo in continua espansione posizionandosi come un radicale e innovativo strumento di investigazione e di riflessione sul reale, sul visibile e sui principi di rappresentazione¹.

Prendendo come punto di partenza la produzione di Michelangelo Frammartino e in particolare il film *Le quattro volte* (2010), il seguente intervento si pone l'obiettivo di sottolineare come l'ibridazione delle forme documentarie del cinema contemporaneo italiano abbia portato ad una profonda riflessione critica e teorica sul cinema stesso, in questo caso, una

¹Sulla terminologia "cinema del reale", così come sulle problematicità di definizione, si rimanda al volume curato da Daniele Dottorini che raccoglie contributi di critici cinematografici, studiosi e registi, *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, a cura di D. Dottorini, Forum Edizioni, Udine 2013. Per un ulteriore approfondimento sul cinema documentario italiano contemporaneo si veda M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano: Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Padova 2008; *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, a cura di G. Spagnoletti, Marsilio, Padova 2012; D. Zonta, *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, Contrasto, Roma 2017; I. Perniola, *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano 2014.

riflessione sulla natura temporale del medium. Il cinema preso in esame esplora la relazione tra la rappresentazione della temporalità filmica e l'esperienza fenomenologica della durata da parte dello spettatore, seguendo le parole di Jacques Aumont «una combinazione tra la durata oggettiva del tempo che scorre, i cambiamenti che sopraggiungono negli oggetti percepiti nel corso di questo tempo, e l'intensità psicologica con cui registriamo gli uni e gli altri»².

Il cinema di Michelangelo Frammartino sembra inserirsi all'interno dello *slow cinema* una corrente stilistica del cinema contemporaneo su cui si sta concentrando l'attenzione di numerosi critici e studiosi negli ultimi anni³. Il dibattito intorno a questa terminologia, *Slow Cinema debate* come è stato definito, si è originato sulle pagine di «Sight and Sound» nell'estate del 2010 dagli articoli di Nick James e Jonathan Romney⁴. Come sottolinea quest'ultimo, specialmente dagli inizi degli anni 2000, sembrerebbe esserci «una richiesta sempre maggiore da parte dei cinefili per film che siano lenti, poetici, contemplativi, un cinema che minimizza gli eventi in favore di un intensificato ed evocativo senso di temporalità»⁵. Nonostante non sia categorizzabile come genere cinematografico dal momento che racchiude e ingloba diverse cinematografie, periodi, intenzioni, cinema narrativo, documentario e sperimentale, lo *slow cinema* è caratterizzato dall'*aesthetic of slow*.

Tra le caratteristiche estetiche e formali dello *slow cinema* possiamo identificare: una narrazione lenta e non drammatica (se la narrazione è presente); l'utilizzo del piano-sequenza come mezzo strutturale spesso accompagnato da un'inquadratura fissa; un'enfaticizzazione dei tempi morti in cui si interrompe la narrazione per lasciar spazio alla contemplazione e alla

²J. Aumont, *L'immagine*, tr. it., Lindau, Torino 2007, pp. 129-130.

³Parte di queste considerazioni, in un discorso che si concentra sull'intera opera di Frammartino da *Il dono* (2003) fino ad *Alberi* (2013) in riferimento all'*aesthetic of slow*, vengono affrontate anche in S. Antichi, *Ridisegnare Paesaggi. Ridefinizione dello sguardo etnografico e aesthetic of slow nel cinema di Michelangelo Frammartino*, «Schermi», n. 4 (2018), pp. 29-48.

⁴J. Romney, *In Search of Lost Time*, «Sight and Sound», n. 20/2 (2010); N. James, *Syndromes of a New Century*, «Sight and Sound», n. 20/2 (2010).

⁵J. Romney, *In Search of Lost Time*, cit., traduzione mia.

concretizzazione della durata; la sospensione del flusso diegetico attraverso la rappresentazione dell'immobilità (*stillness*) con la focalizzazione della macchina da presa su oggetti, paesaggi, e piccoli gesti della quotidianità o azioni riprese nella loro interezza; la mancanza di dialogo o il completo silenzio⁶. Attraverso queste scelte e strategie lo *slow cinema* riflette sulla pratica contemplativa di visione e sulla percezione della durata cinematografica, invitando lo spettatore a focalizzare la propria attenzione su piccoli dettagli all'interno dell'inquadratura impercettibili nelle forme convenzionali di narrazione in cui la temporalità non viene avvertita⁷.

La natura dello sguardo e le decisioni stilistiche e formali di Frammartino sembrano profondamente influenzate dalla propria formazione artistica, un percorso iniziato dalle installazioni interattive, dalla video-arte negli anni di studi di architettura al Politecnico di Milano e poi di cinema alla Scuola Civica. Nella produzione del regista, in linea con le sue dichiarazioni, emerge una precisa influenza e appartenenza all'*aesthetic of slow* le cui matrici sono rintracciabili già a partire dalle sperimentazioni linguistiche e formali così come nella riflessione sulla natura dell'esperienza cinematografica del cinema strutturale o concettuale degli anni Sessanta e Settanta. Come sottolinea Adam Sitney minimizzando qualunque tipo di contenuto figurativo, visibile e udibile, il cinema strutturale entra nella «area dell'esperienza e procede con il concetto *film as film*»⁸.

⁶Harry Tuttle individua quattro criteri da cui partire per delineare un profilo dello slow cinema e per riflettere sulle forme contemplative del cinema narrativo contemporaneo (*plotlessness, wordlessness, slowness, alienation*). H. Tuttle, *Slow films, easy life*, «Unspoken cinema», 12 maggio 2010, <http://unspokencinema.blogspot.com/2010/05/slow-films-easy-life-sight.html> (ultimo accesso 22 maggio 2020)

⁷Per un'introduzione allo *slow cinema* si rimanda a M. Flanagan, *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*, Tesi di dottorato, University of Exeter 2012, <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10036/4432> (ultimo accesso 22 maggio 2020); I. Jaffe, *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*, Wallflower Press, New York 2014; E. Çağlayan, *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*, Palgrave Macmillan, London 2018; *Slow Cinema*, a cura di T. De Luca, J. Nuno Barradas, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.

⁸A. Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*, Oxford University Press, Oxford 2002, p. 374.

I film di Andy Warhol realizzati nel 1963 e 1964 consistono ad esempio in *isochronal representations* di un oggetto statico o di una figura che compie una singola azione ripetuta e dilatata nel tempo, ripresi attraverso un'inquadratura fissa. Film come *Sleep* (1963), *Kiss* (1963), *Eat* (1963), *Blow Job* (1963) ed *Empire* (1964) portano all'estremo la rappresentazione della durata cinematografica offrendo una radicale riconsiderazione dell'esperienza fenomenologica dello spettatore⁹. Come sottolinea Callie Angel, facendo riferimento ad *Empire*, è possibile vedere «il tempo scorrere quasi letteralmente durante l'intero corso del film»¹⁰. Legato a delle riflessioni ontologiche sulla natura del medium, il cinema strutturale attua, nelle geometrie del quadro e del supporto, un'invocazione del tempo che scorre, lasciando spazio allo spettatore di entrare in un regime attivo per focalizzarsi su differenti e molteplici significati e associazioni. La riflessione sull'esperienza cinematografica, sullo sviluppo del pensiero critico nel regime scopico contemplativo è l'assunto base anche dell'opera di Frammartino. Come dichiara il regista «Per me una delle cose più belle, proprio come fruitore, è quando scopro che ciò che do per scontato, degli a priori della percezione e del sentire, che ormai quasi considero come facenti parte del funzionamento del mio corpo, risultano invece essere delle costruzioni»¹¹.

Alcuni degli elementi citati in apertura concernenti lo *slow cinema* sono esplicitamente riconducibili all'opera del regista italiano già a partire dal lungometraggio d'esordio, *Il dono* (2003), film girato a Caulonia, un piccolo villaggio in provincia di Reggio Calabria. I piani sequenza con inquadratura fissa colgono la staticità e l'immobilità del luogo in cui le pochissime anime rimaste sembrano in attesa, immerse in una surreale calma piatta a fissare il tempo che scorre loro davanti. Frammartino rinuncia quasi esclusivamente al dialogo lasciando che lo spettatore possa entrare all'interno di questo spazio, nei suoi silenzi e nei suoni d'ambiente.

⁹M. Wahlberg, *Documentary Time. Film and Phenomenology*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2008.

¹⁰C. Angel, *The Films of Andy Warhol: Part II*, Whitney Museum of American Art, New York 1994, p. 16.

¹¹Frammartino in M. Marelli, *Sugli alberi e le tradizioni, sullo sguardo e il legame con le cose*, «Cineforum», 23 gennaio 2014, <http://www.cineforum.it/intervista/Intervista-a-Frammartino> (ultimo accesso 22 maggio 2020).

Le quattro volte mantiene una continuità estetica e formale con il film precedente approfondendo il discorso relativo all'articolazione e alla ricercatezza della composizione, dello spazio e del tempo dell'inquadratura, suggerendo un processo di liberazione dello sguardo. Il titolo fa riferimento ad una citazione che gli studiosi attribuiscono a Pitagora: «In noi [ci sono] quattro vite successive, incastrate l'una dentro l'altra». L'uomo è un minerale, un vegetale, un animale e un essere razionale in quanto possiede volontà e ragione. Il film mette in scena il ciclo della vita, della natura, mostrando quattro volti, quattro sembianze di uno stesso paesaggio in continuo e perpetuo mutamento. Il primo episodio ha al centro un vecchio pastore malato che ogni sera beve, sciolta nell'acqua, la polvere raccolta dal pavimento della chiesa nella speranza di una guarigione. Dopo la morte dell'uomo, una capra dà alla luce un capretto bianco. Il film segue le prime settimane di vita dell'animale che cresce, si irrobustisce, entra nell'ovile ma mentre è al pascolo per la prima volta si stacca dal gregge perdendosi nella vegetazione. Il capretto, stremato, trova riparo sotto un grosso abete bianco. Il maestoso albero, coperto prima dalla neve e poi scosso dal vento primaverile, porta al proprio interno insetti e microorganismi. Le stagioni passano e il silenzio contemplativo viene rotto dal rumore di una motosega. L'albero viene abbattuto, spogliato dei suoi possenti rami e portato nella piazza del paese dove viene issato nuovamente in posizione eretta. L'ultima parte del film segna il passaggio dal regno vegetale a quello minerale. I carbonai delle Serre, seguendo un'antichissima tecnica che risale ai fenici, portano il legno bianco dell'abete a diventare carbone. Il disegno strutturale del film conclude il suo ciclo mostrando la natura impermanente dell'essere.

In *Le quattro volte* Frammartino privilegia i campi lunghi e lunghissimi, inquadrature fisse sul paesaggio che esaltano la spazialità e la profondità dell'ambiente, invitando lo spettatore a immergersi e perdersi all'interno della cornice, libero di creare i propri percorsi visivi. Facendo ancora riferimento alla percezione dello spettatore e allo sguardo della macchina da presa Frammartino richiama le geometrie del cinema strutturale. «Se filmo ad un metro di altezza dal terreno, assumo un punto di vista che non è umano ma meccanico, il punto di vista della macchina da presa. È come provare a vedere il mondo attraverso gli occhi di qualcuno che non è capace a fare

distinzioni o discriminazioni, che non può stabilire gerarchie» dichiara lo stesso regista¹².

Al fine di evidenziare questo aspetto Frammartino distoglie lo sguardo dall'uomo, dall'umano, concentrandosi sul paesaggio, cercando di dilatare il tempo piuttosto che comprimerlo in linea con l'assunto principale dello *slow cinema*. La fascinazione per la ripresa del paesaggio naturale con la funzione di rendere manifesta la durata filmica al fine di lasciare lo spettatore percepire lo scorrere del tempo interno all'inquadratura è riconducibile ad esempio al cinema di Peter Hutton e James Benning. In stretta connessione con l'opera di Frammartino e in particolar modo con *Le quattro volte*, l'opera di Hutton nel concentrarsi sul paesaggio naturale e urbano in maniera contemplativa attraverso lunghi piani sequenza rappresenta un esplicito omaggio all'immaginario e alla pittura luminista¹³, in particolar modo in riferimento ai dipinti di Martin Johnson Heade e di Fitz Hugh Lane, come sottolinea Scott Macdonald¹⁴. Il cinema di Hutton attraverso la ripresa in completo silenzio del paesaggio naturale (dal 1970 fino al 2000 in bianco e nero) ridisegnato continuamente da piccoli ed infinitesimali cambiamenti di luce si posiziona in parallelo a questa forma pittorica cercando di cogliere ed evocare la serenità di un tempo immobile. In opposizione a film votati allo spettacolo, ad un cinema che viene fruito passivamente e la cui temporalità non viene avvertita, Hutton invita lo spettatore ad entrare in un regime onirico, contemplativo e di focalizzare la propria attenzione su minimi e infinitesimali dettagli come i tagli di luce che segnano il paesaggio, specialmente in opere come *Landscape (for Manon)* (1987), *In Titan's Goblet* (1991) e *Three Landscapes* (2013).

¹²Frammartino in J. Romney, *Nature Calls*, «Sight and Sound», n. 21/6 (2011), p. 48.

¹³Il termine fu coniato da John Baur, direttore del Whitney Museum di New York, per identificare una forma di pittura americana della seconda metà del diciannovesimo secolo (1850-1870) che si concentrava su un impiego rigorosamente delineato della luce e sulla rappresentazione degli effetti atmosferici nel paesaggio naturale. J.H. Baur, *American Luminism: A Neglected Aspect of the Realist Movement in Nineteenth-century American Painting*, «Perspectives», n. 9 (1954), pp. 90-98.

¹⁴S. MacDonald, *Peter Hutton: The Filmmaker as Luminist*, «Chicago Review», n. 47/3 (2001), pp. 67-87.

Come afferma lo stesso regista facendo riferimento alla propria scelta di soffermarsi sul paesaggio naturale «I miei film attraggono prima di tutto le persone che provano piacere a guardare la natura, o ad avere un momento per studiare qualcosa che non sia carica di informazioni. [...] È questione di prendersi del tempo semplicemente per sedersi e guardare le cose»¹⁵. Lo spettatore si confronta con la durata delle immagini, con la materialità dello scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura. «Osservando a lungo il paesaggio si può avere più tempo per comprendere quello che sta realmente cambiando. In un'inquadratura più corta non sarebbe possibile percepire e notare i dettagli e i piccoli cambiamenti» commenta ancora Hutton¹⁶.

Strettamente interconnesso con il cinema di Andy Warhol e Peter Hutton, James Benning nella sua intera filmografia ha riflettuto sul regime scopico contemplativo, sulla natura temporale dell'immagine cinematografica, impiegando un approccio osservativo, lo sguardo rigoroso dell'inquadratura fissa e l'utilizzo formale del piano sequenza concentrandosi sul paesaggio urbano e naturale. Come sostiene il regista

Nei miei film, sono estremamente consapevole di riprendere un posto nel tempo, e del modo in cui si riesce a comprenderlo. Quando fissi qualcosa per un determinato tempo, diventi consapevole di questo in maniera differente. [...] Al momento sono molto interessato in quanto tempo occorra per comprendere un luogo¹⁷.

La trilogia californiana, uno studio in tre parti sul paesaggio fisico e culturale che comprende *El Valley Centro* (1999), *Los* (2001) and *Sogobi* (2002), spinge la sua elaborazione formale interrogando la natura dello sguardo e l'atto stesso di osservare. Trentacinque inquadrature fisse, esattamente di due minuti e trenta secondi di durata ciascuna raffiguranti lande desertiche, zone rurali e spazi industrializzati costituiscono una rigorosa radiografia

¹⁵P. Hutton, *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, California University Press, Berkeley-Los Angeles 1988, p. 243.

¹⁶*Ivi*, p. 218.

¹⁷D. Zuvela, *Talking about Seeing: A Conversation with James Benning*, «Sense of Cinema», n. 33 (2004), http://sensesofcinema.com/2004/the-suspended-narrative/james_benning/.

del territorio americano. Seguendo la concettualizzazione di Adam Sitney secondo cui nel cinema strutturale «la forma del film è la prima impressione»¹⁸, Benning esplora il potenziale simbolico della durata cinematografica impiegando una struttura ancora più rigorosa in *13 Lakes* (2004), e *Ten Skies* (2004) film che presentano esattamente quello che implica il titolo. Il primo consiste in tredici piani-sequenza di tredici minuti ciascuno di tredici laghi diversi sparsi negli Stati Uniti mentre il secondo è composto da dieci piani sequenza di dieci minuti ciascuno di durata raffiguranti il cielo in diversi momenti della giornata e durante diverse condizioni atmosferiche. «Sono molto interessato nel modo in cui il cielo cambia in reazione al paesaggio sottostante – come appaiono le nuvole sopra le montagne, sulle pianure, su una foresta in fiamme» afferma il regista¹⁹.

Nessun movimento di macchina, nessuna voce over, la cinepresa cattura il perpetuo movimento naturale calando lo spettatore in un regime contemplativo, libero di vagare all'interno dell'inquadratura per focalizzarsi su piccoli dettagli infinitesimali come la luce che filtra dalle nuvole o il riflesso sullo specchio d'acqua. Un ambiente che diventa familiare e di cui si aspettano i cambiamenti e le trasformazioni. Come sottolinea ancora Benning «per me il film è davvero una questione temporale e di attesa»²⁰. Contrariamente a *13 Lakes*, nel secondo caso i dieci piani sequenza non mostrano una linea dell'orizzonte che delimita due ambienti. L'immagine diventa quindi ipnoticamente astratta, rarefatta e lo spettatore può facilmente navigare nello spazio del quadro contemplando gli effetti atmosferici, il movimento delle nuvole, l'occasionale canto degli uccelli o altri suoni d'ambiente, il cambiamento dei colori nel ritmo diurno. In maniera simile alle affermazioni del regista statunitense Frammartino dichiara

A mio parere è il linguaggio dell'immagine la vera questione. È il tipo di inquadratura, la sua durata, la relazione tra le stesse immagini a trasferire le sfumature dei significati in un unico prodotto dirompente che quasi sfiora il limite del film di denuncia. A volte in una pellicola che

¹⁸A. Sitney, *Visionary Film*, cit., p. 374.

¹⁹D. Zuvela, *Talking about Seeing*, cit.

²⁰M. Peranson, *Trainspotting Across America with James Benning*, «Cinema Scope», n. 34 (2008), p. 11.

tratta argomenti apparentemente banali come delle caprette è proprio il linguaggio a sottolineare il contenuto profondo attraverso la forma²¹.

In *Le quattro volte* sono chiare ed esplicite alcune reminiscenze del cinema di Hutton e di Benning, nelle geometrie, nel rigore matematico, nelle armonie e nell'ascetismo del paesaggio de-umanizzato, in particolar modo nella terza parte del film in cui la macchina da presa si sofferma sul grande abete e la magnificenza dell'ambiente circostante. La rappresentazione dello scorrere del tempo, qui evidenziata dall'ellisse temporale che segna il passare delle stagioni, con l'albero prima coperto dalla neve e poi piegato dal vento, sembra richiamare la scelta, così come l'inquadratura, adottata da Benning in *Stemple Pass* (2012). Il film composto da quattro piani sequenza di trenta minuti ciascuno offre una visione di una valle in Sierra Nevada durante le quattro stagioni, partendo dalla Primavera. Lo scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura emana un ritmo interno, connesso alla diretta percezione temporale, alla sua intensità, quella che potremmo definire una pressione temporale facendo riferimento al pensiero di Andrej Tarkovskij. Secondo il regista e teorico sovietico

La dominante assoluta dell'immagine cinematografica è costituita dal ritmo che esprime lo scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura. Il fatto poi che questo stesso scorrere del tempo venga rivelato dal comportamento dei personaggi, dai trattamenti figurativi e dai suoni, tutto ciò costituisce soltanto una serie di componenti collaterali, che ragionando da un punto di vista teorico, possono anche essere del tutto assenti. Ci si può immaginare un film senza attori, senza musica, senza scene e perfino senza montaggio, ma non ci si può immaginare un'opera cinematografica senza la sensazione dello scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura²².

Per concludere, l'opera di Frammartino nel processo di interrogazione e reinterpretazione della realtà ricerca un tempo interno alle immagini. Attraverso scelte estetiche e stilistiche che denotano una chiara influenza e

²¹Frammartino in A.G. Mancino, *Le due volte di Michelangelo*, «CineCritica», 29 settembre 2013, www.cinecriticaweb.it/panoramiche/le-due-volte-di-michelangelo (ultimo accesso 2020).

²²A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, tr. it., Ubulibri, Milano 1995, p. 107.

appartenenza all'*aesthetic of slow* e al cinema strutturale il regista riflette sull'esperienza della durata cinematografica filmando il ciclico e rituale eterno ritorno dell'esistenza. Il cinema di Frammartino, attraverso un'inversione della prospettiva antropocentrica, ricodifica e ricolloca l'elemento umano, lasciando agire il paesaggio. Nella "temporalizzazione dello spazio" e nella "spazializzazione del tempo" il regista instaura e restaura un rapporto originario, primordiale, tra la figura e il paesaggio, tra il soggetto e la macchina da presa, un rapporto di intimità tra lo spettatore che affina lo sguardo e acquisisce coscienza nei confronti di un'immagine rarefatta in cui è invitato ad immergersi in un regime contemplativo e a manipolare secondo la propria sensibilizzazione e percezione.

Realismo e dualità dell'immagine. *L'estate di Giacomo* di Alessandro Comodin

FABIO ALCANTARA

L'opposizione che certuni vorrebbero vedere fra la vocazione di un cinema consacrato all'espressione quasi documentaria della realtà e le possibilità d'evasione nel fantastico e nel sogno offerte dalla tecnica cinematografica è, in sostanza, artificiale. Méliès e il suo *Voyage dans la lune* non è venuto a contraddire Lumière e il suo *Arrivée d'un train à La Ciotat*. L'uno è inconcepibile senza l'altro.

(A. Bazin, *Che cosa è il cinema*, tr. it., Garzanti, Milano 1999, pp. 16-17).

Difficilmente inquadrabile all'interno di semplicistiche categorie di genere come finanche di più ampie tassonomie discorsive, è in una natura profondamente ibrida che *L'estate di Giacomo* (2011), lungometraggio d'esordio di Alessandro Comodin, sembra trovare la propria più intima definizione identitaria. Né documentario, né del tutto film di finzione: è esattamente *tra* i due grandi regimi discorsivi che costituiscono la stessa essenza duale dell'immagine cinematografica che il film mette in moto la specifica *poiesis* che lo informa e innesca i propri processi di elaborazione del senso.

Dialogando con Daniele Dottorini, Comodin mostra grande consapevolezza di come il realismo al cinema, al di là di ogni più o meno vivida

impressione di realtà, si configuri nelle forme di un particolare sentire che dalle immagini può emergere e indirizzarsi allo spettatore:

Quando allora vedi un film dove si agita qualcosa di reale, allora succede qualcosa che per me è fondamentale in un film, cioè che tu “credi” a quelle immagini. Credere a quelle immagini, ai sentimenti che ti suscitano, questa è la realtà, quello che nel cinema è reale, al di là del fatto che sia documentario o fiction¹.

Si tratta dunque, dal punto di vista di un cineasta che consapevolmente decide di stabilire un qualche dialogo con il reale, di sfuggire alle tentazioni dello «pseudo-realismo dell’inganno ottico (o spirituale) che si soddisfa dell’illusione delle forme»², e – in linea con un pensiero e un’operatività già al centro dell’esperienza della modernità – tentare di suscitare, più che un’*illusione*, qualcosa che ha a che vedere con la *credenza*³. Tale obiettivo formativo per Comodin si realizza, nello specifico, perseguendo un’idea di realismo che pare configurarsi attraverso l’attivazione di un articolato lavoro intermediale⁴ tra i regimi discorsivi del documentario e della finzione.

Concepito inizialmente come un documentario sul graduale processo di acquisizione dell’udito intrapreso da un ragazzo di 18 anni e trasformato poi, in sede di montaggio, in una sorta di racconto di formazione e iniziazione sensoriale⁵, *L’estate di Giacomo* esibisce eminentemente, sin dalle circostanze che ne segnano la genesi, il proprio situarsi all’interno della frontiera

¹A. Comodin, *Il documentario come condivisione. Conversazione con Alessandro Comodin*, in *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario contemporaneo*, a cura di D. Dottorini, Forum, Udine 2013, p. 218.

²A. Bazin, *Che cosa è il cinema*, cit., p. 6.

³Si tratta di un movimento che, in *L’immagine-tempo* di Deleuze, scandisce il passaggio dal classico al moderno. Come scrive Roberto De Gaetano nella sua ricognizione dei testi deleuziani sul cinema: «non si tratta più di illudersi di un mondo “altro” dove ogni finzione è sentita come vera, si tratta invece di credere, attraverso la verità della simulazione, in questo mondo e al nostro legame con esso», R. De Gaetano, *Il cinema secondo Gilles Deleuze*, Bulzoni, Roma 1996 p. 93.

⁴Sul concetto di intermedialità, cfr. P. Montani, *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.

⁵Il «risveglio affettivo e sensoriale di un adolescente sordo», J. Lepastier, *Belfort, loin des frontières*, «Cahiers du cinéma», n. 675 (2012), p. 67.

che separa il regno del documentario da quello della finzione. Tuttavia, se provassimo a designare l'uno o l'altro polo discorsivo come punto di avvio dell'opera, dovremmo certamente affermare che è a partire da una disposizione fortemente documentaria dello sguardo che iniziano a organizzarsi gli specifici processi poetici che informano il film. La prima conferma di un simile assunto andrà innanzitutto ricercata in una relazione tra filmante e filmato che – anche in virtù della particolare e ridotta natura del *cast*: Giacomo è un amico, Stefania la sorella del regista – può dispiegarsi per un tempo prolungato (due anni di riprese), consentendo al cineasta non soltanto di impostare un progressivo processo di familiarizzazione dei protagonisti con la macchina da presa, ma soprattutto di instaurare un particolare dispositivo affettivo che permette al regista di lavorare senza una sceneggiatura precisa.

Ma, al di là di ogni riferimento extra-testuale, è la struttura stessa dell'opera, con soltanto 46 inquadrature che si susseguono per i suoi 75 minuti, a rivelare della forte tensione documentaria che abita il film. Se infatti, come scrive Bazin, «il *découpage* introduce un'astrazione evidente nella realtà»⁶ mentre «il numero medio delle inquadrature diminuisce generalmente al cinema in funzione del loro realismo»⁷, è nell'utilizzo del *long take* che Comodin può trovare lo strumento espressivo adeguato non soltanto al fine di restituire in immagine una certa continuità del sensibile, ma anche di misurarsi direttamente con l'imprevedibilità del reale. Situato all'interno di una più ampia e rigorosa operatività formale (che prevede, ad esempio, l'utilizzo di non attori, la luce naturale, un unico *ciak*) il piano sequenza rappresenta per il cineasta «l'unico modo possibile per poter catturare dei momenti che non si sono previsti»⁸.

Accanto alla durata prolungata dell'inquadratura, corrisponde al medesimo ordine di idee anche la scelta del posizionamento stesso della macchina da presa che, per lunghi tratti del film, si trova insistentemente alle spalle dei personaggi. Se da un lato tale scelta estetica è certo funzionale a inspessire quei tratti di opacità che, soprattutto nella sua parte iniziale, contraddi-

⁶ A. Bazin, *Che cosa è il cinema*, cit., p. 288.

⁷ *Ivi*, p. 105.

⁸ Intervista ad Alessandro Comodin, <https://www.youtube.com/watch?v=C7F.109.Ve.Aas> (ultimo accesso 22 maggio 2020).

stinguono a fondo il film, dall'altro appare corrispondere a una specifica postura morale assunta dall'autore: «ad una precisa posizione di fronte alla realtà, del voler filmare ciò che succede lasciandoti guidare da un corpo, da un movimento»⁹. Si tratta di un gesto estetico che, come scrive Dottorini, appare «legato ad una apertura della visibilità, alla possibilità di vedere attraverso l'altro»¹⁰, e che dunque rappresenta un ulteriore tentativo da parte del regista di porre delle limitazioni al proprio demiurgico desiderio formativo, valorizzando, di contro, «ciò che non ha registrato volontariamente (come realtà, richiamo dell'Altro)»¹¹. Fuori dalla programmazione suggerita dalla sceneggiatura, i corpi dei protagonisti vengono dunque messi al centro dei processi di scrittura della ripresa, in linea con quel «cinema del soggetto pensato durante» al centro dell'elaborazione teorica di Cesare Zavattini¹² che, come sottolinea Giorgio De Vincenti, «*implica che il nuovo soggetto, il nuovo argomento di cui si parla, venga pensato nell'«incontro» con l'altro*»¹³.

All'accumulazione di questa sorta di materiale documentario grezzo, risultato della volontà del cineasta di confrontarsi «con l'imprevedibile degli eventi del mondo»¹⁴, segue, al montaggio, l'operazione di scrittura di quegli stessi materiali. Come afferma lo stesso regista: «si è trattato di creare la storia al montaggio, a partire dalle immagini che avevamo. Abbiamo costruito una struttura di finzione, creato una narrazione vera e propria, una messa in scena. Ed è stato un lavoro molto interessante e creativo. Perché alla fine la storia la costruisci vedendo le immagini davanti a te»¹⁵. Si tratta nello specifico di configurare attraverso un'accurata organizzazione dei piani

⁹A. Comodin, *Il documentario come condivisione*, cit., p. 213.

¹⁰D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 182.

¹¹S. Daney, *Il cinema, e oltre. Diari 1988-1991*, tr. it. Il Castoro, Milano 1997, p. 20.

¹²«Scegliere quei fatti che si svolgono sotto i nostri occhi, e seguirli, pedinarli con la fede paziente di chi sa che ogni punto e ogni momento dello spazio e del tempo dell'uomo sono importanti e narrabili», C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 1979, p. 92.

¹³G. De Vincenti, *Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete*, Bulzoni, Roma 2013, p. 100.

¹⁴J.-L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, tr. it., Donzelli, Roma 2006, p. 96.

¹⁵A. Comodin, *Il documentario come condivisione*, cit., p. 216.

un racconto i cui motivi immaginativi sembrano inclinare in direzione di una delicata meditazione sulla vita e su ciò che ci accomuna in quanto esseri umani. Se già il potente piano sequenza d'apertura, animato dalla potenza frastornante dell'immagine sonora, rivela allo spettatore il protagonista (inquadrato in primo piano di spalle) unicamente attraverso il segno visivo della sua alterità (l'apparecchio acustico sull'orecchio sinistro, ripetutamente celato e svelato, che sostituisce di fatto ogni altro tratto identificativo), il film sembra sin da questo momento lavorare all'annullamento, sul piano del discorso, di quello stesso dato. È soprattutto attraverso il legame tra Giacomo e Stefania che il film sembra sviluppare un movimento discorsivo che si delinea come una riflessione su quel comune *sentire* umano che – ben al di là delle fisiologiche limitazioni uditive imposte a Giacomo dalla disabilità – si rivela e si definisce nella semplicità dei gesti (ascoltare musica, ballare, mangiare, giocare), nel desiderio d'amore, nelle possibilità di esplorazione e scoperta del mondo. Distante dal ricercare mediante un uso eccessivo del dialogo un qualche approfondimento psicologico dei personaggi, il rapporto tra i due giovani si configura innanzitutto nelle forme della relazione assunta tra i loro corpi, sia all'interno della singola inquadratura, sia tra un piano e l'altro.

Tra le tante cellule compositive che nel film si rendono partecipi di una simile articolazione formale e discorsiva, si rende particolarmente emblematica, nel suo essere completamente priva di dialoghi, la sequenza in cui Giacomo e Stefania, dopo aver consumato il loro pranzo a sacco, riposano all'ombra degli alberi. Si tratta di uno dei rari momenti del film in cui i due personaggi non svolgono un'attività comune, bensì si trovano in un reciproco isolamento che si riflette nei loro rispettivi gesti e nella stessa organizzazione sintattica dei piani. La sequenza, della durata di circa due minuti e mezzo, si snoda attraverso tre inquadrature. Seppur priva di dialogo, l'immagine sonora è comunque abitata da alcune parole: sono quelle del brano *Xdono* di Tiziano Ferro, la cui voce possiamo sentire, ottusa e in lontananza, provenire dalle cuffiette del lettore musicale di Stefania, che adesso vediamo distesa e a occhi chiusi. Nella seconda inquadratura la ragazza resta invece sullo sfondo, al centro dello schermo Giacomo, in mezzo primo piano, assorto sul suo cellulare. Infine, la sequenza si conclude con

un campo medio, lo spostamento d'angolazione del piano ci permette ora di vedere i due ragazzi distesi l'uno accanto all'altra, circondati dalla natura e dai suoi suoni che restano adesso gli unici udibili. La macchina da presa di Comodin sta con i suoi due giovani protagonisti, registra, resta in attesa, mentre il lavoro di montaggio si fa carico di organizzare il racconto. È quindi in virtù di quelli che sembrano essere i principali nodi di senso proposti dal film che i tre piani che raccontano di una semplice e silenziosa *siesta* acquisiscono pregnanza di significato. In questo contesto, dunque, assume senz'altro un valore decisivo la sequenza conclusiva della vicenda che vede protagonisti Giacomo e Stefania¹⁶.

Questa, ponendosi come adeguata conclusione del movimento discorsivo che si è tentato di delineare, si distingue rispetto al resto del film innanzitutto per il particolare trattamento estetico cui è sottoposta. Il culmine della loro storia si rivela infatti come punto di maggiore intensità di un'istanza finzionale che adesso sembra nettamente prevalere sulle ragioni di quello sguardo documentario che a lungo aveva contraddistinto il film. Queste immagini, che raccontano il ritorno a casa dei due ragazzi in bicicletta, sembrano infatti operare un certo sovvertimento della precedente austerità compositiva, con la presenza di una nostalgica colonna musicale extra-diegetica (*Fifteen years ago* di Dupap) e un *camera car* che adesso non segue i personaggi ma li anticipa, celebrandone i volti e l'unione dei corpi che, stretti sul piccolo velivolo a pedali, come fossero un'unica figura, si perdono sul fondo dell'inquadratura.

Il sovraesposto sopraggiungere della finzione autentica ora quell'istanza documentaria che a lungo aveva tenuto le redini dei processi poetici, conferendo al film quel sentimento del reale che, al di là di questioni puramente tecniche o contenutistiche, è sempre, bazinianamente, «*procedimento*, non ingenua "trasparenza", operazioni costruttive, stilistiche, realismo estetico,

¹⁶Non si tratta tuttavia del vero e proprio finale. Eppure, gli ultimi dieci minuti sembrano quasi un film nel film. Qui, Stefania ha lasciato il posto a Barbara, la fidanzata di Giacomo, anche lei ipoacusica. Si tratta di uno dei momenti più deboli dell'opera, dove, fuori da quel «dispositivo affettivo» cui si è accennato, a prevalere sembra essere la volontà del regista di concludere il film con un racconto d'amore.

dello stile»¹⁷. È soltanto in virtù del consapevole ed esposto lavoro compiuto da Comodin tra i regimi discorsivi del documentario e della finzione che l'incerto pedinamento di due ragazzi durante una gita al fiume può farsi straordinario racconto di un'estate, mentre l'originario spunto tematico della sordità del protagonista sfuma nell'immagine di un ragazzo che, poco alla volta, scopre il mondo. È soltanto attraverso una consapevole valorizzazione della dualità che informa l'immagine filmica che il cinema può, ancora una volta, rivendicare la dignità della propria identità artistica.

¹⁷G. De Vincenti, *Lo stile moderno*, cit., p. 87.

Ragazze, la vita trema: forme del reale e narrazione storica

LAURA Busetta

La questione delle scritture femminili in prima persona è stata oggetto di attenzione da un lato da parte degli studiosi che si sono confrontati con la tradizione dell'autobiografia, dall'altro dalle prospettive degli studi di genere e post-coloniali¹. Codificata come genere all'interno della letteratura occidentale, sulla base di un'autorialità prettamente maschile, l'autobiografia è persa per molto tempo escludere dai propri perimetri la differenza del soggetto, sia essa intesa in termini culturali, etnici ed economici, che sociali e sessuali. La genealogia al maschile dei padri fondatori della scrittura autobiografica² sembra aver codificato una forma che mal si adatta, infatti, a descrivere pratiche diverse di scrittura confessionale. Su queste premesse e sul tentativo di mettere in crisi una nozione codificata in modo parziale, si è tracciata una storia parallela, ad esempio quella di scritture intime all'insegna di un'autorialità femminile, ritenendo fondamentale considerare la specificità del soggetto che scrive. In questa direzione, il concetto di *life-writing* adottato da molti studiosi contribuisce a individuare un territorio

¹Oscillando spesso, nella sua valorizzazione del «white male subject» e della sua storia personale, tra esclusioni e inclusioni di altri generi, gruppi, comunità, come scrive McLennan. Cfr. R. McLennan, *American Autobiography*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013, p. 20.

²C. Gamberi, *Riflessioni sulle scritture dell'io fra studi di genere e post-coloniali*, in *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, a cura di M. S. Sapegno, I. De Bernardis, A. Perro, Sapienza Università Editrice, Roma 2017, p. 109.

trasversale, in cui hanno luogo forme eterogenee di scrittura che includono testimonianze, reminiscenze, narrazioni private³. Una nozione adeguata, d'altra parte, a estendersi anche al campo delle arti visive, della fotografia, del cinema, della storia orale⁴. Nel presente contributo mi propongo di analizzare il film *Ragazze, la vita trema* (2009) di Paola Sangiovanni, in una prospettiva che guarda al racconto intersoggettivo come a una delle occorrenze della scrittura intima, mettendo al contempo il film in relazione con alcune opere di riscrittura della memoria storica che caratterizzano il cinema del reale recente, accomunate da uno sguardo sessuato e da una forte impronta soggettiva.

I. Voci, corpi, biografie

Opera prima di Paola Sangiovanni, *Ragazze, la vita trema* raccoglie le storie di Alessandra, Maria Paola, Marina e Liliana. Le vicende private delle quattro donne attraversano il periodo storico tra gli anni Sessanta e Settanta, caratterizzato per loro da trasformazioni profonde a livello nazionale e da forti cambiamenti in termini personali. Attraverso il racconto del privato, il film diventa una storia declinata al femminile e una narrazione di natura sociale e politica. In anni cruciali a cavallo del '68, le quattro donne fanno infatti esperienza delle proteste studentesche, del processo di liberazione sessuale, dei movimenti femminili. Come piano piano intuiamo attraverso il film, Alessandra Vanzi, Maria Paola Fiorensoli, Marina Pivetta e Liliana Ingargiola sono in realtà quattro donne con una storia personale alle spalle segnata da un grande fervore a livello artistico, culturale, politico. Il film articola il loro racconto a posteriori, in quanto testimoni di una stagione conclusa che possono ricordare a distanza dal proprio punto di vista. Le vicende descritte delle donne intervistate nel film divengono rilevanti frammenti di microstoria che permettono di far parlare direttamente gli eventi, dalla parte di chi li ha vissuti, e di narrativizzarli a posteriori in quella classica operazione di percorso memoriale a ritroso che tradizionalmente caratteriz-

³*Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, a cura di M. Jolly, Fitzroy Dearborn Publishers, London-Chicago 2001, p. ix.

⁴*Ibidem*.

za il testo biografico/autobiografico. La presentazione delle protagoniste avviene all'inizio del film, con una struttura piuttosto elementare, che vede l'introduzione di una voce talora fuoricampo, ben presto ancorata attraverso l'apparizione in primo piano del soggetto o, in alternativa, dal cartello che reca il suo nome. Leggermente disallineate anagraficamente, con la più anziana del gruppo nata nel 1947, le testimonianze portate dalle protagoniste ci danno non solo l'immagine del movimento da parte di chi, anche piuttosto attivamente, lo ha vissuto, ma anche la possibilità di attraversare le molteplici sfumature e fasi del cambiamento politico-culturale che in due decenni stravolge la storia italiana. La prima grande differenza, come sostiene Alessandra, è tra chi cresceva all'interno del femminismo, ovvero chi nel '68 era poco più che adolescente, e chi il femminismo lo aveva inventato, cioè coloro che al tempo si approssimavano già verso la vita adulta. La memoria autobiografica si attiva attraverso alcune fotografie in bianco e nero, che appaiono a intermittenza durante i racconti delle donne. Vi sono inoltre numerose immagini di repertorio selezionate da archivi audiovisivi che si intersecano al flusso del ricordo, costituendo un varco verso la dimensione passata. Le interviste sono condotte dalla regista e il corpo del soggetto che racconta è ripreso spesso in primo piano, all'interno dell'ambiente domestico, che immediatamente ci aiuta a situare chi parla nel proprio contesto quotidiano.

I quattro racconti toccano in modo eterogeneo alcuni dei temi principali che concernono le trasformazioni dell'universo femminile, e che riguardano fondamentalmente la questione del corpo. La sessualità, la violenza, la gestione della corporeità a livello spaziale e sociale, il senso di sé interiore ed esteriore, la percezione da parte degli altri. «Ci educavano con un controllo del corpo e con una rigidezza che io ritrovo in queste foto», afferma Maria Paola sfogliando un album di famiglia. Si fa avanti una concezione del corpo come costruzione culturale, elemento soggetto a pratiche normative e disciplinari spesso in netto contrasto con le sue necessità organico-fisiologiche. Il passaggio fondamentale nella vita di Maria Paola avviene in occasione del suo ingresso all'università e coincide anche con una nuova esperienza del corpo, libero finalmente di attraversare degli spazi in modo più sciolto. Un'alterazione nelle posture («Potevi correre, potevi sederti a terra») favo-

rito dal cambiamento degli indumenti («avevi delle tasche dove mettere le tue cose», «non ti tirava nulla») che per la donna che racconta ha luogo a seguito del suo passaggio, avvenuto nel 1968, dalla facoltà di Scienze biologiche, incastrata nelle calze di nylon e nelle scarpe di vernice, a quella di Lettere, dove era lecito indossare i blue jeans e l'eschimo. Il vestito, continua, era un cartello, una dichiarazione di intenti, e il coraggio consisteva nello sfidare lo sguardo di coloro che già riconoscevano nell'indumento una svolta storica. «Ci impedivano di metterci le minigonne», conferma Alessandra, così gli indumenti venivano indossati di nascosto non appena uscite da casa, adoperando espedienti rocamboleschi per sfuggire agli sguardi genitoriali e normativi. Il tema del corpo si lega presto a quello della violenza, introdotto soprattutto dalle parole di Alessandra, che in un momento drammatico racconta di aver subito a undici anni un episodio di violenza, mai davvero superata. La donna dichiara quanto la sua memoria sull'evento sia ancora annebbiata, definendo la violenza come una forma di "iniziazione" sessuale, probabilmente comune al tempo fra le ragazze della stessa età. È attraverso la nuova gestione del proprio corpo, che sia personale e non soggetta a forme di controllo repressivo o di sopraffazione sessuale, che passa la prima forma di consapevolezza, che porterà alle rivendicazioni successive e alle grandi trasformazioni legislative attorno ai temi chiave del dibattito coevo, come quelli del divorzio e dell'aborto.

2. Archivio e soggettività

«Mi piaceva l'idea di poter essere una protagonista della storia», dichiara una delle ragazze. Il mondo inizia ad apparire alle donne diverso da quello che era stato loro raccontato, profondamente discriminatorio e ingiusto, mentre si fa strada la necessità di costruire un nuovo orizzonte, libero, sgombro, e di istituire un nuovo soggetto, che guardi criticamente alla realtà come complesso di costruzioni culturali. La rivoluzione del '68 in *Ragazze, la vita trema* passa progressivamente a essere una conquista di genere, e anche il punto di vista del film si sposta sempre più sulla visione delle ragazze, come afferma Sangiovanni: «La cosa che mi interessa molto è arrivare al racconto della storia attraverso racconti di soggettività e in modo particolare la soggettività femminile. Quindi non raccontare la storia delle donne ma la

storia attraverso l'esperienza femminile»⁵. Le assemblee vengono ben presto percepite come uno spazio di discriminazione sessuale, in cui gli uomini si autoproclamano portatori di competenze storiche e politiche più ampie e approfondite, e diventa necessario costituire dunque degli spazi separati, al di là della discriminazione su base sessuale. Se inizialmente le donne si allineano nel considerare gli anni in questione cruciali per far emergere la generazione più giovane, in contrasto con quella degli adulti, ben presto si presenta loro un nuovo contrasto, in questo caso di natura di genere.

In this process of re-signification, diaries, fiction, and documentary make claims to truth and authenticity in the business of making history. History and cinema remain in tension, each foregrounding radically the fantasy of mainstream documentary as an objective and exhaustive account of the past as it really happened⁶.

Nella programmatica riscrittura della storia, il film di Paola Sangiovanni condivide specifiche rilevanze di ordine progettuale, tematico ed estetico con certi lavori che recentemente hanno portato l'attenzione del cinema del reale nei confronti della scrittura femminile e della narrazione soggettiva. Mi riferisco ad alcuni documentari apparsi nei primi 2000, come *Bellissime 1* (2004) e *Bellissime 2* (2006) di Giovanna Gagliardo e *Vogliamo anche le rose* (2007) di Alina Marazzi. La scelta del documentario, la regia femminile, l'utilizzo di materiale *found footage*, l'attenzione sulla prospettiva femminile della storia italiana accomunano tali film, oltre ad alcune ragioni di ordine economico e produttivo che caratterizzano le dinamiche dell'industria cinematografica nazionale⁷. Il rimontaggio dei materiali si fa espedito stilistico

⁵B. Luciano, S. Scarparo, *Reframing Italy: New Trends in Italian Women's Filmmaking*, Purdue University Press, West Lafayette 2013, pp. 112.

⁶*Ibidem*.

⁷Sono spesso le oggettive difficoltà economico-produttive, che caratterizzano i registi più giovani e in particolare la regia femminile, a far scaturire soluzioni di grande creatività stilistica, come la manipolazione di archivi audiovisivi attraverso il montaggio. Cfr. B. Luciano, S. Scarparo, *Re-inventing the Women's Liberation Movement: Alina Marazzi's Vogliamo anche le rose* & Paola Sangiovanni's *Ragazze la vita trema*, «Annali d'Italianistica», vol. 30 (2012), p. 2. Il collage film è dall'inizio del Novecento un luogo della creatività di genere e spazio di affermazione di voci femminili, in un con-

di un nuovo modo di raccontare la soggettività, che trova nel documentario il territorio di espressione di una storia personale, di una sensibilità precisa, di un'esplicita visione del mondo. In *Bellissime 1 e Bellissime 2* di Giovanna Gagliardo vengono inserite immagini di repertorio, estratti di film, canzoni, e un'ampissima selezione di immagini provenienti dall'archivio dell'istituto Luce e dell'archivio Rai, alla ricerca di figure femminili che possano aprire l'articolazione tra storia ufficiale e storia di genere. In questi casi, il serbatoio di immagini rovescia le procedure solite nel riutilizzo del materiale di famiglia, generato con una destinazione privata e reso pubblico in un secondo momento. *Vogliamo anche le rose* di Alina Marazzi può essere considerato, in questa prospettiva, un vero e proprio modello all'interno del panorama che abbiamo appena delineato e in relazione al film di Sangiovanni. *Vogliamo anche le rose* si concentra, come è noto, sul medesimo periodo storico, con l'obiettivo di indagare il cambiamento femminile in Italia. Sono i diari originali di alcune donne vissute nei decenni osservati nel film ad attivare il racconto memoriale, insieme a sequenze filmiche, inserti fotografici o di animazione⁸, con l'intento di costruire un ritratto collettivo di diverse donne in relazione ai temi sessuali. In questo senso, entrambi i film si pongono deliberatamente come messa in scena di un punto di vista emotivo, che costruisce il racconto come il complesso di alcune singolarità.

testo viceversa del tutto sbilanciato sulla regia maschile. Cfr. M. Dall'Asta, A. Chiarini, *Editor's Introduction*, in *Found Footage: Women Without a Movie Camera*, «Feminist Media Histories», vol. 2/3 (2016), pp. 3-4. Cfr. anche "Where are the women directors?" *Report on gender equality for directors in the European film industry 2006-2013*, European women's audiovisual network, 2016, pp. 1-36; *Gap&Ciak. I divari di genere nel lavoro e nell'industria audiovisiva: Lo stato dell'arte*, Primo rapporto DEA "Donne e Audiovisivo", a cura di IRPPS - CNR, 2016.

⁸I frammenti diaristici provengono da materiali conservati alla Fondazione Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano, le sequenze filmiche sono estratte da alcuni film sperimentali di Alberto Grifi, Mario Masini e Adriana Monti. Nel caso esemplare di Marazzi, vi è sempre un'attenzione forte al rispetto della componente storica dei materiali selezionati, che ha portato a parlare di una particolare "ethics of found footage" che guida la regista, insieme alla montatrice Ilaria Fraioli, nel processo di montaggio. Cfr. M. Dall'Asta, B. Grespi, S. Lischi, V. Pravadelli, *A Politics of Intimacy. A Conversation with Alina Marazzi and Ilaria Fraioli*, in *Found Footage: Women Without a Movie Camera*, cit., p. 127.

L'intento è quello di riarticolare la memoria più lontana o amplificare lo sguardo su quella più vicina, valorizzando le testimonianze dirette, in grado di costruire in modo immediato un orizzonte sociale, sessuale, razziale.

3. Modalità performativa e narrazioni plurali

Ragazze, la vita trema si apre con le parole di Alessandra, che parla alla prima persona plurale («Una delle cose poi veramente in cui penso che siamo state pesantissimamente sconfitte è questa cosa del corpo oggetto. Il corpo è nostro, riappropriamocene») e anche nel suo titolo rimanda direttamente a un gruppo.

The term ragazze [...] in the film's title reminds the audience that at the time of their involvement in the making of history, the women were in their twenties. The past they remember now, in their sixties, with and for the viewers in the present, was also a time in history when "the young" became a social, political, and economic entity⁹.

Pare essere un "noi" a prendere la parola nel film, ponendo la soggettività all'interno di una componente relazionale e inclusiva e dando spazio a una soggettività fluida, alla costruzione di un soggetto plurale¹⁰. Una logica, questa, segnata in contraddizione con il canone autobiografico tradizionalmente inteso (che fonda la sua rilevanza teorica sulla pura singolarità¹¹) e che privilegia una voce plurale alla guida del film, incrocio di tante singolarità in seno a una modalità performativa¹². La stessa modalità ritorna

⁹B. Luciano, S. Scarparo, *Reframing Italy: New Trends in Italian Women's Filmmaking*, cit., pp. 113-114.

¹⁰*Women, Autobiography, Theory: A Reader*, a cura di S. Smith, J. Watson, University of Wisconsin Press, Madison 1998.

¹¹L'utilizzo della prima persona caratterizza molto spesso l'identità di narratore e personaggio principale che implica l'autobiografia, narrazione definita «autodiegetica». Cfr. P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, tr. it., Il Mulino, Bologna 1986.

¹²Mi riferisco qui a quella che Bill Nichols definisce modalità *performativa* del documentario. Un atteggiamento nei confronti delle immagini che privilegia l'aspetto personale e soggettivo, con un forte impatto emotivo sullo spettatore. Cfr. B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001.

anche in quel “vogliamo” con cui Marazzi titola il suo film, o nel «siamo brave», pronunciato dalla voce over a seguito dell'esibizione di *Brava* di Mina nel film *Bellissime 1*¹³. Si delinea un regime di natura intersoggettiva, per alcuni connaturato alla scrittura autobiografica femminile¹⁴, che comprende nel racconto relazioni, figure, comunità, piuttosto che fondare l'atto di condivisione del privato nella chiusura del soggetto nel proprio microcosmo¹⁵. Il racconto storico dal punto di vista femminile permette «una interpretazione alternativa» a quella della cultura dominante¹⁶. In questo senso, l'esperienza soggettiva è il veicolo attraverso il quale viene messa in discussione la stessa costruzione storica degli eventi, problematizzando il doppio regime di *bis* e *her-story*, al fine di comprendere i processi socio-culturali anche attraverso le individualità sessuali e costruire una *gender history* che sia in ultima istanza più inclusiva possibile: «Gender history concerns history in its totality. Its essence is to reformulate our understanding of the past on gender lines. Gender historians attempt to bring their theoretical conceptualization of gender roles, and the relations between the sexes, to bear upon all aspects of past society»¹⁷.

Un impulso personalizzante regola il principio di giustapposizione di ciò che vediamo, pensando il materiale pubblico come riconducibile alla storia personale da un lato, e articolando lo stretto rapporto fra sistema dei media e soggettività dall'altro. Al contempo, le voci del film si fanno canale principale di interpellazione diretta degli spettatori, inclusi a loro volta nel processo di costruzione testuale. Le ragazze evocate dal titolo diventano

¹³Ho avuto modo di riflettere sulle analogie tra questi film in modo più esteso in L. Busetta, *Sguardi in conflitto: scrittura femminile e memoria collettiva nel documentario italiano contemporaneo*, in *Il documentario italiano e i suoi modelli*, a cura di L. Rascaroli, C. Formenti, «Schermi», n. 4 (2019), pp. 87-102.

¹⁴S. Smith, J. Watson, *Women, Autobiography, Theory*, University of Wisconsin Press, Madison 1998.

¹⁵«La narrazione del sé è sempre intesa in una relazione costitutiva con l'altro in una ridefinizione continua delle categorie classiche di privato/intimo e pubblico/politico». Cfr. C. Gamberi, *Riflessioni sulle scritture dell'io fra studi di genere e post-coloniali*, cit., pp. 113-114.

¹⁶B. Luciano, S. Scarparo, *Re-inventing the Women's Liberation Movement*, cit., p. 250.

¹⁷J. Black, D. M. MacRaild, *Studying History*, Palgrave, Hampshire 2000, p. 142.

così uno specchio per chi guarda, rafforzando la rilevanza della scrittura intima e la potenza del cinema del reale come vettori per problematizzare e comprendere questioni politiche e sociali più estese.

Dalle *funne* alle bambine. Le sognatrici terzo femministe di Katia Bernardi

GABRIELE LANDRINI

I. Il terzo femminismo verso il cinema del reale: uno sguardo introduttivo

E. Ann Kaplan, celebra studiosa femminista, ha più volte evidenziato il ruolo fondamentale giocato dalle donne nelle produzioni del reale. Nel suo saggio dedicato alla filmmaker canadese Jennifer Baichwal, la Kaplan ha sottolineato come la connessione tra figure femminili e documentario si sia concretizzata fin dagli anni Settanta grazie, da un lato, alla convenienza economica tipica di questo tipo di pellicole e, dall'altro, alla tempestività di realizzazione ad esse propria, che ha favorito il rapido racconto sullo schermo di fatti coevi¹. Questo duplice aspetto, che ha permesso al documentario al femminile di diffondersi nel corso degli anni del massimo sviluppo della Feminist Film Theory², muta però almeno parzialmente i propri connotati in tempi più recenti. Accanto a lavori più esplicitamente di denuncia, come ad esempio quelli del case study della Kaplan, Jennifer Baichwal, il nuovo

¹E.A. Kaplan, *Scenari traumatici e distopie future. Documentario, gender e testimonianza in Manufactured Landscapes di Jennifer Baichwal*, in *Il cinema delle donne contemporaneo. Tra scenari e contesti transnazionali*, a cura di V. Pravadelli, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 15.

²Per una panoramica sull'argomento, si veda ovviamente V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in *Metodologie di analisi del film*, a cura di P. Bertetto, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 59-102.

cinema del reale affronta infatti anche differenti modelli di femminilità, filtrati ugualmente dagli sguardi di autrici affini al *cinema delle donne*. Ciononostante, mentre tanto è stato detto sugli anni Settanta³ e nuovi filoni di studio si stanno avventurando verso le invisibili produzioni degli anni Venti, Trenta e Quaranta⁴, più discontinue sono le panoramiche tout court dedicate alle filmmaker odierne⁵; se oltre a questa circoscrizione temporale si limita poi lo spettro d'analisi non solo al pensiero femminile (e femminista) ampiamente intenso ma anche a quello della corrente del terzo femminismo, tale tipologia di ricerche sembra quasi totalmente scomparire.

Nato ideologicamente nel 1992 con il fondativo saggio di Rebecca Walker⁶, il terzo femminismo si discosta marcatamente da quello precedente, tanto nella materia di studio quanto nella modalità attraverso cui è analizzata. La corrente si sviluppa a partire da una diversa *tradizione*⁷, che muta inesorabilmente le idee, le speranze, le lotte e gli spazi del femminismo propriamente detto. Come ricostruisce a posteriori Leslie L. Heywood o più concisamente R. Claire Snyder⁸, questa rinnovata corrente di pensiero poggia sulla promozione di una maggiore libertà, rintracciabile sia nell'auto-definizione e rappresentazione del sé, sia nel rapporto con le dif-

³Ad esempio, A. Kuhn, *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Verso, London 1982, o E.A. Kaplan, *Women & Film: Both Sides of the Camera*, Routledge, London-New York 1983.

⁴Il recentissimo S. Warren, *Subject to Reality: Women and Documentary Film*, University of Illinois Press, Champaign 2019.

⁵A titolo esemplificativo *Feminism and Documentary*, a cura di D. Waldman, J. Walker, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, e P. White, *Documentary Practice and Transnational Feminist Theory: The Visible of FGC*, in *A Companion to Contemporary Documentary Film*, a cura di A. Juhasz, A. Lebow, Wiley Blackwell, Malden 2015, pp. 217-232.

⁶R. Walker, *Becoming the Third Wave*, «Ms.», n. 39 (1992), p. 41.

⁷Termine usato non a caso nel criticato intervento di N. Wolf, *Two Traditions*, in Id., *Fire with Fire: New Female Power and How It Will Change the Twenty-First Century*, Random House, New York 1993.

⁸*The Women's Movement Today. An Encyclopedia of Third-Wave Feminism*, a cura di L.E. Heywood, Greenwood Press, Westport-London 2006, e R.C. Snyder, *What Is Third Wave Feminism? A New Directions Essay*, «Signs», n. 34, 1 (2008), pp. 175-196.

ferenti collettività. In tal senso, da un lato, le nuove *girlie* interagiscono con realtà culturali originariamente accusate di essere parti integranti del processo di definizione patriarcale della figura femminile, quali ad esempio il glamour, la moda, il trucco e – almeno all'apparenza – una frivolezza di spirito; dall'altro lato, la critica mossa al secondo femminismo di essere un movimento elitario, vittimizzante e frigido ha prodotto un cambiamento di rotta nella contemporaneità che, pur dipingendo la *girlie* terzo femminista come una ragazza tra i venti e i trent'anni pro-sex e indipendente, chiama in causa diverse etnie, classi sociali e, in linea con quanto si andrà esplorando in questo saggio, anche differenti età. Inoltre, sebbene il terzo femminismo sia invasivo in vari contesti non esclusivamente cinematografici, i film di finzione sono un fondamentale terreno di confronto⁹, al contrario delle poco considerate pellicole del cinema del reale.

Muovendosi da una lacuna bibliografica propria della corrente, con il presente intervento si vuole pertanto indagare lo sguardo *sul* femminile di Katia Bernardi, una documentarista italiana che riporta e ripensa il femminile alla luce della svolta ideologica del nuovo millennio. Per fare ciò, è necessario focalizzarsi su due sue opere: il lungometraggio *Funne. Le ragazze che sognavano il mare*, approdato sul grande schermo nel 2016, e il mediometraggio *Sogni in grande. Piccole storie di bimbe coraggiose*, destinato alla televisione – per la precisione alla messa in onda su Real Time – e realizzato tra il 2017 e il 2018. Sebbene risultino estremamente diversi l'uno dall'altro, anche a livello propriamente produttivo, *Funne* e *Sogni in grande* ricorrono ad una rappresentazione della donna fortemente debitrice del terzo femminismo, che si riflette anche in una coesione stilistica a grandi linee convergente. In tal senso, degne di un approfondimento risultano ovviamente le logiche che guidano la raffigurazione del femminile, a cui si accostano le politiche stilistiche del nuovo cinema del reale, i cui caratteri emergono nell'ibridazione con i dettami favolistici, nelle modalità di modulazione del racconto proposto, nel preciso utilizzo del montaggio e nel finzionale sfruttamento di immagini d'archivio.

⁹ *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies*, a cura di S. Ferriss, M. Young, Routledge, New York-London 2006.

2. *Funne* e bambine: modelli terzo femministi nel cinema del reale

Il nucleo centrale del discorso è sicuramente rintracciabile nella rappresentazione della figura femminile. Nonostante le protagoniste abbiano età totalmente diverse tra loro, le modalità attraverso cui sono ritratte sono simili. Le *funne* e le bambine sono ugualmente sognatrici, disposte a tutto per ottenere quello che desiderano; in linea con la già citata figura della *girlie*, non mirano ad assolvere ideali politici di cui le secondo femministe si erano rese assolute promotrici, ma puntano a scopi – in certi casi anche esplicitamente narcisistici – di benessere o di auto-affermazione identitaria nel quotidiano.

Fin dalle immagini inaugurali del primo lungometraggio in esame, le *funne* raccontano del proprio desiderio di vedere il mare, decidendo di festeggiare il ventennale del circolo degli anziani di cui sono membri cimentandosi in varie iniziative che possano permettere loro di concretizzare quanto sognato. Queste donne, la cui età oscilla tra i settanta e i novanta anni, sembrano offrirsi come riflesso più concreto e tangibile di ciò che Margaret Tally definisce – nel suo studio dedicato alle commedie romantiche americane – *older birds*¹⁰, ovvero donne mature le cui storie celebrano un modello altro di femminilità, non rinchiuso nel classico range di età imposto dalle produzioni mainstream. Tralasciando il discorso che Tally propone in relazione alla sfera sessuale di questa generazione, appare interessante notare come la produzione di Katia Bernardi riprenda logiche rappresentative tipiche del succitato filone di film di finzione, tanto nella singolarità delle figure quanto nelle vicende che puntellano le storie personali e collettive. Le *funne* appaiono come esempi di donne forti e indipendenti, lontane da qualsiasi sistematica prigionia in un sistema patriarcale: analizzando gli accadimenti, lo sguardo maschile, che fin dai primi scritti di Laura Mulvey è stato il nu-

¹⁰M. Tally, *Something's Gotta Give: Hollywood, Female Sexuality and the "Older Bird" Chick Flick*, in *Ivi*, pp. 119-131. Come detto nel saggio stesso, il termine nasce però prima, in C. Potter, *Sex and the Older Woman: Both Film and TV Have Discovered That Women Over 50 Don't Lose Their Allure When They Lose Their Clothes*, «The Guardian», 23 febbraio 2004, p. 16.

cleo centrale della critica della Feminist Film Theory¹¹, sembra rovesciato. Rifacendosi volutamente ad escamotage narrativi ricorrenti nelle pellicole mainstream, la storia vera delle funne trentine interagisce con quella altrettanto reale ma romanzata del film *Calendar Girls*: così come le mattatrici del lungometraggio di Nigel Cole, le protagoniste decidono di realizzare un calendario che, pur non ritraendole svestite, le pone *per loro scelta* come oggetto di sguardo. Sia nel suo richiamo al cinema di finzione già esistente, sia nelle modalità attraverso cui i fatti reali vengono restituiti, il film sembra – citando Daniele Dottorini – «parlare di superamento dell’opposizione reale-finzione, della capacità di ibridazione e sperimentazione di forme e linguaggi, di una ricerca incessante che il cinema svolge nel cuore stesso di problematiche come quelle della Verità, del Reale, dell’Incontro, della Relazione, della costruzione dello spazio sociale, affettivo e culturale»¹². Allineandosi a delle logiche che abbracciano il cinema nella sua forma più popolare, *Funne. Le ragazze che sognavano il mare* ripensa quindi il reale ricorrendo a toni favolistici tanto nei fatti raccontati, quanto e soprattutto nella rappresentazione delle protagoniste. A comprovare ciò è fin da subito l’incipit, nel quale la realtà quotidiana di questo gruppo di allegre anziane è introdotta da una storia di fantasia, dai connotati ovviamente metaforici. L’escamotage narrativo, accompagnato da una serie di carrelli e inquadrature paesaggistiche che richiamano i lavori maggiormente geografici dell’autrice¹³, si carica di un contrappunto fantastico che, intrecciandosi con un’istanza evocativa dello spazio propriamente detto, si restituisce nelle parole di una oculata voice over. Proprio tale collettività costante è un altro elemento cardine del pensiero terzo femminista: le funne sono infatti donne di spesso antitetica estrazione sociale che, attraverso i racconti del proprio passato,

¹¹Si parla ovviamente di L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», n. XVI/3 (1975), pp. 6-18.

¹²D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano 2018, p. 27.

¹³Fin dal suo esordio nel 2009, Katia Bernardi ha diretto anche diversi reportage storico-geografici, realizzando film dedicati a personalità del passato (ad esempio *Fra’ Silvio Modellatore di Fede*), alla preservazione di alcuni monumentali edifici della sua regione d’origine (ovvero *Sloi, la Fabbrica degli Invisibili*) o a siti culturali dove natura e arte interagiscono (come *Arte Sella “La Città delle Idee”*).

ripercorrono le loro radici e rievocano le differenti storie che le hanno portate ad essere parte integrante della comunità di Daone. Proprio per questo, il racconto si ripropone nella sua forma più semplice, appunto la parola, ma anche in quella più falsificata, poiché sembra almeno superficialmente estromettere la regista a favore di un'enunciazione apparente anonima, totalmente distaccata da qualsiasi interazione diretta. Auto-escludendosi dalla scena, la filmmaker rende però il suo sguardo femminile *sul* femminile la vera istanza narrante, oscillando costantemente tra un'estetica di finzione e uno statuto di realtà proprio della materia raccontata. Oltre che dalla veridicità di fondo delle vicende sullo schermo, quest'ultimo elemento emerge anche nella puntualmente evocata relazione con i microcosmi digitali esterni, restituiti sotto forma di un inedito e problematico archivio mediale. Le sequenze che mostrano la campagna di crowdfunding o le diversi interviste rilasciate alle varie reti nazionali problematizzano un'idea di riuso dell'immagine propria del cinema del reale che, pur non attingendo in questo caso da un archivio propriamente detto, gioca comunque sull'ipermedialità espressiva che permette ad una singola sequenza di immagini (o suoni) di essere parte di una discorsività multiplatforma.

Un discorso simile ma con problematiche differenti può essere promosso in relazione al mediometraggio *Sogni in grande. Piccole storie di bimbe coraggiose*. Anche in questo caso, la dimensione favolistica della rappresentazione è assolutamente predominante, come comprovano la voice over che raccorda le vicende delle quattro bambine e i toni con cui esse stesse dipingono le proprie speranze e la propria quotidianità. Al contrario del lungometraggio precedente, il mediometraggio non mira tuttavia a mettere in scena il ritratto di una comunità al femminile geograficamente localizzata – anche a causa della differente origine delle protagoniste, spazialmente localizzate a Napoli, Torino e Bolzano – ma preferisce scandagliare i rapporti che fin dall'infanzia si creano in un contesto parimenti maschile. Anche da un punto di vista intellettuale, il tema dell'equità tra diversi generi, che nel secondo femminismo è stato pervaso da una latente egemonia bianca medio-borghese¹⁴, trova nella nuova ondata una rinnovata linfa concettuale

¹⁴Sull'argomento, K. Springer, *Third Wave Black Feminism?*, «Signs», n. 27/4 (2002), pp. 1059-1082.

ed espressiva: se tantissime sono le studiose che affrontano più volte l'argomento, offrendo pareri spesso discordanti, Katia Bernardi aderisce a una linea a tratti tradizionale, non riproponendo la complessità del discorso legato alla libertà di scelta e ai paradossi che ne conseguono¹⁵ ma limitandosi ad offrire una prospettiva a tratti educativa. Citando nuovamente l'incipit, anche in questo caso boardwellianamente fondamentale per comprendere la natura stessa dell'operazione, si può notare uno smarcamento rispetto a *Funne*. Oltre allo stile, nettamente più televisivo e meno ricercato del precedente, le prime bambine intervistate – le quali, seppur anonime, anticipano le protagoniste – sottolineano l'importanza di un confronto paritario con i propri compagni fin dalla più tenera età. Dopo che una voice over sottolinea che oggi «le bambine vogliono fare e sognare quello che vogliono», diverse ragazze tra gli otto e i tredici anni elencano le proprie ambizioni – che oscillano tra l'essere una matematica e una pasticcera, un'attrice e una scienziata botanica –, arrivando poi ad esplicitare in modo anche marcatamente didascalico che «la differenza tra maschi e femmine non c'è, perché siamo tutti quanti esseri umani». Se il messaggio che queste ragazze condividono non è sicuramente tra i più innovativi, è ugualmente interessante notare come la femminilità rappresentata e i toni con i quali è dipinta siano in controtendenza rispetto al passato, inclini nuovamente a quel pensiero terzo femminista da cui si è iniziato.

Da un punto di vista stilistico, sebbene anche in questo caso Katia Bernardi non interagisca direttamente con le protagoniste e mantenga una visione distaccata della realtà che vuole raccontare, le modalità enunciative risultano differenti rispetto a *Funne*. Per comprendere ciò, è necessario fare una puntualizzazione sulle politiche produttive alla base delle due opere. Finanziato da Jump Cut e distribuito da EiE, *Funne* è un lungometraggio pensato per il grande schermo, presentato nei circuiti festivalieri e poi incanalatosi nella tradizionale distribuzione home video. Prodotto dall'ente trentino GiUMa e distribuito da Real Time, *Sogni in grande* è invece un

¹⁵Come fa ad esempio ottimamente D.L. Siegel, *Reading between the Waves: Feminist Historiography in a "Postfeminist" Moment*, in *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism*, a cura di L. Heywood, J. Drake, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, pp. 55-77.

prodotto televisivo, di stampo non esplicitamente didattico ma comunque didascalico, che mira ad indirizzarsi al pubblico targettizzato dal canale stesso. Se il primo film permette quindi alla sua creatrice una certa libertà di espressione, il secondo aderisce maggiormente ad un'idea centralizzata che – sulla scorta dello studio recentemente promosso da Jacopo Turinni per il caso di DMAX¹⁶ – si allinea ad un discorso di brandizzazione diffusa, proprio delle reti televisive non generaliste e consono alle politiche di Real Time. Pensata per un pubblico principalmente femminile, l'emittente promuove numerosi programmi in cui i protagonisti si confrontano direttamente con lo spettatore, attraverso interviste in cui spiegano in modo esplicito ed elementare i loro pensieri e soprattutto il messaggio che il contesto nel quale sono inseriti vuole suggerire. Naturalmente, anche *Sogni in grande* aderisce pienamente a tali logiche espositive, presentando come si è detto fin dall'incipit delle interviste che con regolarità scandiscono il tradizionale flusso filmico, esplicitandone il sotto-testo. La precedente forma falsifica, poggiata su un canonico utilizzo del montaggio che ne smussa l'istanza documentaristica, è quindi frammentata a favore di un quadro enunciativo a tratti più diretto, il quale offre palesemente la parola alle protagoniste stesse. Tale espediente naturalmente affonda le proprie radici nel ben più tradizionale documentario novecentesco, filtrato in questo caso da un'estetica che avvicina l'intera operazione ai prodotti di *infotainment* e – parzialmente – di *edutainment* televisivo. Ad aggiungersi alle atmosfere fiabesche, all'estromissione della figura della regista dalla scena e alla morale pervasiva, è – almeno in linea teorica – anche in questo caso l'espediente del materiale d'archivio, sfruttato però come mera finzione. Per raccontare le micro-storie delle giovani protagoniste, che vista la giovane età sono spesso riassunte nell'elenco delle cose che amano e di quelle che odiano, la cineasta filtra delle immagini realizzate ex novo con una serie di patine colorate che – pur essendo palesemente fittizie e richiamando una sfera iconografica propria dell'universo delle piattaforme social – tentano di invecchiare quanto è trasmesso sullo schermo, al fine di storicizzare l'eventuale micro-racconto rispetto al discorso principale. Se in *Funne* l'archivio era quindi pensato nella

¹⁶J. Turinni, *Il canale come brand*, in *La televisione. Modelli teorici e percorsi d'analisi*, a cura di M. Scaglioni, A. Sfardini, Carocci, Roma 2017, pp. 183-200.

sua nuova matrice digitale, in *Sogni in grande* viene totalmente rovesciato, asservito ad un modello narrativo di finzione.

3. Conclusioni

Alla luce delle analisi qui proposte, le pellicole propriamente al femminile di Katia Bernardi appaiono indubbiamente significative nel contesto del cinema del reale il quale, in modi tanto simili quanto differenti, sembra aprirsi in questo frangente a nuovi modelli di donna, vicini agli stilemi del pensiero post-femminista. *Funne. Le ragazze che sognavano il mare* e *Sogni in grande. Piccole storie di bimbe* permettono infatti di proporre un discorso differente sul femminile che, intriso dai postulati del terzo femminismo, si discosta da gran parte del cinema di stampo documentaristico odierno, soprattutto italiano. In tal senso, lo sguardo dalla cineasta trentina favorisce il raffronto con un microcosmo teorico e creativo generalmente connesso al cinema di finzione, rovesciandolo ma non snaturandolo a seguito di un maggiore appiglio con la realtà nazionale. Allo stesso tempo, proprio il confronto con un'estetica di puro intrattenimento permette a questi esempi di cinema del reale di valicare il discorso sulla rappresentazione di genere, riprendendo e rinegoziando i caratteri propri alle nuove forme di definizione del tangibile, ripensati alla luce di audience ad ampio spettro. Sebbene solo *Sogni in grande* nasca come un prodotto televisivo a target popolare, mentre *Funne* si incanala in una diffusione festivaliera e in una limitata distribuzione in sala, in entrambi in casi l'autorialità stilistica della cineasta dialoga costantemente con il proprio pubblico, cosicché anche escamotage tipici del cinema del reale si tingono di sfumature altre, adatte – nel bene e ovviamente anche nel male – a un pubblico generalizzato.

Materie oscure e spire mirabili. Realismo e astrazione nel cinema di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti

GIACOMO RAVESI

A uno sguardo complessivo l'evoluzione stilistica compiuta dalla coppia di registi, Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, sembra suggerire un ripensamento significativo e complessivo della modalità osservativa: caratteristica formale, per antonomasia, delle prassi realistiche del cinema documentario contemporaneo. Secondo Bill Nichols, la «modalità osservativa» si riconduce al documentarismo di osservazione, che prevede un posizionamento quanto più possibile neutro della macchina da presa, sia dal punto di vista formale, sia per l'interazione con i soggetti ripresi. Sempre per lo studioso, è la pratica stilistica emblematica del cinema diretto degli anni Sessanta e oltre, che si sposa con lo sviluppo di tecnologie di registrazione portatili e leggere, che elimina il commento, la musica e gli effetti sonori extra-diegetici; che mal accetta la ricostruzione e le sue pratiche e valorizza viceversa le epifanie fenomenologiche dell'*hic et nunc*¹.

Da un punto di vista storiografico è una tendenza importante anche nel documentarismo italiano degli anni Duemila, che ne riscopre e ri-aggiorna le formulazioni in base ai precetti di autorevoli e influenti scuole di formazione al cinema documentario d'oltralpe come gli Ateliers Varan e al successo internazionale di autori nostrani come Leonardo Di Costanzo, Daniele Incalcaterra, Enrica Colusso, Alessandro Rossetto.

¹B. Nichols, *Introduzione al documentario*, tr. it., Il Castoro, Milano 2014, pp. 164-170.

Con buona approssimazione è in questa tendenza che possono rientrare i primi lavori della coppia D'Anolfi-Parenti. Ci riferiamo all'ideale trilogia "letteraria" (*I promessi sposi*, 2007; *Grandi speranze*, 2009; *Il castello*, 2011) accomunata da una componente romanzesca, che sembra ribaltare, in chiave ironica, la pratica realistica dello stile.

I promessi sposi è il film che inaugura il sodalizio artistico fra i due registi ed è incentrato sull'analisi delle dinamiche che precedono il matrimonio, esaminate attraverso la frequentazione degli uffici matrimoniali di differenti comuni italiani e di un corso prematrimoniale condotto da un prete di provincia.

Il documentario è realizzato esclusivamente in due spazi interni: l'ufficio comunale e la sacrestia della chiesa. Non ci sono sequenze di raccordo in esterni, né piani d'ambiente a modulare lo sviluppo del racconto. La struttura drammaturgica si articola per semplice accostamento di brevi situazioni narrative (gli incontri fra le coppie e i funzionari, le lezioni del prete, l'intervento della sessuologa, ecc.) che vengono mostrate nella loro continuità senza significativi interventi di montaggio.

Allo stesso modo le scelte stilistiche definiscono un dispositivo linguistico rigoroso e assoluto, composto di lunghi piani-sequenza realizzati prevalentemente con inquadrature fisse e in campo medio, che prediligono il taglio prospettico al fine di strutturare lo spazio del profilmico come confronto dialettico fra i protagonisti. Il suono è inevitabilmente registrato in presa diretta, senza aggiunte sonore extradiegetiche.

Viceversa, *Grandi speranze* racconta l'Italia dei giovani imprenditori mediante tre personaggi-guida: Antonio Ambrosetti, con il suo esclusivo corso di formazione *Leader del Futuro*; Federico Morgantini, alle prese con le proprie ambizioni imprenditoriali di aprire una fabbrica di acqua minerale a Shangai; Matteo Storchi, manager di successo, che vuole imporre un metodo di lavoro occidentale nelle fabbriche dell'azienda di famiglia in Cina. Quello che emerge è una riflessione sulla condizione della futura classe imprenditoriale italiana, in un momento di frattura e trasformazione generazionale e di condotta gestionale, che coinvolge le istanze della tradizione e le urgenze di un rinnovamento cosmopolita.

Anche in questo caso, i registi adottano un dispositivo formale di messa

in scena che predilige nuovamente lunghi piani-sequenza, prevalentemente realizzati con inquadrature fisse, in campi medi e che privilegiano un'ostentata frontalità. Tali stilemi linguistici vengono impiegati per filmare il corso di formazione, i meeting, le riunioni aziendali e quelle dei consigli di amministrazione.

Tuttavia, già da questo film, la modalità osservativa – comunque dominante – viene in qualche misura ripensata attraverso delle scelte drammaturgiche e stilistiche alternative. Innanzitutto non troviamo più le unità spaziali esclusive del film precedente ma lo sviluppo di una narrazione comunque lineare ma articolata fra tanti set spaziali e temporali (dall'Italia alla Cina) e che prevede una strutturazione a capitoli che inframmezza il racconto e svela una costruzione di tipo argomentativo e saggistico.

Nel film emergono inoltre due motivi figurativi ricorrenti ed espressivamente significativi: il riflesso sul vetro e lo schermo dei media. Molte inquadrature vengono programmaticamente organizzate intorno ai riflessi dovuti alla mediazione di superfici opache e traslucide (dalle finestre ai divisori in vetro), che producono una sovrimpressione naturale di più ambienti simultaneamente. Tale espediente, se da un lato incrina simbolicamente i presupposti di "trasparenza" rappresentativa e concettuale della forma documentaria, dall'altro prefigura una continuità iconografica e formale tra il dispositivo della finestra e quello dello schermo. Nel film gli schermi, infatti, estendono lo spaesamento percettivo dello spazio, destrutturandolo e riconfigurandolo attraverso la configurazione ipertestuale del multiplo e la smaterializzazione insita negli ingrandimenti dell'immagine elettronica e digitale.

C'è da notare oltretutto che anche in questo lavoro, i registi introducono una diversa serie di immagini: le riprese amatoriali girate da uno dei giovani imprenditori che vengono inserite nel film direttamente, senza particolari marche di interpunzione o enfasi linguistiche. La sproporzione figurativa nella qualità e nello stile di ripresa provoca volutamente una frattura percettiva che sembra voler risvegliare una consapevolezza metalinguistica nello spettatore.

Nel film compaiono – in maniera ancora discreta ma significativa – delle musiche extradiegetiche (che saranno d'ora in poi sempre realizzate

da Massimo Mariani). Il musicista e *sound designer* tende a mixare i suoni d'ambiente registrati con sonorità elettroniche, *ambient* e *minimal* ripetitive e ipnotiche che perpetuano un senso irreal e artificiale nella percezione sonora.

Il castello segnala la maturazione di uno stile compiuto e riconoscibile, che riceve riconoscimenti in ambito nazionale e internazionale. Il “castello” del titolo è l'aeroporto intercontinentale di Milano Malpensa, visto come luogo simbolico del confine e della frontiera nella nostra contemporaneità: ritratto metaforico di un avamposto strategico ed elettivo in cui monitorare la condizione di reclusione e controllo perenne del mondo occidentale.

Da un punto di vista drammaturgico il film – nato da un anno di riprese all'interno del terminal – si struttura attraverso una narrazione a capitoli che segue l'avvicinarsi delle stagioni e si organizza intorno a delle parole chiave che prefigurano uno sviluppo metaforico e argomentativo. La ciclicità temporale delle stagioni ben si adatta con lo spazio-tempo astratto e imperscrutabile dell'aeroporto: il suo essere il “non-luogo” per antonomasia della contemporaneità.

La vera linea drammaturgica che unisce i vari capitoli è la dimensione del controllo: la disamina fredda e distaccata delle procedure doganali di sorveglianza e vigilanza della polizia e dei funzionari di frontiera. È in questa chiave che il film perpetua una pratica dichiaratamente osservativa che si prefigge di documentare attraverso lunghi piani-sequenza i controlli passeggeri allo sbarco, le perquisizioni antidroga, gli interrogatori, le verifiche sulle derrate alimentari, gli addestramenti militari e le simulazioni degli attentati. La distanza etica e concettuale nel posizionamento della camera, così come il racconto volutamente frammentato e disarticolato, non conduce – a differenza dei casi precedenti – all'individuazione di concreti protagonisti, né di veri personaggi, dal momento che non si ha nessun approfondimento caratteriale né psicologico verso i soggetti ritratti.

Solo la donna senza fissa dimora che appare verso la conclusione del film ottiene una maggiore attenzione. Probabilmente poiché riproduce con il suo modello di vita irreprensibile a qualsiasi controllo, un'alternativa incommensurabile allo stato di totale e perpetua sorveglianza affermato nel terminal. La condizione di anonimato e indifferenza dell'ambiente aeropor-

tuale permette la coesistenza di un paradosso umano e sociale: attraverso l'esempio del clochard lo spazio intimo e privato del quotidiano domestico viene messo in scena in uno spazio pubblico e condiviso evidenziando i limiti e le contraddizioni stridenti di una società del controllo.

È, d'altronde, in questo lavoro che i registi arrivano a una profonda formalizzazione e ri-semantizzazione dello spazio filmato. L'aeroporto con i suoi luoghi e le sue architetture caratteristiche è il vero protagonista drammaturgico e formale del film. Le scelte compositive prediligono il campo lungo che enfatizza le astrazioni geometriche e la perturbante disumanità dei grandi spazi vuoti aeroportuali: una mastodontica grandezza di scala che assorbe e disperde la figuratività umana nella sua singolarità.

Come già nei precedenti lavori, anche ne *Il castello* tornano con ancor più specifica espressività le fascinazioni verso le superfici in vetro e quelle degli schermi. Le strutture infrastrutturali, le configurazioni spaziali della torre di controllo, i monitor informativi e quelli di videosorveglianza conferiscono al tema dello sguardo e della visione un peculiare statuto iconografico, che moltiplica la configurazione formale dell'inquadratura cinematografica e perpetua «una condizione di superficie» e di distacco emozionale. Le stesse scelte illuministiche e di direzione della fotografia accentuano un gradiente coloristico livido e uniforme che promuove un cromatismo fotografico contrastato e fortemente desaturato. È proprio Giuliana Bruno nello studio *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media* a riconoscere nella «condizione di superficie» la nuova «materialità nell'epoca del virtuale», poiché «la superficie si configura oggi come un'architettura: partizione che può essere condivisa, è esplorata come una forma abitativa primaria per il mondo materiale. Intesa come configurazione materiale del rapporto tra soggetti e con gli oggetti, è vista altresì come luogo di mediazione e proiezione [che interessa] l'arte, l'architettura, la moda, il design, il cinema e i nuovi media»².

La dicotomia fra realismo e astrazione diventa ancora più produttiva se si analizza l'aspetto sonoro. Anche in questo lavoro ritroviamo, infatti, il suono registrato in presa diretta con le musiche *ambient* di Mariani, che si

²G. Bruno, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, tr. it., Johan & Levi, Monza 2016, pp. 9-10.

sovrappongono ai suoni d'ambiente in uno slittamento sensibile e delicato fra la referenzialità e riconoscibilità sonora e la sua deformazione in partitura musicale.

È tuttavia con il successivo, *Materia oscura* (2013), che i registi operano una variazione significativa nell'elaborazione della pratica osservativa all'interno del loro regime stilistico sviluppando una narrazione complessa e multi-stratificata. Il film è incentrato sul poligono sperimentale interforze del Salto di Quirra in Sardegna, dove dal secondo dopoguerra i governi di tutto il mondo testano armi innovative devastando e contagiando il territorio. Da un punto di vista drammaturgico il film sviluppa tre movimenti narrativi distinti che vengono articolati simultaneamente, intrecciandoli fra loro: l'indagine di un geologo che tenta di documentare l'inquinamento causato dalle sperimentazioni militari; una ricerca attraverso gli archivi cinematografici del poligono; il lavoro quotidiano di una famiglia di allevatori e il loro rapporto con la terra, gli animali e con un passato segnato dall'attività bellica.

Fin dal titolo, ciò che colpisce è il tentativo di oltrepassare qualsiasi idea di documentazione testimoniale, ricostruzione storica o di denuncia sociale e antropologica, per operare viceversa una riflessione concettuale e puramente visuale intorno alle trasformazioni culturali e rappresentative del paesaggio.

Il documentario mette al centro del racconto proprio il paesaggio, ritratto senza nessuna concessione narrativa o sociologica (né narratori, né interviste) ma confrontandosi direttamente con l'ambiente. Una Sardegna come non si era mai vista: terra desolata da *day after* con esplosioni militari, terre contaminate e animali morti. Il dissidio fra tradizione e innovazione, così ricorrente nelle tematiche del documentarismo italiano, raggiunge in questo lavoro il suo culmine programmatico. Il progresso tecnologico viene essenzialmente esaltato nelle tecnologie della guerra che fanno letteralmente saltare in aria l'universo contadino, la sua cultura rurale e le sue leggi comportamentali. Un cortocircuito iconografico e ideologico che apparenta imperscrutabilmente natura incontaminata e inquinamento bellico, sublime e devastazione, paesaggio apocalittico e fantascientifico.

Le stesse scelte linguistiche privilegiano uno stile scarno e rigoroso che

predilige il campo lungo e il dettaglio a simboleggiare la sproporzione iconografica fra la figura umana e l'ambiente. Viene mantenuta l'inclinazione verso le inquadrature fisse e prolungate ma il lavoro di montaggio diviene sostanziale e si perde la radicalità propria del piano-sequenza, così come l'abuso del campo medio. Il dissidio di una civiltà lanciata contemporaneamente verso un futuro iper-tecnologico e l'apocalisse della sua più indomita ruralità emerge visivamente dal conflitto fra la violenta deformità delle armi e la silente magniloquenza della natura.

In questo senso, un ruolo fondamentale lo ricoprono i materiali cinematografici e videografici reperiti presso l'archivio del poligono sardo che vengono impiegati nel film aggiungendo un ulteriore processo formale e figurativo di straniamento. Essi riproducono essenzialmente le operazioni militari, registrando le procedure di preparazione, innesco e lancio dei materiali esplosivi. Si avverte una seducente fascinazione figurativa nei confronti delle esplosioni che si caratterizzano per un diverso regime cromatico dominato dall'eccesso (dato anche dall'eterogeneità dei supporti impiegati: dal 16mm al video) e per l'uso sistematico dell'immagine in negativo. Una sorta di figurazione aliena e alienata prossima al *found footage* del cinema d'artista e underground.

Il metodo registico di D'Anolfi-Parenti si basa su una esasperazione della pratica osservativa che, proprio in virtù della completa aderenza ai fatti e ai luoghi riprodotti, conduce progressivamente a un suo superamento. È come se l'istanza documentaria attivasse un processo di formalizzazione iconografica prossimo alle formule dell'iperrealismo visivo, dove si esplicita – come mostra Rinaldo Censi in un testo sui rapporti fra iperrealismo pittorico e cinematografico – l'esaltazione di uno «sguardo sterilizzato, dal candore quasi matematico, fotografico», «che faccia emergere e renda evidente questa tensione tra l'immagine e i suoi marchi costitutivi» e «segnali appunto il doppio livello dell'immagine, il suo secondo grado»³.

Anche sotto l'aspetto sonoro *Materia oscura* rappresenta un limite, dal momento che si assiste alla quasi completa abolizione della parola e del dialogo. Le stesse musiche composte sempre da Mariani si trovano solo nella

³R. Censi, *Copie originali. Iperrealismi tra pittura e cinema*, Johan & Levi, Monza 2014, p. 16, p. 41, p. 61.

sequenza d'apertura e in quella finale a simboleggiare le marche costitutive dell'opera.

Spira mirabilis (2017) appare come il completamento del processo di evoluzione stilistica che la coppia di registi ha promosso allontanandosi progressivamente dalla pratica osservativa giungendo all'astrazione dei temi e delle forme rappresentative. Così *Spira mirabilis* pone alla base del proprio racconto una formula matematica – la “spirale meravigliosa” del titolo – che venne definita dal matematico seicentesco, Jakob Bernoulli, come una spirale logaritmica il cui raggio cresce ruotando e la cui curva si sviluppa intorno al polo senza raggiungerlo mai.

Simbolo di perfezione e di infinito, la spirale diventa il fulcro concettuale e drammaturgico intorno al quale far ruotare cinque linee narrative differenti ed estranee fra loro ma ciascuna rappresentativa di un elemento naturale. Il fuoco è ritratto nelle vicende della piccola comunità Lakota da secoli resistente a una società che li vuole annientare a Wounded Knee nel Sud Dakota; la terra è invece raffigurata nel lavoro degli operai dalla fabbrica del Duomo milanese alle prese con la rigenerazione continua delle statue; l'aria viceversa è rappresentata nella storia di Rohner e Sabina Schärer, una coppia di musicisti inventori di strumenti musicali in metallo a Berna; l'acqua è presentata nell'attività di Shin Kubota, uno scienziato e cantante giapponese che studia la Turritopsis, una piccola medusa immortale. Infine l'etere commenta le varie storie, attraverso la presenza dell'attrice Marina Vlady che interpreta in un cinema vuoto dei brani tratti da *L'Immortale* di Jorge Luis Borges.

A differenza dei loro film precedenti che indagavano il rapporto tra l'uomo e le istituzioni, *Spira mirabilis* analizza l'idea di immortalità, declinandola in una riflessione sull'operatività umana e sul confronto con l'universo naturale, tecnologico e scientifico, tentando di setacciare utopie e limiti dell'umano. Il film opera secondo un processo di formalizzazione iconografica che relaziona in un'ottica universalizzante regno minerale, vegetale, animale e umano, procedendo per continuità e discontinuità di temi e forme e asseconda una meditazione contemplativa che oltrepassa la mera osservazione degli eventi per farsi scrittura saggistica e concettuale.

È così che le stesse immagini al microscopio delle meduse superano il

loro carattere scientifico-documentale per caricarsi di un valore eccentrico e sperimentale, poiché sembrano varcare i limiti del rappresentabile per ricercare ostinatamente immagini inedite, mai viste prima. La ricerca scientifica contamina così il versante sperimentale: l'anima documentaria si apparenta all'opera grafica e al frammento in animazione astratta.

Conseguentemente il montaggio persegue una strutturazione sinfonico-musicale interpolando le varie vicende e seguendo un flusso visivo e sonoro che asseconda assonanze figurative, cromatiche e formali, al fine di commisurare l'individuale e l'universale, il privato e il collettivo, l'umano e l'inanimato. Anche da un punto di vista del linguaggio cinematografico, la prevalenza di campi lunghi e dettagli definisce una sproporzione figurativa che riproduce a livello iconografico la transizione fra culture e regni complementari, in cui le macchine industriali, i paesaggi naturali e urbani, il pulviscolo atmosferico, l'infinitesimale e la presenza umana sottostanno a un rapporto di forze fisiche ed esoteriche, sconosciute e magnetiche. La colonna audio composta primariamente di rumori ambientali accentua – attraverso un complesso e composito lavoro di sound design che spazializza e de-localizza il suono – la resa “plastica” dell'immagine e la sua tessitura fotografica prossima all'iperrealismo.

Seppur attraversato da un'ampia dislocazione geografica (dall'Europa alle Americhe, all'Oriente), *Spira mirabilis* sembra riprodurre un universo sottovuoto contenuto tra le lenti dei dispositivi ottico-scientifici e le ricorrenti immagini riflesse sulle trasparenze di vetri, porte e finestre. In questo senso, è anche un film atmosferico che prende corpo lungo le stagionalità attraversate (la neve, la pioggia, il sole, l'oscurità della notte) e le forme volumetriche e spaziali filmate (la struttura della medusa, il forgiare la pietra e il metallo, le geometrie delle impalcature edili e delle riprese dall'alto). Così come le proiezioni si stratificano sul corpo di Marina Vlady nel finale, allo stesso modo il film esprime in conclusione un senso di permanenza e persistenza delle immagini e dei loro valori nell'età contemporanea.

L'esempio di D'Anolfi-Parenti offre, in conclusione, una riflessione attuale sulle nozioni di realismo e astrazione in seno alle teorie e alle pratiche cinematografiche del documentarismo contemporaneo, utile come prototipo stilistico per intendere le immagini contemporanee e il loro futuro.

Alla foce dello sguardo: il reale nei documentari di Michelangelo Antonioni

SIMONA BUSNI

È pacifico che in tema di documentari non è esatto parlare di arte (spento non ancora l'eco di un'annosa polemica al riguardo), ma è pacifico altresì che in Italia non si è mai dato a questo vitale e ben definito ramo del cinema lo sviluppo che si merita. [...] Spesso infatti abbiamo udito accennare al documentario come a un cinema di per sé noioso e quindi antispettacolare, e segnalare come rimedio l'innesto di un qualsivoglia tenue soggetto, tanto per ravvivare l'interesse del pubblico. Ebbene crediamo fermamente che tale ibridismo sia più dannoso della pesantezza. [...] Il documentario richiede tutta un'esperienza particolare e tutta una particolare personalità da parte di chi lo crea. [...] Chi riprende ad esempio un'opera d'arte deve assolutamente compiere studi attenti per raccoglierne lo spirito attraverso la forma e per discioglierlo poi nella pellicola. Egli deve eliminare la staticità dell'opera regalando allo spettatore l'esatta sensazione di compiere attraverso lo schermo l'identico giro che avrebbe percorso l'occhio di un esperto conoscitore d'arte durante una minuta osservazione. [...] La realtà insomma, la nuda realtà nella sua intima essenza. Compito primo quindi del regista sarà quello di mantenere un costante e intimo contatto con questa realtà, poiché il documentario non è fantasia, non è creazione ma è rappresentazione, interpretazione e valorizzazione di manifestazioni prettamente reali. Nel documentario ogni sogno dello schermo è infranto. La macchina gioca sola con la vita¹.

¹M. Antonioni, *Documentari*, in «Corriere padano», 21 gennaio 1937, ora in Id., *Sul cinema*, a cura di C. di Carlo, G. Tinazzi, Marsilio, Venezia 2004, pp. 65-66.

Questa lunga citazione risale al 1937 e in essa risaltano le ferventi parole di un giovane critico cinematografico del «Corriere padano»: Michelangelo Antonioni. Nell'articolo in questione, intitolato appunto *Documentari*, il non ancora venticinquenne (ed evidentemente non ancora) regista di Ferrara accenna i termini di una sua personale polemica, condotta in quegli anni sulle pagine della rivista, su una presunta mediocrità della produzione cinematografica nazionale, che vede, tra le questioni tirate in ballo, una certa *marginalità* riservata al settore del documentario. Pochi anni più tardi, nel 1943, è lo stesso Antonioni ad abbracciare questa marginalità, realizzando il suo primo documentario *Gente del Po* – ultimato poi nel 1947 a causa della guerra – e *imboccando da solo* (come ci tiene a rivendicare)² la strada per il neorealismo: «Eravamo nel '43. Visconti girava *Ossessione* sulle rive del Po, e sempre sul Po, a pochi chilometri di distanza, io giravo il mio primo documentario»³. Ne gira altri sei prima di esordire nel lungometraggio con *Cronaca di un amore* (1950): *N.U. (Nettezza Urbana)* nel 1948, *L'amorosa menzogna*, *Superstizione* e *Sette canne e un vestito* nel 1949, *La villa dei mostri* e *Vertigine (La funivia del Faloria)* nel 1950. Nonostante Antonioni professi una qualche forma di aderenza all'estetica neorealista, la sua produzione documentaria appare fin da subito profondamente differente e, per certi versi, *problematica*: «[...] il cineasta infatti, nei propri esordi frequenta luoghi (periferie urbane, Delta padano, Meridione) e categorie (sottosviluppo) pertinenti con il discorso neorealistico, ma in forme inusuali per questo – a partire dalla predilezione per il documentario»⁴. La realtà del Delta viene come *filtrata* attraverso l'occhio interiore dell'autore e le immagini della sua giovinezza (nella loro dimensione memoriale) si scontrano con le anomalie di un paesaggio ormai mutato, che reclama un *modo nuovo* di essere guardato: «Cominciando a capire il mondo attraverso l'immagine,

²Cfr. M. Antonioni, *Prefazione a Sei film, Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Einaudi, Torino 1964, ora in Id., *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di C. di Carlo, G. Tinazzi, Marsilio, Venezia 2009, p. 63.

³*Ibidem*.

⁴F. Pitassio, *Amorose menzogne. Michelangelo Antonioni e il documentario post-bellico*, in *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, a cura di A. Boschi, F. Di Chiara, Il Castoro, Milano 2015, p. 91.

capivo l'immagine. La sua forza, il suo mistero. Appena mi fu possibile tornai in quei luoghi con una macchina da presa. Così è nato *Gente del Po*. Tutto quello che ho fatto dopo, buono o cattivo che sia, parte da lì»⁵.

Lo scarto tra ciò che si immagina (o che si ricorda) e ciò che si percepisce spalanca una dimensione di scetticismo che annulla qualsiasi pretesa di oggettività nell'edificazione dei rapporti con un reale enigmatico, rispetto al quale è concepibile operare unicamente delle decodificazioni parziali e incomplete, sottoforma di ideali schizzi tracciati a mano⁶. Ed è proprio quello che fa Antonioni, togliendo di scena il "fatto" (la componente narrativa, *un qualsivoglia tenue soggetto*) e lasciando esplodere il potenziale fotogenico racchiuso in ogni immagine, come residuo misterioso di senso (*lo spirito attraverso la forma*) trasferitosi nella trama della pellicola⁷: come a dire, c'è più verità in un cielo bianco, nel vento che smuove il fogliame, nella polvere, nella silhouette scura di una donna sconosciuta, che in qualsiasi storia esprimibile a parole. Alla luce di tale concezione – in cui evidentemente perfino un rumore o un riflesso arrivano ad assumere una propria dignità figurale –, com'è possibile definire banalmente il livello del personaggio rispetto a quello del paesaggio? Nei documentari di Antonioni i paesaggi "tradizionali" si svuotano – perdendo la loro fisionomia riconoscibile e la loro centralità – e diventano ricettacoli spaziali di infinità potenzialità evocative, *luoghi originari* dominati dal *kaos*, emblematici *sopralluoghi senza film* in cui l'osservatore – e con questo il personaggio – è drammaticamente messo in questione⁸. È il Po, dunque, colto nella sua *intima essenza*, ad

⁵M. Antonioni, *Prefazione a Sei film*, cit., pp. 63-64.

⁶A riguardo, si veda la definizione baziniana di "tatto cinematografico" in A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, tr. it. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999, p. 294.

⁷Cfr. M. Antonioni, *Il «fatto» e l'immagine*, «La stampa», 6 giugno 1963, ora in Id., *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, cit., pp. 50-55, e Id., *La realtà e il cinema diretto*, «La Stampa», 11 luglio 1963, e «Cinema nuovo», n. 167 (1964), ora in *ivi*, pp. 53-55.

⁸Cfr. F. Pitassio, *Amorose menzogne. Michelangelo Antonioni e il documentario postbellico*, e S. Bernardi, *Antonioni antropologo. In che senso? La messa in questione dell'osservatore*, in *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, cit., p. 92 e pp. 173-183; cfr. anche S. Bernardi, *Antonioni: la perdita del centro*, in Id., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, p. 131-142.

essere il vero protagonista del documentario – come, del resto, profetizza qualche anno prima l’Antonioni-critico nel suo “documento senza etichetta” *Per un film sul fiume Po* (1939)⁹ – o è, piuttosto, la sua “gente” a popolarne i vuoti conferendo valore diegetico alla pienezza maestosa e spettacolare del paesaggio naturale?

Rovesciando il modello classico di un’unica storia che si svolge passando attraverso molti luoghi, Antonioni qui trova molte storie seguendo il corso di un unico fiume. Dieci minuti, almeno tre storie: una ragazza malata su un barcone da trasporto e la mamma che scende e va a comperare una medicina; un giovane in bicicletta che corre dalla fidanzata e, quando la incontra sull’argine del fiume, tutti e due se ne stanno in silenzio a guardare l’acqua che scorre; una tempesta sul Delta, un villaggio di capanne, un bimbo che piange sentendosi abbandonato. [...] Antonioni già qui manifesta la poetica che manterrà in futuro. Comincia storie, le lascia e le riprende dopo qualche minuto, come seguendo un suo montaggio interiore, riflessivo¹⁰.

Con *Gente del Po* comincia ad assumere consistenza l’ombra metodologica di una “filosofia del cortometraggio”¹¹ che prefigura le basi della sua

⁹ «Ci basti dire che vorremmo una pellicola avente a protagonista il Po e nella quale non il folclore, cioè un’accozzaglia d’elementi esteriori e decorativi, destasse l’interesse, ma lo spirito, cioè l’insieme di elementi morali e psicologici; nella quale non le esigenze commerciali prevalessero, bensì l’intelligenza», M. Antonioni, *Per un film sul fiume Po*, «Cinema», n. 68 (1939), ora in Id., *Sul cinema*, cit., pp. 79-80. Nell’articolo in questione, Antonioni riprende i termini della polemica espressa in *Documentari* contro i prodotti ibridi, scagliandosi contro *Danza degli elefanti* (1937) di Robert Flaherty, colpevole, dal suo punto di vista, di aver penalizzato la poesia del tema potenziando il motivo drammatico – tale critica era stata precedentemente sviluppata anche in una recensione sul film.

¹⁰S. Bernardi, *Antonioni antropologo. In che senso? La messa in questione dell’osservatore*, cit., p. 176.

¹¹Cfr. G. Bernagozzi, *Per una filosofia del cortometraggio: Michelangelo Antonioni*, in *Michelangelo Antonioni. Identificazione di un autore*, a cura del Comune di Ferrara – Ufficio Cinema, Pratiche, Parma 1983, pp. 19-30.

visione estetica (ed *estraniata*¹²), il cosiddetto “stile-Antonioni” – motivo per cui nell’analizzare i suoi primi lavori risulta forse più proficuo attingere alla diacronia del suo linguaggio d’autore, piuttosto che sconfinare sincronicamente nel territorio del documentario postbellico. L’interesse primario del regista è quello di penetrare lo spessore sensuoso dell’immagine per arrivare a deciptarne l’opacità: «Quasi una ricerca affannosa di un qualcosa che sta sempre dietro ad un altro qualcosa; che sta sempre dentro all’altro qualcosa»¹³. In questa teoria infinita di strati e di livelli, che si dischiudono armoniosamente durante il percorso verso il mare – ... *fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai. O forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà...*¹⁴ –, la fine del viaggio è rappresentata dalla potentissima immagine del Delta, in cui tutti gli elementi naturali si mischiano in un maestoso crogiuolo di indefinitezza: il terreno diventa fango, l’orizzonte del cielo si confonde con quello del mare e l’acqua *dolce* del fiume confluisce in quella *amara* dell’Adriatico, come racconta la *voice over*. Si tratta di un paesaggio di *soglia*, di *estraneità*, il primo di tanti che l’occhio scettico di Antonioni continuerà a contemplare avidamente (ricercando un corpo a corpo *costante e intimo*) nel tentativo di operare identificazioni più o meno impossibili e di definire i confini di tutto ciò che è *altro*. Che si tratti degli *orizzonti umani*¹⁵ del successivo *N.U.* – quegli umili spazzini che nessuno degna di uno sguardo e che fanno parte del caleidoscopico profilo di Roma come un qualcosa di *estraneo* – o dei riti arcaici della Basilicata di *Superstizione* – a cosa crede realmente lo sguardo di Antonioni quando ci mostra il corpo della vipera contorcersi tra le fiamme, simulando la pratica ancestrale della cosiddetta

¹²Sul celebre concetto di “visione estraniata” in Michelangelo Antonioni, si veda L. Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni, Roma 1973.

¹³Cfr. G. Bernagozzi, *Per una filosofia del cortometraggio: Michelangelo Antonioni*, cit., p. 19. Sui documentari di Antonioni, cfr. anche *Il primo Antonioni*, a cura di C. di Carlo, Cappelli, Bologna 1973, e *Michelangelo Antonioni documentalista*, a cura di C. di Carlo, Gramagraf, Bilbao 2010.

¹⁴Cfr. M. Antonioni, *Prefazione a Sei film*, cit., pp. 61-62.

¹⁵Cfr. G. Bernagozzi, *Per una filosofia del cortometraggio: Michelangelo Antonioni*, cit., p. 27.

“fattura della cenere”¹⁶? – è sempre la dimensione della *soglia* ad essere problematizzata attraverso una densità viva che, di fatto, impedisce ogni forma di identificazione, portando a una contaminazione metamorfica dei registri: verità-finzione (*L'amorosa menzogna*), fantastico-realistico (*Sette canne e un vestito*), animato-inanimato (*La villa dei mostri*), umano-disumano (*Vertigine*). In questo universo visionario che prevede la fatale coesistenza di aspetti opposti e che si propone di documentare l'esistenza fallibile di fanatismi d'ogni sorta, ambigue *messe in abisso*, industrie fiabesche, mostri di pietra e sguardi rocciosi¹⁷, l'unica certezza riguarda la passione divorante per l'immagine espressa dal cinema di Antonioni fin dalle sue prime opere:

Per porre domande acute, ha rinunciato all'iconoclastia diffusa nel discorso neorealistico, incline a fare tabula rasa di un passato cui pure partecipava pienamente. Piuttosto ha svincolato le sue immagini proprio da quella funzione ideologica cui il discorso neorealistico le assegnava: una funzione in cui le immagini dovevano immediatamente parlare. Antonioni fin dalle sue prove documentarie si è invece interrogato su di esse. Si tratta di una consapevolezza dell'ambiguità e del potenziale delle immagini¹⁸.

Ed è ancora una volta servendomi della preziosa analisi di Pitassio che mi avvio alle conclusioni, utilizzando la suggestione secondo cui i documentari di Antonioni, come la letteratura di Kafka nell'interpretazione data da Deleuze e Guattari¹⁹, rappresenterebbero un esempio di letteratura minore, marginale, perché in grado di de-territorializzare la lingua maggioritaria, escludendone gli utilizzi denotativi e simbolico-ideologici. Questa sua considerazione mi ha fatto tornare alla mente, tra le altre cose, un altro articolo

¹⁶Cfr. S. Bernardi, *Antonioni: la perdita del centro*, cit., p. 138.

¹⁷*L'amorosa menzogna* è dedicato ai divi dei fotoromanzi, *Sette canne e un vestito* racconta la produzione industriale del rayon utilizzando un linguaggio fiabesco, in *La villa dei mostri* viene simulata una visita guidata tra le gigantesche statue dell'omonima villa di Bomarzo, *Vertigine* presenta il conflitto natura-tecnologia in riferimento al caso della Funivia del Faloria.

¹⁸F. Pitassio, *Amorose menzogne. Michelangelo Antonioni e il documentario postbellico*, cit., p. 102.

¹⁹Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, tr. it., Quodlibet, Macerata 1996.

scritto dal giovane Antonioni nel 1943 (*La questione individuale*), in cui egli, argomentando sul problema dello stile nel cinema, chiama in causa proprio Kafka nell'auspicarsi l'affermazione di un cinema di poesia in grado di dare nuova linfa all'immaginario vilipeso del sistema italiano. Si tratta ancora di un'immagine di soglia, in cui i confini stavolta coincidono con i muri di una stanza, soglia che sarà lo stesso Antonioni, scettico impenitente, a varcare più di trent'anni dopo nel finale di *Professione: reporter* (1975):

[...] Il nostro cinematografo necessita di uomini che esauriscano se stessi nelle loro opere. [...] Sarebbe una fase transitoria, [...] Ma in linea di massima nessun limite è chiaro. Ci sono istanti nei quali anche l'alfabeto e i libri dei conti sembrano poetici. Il pensiero non è nostro, è di Novalis, ma lo riportiamo volentieri perché ci sembra questo il tempo di osservare appunto l'alfabeto e i libri dei conti, in altre parole di ascoltare le voci più sommesse degli individui, le più banali e modeste, e di rispondere. Ascoltare è semplicissimo. Kafka direbbe: "Voi non avete bisogno di lasciare la vostra stanza. Rimanete seduti al vostro tavolo e ascoltate. Non ascoltate nemmeno: semplicemente, aspettate. Non aspettate nemmeno: siate del tutto tranquilli e solitari. Il mondo si offrirà a voi liberamente per essere smascherato; esso non ha scelta, rotolerà in estasi ai vostri piedi". Rispondere è più difficile, ma ci consola il presentimento che saremmo ascoltati, perché mai come in questo momento gli individui hanno sentito il bisogno di parole. Parole distese e pacate, che dicano i giorni futuri, e i rapporti tra gli uomini e il mondo, fra il sogno e l'amore, fra l'amore e la necessità. Che ridiano fiducia all'esistenza oggi tanto svilita²⁰.

²⁰M. Antonioni, *La questione individuale*, «Lo schermo», IX (1943), ora in Id., *Sul cinema*, cit., pp. 99-100.

Cronache del reale tra propaganda e censura: Carlo Liz- zani e il documentario (1948-1950)

MARCO ZILIOI

I. Il cinema: un moderno mezzo di propaganda comunista

Alle soglie delle prime elezioni dell'Italia Repubblicana la propaganda politica era tra le più feroci. Da un lato i cattolici temevano che la vittoria della sinistra avrebbe portato l'Italia sotto l'ala sovietica conformandola al socialismo, dall'altro i comunisti erano consapevoli che la vittoria degli avversari politici avrebbe avvicinato il Paese al controllo americano. Il 18 aprile 1948, gli esiti delle elezioni decretavano la vittoria della Democrazia Cristiana, una vittoria schiacciante. È proprio in questo clima che si sviluppa quello che Brunetta definisce «coprifuoco ideologico»¹, un periodo di battaglia politica in cui il comunismo, e tutto ciò che è suo riferimento, viene considerato un nemico per i cattolici. Il cinema è in questa fase uno dei terreni di guerra di Pci e Dc, promosso attraverso le pubblicazioni periodiche dei Partiti e, nello stesso periodo, anche con la produzione di film di propaganda.

Gli obiettivi del Partito comunista sono presto definiti: «realizzare ogni anno almeno un grande film a soggetto che si richiami alle attuali condizioni del Paese o alla storia del movimento democratico e popolare italiano»².

¹G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Editori Laterza, Bari 2009, p. 78.

²Risoluzione per la propaganda proposta alla Conferenza Nazionale di Organizzazione, ora in *Per una propaganda più diffusa, più differenziata, più moderna*, «Quaderno dell'attivista», n. 6 (1947), p. 3.

La scelta di utilizzare il cinema come “moderno strumento di propaganda” non è casuale, ma scaturita dal fatto che esso è «il più popolare, il più persuasivo, perché è capace di diffondere nelle masse gli aspetti politici di alcuni problemi avvincendo umanamente lo spettatore alla vicenda e quindi ai temi che essa svolge»³.

Tra le figure di spicco di questo primo periodo “di ammodernamento” della propaganda, un posto di primo piano è occupato da Carlo Lizzani, nei primi anni Quaranta attivo sulla rivista «Roma fascista» dei Giovani Universitari Fascisti di Roma e successivamente nel periodico «Cinema» insieme a una serie di intellettuali antifascisti che in seguito saranno i protagonisti del neorealismo: Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Gianni Puccini e Cesare Zavattini.

Se nei primi anni Quaranta Lizzani è attivo in ambito cinematografico per lo più come critico, nel 1946 è impegnato in qualità di assistente di De Santis e primo aiuto di Vergano per il film *Il sole sorge ancora* in cui sarà coinvolto anche come attore accanto a Gillo Pontecorvo, leader dei giovani comunisti. La collaborazione con Giuseppe De Santis prosegue anche sui set di *Caccia Tragica* e *Riso Amaro* entrambi del 1947 e, nello stesso anno, Lizzani viene notato da Roberto Rossellini che presto gli propone un ruolo di assistente per le riprese di *Germania anno zero*.

2. Carlo Lizzani e i documentari di propaganda

La militanza di Lizzani tra le fila del Partito, la perdita delle elezioni da parte della sinistra e, a distanza di poco meno di tre mesi da queste, l'attentato al *leader* comunista Palmiro Togliatti, sono lo scenario da cui prende vita il soggetto di *Togliatti è ritornato*, un documentario diretto da Carlo Lizzani e Basilio Franchina girato durante la festa popolare del 26 settembre 1948 per il ritorno di Palmiro Togliatti all'attività politica. Per Lizzani si tratta del primo lavoro su commissione del Partito Comunista, realizzato a pochi mesi dal precedente *La lunga lotta*, finanziato dalla Confederazione Nazionale (Confederazione Generale dei Lavoratori della Terra), cui seguiranno

³ *Moderni strumenti di propaganda*, «Quaderno dell'attivista», n° straordinario per la campagna elettorale (1948), p. 21.

Modena, una città dell'Emilia rossa (1949), *I fatti di Modena* (1950) e *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* (1950), prodotti dalla Libertas Film, una società direttamente collegata al Pci⁴.

3. *Togliatti è ritornato*

Togliatti è ritornato appare diviso in due parti: una dedicata al grande corteo che si svolge a Roma e una al Foro Italico dove si tiene il comizio finale del Segretario del Pci affiancato da altri dirigenti del Partito. Come ricorda Tatti Sanguineti, proprio in questo mediometraggio emerge il «Lizzani coreografo di massa intento nel riprendere le centinaia di migliaia di militanti che accorrono e che gremiscono le inquadrature»⁵. La partecipazione delle masse era fondamentale per il Partito e le immagini che si susseguono nel documentario lo testimoniano, una presenza tanto ampia che viene sottolineata sin da subito nel filmato con la didascalia: «L'imponenza e la vastità della manifestazione hanno necessariamente limitato il campo delle riprese. Chiediamo perciò scusa a tutti i compagni che pur avendo partecipato al corteo non si ritroveranno in questo film».

Il documentario, della durata di poco meno di 37 minuti, accompagnato dal commento parlato di Felice Chilanti e da un'elaborazione musicale curata da Virgilio Chiti, sarà facile bersaglio della censura cinematografica governativa.

Presentata domanda di revisione della pellicola, nel documento relativo all'esito – datato 6 novembre 1948 – si legge: «Revisionato il film, si esprime parere contrario alla programmazione in pubblico perché gran parte del commento e talune didascalie, nonché alcune scene estranee alla cronaca cinematografica della manifestazione, possono determinare perturbamenti

⁴I documentari realizzati da Carlo Lizzani sono liberamente accessibili nella “filmoteca e videoteca” online della Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD) di Roma.

⁵Videointervista a Tatti Sanguineti, in F. Del Sette, *Viaggio in corso nel cinema di Carlo Lizzani*, Oblomov Films, 2007.

all'ordine pubblico, incitando all'odio di classe»⁶. Dopo due giorni, l'8 novembre, Giancarlo Pajetta, a capo della "Sezione Stampa e Propaganda" del Pci chiede di sottoporlo alla Commissione d'Appello che, in data 23 novembre 1948, autorizza la programmazione a condizione che:

siano eliminate le didascalie nonché le scene del documentario e quelle estranee alla cronaca della manifestazione le quali per il loro contenuto e significato, costituiscono offesa al decoro ed al prestigio delle istituzioni e delle pubbliche autorità ovvero incitano all'odio di classe o sono comunque atte a provocare turbamenti dell'ordine pubblico⁷.

L'elenco dei tagli da effettuare è lungo, tagli che – si legge in una lettera inviata da Giulio Andreotti a Giancarlo Pajetta – sono ritenuti essenziali. Se il metraggio iniziale era pari a 980, quello riportato nei documenti del maggio 1949 è più che dimezzato a 440.

Nonostante le difficoltà, l'anno successivo, perseguendo l'idea secondo cui la produzione documentaria doveva essere valorizzata⁸, considerata la scarsa partecipazione al movimento di rinascita della cinematografia italiana, Carlo Lizzani girerà i documentari *Modena, una città dell'Emilia rossa*, *I fatti di Modena* e *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*.

Per quanto riguarda i temi trattati, il primo, un mediometraggio di circa 28 minuti, racconta lo sviluppo di Modena grazie agli sforzi dell'amministrazione comunale comunista; il secondo, un cortometraggio di 5 minuti, mostra i funerali di sei operai morti durante l'eccidio delle Fonderie Riunite di Modena, una strage avvenuta durante lo sciopero CGIL contro il licenziamento di 500 operai il 9 gennaio del 1950 che terminava con gli spari sulla folla da parte della polizia e l'ultimo – della durata di poco più di 20 minuti – è dedicato alle lotte della popolazione del Sud Italia alla fine degli anni Quaranta.

⁶"Appunto per il Direttore Generale", Presidenza del Consiglio dei Ministri – Direzione Generale per lo Spettacolo – Divisione Revisione-Esercizio, 4796, 6 novembre 1948.

⁷"Revisione di Appello per il film "Togliatti è ritornato", Presidenza del Consiglio dei Ministri – Servizi Stampa, Spettacolo e Turismo, 4796, 23 novembre 1948.

⁸Cfr. C. Lizzani, *Tre documentari democratici*, «Quaderno dell'attivista», n. 17 (1950), pp. 16-17.

Da un punto di vista stilistico ritroviamo, in tutti, elementi simili ai cinegiornali più in voga – in quanto erano più facilmente riconoscibili dal pubblico – come slogan o parole chiave. Lo stesso Carlo Lizzani ricorda Gian Carlo Pajetta che, dopo l'anteprima di un documentario prodotto dal Partito, aveva esclamato con entusiasmo: «sembra proprio un cinegiornale Luce»⁹.

Riguardo ai Cinegiornali, è doveroso citare il tentativo, da parte del Pci, di produrre il *Cinegiornale del Popolo*, una sorta di contraltare de *La Settimana Incom*. In contrasto con quest'ultimo, definito sul settimanale comunista «Vie Nuove» come «tendenzioso e di parte, in cui, al di là della concezione politica, pare restituire un'immagine della vita falsa, morale e antistorica»¹⁰, il Cinegiornale del Pci avrebbe garantito la centralità del popolo «per la storia e per il progresso»¹¹. Poco rimane di questo tentativo – le cui copie ad oggi risultano perdute – oltre ai contenuti che avrebbe dovuto avere il primo di essi e le note dei censori che chiedevano l'eliminazione di scene raffiguranti manifestazioni popolari per il rischio di turbare l'ordine pubblico e i buoni rapporti esteri.

4. *Modena, una città dell'Emilia rossa*

Dopo il tentativo del *Cinegiornale del Popolo*, a Lizzani viene affidato il ruolo di regista per *Modena, una città dell'Emilia rossa*, documentario prodotto con l'obiettivo di raffigurare l'amministrazione del Comune di Modena quale modello da imitare. In risposta alla domanda di revisione, presentata dalla società produttrice il 22 dicembre 1949, la Commissione di I grado esprime parere contrario alla proiezione in pubblico ravvisando nelle didascalie e in varie scene del film elementi che possono turbare l'ordine pubblico. Si dovrà attendere il 19 aprile 1950 perché la Presidenza del Consi-

⁹Intervista realizzata da Mariangela Palmieri a Carlo Lizzani il 25 giugno 2010, in M. Palmieri, *La propaganda della Democrazia Cristiana e del Partito Comunista Italiano negli anni della guerra fredda attraverso i documentari cinematografici*, Tesi di Dottorato, Università Degli Studi Di Salerno 2011, p. 213.

¹⁰S. S. [Sergio Solimma], *Cinegiornali del Popolo*, «Vie Nuove», n. 28 (1949), p. 19.

¹¹*Ibidem*.

glio dei Ministri esprima parere favorevole alla diffusione, a condizione che fossero eliminate dal commento:

1) le parole “I braccianti senza terra, spinti dalla miseria, occupano le riserve di caccia. Sotto i loro colpi vigorosi cedono i privilegi che sono di ostacolo alla produzione”, in quanto costituiscono apologia del delitto punito dall’art. 633 del Cod. Pen. 2) le parole “Sebbene privo dell’autonomia comunale” trattandosi di falsa affermazione atta a turbare l’ordine pubblico¹².

Nonostante l’approvazione ufficiale e i tagli imposti alla pellicola, il 30 ottobre 1950 Attilio Bartole, membro della Dc, scrive una lettera ad Andreotti in cui esprime il suo stupore sulla concessione del nulla-osta pregandolo di trovare un rimedio:

Caro Giulio, stiamo assistendo con sorpresa alla programmazione, nelle sale cinematografiche di Modena, di un documentario illustrativo dell’attività di questa amministrazione socialcomunista dal 1946 in poi, fatto con evidenti scopi propagandistici. Quello che più sorprende è che, a quanto appurato presso la Questura di Modena, il documentario è stato debitamente autorizzato dalla Direzione Generale dello Spettacolo con foglio 5 giugno, a firma Direttore Generale De Pirro. Non aggiungo parole di commento, ma Ti prego, per quanto in tempo, di voler rimediare. Il documentario porta il titolo: “Le opere di Modena Rossa”¹³.

Nella lettera di risposta, Andreotti non farà altro che ripetere quanto riportato dalla Commissione per la Revisione Cinematografica Definitiva di II grado, senza dilungarsi troppo.

5. *I fatti di Modena*

Il ruolo di Lizzani regista proseguirà anche con *I fatti di Modena*, sei minuti di filmato in cui si vedono procedere le bare, coperte dal tricolore, nel corteo

¹²Presidenza del Consiglio dei Ministri – Servizi Spettacolo, Informazione e Proprietà intellettuale, 7046, 19 aprile 1950.

¹³Presidenza del Consiglio dei Ministri – Servizi Spettacolo, Informazione e Proprietà intellettuale, 7046, 30 ottobre 1950, 11 novembre 1950.

funebre che si fa strada tra due immense ali di folla. La città partecipa in massa per dare l'ultimo saluto agli operai e tra i vari partecipanti è possibile riconoscere Palmiro Togliatti, che a seguire terrà un discorso e Giuseppe Di Vittorio. Sul visto di censura, datato 1° marzo 1950, si legge: «limitare la proiezione alla parte che inizia con l'uscita delle salme dall'ospedale alla fine del discorso di Togliatti»¹⁴. In tal senso si arriva a dimezzare la durata del film e – come notano Roberto Curti e Alessio Di Rocco – viene eliminata la ricostruzione dell'eccidio che evidenzia le responsabilità delle forze di polizia¹⁵.

6. *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*

Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato, realizzato in occasione dell'Assise per la rinascita del Mezzogiorno svoltasi nel 1949 in alcune città del Sud, mostra le immagini di Crotona, Salerno, Bari, Matera, alternate alla presenza di politici e sindacalisti come Fausto Gullo, Mario Alicata, Giorgio Amendola, Emilio Sereni e Giuseppe Di Vittorio, oltre che a intellettuali e artisti. In questo caso, il parere della censura è subito favorevole alla proiezione in pubblico, a patto che – come nei casi precedenti – si proceda a tagliare alcune scene ritenute tali da turbare l'ordine pubblico.

Analizzando i documentari secondo elementi quali il lessico utilizzato, il sonoro, la presenza di simboli comunisti e le riprese, è possibile rintracciare elementi comuni e altri che ne determinano peculiarità. In tutti i documentari di Lizzani, troviamo infatti parole quali “lavoro”, “contadini”, “braccianti”, “lavoratori”, “disoccupati”, “mezzadri”, “libertà” accostate ad altre come “lotta”, “pace”, “giustizia sociale”, ma anche simboli quali bandiere, manifesti relativi alla stampa comunista o militanti intenti nella lettura dei periodici delle Federazioni provinciali. Per quanto riguarda il sonoro, in tutti i casi è presente un commento e un accompagnamento musicale che solo nel caso di *Togliatti è ritornato* viene interrotto dalla voce di Palmiro Togliatti e

¹⁴Presidenza del Consiglio dei Ministri – Servizi della Cinematografia, 7271, 6 marzo 1950.

¹⁵R. Curti, A. Di Rocco, *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (1947-1968)*, Lindau, Torino 2014, p. 41.

dai militanti che intonano *Bandiera rossa*. Inoltre, nei documentari sono presenti molti membri del PCI.

Uno sguardo d'insieme però – che vada oltre l'aspetto visivo appena descritto – evidenzia una sorta di evoluzione. Se nel caso di *Togliatti è ritornato* o *I fatti di Modena* viene mostrata la cronaca di un evento specifico, diversi sono i casi di *Modena, una città dell'Emilia Rossa* e *Nel mezzogiorno qualcosa è cambiato*, che in un certo senso superano la pura propaganda per descrivere qualcosa di nuovo, “un'Italia mai vista” – per dirla con le parole di Mario Alicata nel commento. Sarà Lizzani stesso a definire gli obiettivi dei suoi lavori: “la ricerca – nei dettagli della realtà quotidiana – della storia e non solo della cronaca”¹⁶. E sono proprio la ricerca culturale e la volontà di mostrare l'inedito che costituiscono le fondamenta del documentario d'inchiesta sul meridione – definito tra l'altro come la più importante inchiesta cinematografica girata nel Mezzogiorno negli anni del dopoguerra.

Un altro elemento che ritengo utile all'analisi è la rappresentazione delle masse che emerge dalle immagini. Innanzitutto, è da sottolineare che essa viene generalmente presentata nella sua totalità con inquadrature – salvo rari primi piani – che cercano di riprendere il maggior numero di persone possibile. Frequenti sono inoltre – chiaramente ad eccezione de *I fatti di Modena* – immagini che accostano alla fatica del lavoro e delle lotte per i diritti la felicità.

7. La diffusione dei documentari

Considerati i fini per cui i documentari erano stati realizzati, domandarsi quale sia stata la loro effettiva diffusione è, arrivati a questo punto, lecito. Sfogliando un qualsiasi periodico comunista a tiratura nazionale, si nota infatti una grande quantità di recensioni su film che venivano proiettati nelle comuni programmazioni, mentre di rado si incontrano spazi dedicati ai documentari sopra analizzati e alla loro diffusione. Sebbene fosse auspicata la massima diffusione e definiti i compiti delle organizzazioni del Partito nel «fare di tutto per dare ad essi la massima pubblicità e portarli a conoscenza

¹⁶Videointervista a Carlo Lizzani, in F. Del Sette, *Viaggio in corso nel cinema di Carlo Lizzani*, cit.

delle grandi masse, proiettandoli e discutendo il loro contenuto nelle sale cinematografiche, nei luoghi di lavoro, nelle piazze o nelle aie»¹⁷, poche sono le tracce relative alla loro proiezione. Un esempio è quello della Federazione Comunista di Taranto, che nella sezione relativa alla “Corrispondenza con le Organizzazioni” del «Quaderno dell’attivista», scrive:

Organizzammo un circuito di proiezioni sia in città che in provincia. Nella nostra città furono proiettati in locali «borghesi» in spettacoli serali come normali programmazioni [...]. Data l’attualità dei documentari e l’aspettativa dei compagni e dei cittadini, gli spettacoli riuscirono imponenti. Parteciparono numerosi avversari, specialmente nelle ultime sere¹⁸.

Una riflessione può essere fatta anche analizzando la durata e il metraggio dei documentari. Trattandosi, infatti, nei casi analizzati, di mediometraggi, l’ipotesi che fossero stati realizzati per una circolazione commerciale nelle sale, da anteporre ai film in programmazione, sembra essere da escludere. A conferma di tale ipotesi, in un telegramma del 14 settembre 1949, il Partito chiede l’autorizzazione alla proiezione de *La lunga lotta* al cinema Sanrocco di Reggio Emilia in occasione del Congresso della Confederterra¹⁹, a cui Andreotti risponderà approvandola solo se finalizzata ad una visione privata e dietro inviti personali – specificando che questi ultimi non dovranno essere fatti «né a mezzo stampa o affissioni murali»²⁰.

Un esempio di pubblicità si trova, invece, sull’edizione romana del quotidiano *l’Unità* che, annunciando la proiezione de *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* e *Modena, una città dell’Emilia rossa* al cinema Alhambra, specifica che si tratta di una prima visione assoluta²¹.

¹⁷C. Lizzani, *Tre documentari democratici*, «Quaderno dell’attivista», n. 17 (1950), p. 17.

¹⁸*Corrispondenza con le organizzazioni*, «Quaderno dell’attivista», n. 9 (1950), p. 23.

¹⁹Presidenza del Consiglio dei Ministri – Direzione Generale Spettacolo-cinematografia, 5340, 16 settembre 1949.

²⁰Presidenza del Consiglio dei Ministri – Servizi Spettacolo, Informazioni e Proprietà intellettuale, 5340, senza data.

²¹«l’Unità», 2 luglio 1950, p. 6.

Nonostante le difficoltà nella proiezione sul territorio italiano, non mancheranno i tentativi, da parte della Libertas Film di esportazione, principalmente in Cina, ma saranno costantemente vietati con la motivazione che «potrebbero ingenerare all'estero errati e dannosi apprezzamenti sul nostro Paese»²².

La principale arma politica a disposizione del Partito, pertanto continua ad essere la stampa, che lo stesso Lizzani definisce sulle pagine di «Rinascita», nel febbraio 1949, come lo strumento fondamentale per «appoggiare, influenzare o neutralizzare, sia pure in misura limitata, determinate correnti cinematografiche, risvegliare lo spirito di critica delle masse popolari, indirizzarne i gusti e le preferenze»²³.

8. Conclusioni

Il ruolo degli audiovisivi di propaganda comunista realizzati da Carlo Lizzani tra il 1948 e il 1950 evidenzia il tentativo di contrastare la produzione ufficiale governativa – nonostante le difficoltà legate alla censura e alla poca disponibilità economica del Partito – e una certa perseveranza nel mostrare sia la pura propaganda, che aspetti della società italiana ancora poco conosciuti. Con *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* si interromperà questa stagione e di lì a poco la produzione si sposterà verso altri prodotti molto meno costosi, le “filmine”, ovvero fotogrammi fissi che venivano proiettati con l'uso di un proiettore di diapositive e commentati²⁴. Sulle filmine la censura non aveva potere d'azione e i costi erano nettamente inferiori. Contrariamente, il ruolo della stampa comunista sarà sempre maggiore, sia grazie alla nascita di nuove testate, che alla capillarità con cui essa poteva raggiungere i lettori. L'attività di Lizzani in campo documentario, tuttavia, proseguirà anche negli anni successivi, realizzando nel 1958 – dopo un an-

²² Presidenza del Consiglio dei Ministri – Direzione Generale dello Spettacolo, 14471, 30 maggio 1953.

²³ C. Lizzani, *Per una difesa attiva del cinema popolare*, «Rinascita», n. 2 (1949), p. 91.

²⁴ Sull'utilizzo delle filmine si vedano, ad esempio, AFG, Fondo Mosca, mf 189, Verbale di Segreteria, 25 luglio 1952 e *La vita in rosso. Il centro audiovisivi della Federazione del PCI di Bologna*, a cura di C. Nicoletti, Carocci, Roma 2009, pp. 40.

no trascorso in Cina per avvicinarsi a quella cultura – il documentario *La Muraglia Cinese* a cui seguiranno *Facce dell'Asia che cambia* (1970-1972), *Le capitali culturali d'Europa* (1982), *L'Addio a Berlinguer* (1984) e perseguendo l'idea di utilizzare il cinema come una finestra sull'Italia, sul mondo, per conoscere, scoprire, documentare il reale.

Les Visites d'atelier di Alain Resnais: per una definizione del fantastico della realtà

CLIZIA CENTORRINO

La produzione cinematografica di Alain Resnais è strettamente legata alla rappresentazione del reale, nelle sue relazioni con la storia, la memoria, l'identità individuale e sociale. I primi documentari che destano l'interesse e l'approvazione della critica e del pubblico, in modo particolare *Les statues meurent aussi* (1953) e *Nuit et brouillard* (1956), affrontano, infatti, tematiche complesse come il colonialismo e la Shoah, mentre il suo primo film di finzione arrocca la propria storia attorno ai materiali, ai documenti e alle ferite della Seconda guerra mondiale e della tragedia dell'attacco nucleare di Hiroshima.

Meno conosciuti, e forse più interessanti da esplorare in questa sede, sono viceversa i primi lavori del regista nei quali le "forme cinematografiche del reale" affrontano solo parzialmente eventi storici o problematiche politiche, concentrandosi su questioni estetiche e figurative che coinvolgono altri sistemi espressivi. Favorito dal contesto della Paris degli anni '40, che accoglie una fervente attività artistica legata, in modo particolare, ad alcuni pittori astratti (Lucien Coutaud, Christine Bouteiller, Felix Labisse, Hans Hartung, Cesar Domela, Henri Goetz et Max Ernst), Resnais comincia a realizzare brevi cortometraggi a partire dalle sue visite negli atelier degli artisti, contribuendo a rendere ancora più interessante un filone di film, quello dei cosiddetti documentari d'arte, in cui figure come Luciano Emmer, Carlo Ludovico Ragghianti o altri si stavano misurando in quegli stessi anni.

Con questo saggio proponiamo un'analisi accurata delle prime *Visites*

d'atelier di Alain Resnais tenendo presente il paradosso del cinema rispetto al reale, ben illustrato da Youssef Ishagpour: «al cinema il dato reale diventa l'elemento della sua propria fabulazione: l'immaginario della realtà e la realtà dell'immaginario»¹. Partendo da questo assunto, infatti, proporremo un percorso attraverso una produzione poco nota del regista, che però attesta una profonda e complessa ricerca sulla rappresentazione del divenire dell'opera d'arte e, non ultimo, sul misterioso percorso che conduce l'artista al passaggio dal figurativo all'astratto. Sarà da questo particolare osservatorio che avizzeremo alcune riflessioni sulle forme cinematografiche del «reale» dell'arte e più in generale su limiti e possibilità della pratica documentaria nel convulso e ricchissimo periodo del secondo dopoguerra.

I. «Da un terreno incolto, sorge un nuovo mondo»

Dopo il fallimento di una breve e deludente carriera teatrale, Alain Resnais entra all'IDHEC, a Paris, per seguire dei corsi di fotografia fino al 1945². Reputati troppo teorici, abbandona gli studi e si arruola. Proprio al fronte ritrova la passione per il teatro, al quale si dedicherà con costanza e ostinazione. Intanto, grazie all'amica Myriam, comincia la carriera di montatore e resta legato ad una delle sue insegnanti, Madeleine Rousseau. Quest'ultima gioca un ruolo capitale nell'evoluzione del percorso del regista. Si tratta della segretaria generale e capo-redattrice della rivista «Le Musée Vivant», edita dall'APAM (Association Populaire des Amis des Musées) dal 1937. In uno degli articoli del numero 5 di questa rivista, si nota che l'argomento principale è quello di trattare il ruolo pedagogico e istruttivo del Museo, in modo che la cultura non sia appannaggio di pochi³. Risalendo ad alcuni

¹Y. Ishagpour, *Le Cinéma, Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Flammarion, Paris 1996, p. 52. Tutte le citazioni in francese sono state tradotte dall'autrice.

²R. Benayoun, *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, Stock Cinéma, Paris 1980.

³«I musei devono essere alla portata di tutti: scolari, studenti, specialisti e uomini della strada. Si deve intraprendere un grande sforzo in questo senso ma, affinché sia efficace, bisogna innanzitutto, convincersi che non ci sono due sorti di conoscenze, quelle che possono ricevere coloro che sanno già, e le altre per il popolo. Questo pregiudizio occupa ancora i nostri spiriti imborghesiti ed è il riflesso della preoccupazione

ritagli di giornali dell'epoca, si comprende meglio che la diffusione dell'arte astratta in Francia provoca un grande dibattito.

In quel periodo, nel 1944 alla Cinémathèque française, Resnais divora i film di Feuillade, descrivendoli così: «I suoi film sono come dei sogni. Se non se ne prende nota subito dopo il risveglio, impossibile di ricordarsene in seguito. Il cinema di Feuillade è insieme vicino al sogno e a un realismo totale». Questa dichiarazione intitolata “*Il a porté mes rêves à l'écran*”⁴ testimonia due grandi passioni del giovane regista, una per il realismo e l'altra per l'onirismo. Due elementi essenziali nella struttura estetica dei suoi film, destinati a creare un fantastico della realtà, definizione scelta dal regista per riferirsi ai film di Feuillade, il quale secondo lui riuscirebbe a «creare il mistero e il sogno partendo da elementi quotidiani»⁵. E ancora «Si dice che nel cinema ci sia una tradizione Méliès e una tradizione Lumière, credo che esista anche una corrente Feuillade, che utilizza meravigliosamente il fantastico di Méliès e il realismo di Lumière»⁶.

Contemporaneamente Resnais scopre gli scritti di Jean Epstein: *Bonjour Cinéma* (1921), *Le Cinéma du diable* (1947), tra i tanti. In uno di questi non a caso Epstein s'attarda sulle possibilità che il cinema offre nella manipolazione del tempo, tema che sarà preponderante nel lavoro di Resnais:

Grazie al cinematografo, le variazioni del tempo sono entrate nel dominio sperimentale. Ormai numerose grandezze e i due sensi del tempo possono essere conosciuti, come sono conosciute molteplici grandezze e molteplici direzioni dello spazio. Nonostante lo studio del tempo nel cinematografo sia appena abbozzato, si può affermare sicuramente che, nella storia dello sviluppo intellettuale dell'umanità, la più importante invenzione di questo strumento, non sarà di aver permesso *Cabiria* e *Giglio infranto*, *La*

che abbiamo nel vedere la cultura non essere più il privilegio di pochi [...] A tutti possiamo rispondere che l'esperienza che pratica l'APAM da dieci anni, nei domini più difficili, consente di affermare che «iniziare non significa volgarizzare» e che tutte le conoscenze possono essere comunicate senza essere avviliti», M. Rousseau, «Le Musée vivant», n. 5 (1946), p. 8.

⁴F. Lacassin *Louis Feuillade*, Seghers, Paris 1964, pp. 152-154.

⁵A. Resnais, “*Il a porté mes rêves à l'écran*”, *Propos inédits recueillis au magnétophone et corrigés par A. R.*, in *ivi*, p. 152.

⁶*Ibidem*.

rosa sulle rotaie e *El Dorado*, ma sarà di condurre lo spirito a modificare profondamente le sue nozioni fondamentali di forma e di movimento, di spazio e di tempo⁷.

2. Resnais, artista che filma altri artisti

Tra il 1946 e il 1948, il regista francese gira una serie di *Visites* negli atelier di diversi pittori: Lucien Coulaud, Christine Boumeester, Felix Labisse, Hans Hartung, Cesar Domela, Henri Goetz et Max Ernst. Si tratta di cortometraggi girati in 16 mm, in bianco e nero e muti, tranne *Visite à Max Ernst* a colori. Tutti questi artisti sono più o meno vicini al surrealismo. Più precisamente rappresentano una tendenza dell'arte astratta dell'epoca. Cesar Domela, ad esempio, era membro con Mondrian e Doesburf del gruppo De Stijl, meglio conosciuto come Neoplasticismo. Quest'ultimo aveva l'ambizione di voler trasformare il linguaggio artistico, per escludere due caratteristiche dell'arte tradizionale: da una parte la rappresentazione della natura e degli oggetti che circondano l'uomo, dall'altra la soggettività dell'artista. Dal punto di vista estetico le opere erano alquanto austere: utilizzazione dei colori primari (rosso, giallo, blu), bianco, nero e grigio, rappresentazioni di linee verticali e orizzontali.

Hartung è il rappresentante di quella pittura definita «astrazione lirica», una pittura informale, gestuale, tachiste. Il pittore si afferma nel 1947, anno della sua prima mostra personale organizzata da Lydia Conti, grazie all'aiuto di Madeleine Rousseau. Le sue linee, di differenti misure e profondità, i suoi scarabocchi sono il risultato di un gesto aggressivo. Hartung non si riconosce più nella fredda pittura geometrica, cerca quindi delle nuove soluzioni espressive. È proprio questo gesto aggressivo che Resnais registra, un gesto in cerca di nuove formule artistiche.

Il genere del documentario dell'arte trova le sue origini nel lavoro di Luciano Emmer, che dal 1938 con *Racconto di un affresco* fino al 1948, gira una ventina di documentari d'arte. Nei documentari di Emmer non si tratta di commentare le opere d'arte ma piuttosto di creare delle storie attraverso queste ultime. Per *Racconto di un affresco*, per esempio, utilizza le riprodu-

⁷J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Seghers, Paris 1974, pp. 369-370.

zioni fotografiche della cappella degli Scrovegni di Padova con l'intento di raccontare la storia del Cristo. La cappella si presenta dunque come una sorta di fumetto, di libro illustrato la cui storia è conosciuta da tutti. La generazione dei registi francesi è influenzata dalla costruzione di Emmer: i movimenti della cinepresa, i travelling, i dettagli dell'opera. Resnais è influenzato soprattutto dalla struttura e dalla concezione del documentario d'arte del regista italiano: un documentario che non si vuole semplicemente esplicativo, ma che rivendica anche una vera intenzione narrativa ed estetica. Secondo lo storico François Porcile⁸, il primo a studiare i cortometraggi nei primi quindici anni dopo la Seconda guerra mondiale, bisognerebbe parlare di una vera e propria febbre del film d'arte, in modo particolare nel periodo compreso tra il 1948 e il 1952. Dal 1946 emerge in Francia l'interesse per questo genere cinematografico.

Tuttavia, il genere del film d'arte merita una riflessione formale, dato che, se da un lato questo tipo di operazione cinematografica è il risultato di un'epoca e di una politica, dall'altro non esiste un modo univoco di girare un film che si concentra su un'opera d'arte. Il lavoro di Resnais lo dimostra in modo eloquente. Fanny Etienne nella sua opera *Films d'art Films sur l'art*, propone diverse categorie (l'artiste, sa vie, son œuvre, documentaire-reportage; l'artiste, son œuvre, documentaire-reportage; l'artiste, sa vie, son œuvre, documentaire/pédagogique; l'artiste, son œuvre, exposition, documentaire-reportage; l'artiste, sa vie, son œuvre, documentaire-fiction).

Un altro tipo di film, *Ceux de chez nous* (1935) di Sacha Guitry, segna profondamente il giovane Resnais; si tratta, infatti, di un tentativo di Guitry di conservare la parola e i gesti di artisti come Sarah Bernhardt, Lucien Guitry, Claude Monet, Renoir, Saint Saëns, Degas tra il 1910 e il 1915. Il cinema in quel caso diventa il mezzo per conservare e tramandare la memoria di artisti di grande importanza, con una precisa volontà di messinscena del regista⁹. La parola di Guitry accompagna le immagini degli artisti, rafforzando la volontà di conservarne la memoria attraverso l'oralità. Resnais, partendo

⁸F. Porcile, *Défense du court métrage français*, Éditions du Cerf, Paris 1965.

⁹A. Keit, *Le cinéma de Sacha Guitry : vérités, représentations, simulacres*, Céfal, Liège 1999, p. 21.

dall'opera di Guitry, decide di filmare dei giovani artisti, dunque agli albori della loro carriera.

Il tentativo dell'allora giovane regista francese si riassume, dunque, in modo simbolico con le parole di Gaston Diehl¹⁰: imparare a vedere, imparare a comprendere il colore e le sue costruzioni nelle tele degli artisti astratti.

Nel 1947 Resnais ne visita alcuni. Uno dei primi è *Portrait de Christine Boumeester*, pittrice che comincia la sua carriera con ritratti e paesaggi e che, nel 1935, all'accademia de la Grande Chamière a Paris, incontra Henri Goetz, che più tardi diventerà suo marito. Dal 1936 comincia a realizzare i primi dipinti e più tardi, profondamente influenzata dal lavoro di Hans Hartung, si dirigerà verso l'astrazione. In questo cortometraggio tanto l'utilizzo dei cache che quello del montaggio sono essenziali nella narrazione. La camera ci mostra l'artista al lavoro in plongée, una candela accompagna la sua attività notturna; le prime inquadrature del suo volto si alternano con quelle delle sue mani all'opera con il pennello. Il testo «all'alba» che appare (diapositiva) annuncia allo spettatore la fine del lavoro dell'artista, e subito dopo tre inquadrature: la candela consumata dal fuoco e spenta, le braccia conserte dell'artista, ed infine un'inquadratura sulla tela.

La ricerca di Resnais si concentra sia sulla rappresentazione del divenire dell'opera d'arte, ma anche sulla ricerca di una soluzione al mistero dell'arte astratta, e più precisamente al mistero circa il percorso seguito dall'artista nel momento in cui realizza la transizione dal figurativo all'astratto.

Anche *Le Portrait d'Henri Goetz* appartiene a questo periodo. Il tratto rivoluzionario dell'estetica del pittore è il punto di partenza per la realizzazione del cortometraggio di Resnais. Così racconta Goetz:

¹⁰ «[...] avant de se prononcer sur un tableau, ne faut-il pas au préalable “apprendre à voir”. [...] N'est-il pas indispensable de se préparer, s'armer d'humilité et de patience, s'ouvrir à l'inconnu en commençant par s'interroger ? Qui peut se contenter d'un clin d'œil sur une œuvre pour englober la diversité de son contenu et distinguer ses mérites, toutes choses qui ne se dévoilent que progressivement ? Comme pour les œuvres littéraires maitresses que l'on peut lire et relire sans se lasser, il convient de se familiariser avec une toile, de vivre avec elle afin de disposer d'un temps et plus encore d'un recul suffisants pour être capable de l'approfondir, d'y rencontrer son existence secrète, d'apprécier son pouvoir de rayonnement et sa force de communication émotive», G. Diehl, *Les bâtisseurs imaginaires*, «Aujourd'hui», 15 mai 1941.

La mia prima mostra importante si tenne presso la galleria Breteau, da un mio vecchio amico, divenuto mercante d'arte. Fu grazie all'intervento di Henri Pierre Roché. [...] Grazie a questa mostra un ragazzo in uniforme militare, dato che stava facendo il suo servizio, notò le litografie del mio album *Explorations* dove ogni illustrazione attingeva alla precedente. Trovò quest'idea molto cinematografica e mi chiese il permesso per farne un film. Fu il primo film di Alain Resnais che poi ho potuto presentare a Gaston Diehl¹¹.

Sono appunto le litografie pubblicate nel 1947 nell'album *Explorations* che interessano il giovane regista. Le dieci litografie vengono eseguite nel 1943 e pubblicate solamente nel luglio 1947 per accompagnare i poemi di Francis Picabia. Lo sviluppo e l'ingrandimento di un dettaglio quasi impercettibile della precedente, lega a questa la litografia successiva.

Il testo dei poemi di Picabia segue esattamente lo stesso procedimento, creando un effetto speculare tra parole e immagini. Questo tipo di costruzione, tipica del montaggio di Resnais, fa pensare non soltanto all'inizio del cortometraggio all'atelier di Goetz, ma anche alla struttura di *Van Gogh* (1947) e *Guernica* (1950). Resnais utilizza i dettagli dei quadri per costruire un vero e proprio *récit*.

Le differenti fonti che sono all'origine dell'opera d'arte stessa sono esplorate dal regista: un catalogo del pittore Domela e una riproduzione delle *Baccantes endormies* di François Boucher. L'inquadratura del dizionario enciclopedico Quillet, seguita dalla parola «noctiluque» annuncia allo spettatore la fonte del quadro che segue. *Le portrait de Henri Goetz* appare allora come un caso emblematico tra i film d'arte di Resnais. Dato che nel suo svolgersi ritroviamo tutte le tecniche privilegiate dal regista: il montaggio, gli effetti speciali ed infine i travelling. L'ultima inquadratura fissa è sulla tela, della quale abbiamo seguito la storia attraverso il cortometraggio, un'opera che vive e diviene per e attraverso il dispositivo cinematografico. La tela infine scompare, lasciando lo schermo scuro sul quale appare la parola «Fin». Un vero scherzo come amava definirlo Resnais, la cui volontà è qui di far credere che la tela sia espressamente realizzata per il film.

¹¹H. Goetz, *Henri Goetz lui-même, Catalogue raisonné de Henri Goetz 1909-1989*, Tome 1, Centre Georges Pompidou, Paris 1982.

Visite à Hans Hartung (o semplicemente *Hartung*) è la prova che la struttura di ogni film d'arte di Resnais è mutevole. Sin dai primi secondi del cortometraggio, entriamo nell'universo del pittore, compresi la sua casa bianca di Maiorca, lo scultore Julio Gonzalez (vicino alla scultura *Femme au miroir* 1936-1937) e la compagna Roberta Gonzalez.

Ciò che noi vediamo sullo schermo è una foto dello scultore spagnolo, scomparso nel 1942. Se da un lato la scelta di farlo apparire testimonia la conoscenza dell'opera di Hartung da parte di Resnais, da un altro ciò attesta l'importanza che ebbe l'artista nello sviluppo del suo immaginario. Hartung, infatti, incontra Gonzales nel 1937 e lavora nel suo atelier nel 1938. È ispirandosi a Gonzales che torce e plasma il ferro, che Hartung espone la sua prima e unica scultura nel *Salon des Surindépendants*, la stessa che egli fa ruotare davanti alla camera qualche secondo dopo nel cortometraggio. L'inserzione di un elemento fotografico nel film non costituisce un dettaglio trascurabile. Resnais lo integra nel film, come per animare o rianimare il passato artistico del pittore. Così, sebbene Gonzales nel 1947 sia già morto, Hartung non dimentica il legame che ha nutrito con l'artista, così come il ruolo che egli aveva giocato nella formazione del suo tratto artistico.

La visite à Félix Labisse si distingue in modo netto dagli altri cortometraggi per diverse ragioni. *In primis* per i soggetti protagonisti delle opere di Labisse, personalità segnata dai bombardamenti nella sua città natale Douai durante il primo conflitto mondiale e dai racconti dei suoi familiari della guerra franco-prussiana del 1870. Come evidenzia Patrick Waldberg:

Nel contesto emotivo di questi eventi che, agli occhi del bambino, non potevano avere altra risonanza che fantastica, gli venne l'abitudine di sovrapporre – e addirittura di sostituire – alle immagini della realtà quotidiana un immaginario dove entrava una parte di sogno e questa fabulazione che nasce dal pensiero derelitto. Ogni segreto della sua arte ridiede in questa disposizione particolare¹².

Il film è introdotto da una frase di Hegel: «Non ci si può aspettare nulla di troppo grande dalla forza e dal potere dello spirito». Segue un collage di immagini e, come in altri film d'arte, Resnais mostra la «torre alata», come

¹²P. Waldberg, *Félix Labisse*, André De Rache éditeur, Bruxelles 1970, p. 93.

Labisse ama definirla, il luogo in cui l'artista ha lavorato nel corso di oltre un ventennio. Le inquadrature del corto mettono in sequenza i particolari di visi femminili dipinti da Labisse, artista surrealista e poliedrico.

Bonjour Marie, 1945, *L'Entrée en matière*, 1946, *Les Douze coups du Printemps*, 1946, *La Faim*, 1943, *Jeune figue posant pour Léonard de Vinci une Annonciation*, 1946, sono tutti i quadri che il pittore prepara durante la guerra e nei primi anni del dopoguerra. Il surrealismo del suo immaginario si differenzia da quello astratto e pone allo spettatore un altro enigma: «La donna è un'insidia provocante, irresistibile e distruttrice», come scrive Jean-Charles Gateau. La donna è all'origine di tutte le paure e le angosce del pittore.

In conclusione, attraverso queste prime opere Resnais non narra solamente degli artisti, ma anche di un'epoca: quella del dopoguerra, quella in cui la Francia è alla ricerca di una nuova identità e di una nuova energia. La costruzione di una storia, quella del film, dentro un'altra storia, quella del quadro o della scultura – meglio conosciuta come *ekphrasis* – permette così ai particolari statici di un'opera d'arte di prendere vita. Il dinamismo delle immagini registrate da Resnais dà conto del divenire dell'oggetto artistico, a partire dalla sua genesi.

Il primo cinema di Resnais – un cinema documentario – tesse un legame intenso con la tradizione artistica di Paris della fine degli anni Quaranta. Tutti gli artisti hanno un punto in comune: l'esperienza traumatizzante della Seconda guerra, che segna profondamente i loro immaginari. Qual è, allora, la conseguenza di questa esperienza? Come connettere i loro vissuti con l'evoluzione dei loro immaginari? Per Resnais è sempre questione di svelare un mistero, di risalire nel tempo per, alla fine, suggerire una soluzione. Questi anni sono essenziali nella sua interrogazione circa la manipolazione dello “sguardo” della camera e sulla funzione del montaggio all'interno della struttura del film.

Potremmo quasi ri-definire il suo cinema come un “documentario dell'immaginario”, che ben si adatta alle sue ricerche estetiche, laddove «perché l'immaginario possa dislocare il reale non è necessario che reale ed immaginario siano antinomici»¹³. Dunque l'immaginario, seguendo Merleau-Ponty,

¹³M. Merleau-Ponty, *Structure et conflits de la conscience enfantine*, in Id., *Psycholo-*

Clizia Centorrino

sarebbe meno una fuga dal reale quanto piuttosto ciò che ci rinvia ad esso senza sosta.

gie et pédagogie de l'enfant : Cours de Sorbonne 1949-1952, Éditions Verdier, Paris 2001, p. 230.

Quattro per quattro. L'opposizione quadrangolare nei *Racconti delle quattro stagioni* di Éric Rohmer

ILARIA FRANCIOTTI

La teoria narrativa classica verte principalmente su due grandi linee: un intreccio di eventi che porta avanti una storia e un groviglio di ambienti e personaggi (esistenti) che compiono delle azioni. L'unione di entrambe queste categorie rappresenta la base di ciò che chiameremo mondo narrativo. Secondo Pinardi e De Angelis¹ i due aspetti che non possono essere ignorati quando si effettua un'analisi del mondo narrativo sono quelli dei sette elementi generatori (Topos, Epos, Ethos, Telos, Logos, Ghenos, Chronos) e di ciò che è interno e esterno al personaggio. Il mondo interno si occupa di tutto ciò che in qualche modo riguarda da vicino il personaggio, andando a toccare le sfere fisiche, sociali e psicologiche; mentre quello esterno comprende l'intero ambiente – politico, economico, sociale e culturale – in cui la narrazione è inserita. Robert McKee² ha allargato il discorso sul mondo narrativo rendendolo il centro nevralgico della costruzione tra i vari conflitti dei personaggi, teorizzando tre cerchi abitati dall'individuo (personaggio come unità psicofisica), dalle aggregazioni (formate da più individui) e dall'orizzonte (il mondo in cui si svolge la storia, contenente individui e aggregazioni).

In drammaturgia i personaggi si possono suddividere, come vedremo

¹Cfr. D. Pinardi, E. De Angelis, *Il Mondo narrativo. Come costruire e come presentare l'ambiente e i personaggi di una storia*, Lindau, Torino 2008.

²Cfr. R. McKee, *Story*, tr. it., Omero, Roma 2010.

dettagliatamente più avanti analizzando il lavoro di Truby, in base alla loro funzione narrativa o archetipica. Per quel che concerne la struttura archetipica un testo caposaldo è *L'eroe dai mille volti* di Joseph Campbell³, studioso di mitologia comparata che, influenzato dal lavoro di Jung, sostiene che si possono rintracciare degli archetipi in ogni mito con un *topic* di ricerca identitaria. Christopher Vogler, suo allievo, adatta lo studio del maestro alla narrazione cinematografica e rintraccia sette archetipi base (Eroe, Mentore, Guardiano della soglia, Messaggero, Mutaforme, Ombra e Trickster) di cui indica una funzione psicologica e una drammaturgica.

John Truby⁴ aggiorna lo schema degli archetipi di Vogler inserendo diversi personaggi, suddividendoli in base a una funzione narrativa e a una prettamente archetipica. Quelli inseriti nella funzione narrativa sono: Eroe, Avversario, Alleato, Pseudoalleato, Pseudoavversario e Il personaggio del subplot. I personaggi introdotti nella funzione archetipica sono invece: Il re o il padre, La regina o la madre, Il vecchio saggio, Il guerriero, Il mago o lo sciamano, Il trickster, L'artista o il clown, L'amante e Il ribelle. Secondo Truby⁵, questi personaggi andrebbero in un secondo momento fatti scontrare in una rete di conflitti tramite il tema – che palesa la prospettiva che gli autori hanno sul mondo – e l'opposizione che consiste nel costruire un gruppo di avversari che obbligano il protagonista a confrontarsi con il suo *fatal flaw*.

Prima di parlare dell'opposizione quadrangolare però occorre capire quali sono le caratteristiche che secondo Truby rendono un personaggio un buon protagonista, cioè un individuo paragonabile ad un essere umano a tutto tondo: l'eroe spinto da un bisogno morale e psicologico e dall'aspirazione al cambiamento dovrà essere coinvolgente permettendo al pubblico un'identificazione – non eccessiva – e una costante empatia (da non confondere con il sentimento della simpatia)⁶; inoltre, il personaggio dovrà

³Cfr. J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, tr. it., Guanda, Parma 2000.

⁴J. Truby, *Anatomia di una storia. I ventidue passi che strutturano un grande script*, tr. it., Dino Audino, Roma 2009, pp. 40-68.

⁵*Ivi*, pp. 41-49.

⁶Cfr. D. Tagliafico, E. Terrone, *La colonna emozioni*, «Fata Morgana», n. 85 (2010), pp. 83-93.

essere guidato da un desiderio netto che si intensifichi costantemente nel corso della storia e che solo verso la fine potrà essere soddisfatto; infine per stabilire un buon eroe è necessaria un'ottima costruzione del suo avversario che, secondo Truby⁷, deve avere valori in contrasto con quelli del protagonista ma degli aspetti che a lui lo leghino e una moralità vigorosa quanto incompiuta. Truby⁸ crede che la sola opposizione protagonista-antagonista impedisca alla storia di svilupparsi in spessore ed è qui che entra in gioco la sua rete di opposizione quadrangolare che prevede che si inseriscano almeno due antagonisti secondari, oltre all'avversario principale, che devono avere ciascuno un ruolo rilevante e svolgere cinque funzioni:

- ogni avversario deve attaccare il punto debole del protagonista in modo diverso;
- è bene che i personaggi non entrino in conflitto col solo protagonista ma anche tra di loro;
- i valori dei quattro personaggi devono essere in conflitto;
- i quattro personaggi devono essere il più possibile distanti tra loro;
- il modello di opposizione quadrangolare va esteso a tutti i livelli narrativi (individuo, aggregazione e orizzonte).

A un primo stadio gli avversari sono coloro che si oppongono al *desire*, l'obiettivo esplicito ed esterno del protagonista, ma i giochi si fanno interessanti solo quando l'antagonista, o gli antagonisti, riescono a mettere in crisi l'eroe sfruttando il conflitto con il *desire* per colpirlo in profondità, andando a smascherare quello che Marks chiama *fatal flaw* e Trubi *need*, ovvero quella mancanza profonda del protagonista, meno cosciente e davvero necessaria alla sua trasformazione. Ovviamente nel modello dell'opposizione quadrangolare possono rientrare degli antagonisti meno oppositivi, come vedremo nello studio di caso: solitamente si ha un antagonista principale e due minori e ciò è molto interessante perché consente un'esplorazione tematica

⁷ *Ivi*, p. 63.

⁸ *Ivi*, p. 65.

maggior dato che i vari avversari possono mettere in crisi il protagonista su più fronti diversi.

Questa disamina ci ha portati a rilevare che ogni antagonista elabora una differente strategia d'attacco garantendo che ogni *subplot* sia sistematicamente congiunto al *fatal flaw* del protagonista. La carenza della proposta di Truby risiede nell'aver considerato implicitamente ed esplicitamente solo film – per lo più statunitensi – che si avvalgono di una narrazione classica e “dura”. La costruzione dei conflitti narrativi però non vale solo per il cinema americano più standardizzato, ma anche per film differenti che fanno del realismo la loro massima esigenza, manipolando e sfidando la forte struttura tripartita aristotelica.

Éric Rohmer è uno dei massimi rappresentanti del realismo cinematografico, avvicinando la maggior parte dei suoi film a stralci di vita vissuta che paiono destinati a proseguire anche dopo l'ultima sequenza. I suoi lavori sono segnati da una riduzione della conflittualità relativa agli eventi pragmatici (ambiente condiviso), ma da un incremento di quella relativa alla psiche dei personaggi. In questo contesto intendo dimostrare come l'opposizione quadrangolare teorizzata da Truby sia alla base della costruzione narrativa anche di personaggi appartenenti a un cinema ben diverso da quello cui egli si è dedicato. A tal scopo propongo uno studio di caso dedicato a quattro film di Rohmer: *Conte de printemps* (*Racconto di primavera*, 1989); *Conte d'hiver* (*Racconto d'inverno*, 1992); *Conte d'été* (*Un ragazzo, tre ragazze*, 1996); *Conte d'automne* (*Racconto d'autunno*, 1998).

In *Racconto di primavera* Jeanne, appena uscita dal liceo dove insegna filosofia, si reca a casa del fidanzato. I due ultimamente hanno problemi di relazione; trova l'appartamento in disordine, lui è partito per il fine settimana. Jeanne allora rientra a casa propria, ma la trova ancora occupata dalla cugina, alla quale l'aveva prestata e si ritrova così senza un posto dove andare a dormire. Accetta quindi un invito per una festa dove conosce una giovane donna, Natacha. Tra le due si instaura una certa confidenza: Natacha racconta della separazione dei genitori e invita Jeanne nella casa di famiglia. Natacha odia la giovane compagna del padre, Eve, che ha poco più della sua età, e non nasconde che le piacerebbe vedere Jeanne al suo posto come fidanzata del padre. Natacha trova il modo di lasciare soli il padre e l'amica

auspicandosi che nasca qualcosa fra i due. In effetti tra Igor e Jeanne c'è una certa tensione erotica, arrivano fino a scambiarsi un bacio, poi Jeanne si trattiene a forza e lascia la casa. Tornata a Parigi, ha un breve diverbio con Natacha perché è convinta che si sia trattato di un suo complotto per sostituirla a Eve. Arrivata nell'appartamento del fidanzato, si accinge a fare un po' d'ordine.

È palese che il *desire* di Jeanne sia quello di trovare una casa accogliente in cui stare. In questo contesto il *need* è il correlativo psichico del *desire* dato che il *fatal flaw* della protagonista consiste nel non riuscire a trovare un ambiente in cui sentirsi se stessa, amata. L'opposizione quadrangolare è qui fortissima e lapalissiana. Ogni personaggio che Jeanne incontra attacca il suo punto debole da più punti di vista. L'antagonista principale, nonostante non sia un personaggio negativo, è Natacha che vuole manipolare l'amica per i propri fini, arrivando quasi a indurla a instaurare una relazione con suo padre. Quest'ultimo a sua volta la induce a tradire il suo compagno e quindi la porta verso un disequilibrio che si scontra con l'obiettivo della donna; mentre Eve, la compagna giovane, intelligente e molto bella del padre di Natacha, amplifica la sensazione di disagio di Jeanne ferendo la vanità della donna. L'opposizione quadrangolare è rafforzata anche dal fatto che tutti e tre gli avversari oltre che a essere in contrasto con la protagonista lo sono tra di loro. Sono tutti molto distanti e i loro valori si scontrano costantemente.

In *Un ragazzo tre ragazze*, Gaspard, uno studente di matematica, arriva sulla costa bretone, dove frequenta le spiagge da solo fino a quando incontra Margot, una studentessa di etnologia. I due si frequentano spesso. Lui le confida che sta aspettando, seppure senza troppe speranze, la ragazza di cui è innamorato: Léna. Gaspard incontra anche Solene, dalla quale si sente molto attratto, quando arriva inaspettatamente Léna che lo tratta in malo modo e così il protagonista si ritrova invischiato tra le tre ragazze che alla fine lascerà per tornare in città. Qui l'opposizione quadrangolare è dichiarata sin dal titolo italiano. Il *desire* di Gaspard è quello di godersi le vacanze estive con la sua compagna, che però non lo ama. Il *need* è quello di costruire relazioni sentimentali stabili, soddisfacenti ed equilibrate. L'avversaria principale è proprio Léna che, oltre a non amarlo, mortifica i suoi sentimenti portandolo sulla strada dell'apatia. Poi abbiamo Margot, che come Natacha in *Racconto*

di primavera, è una manipolatrice burattinaia. È Margot che spinge Gaspard tra le braccia di Solene, così come è lei che manovra le decisioni sentimentali del ragazzo; tant'è che quest'ultimo nel finale renderà conto solo a lei della sua scelta di partire e tornare a casa. Infine Solene è colei intralcia l'obiettivo di Gaspard allontanandolo da Léna, che per lui rappresenta l'ideale della stabilità, e portandolo a desiderare l'avventura di un'estate.

In *Racconto d'autunno* Magali è una viticultrice, vedova da cinque anni con una figlia che non vede mai e un figlio fidanzato con Rosine, che con Magali ha un ottimo rapporto. Rosine vuole trovarle marito e pensa che il suo ex professore di filosofia, ed ex compagno, possa essere il candidato ideale. Isabelle è un'amica d'infanzia di Magali, che, intuendo la solitudine dell'amica, a sua insaputa mette un annuncio su un giornale per cuori solitari. Risponde Gérald. Isabelle, fingendosi l'interessata, lo incontra alcune volte per conoscerlo e decidere se può essere un tipo adatto per Magali. In occasione della festa di matrimonio della figlia di Isabelle sono organizzati gli incontri fra Magali e i due uomini, ma il professore di filosofia preferisce le ragazzine e Gérald, con cui Magali ha un piacevole approccio, non la convince per l'ambiguo legame con Isabelle che poi verrà chiarito prospettando un futuro roseo per la neo-coppia. Anche qui l'opposizione quadrangolare è netta. Magali è una sognatrice e il suo *desire* è quello di vivere serenamente in campagna, coltivando le sue relazioni d'amicizia e recuperando il rapporto con i suoi due figli, ma un uomo le manca e il suo *need* è relativo proprio alla costruzione di un rapporto amoroso che possa completare il suo quadro di felicità. In opposizione al suo bisogno abbiamo personaggi principalmente positivi: le sue amiche Rosaline e Isabelle. La prima segue il percorso manipolatore di Natacha e Margot dei due film precedenti (creando una sorta *fil rouge* all'interno della tetralogia, spezzato solo dall'ultimo film); la seconda a livello implicito, e probabilmente inconscio, dimostra a se stessa e all'amica di essere più attraente di quest'ultima, seducendo Gerard. I due pretendenti maschili sono invece figure deboli: da un lato abbiamo un intellettuale bambino che non riesce a sostenere relazioni con donne della sua età, dall'altro troviamo un uomo più serio ma poco coraggioso e intraprendente, tant'è che si nasconde dietro annunci di giornale.

Infine, l'ultimo film della tetralogia delle quattro stagioni è *Racconto*

d'inverno in cui abbiamo Féliš che, durante una vacanza estiva in Bretagna, si innamora di Charl. Vivono un'estate di sogno, finché al momento del commiato, al loro arrivo in treno a Parigi, lei sbaglia nel dargli l'indirizzo. Cinque anni dopo. Féliš alleva da sola Élise, la bambina che è nata dalla relazione con Charl. La ragazza è divisa tra due uomini: Loïc, bibliotecario intellettuale, e Maxence, rozzo proprietario del negozio di parrucchiere in cui lei lavora, ma nessuno dei due le fa battere il cuore come Charl. Féliš dopo aver lasciato entrambi gli uomini assiste con Loïc a una rappresentazione di *A Winter's Tale* durante la quale rimane commossa dalla resurrezione della regina Hermione, e si convince che non sia impossibile il suo sogno di ritrovare Charl. L'ultimo giorno dell'anno Féliš e la figlia salgono sull'autobus per andare dalla madre e sul sedile davanti a loro c'è Charl insieme a una donna. I due si riconoscono, Féliš non riesce a gestire l'emozione e scende a precipizio dal mezzo pubblico. Charl pianta l'amica e la insegue, le dice che non è sposato, in pochi minuti lei gli fa capire che Élise è figlia sua e sembra che fra i due scocchi di nuovo la scintilla. Anche nell'ultimo film abbiamo la protagonista opposta a tre avversari che tentano di impedirle la risoluzione del suo conflitto interno. In questo caso il *desire* e il *need* di Féliš corrispondono perfettamente e convogliano nella volontà di ritrovare Charl e di costruire così una famiglia amorevole. Come oppositori trova i due uomini che frequenta e la propria famiglia: Loïc, il bibliotecario, rappresenta la parte razionale dell'amore ma la lucidità e l'intellettualismo dell'uomo mettono felici a disagio e la fanno sentire inferiore; mentre il suo capo al salone di bellezza è l'opposto di Loïc e rappresenta la parte dell'amore terreno, sensuale, ma insopportabilmente semplice e monotono per Féliš. Infine la famiglia la minimizza valutandola come un'ingenua e illusa sognatrice, alla ricerca di un fantasma, che non potrà mai arrivare alla costruzione di un solido rapporto.

Questo studio di caso intende chiarificare l'importanza del modello dell'opposizione quadrangolare. Una semplice opposizione tra due personaggi impedisce alla storia di raggiungere massimi gradi di profondità e complessità e quindi di avvicinarla alla realtà, ma come dimostrano questi film basta una rete di opposizioni più estesa per rendere la narrazione più accattivante.

Documentare l'invisibile. Werner Herzog tra verità e dato di fatto

FRANCESCO CATTANEO

Werner Herzog appare una figura strategica per interrogarsi intorno allo statuto della «forma cinematografica del reale». La sua prassi filmica e il corpus in cui si è sostanziata ci pongono immediatamente di fronte alla questione della definizione del confine tra documentario e fiction. Oltretutto Herzog, nelle sue opere come nelle sue dichiarazioni a corredo, si dimostra pienamente consapevole del fatto che quello che in prima istanza si presenta come un problema inerente ai generi cinematografici ha una portata assai ampia: esso investe, ancora più a monte, la distinzione teorica tra reale e fittizio, messa peraltro alla prova del predominio contemporaneo del digitale e del virtuale. Per fare ordine, tentiamo di soffermarci su alcuni snodi nevralgici dell'estetica di Herzog.

Quando Herzog gira un film di *fiction*, fa di tutto per riportarlo alla concretezza del vissuto (quel vissuto che è anche l'esperienza sul set, con tutte le sue insidie), di modo che l'eco del mondo reale si riverberi sulle immagini e le faccia vibrare. Solo così sui fotogrammi può sedimentarsi la vita, come un residuo, uno strato di polvere o terriccio, un alone di sudore che fa pulsare un visibile sì slabbrato, stropicciato, imperfetto, ma al contempo lontano dal *rigor mortis* di un formalismo fine a stesso, spesso declassato a cura anodina della "confezione". Per questo in Herzog si produce un intreccio inestricabile tra le storie raccontate nei film e quelle vissute dalla troupe. I film di "finzione" di Herzog invocano un surplus di immediatezza, di verità esistenziale, al punto da risolversi in un diario di lavorazione, in un *making*

of. Nel teatro di posa hollywoodiano tutto è destinato a spegnersi, a essere messo sotto formalina; viene troncata, anestetizzata, quella sopravvenienza del caso che, in senso squisitamente baziniano, irrompe, per esempio, nella conclusione del *Paese del silenzio e dell'oscurità* (1971) nonché nella scena della volpe di *Grizzly Man* (2005).

Viceversa quando Herzog gira un “documentario” è consapevole che suo ufficio non è quello di riprodurre meramente la realtà, in modo “grezzo”, ma di esprimerne il senso, la verità intima. Tutti i documentaristi, più o meno consapevolmente, conferiscono a ciò che decidono di raccontare una direzione, o perlomeno un’inclinazione, un tono (fosse pure un tono impersonale o realistico, che sono pur sempre effetti di “stile”). Il cinema continua a essere rappresentazione anche quando sembra avvicinarsi, secondo l’espressione di Bazin, a un «realismo integrale», a una «ricreazione del mondo a sua immagine»¹.

Fiction e documentario tendono irresistibilmente a rovesciarsi l’uno nell’altro, in uno scambio continuo di strutture e forme che li rende pressoché indistinguibili. Di questa doppiezza è impareggiabile testimonianza la macro-sequenza di *Fitzcarraldo* (1982) in cui la nave viene issata sulla montagna. Herzog ha dichiarato che considera quel film «il mio miglior “documentario”»². Egli ha preteso che l’impresa fosse effettivamente compiuta, non solo simulata mediante un modellino. «Issare un battello su una montagna avrebbe inevitabilmente prodotto situazioni imprevedibili e avrebbe infuso vita nel film»³. Tuttavia Herzog precisa di non essersi fatto carico di quel cemento per una questione di realismo; anzi, sottolinea come, man mano che ci si avvicina all’obbiettivo, gli indiani scompaiano e la barca sembri tirarsi su da sola. La dimensione visionaria diviene predominante, come sottolinea ulteriormente l’erompere, nella colonna sonora, della voce di Caruso. Herzog sostiene di amare la fantascienza, perché è pura immaginazione, «e il cinema sta tutto lì. Ma dall’altro lato in questi film si capisce

¹A. Bazin, *Il mito del cinema totale*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, tr. it. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999, p. 15.

²W. Herzog, *Incontri alla fine del mondo. Conversazioni tra cinema e vita*, a cura di P. Cronin, tr. it. a cura di F. Cattaneo, Minimum Fax, Roma 2018, p. 276.

³*Ivi*, p. 244.

che ciò che vedi è stato realizzato artificialmente in studio con effetti digitali. Si tratta del problema della verità nel cinema d'oggi. Non è una questione di realismo o naturalismo. Sto parlando di *qualcosa d'altro*»⁴.

Herzog, nel suo *corpus* di opere, si misura costantemente con la divaricazione e con l'intreccio – tipici dell'estetica cinematografica – tra *vedere* e *sapere*, tra *accadimento* e *improvvisazione* da una parte e *organizzazione linguistico-narrativa* dall'altra⁵. Si tratta ora di verificare le ripercussioni profonde che ciò determina sulla sua pratica della *fiction* e del documentario – nonché sulla possibilità e opportunità di separarli. Herzog radicalizza la questione fino al punto di porre in discussione (se non esautorare *in toto*) tradizionali etichette e linee di demarcazione. Esse vengono superate in direzione di *qualcosa d'altro*, che si tratta ora di tentare di precisare.

Le opzioni estetiche di Herzog compiono un percorso paradossale, non immediatamente perspicuo: da una parte, egli ritiene necessario infondere vita nei suoi film, far succedere *davvero* le cose davanti alla macchina da presa, di modo che sia un'esperienza *concreta* a stamparsi sulla pellicola; dall'altra, però, a muoverlo non è un'esigenza di "realismo" e di "naturalismo" *stricto sensu*, come dimostra la sua predilezione per un registro visionario e immaginativo, che trova la sua più compiuta espressione nella *fantascienza*. Così facendo Herzog si sottrae a entrambi i termini di quelle coppie di opposti (per es., reale vs immaginario) che, in nome della logica del *tertium non datur*, sembrano esaurire l'orizzonte del possibile. Dove si colloca, dunque, Herzog? Se una terza via si dà, ciò può avvenire soltanto mutando le coordinate del problema.

Per fare qualche passo avanti, è senz'altro utile appoggiarsi a uno scritto in cui Herzog prende esplicitamente posizione su questi temi, la *Dichiarazione del Minnesota. Verità e dato di fatto nel cinema documentario*, del 30

⁴ *Ivi*, p. 245 (tr. it. leggermente modificata; corsivo mio).

⁵ Sul punto, cfr. S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze, 1998, p. 193. Ai concetti menzionati si può accostare anche la coppia ovvio/ottuso (R. Barthes, *Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Ejzenštejn*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, tr. it., Einaudi, Torino 2001, pp. 42-61) e la coppia *punctum/studium* (R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it., Einaudi, Torino, 1980, pp. 43 ss.).

aprile 1999⁶. Non si tratta di uno scritto teorico propriamente detto, quanto piuttosto di un manifesto di poetica, che assume i connotati non tanto di un *pamphlet*, ma di un *J'accuse* dalla brevità aforistica. Come Herzog stesso spiega, la sua «sfuriata contro il *cinéma vérité*»⁷ è

in parte ironica e studiata per provocare, ma i temi che affronta sono oggetto delle mie riflessioni da molti anni, fin dai tempi dei miei primi “documentari”. Fermo restando che in passato mi ero già occupato di queste questioni, almeno a partire da *Paese del silenzio e dell'oscurità*, negli ultimi dieci anni la mia ricerca è diventata più intensa che mai con film come *Rintocchi dal profondo*, *Tod für fünf Stimmen* e *Little Dieter Needs to Fly*. La parola “documentario” dovrebbe essere maneggiata con cura, perché noi crediamo di disporre di una definizione molto precisa del suo significato. Tuttavia, essa deriva soltanto dal nostro bisogno di classificare facilmente le opere e dalla mancanza di concetti più appropriati per un'intera gamma di film. Considero fuorviante chiamare “documentari” film come *Rintocchi dal profondo* e *Tod für fünf Stimmen*, nonostante questa etichetta gli venga continuamente attribuita. Essi assumono soltanto la veste esteriore di “documentari”⁸.

Il carattere *estrinseco* dell'etichetta “documentario” rispetto al lavoro di Herzog trova un chiarimento nella *Dichiarazione del Minnesota*, in particolare nei dodici punti in cui è articolata e che «contengono, in una forma molto sintetica, tutto ciò che mi ha fatto arrabbiare e mi ha spronato nel

⁶Sulla genesi della *Dichiarazione del Minnesota*, cfr. E. Ames, *Ferocious Reality. Documentary according to Werner Herzog* (Visible Evidence 27), University of Minnesota Press, Minneapolis 2012, pp. 1 ss. Per documenti relativi alla retrospettiva al Walker Art Center del 1999, in occasione della quale Herzog ha pronunciato per la prima volta la *Dichiarazione*, cfr. R. Ebert, *Herzog by Ebert*, foreword by W. Herzog, The University of Chicago Press, Chicago-London 2017, pp. 179-181. In occasione del diciottesimo anniversario della *Dichiarazione* Herzog, su invito del Walker Art Center, ne ha fornito un'integrazione in sei punti in cui rilegge le sue considerazioni su verità e dato di fatto alla luce di concetti come “alternative facts” e “fake news”. L'appendice è disponibile all'indirizzo: <https://walkerart.org/magazine/werner-herzog-minnesota-declaration-2017-addendum> (ultima consultazione 22 maggio 2020).

⁷W. Herzog, *Incontri alla fine del mondo*, cit., p. 326.

⁸*Ivi*, p. 325.

corso degli anni»⁹. I dodici punti sono in realtà preceduti da un sottotitolo, assai evocativo: *Lezioni di tenebra*, con chiaro riferimento all'omonimo film del 1992, conosciuto in italiano come *Apocalisse nel deserto*, ma intitolato in originale *Lektionen in Finsternis*. Leggiamone i punti più significativi ai nostri fini:

1. A forza di proclamarsi tale, il cosiddetto Cinéma Vérité è privo di *vérité*. Attinge solo una verità di superficie, la verità dei contabili.
2. [...]
3. Il Cinéma Vérité confonde tra loro i fatti e la verità, e perciò passa l'aratro sulle pietre. Eppure a volte i fatti hanno un potere strano e bizzarro che fa sembrare incredibile la loro verità intrinseca.
4. Il dato di fatto crea norma, la verità illuminazione.
5. Ci sono strati più profondi di verità al cinema, e c'è una sorta di verità poetica, estatica. È misteriosa ed elusiva e può essere colta solo per mezzo di invenzione, immaginazione e stilizzazione.
6. I registi del Cinéma Vérité assomigliano a turisti che scattano fotografie in mezzo alle rovine dei fatti¹⁰.

La verità di superficie che il documentario attinge è definita da Herzog «la verità dei contabili» perché è una verità che attiene all'amministrazione dell'esistente, alla quantificazione, all'elencazione ordinata, alla catalogazione, e che non riesce a cogliere *scarti o salti qualitativi, trasformativi*.

Se il reale, sul quale il cosiddetto *cinéma vérité* pone l'accento in modo tanto insistente, avesse un significato così esclusivo, si potrebbe argomentare che la *vérité*, la verità, nella sua forma più concentrata, dovrebbe già risiedere nella guida telefonica: centinaia di migliaia di dati, tutti realmente corretti, tali cioè da corrispondere alla realtà¹¹.

In questo senso, il *cinéma vérité* si trova a confondere «tra loro i fatti e la verità», scambiando la seconda con i primi. Restituendo i fatti, esso

⁹ *Ivi*, p. 326.

¹⁰ *Ivi*, pp. 403-404.

¹¹ *Id.*, *Dell'assoluto, del sublime e della verità estatica*, in G. Paganelli, *Segni di vita. Werner Herzog e il cinema*, Il Castoro, Milano 2008, pp. 184-185.

crede per ciò stesso di raggiungere la verità, ma in realtà si limita, come detto, a una «verità di superficie». Al di sotto di quest'ultima sta uno «strato più profondo di verità», che Herzog definisce «verità poetica, estatica». Essa si sottrae al calcolo, non può essere conseguita mediante un metodo prestabilito, ma al contrario richiede «invenzione, immaginazione e stilizzazione». Tale verità, dunque, trascende il dato di fatto – al più, come Herzog acutamente suggerisce, può rilucere in *certi* fatti, quelli che, nella loro *stra-ordinarietà*, minano i nostri incasellamenti usuali e nei quali trova riscontro il detto secondo cui la realtà a volte supera l'immaginazione. Se la mera restituzione del dato di fatto, ingenerando appiattimento e livellamento, produce *falsità*, ciò implica che, per conseguire una verità superiore, occorre staccarsi dal dato di fatto, o meglio, occorre ricollocare il dato di fatto nell'orizzonte più ampio – sfuggente, elusivo – che gli dà di volta in volta senso. A partire da questo sfondo invisibile, il dato di fatto muta la propria natura: le cose non stanno più semplicemente di fronte, ma divengono il risultato di un rapporto, di un'esperienza che potremmo definire ermeneutica del mondo, in cui rientra appieno – al fine dell'articolazione di ciò che attivamente incontriamo – l'immaginazione. Pertanto la verità non crea norma, cioè dei meccanismi previsionali i più accurati possibili, ma *illuminazione*: ci consente di confrontarci, mediante un integrale investimento sul piano dell'esistenza, con il *problema del senso*. Riflettendo sul suo fare cinema, Herzog stesso ha spiegato che il suo obbiettivo da artista e da uomo non è il conseguimento di una fantomatica felicità; per lui si tratta piuttosto di «dare un qualche significato alla mia esistenza»¹².

La terza via dianzi accennata viene pertanto guadagnata abbandonando la coppia realtà/illusione a favore della coppia verità/dato di fatto. Ciò apparirebbe per certi versi un ritorno all'indietro, in direzione della tradizionale coppia metafisica di stampo platonico verità/falsità, se non fosse che Herzog si cura di specificare che quella cui lui mira è una verità *estatica*, o, come anche si esprime, un'estasi della verità, alla quale egli contrappone la specifica falsificazione connessa alla riproduzione dei dati di fatto. Siffatta contrapposizione viene a volte espressa da Herzog nei termini della coppia

¹²Id., *Incontri alla fine del mondo*, cit., p. 53.

poesia/reportage¹³. Continua Herzog:

Combatto contro il *cinéma vérité* perché in definitiva fa leva solo sul più banale livello di comprensione del mondo intorno a noi. Sono convinto che, operando nei miei film la distinzione tra “verità” e “dato di fatto”, riesco a raggiungere uno strato di verità più profondo, di cui altri film non si accorgono neppure. La profonda e intima verità che è propria del cinema può essere scoperta solo se non si è burocraticamente, politicamente e matematicamente corretti. In altre parole, io comincio a inventare e a giocare con i “fatti” così come li conosciamo. Attraverso l'invenzione, l'immaginazione e la falsificazione divento più veritiero dei piccoli burocrati. Questa è un'idea che si potrà comprendere meglio [in relazione a] film come *Rintocchi dal profondo* e *Apocalisse nel deserto*¹⁴.

Quando Herzog impiega il concetto di *cinéma vérité*, esso non ha un contenuto storico-critico preciso¹⁵; piuttosto, possiede una valenza performativa, indica una direzione di marcia. Se il *terminus a quo* è l'abbandono

¹³ «Noi rispondiamo alla poesia con un fervore e una passione più vividi di quelli con cui reagiamo a un semplice reportage televisivo. Questa è la ragione per cui *Apocalisse nel deserto* ha toccato una corda così sensibile. Sappiamo da molto tempo che il poeta è in grado, più di chiunque altro, di articolare una verità profonda, intrinseca, misteriosa. Per qualche motivo però i registi – soprattutto coloro che si occupano della verità dei contabili – sono inconsapevoli di ciò e continuano a smerciare i loro articoli obsoleti» (*ivi*, p. 343). A questo proposito, giova segnalare come Herzog distingua il cinema, forma d'arte che implica significativi condizionamenti, dalla scrittura, in cui è invece possibile esprimere una più piena libertà. Parlando del suo “diario di viaggio” *Sentieri nel ghiaccio*, Herzog dice: «Quel libro mi piace addirittura più dei miei lavori cinematografici. Anzi, mi è più caro di tutti i miei film messi insieme, forse perché il cinema comporta sempre innumerevoli compromessi» (*ivi*, p. 378).

¹⁴ *Ivi*, pp. 327-328.

¹⁵ La macrocategoria *cinéma vérité* raccoglie un insieme di pratiche abbastanza diverse e stimolanti sul piano teorico, che affondano le proprie radici nel lavoro di Dziga Vertov (*L'uomo con la macchina da presa* [1929]), e in generale la teoria del *Kino-Pravda*) e di Robert S. Flaherty (*Nanuk l'eschimese* [1922]) e che si confrontano con il problema della verità e della realtà nel cinema. Schematicamente parlando, tali pratiche sono distribuite all'interno di un continuum che va dalla concezione della macchina da presa come osservatore neutrale (la “mosca sulla parete”) all'intendimento del cineasta come catalizzatore della visione, in grado, attraverso la sua interazione con l'ambiente (e, eventualmente, attraverso la drammatizzazione della vita di persone reali), di libera-

del *cinéma vérité*, di cui Herzog si augura di essere «il becchino»¹⁶, il *terminus ad quem* viene prefigurato da Herzog mediante la menzione di alcuni compagni di viaggio, o compagni d'armi, in particolare due registi nelle cui opere il cinema, al pari della poesia, si dimostra «intrinsecamente capace di manifestare una serie di dimensioni molto più profonde rispetto al livello della cosiddetta verità che si trova nel *cinéma vérité* e nella realtà stessa»¹⁷: Chris Marker ed Errol Morris.

Nel brano citato Herzog segnala, a titolo esemplificativo, due suoi film: *Rintocchi dal profondo* e *Apocalisse nel deserto*. In essi appare evidente come l'*invenzione*, l'*immaginazione* e la *falsificazione* di cui parla il regista consistano, in prima istanza, in una presa di congedo dai “dati di fatto”: staccandosi da essi, non aderendo alla loro superficie, si crea la possibilità di balzare *oltre* la falsificazione determinata dalla loro riproposizione ossificante, verso uno «strato di verità più profondo». I dati di fatto, nella loro supposta “naturalzza”, pretendono di costituire delle *norme*, e dunque di strutturare una *normalità*, un livello zero in cui la produzione di senso si svuota nella ripetizione *normalizzante* di un senso assunto come evidente e ovvio (di qui la “datità” del “dato di fatto”). Invenzione, immaginazione e falsificazione introducono uno scarto rispetto alle convenzioni, agli schemi di interpretazione e visione consolidati e “automatici”; spezzano il circolo dell'identico, dell'abituale e del rassicurante, in cui il sentire si spegne e inaridisce, e consentono all'esperienza di tornare *vibrante*, riaccendendo e acuendo i sensi.

La verità estatica di Herzog ha molto a che fare con un ritorno fenomenologico alla radice viva del nostro incontro con le cose, scuotendo ciò che si è irrigidito¹⁸. Qui si creano le condizioni perché il cinema esprima, contro le

re lo spettatore dai suoi pregiudizi. Jean Rouch, uno dei padri della Nouvelle Vague e dell'antropologia visuale, nei suoi numerosi film sul Niger ha fatto spesso ricorso alla cosiddetta *ethnofiction* (combinazione di etnografia e docufiction). Nel corso del tempo il *cinéma vérité* è stato criticato per la sua tendenza alla costruzione ingannevole di una realtà “oggettiva” e pseudo-naturale.

¹⁶W. Herzog, *Incontri alla fine del mondo*, cit., p. 327.

¹⁷*Ibidem*.

¹⁸L'accostamento con la fenomenologia, per es. in relazione alla centralità del corpo nel cinema di Herzog, è stato di recente riproposto in R. Eldridge, *Werner Herzog*.

forme e le formule standardizzate di visione, la «profonda e intima verità» che gli è propria. Per certi versi, anche per Herzog, come per Rimbaud, il poeta è chiamato a farsi *veggente* (*voyant*) mediante «un lungo, immenso e ragionato *sregolarsi di tutti i sensi* [*un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens*]»¹⁹. *Sentendo* in modo diverso, il poeta attribuisce un *senso* diverso, rompendo le regole del senso (e del sentire) comune e quindi trasformandosi nel «gran malato», nel «gran criminale», nel «gran maledetto» – e al contempo nel «sommo Sapiente»²⁰. Nei suoi viaggi attraverso forme *altre*, Herzog non indulge mai all'esotismo o al voyeurismo: lavora invece lucidamente sul nostro occhio, ci insegna a *vedere*.

Filmmaker and Philosopher, Bloomsbury, London-New York, pp. 24 ss.

¹⁹Lettera a Paul Demeny del 15 maggio 1871, in A. Rimbaud, *Opere*, tr. it. a cura di D. Grange Fiori, introduzione di Y. Bonnefoy, Mondadori, Milano 2006, p. 454.

²⁰*Ibidem*.

Tra profanazioni e re-incantamenti: le “immagini povere” del Nuovo cinema filippino

PIETRO MASCIULLO

Questo saggio¹ nasce dalla volontà di approfondire alcuni aspetti dell'ampio discorso culturale inaugurato nel XXI secolo sul cosiddetto “Nuovo cinema filippino”². Ossia una categoria critica coniata per definire la moltitudine di film indipendenti provenienti dalle Filippine che negli ultimi vent'anni hanno popolato le selezioni ufficiali dei festival internazionali. Iniziamo da qui: il padre putativo di questo non-movimento, Kidlat Tahimik³, si inserisce nel solco estetico e produttivo inaugurato negli anni Settanta da due leggendari registi come Lino Brocka e Ismael Bernal che iniziarono a praticare (e

¹Il saggio rielabora, ripensa e porta avanti una riflessione sul cinema filippino presente in P. Masciullo, *Road to nowhere. Il cinema contemporaneo come laboratorio autoriflessivo*, Bulzoni, Roma 2017.

²Per una ricognizione sulla storia del cinema filippino, cfr. E. Reyes, *Notes on Philippine cinema*, De La Salle University Press, Manila 1989; G. Gariazzo, *Il cinema del Sud-Est asiatico*, in G.P. Brunetta (a cura di) *Storia del cinema mondiale*, vol. IV, Einaudi, Torino 2001. Per un'attenta analisi sulle implicazioni postcoloniali nel cinema filippino del XXI secolo, cfr. R. Loriga, *Autobystoria. Visioni postcoloniali del nuovo cinema filippino*, Aracne, Roma 2016.

³Il cinema di Kidlat Tahimik (in particolare il suo film del 1977 *Perfumed Nightmare*) è stato analizzato da Frederick Jameson come caso di studio esemplare del cosiddetto *Third Cinema*: cfr. F. Jameson, *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington 1995.

teorizzare) un cinema moderno⁴ indipendente dalle ingerenze del governo del generale Marcos. Tahimik diventa pertanto l'anello di congiunzione che lega le innovazioni estetiche e le istanze politiche di Brocka e Bernal (che a loro volta si rifacevano direttamente al neorealismo italiano e al *cinema novo* brasiliano) a quelle di una generazione di cineasti contemporanei che va da Lav Diaz a Brillante Mendoza, da Sherad Anthony Sanchez a Adolfo Alix Jr, da Ditsi Carolino a John Torres, da Khavn De La Cruz al giovane Raya Martin. In un documentario del 2010 di De La Cruz – dall'ironico titolo: *Philippine New Wave. This is not a Film Movement* – il regista mette in dubbio questa nuova categoria critica definendone i caratteri per difetto, ossia nell'impossibilità di racchiudere tutte le esperienze dei vari colleghi intervistati in un unico manifesto estetico (simile magari a quello di Oberhausen per i *giovani tedeschi* negli anni Sessanta).

E allora, quali sono i punti in comune che hanno spinto molti critici e studiosi a parlare di *New wave filippina* contestualizzandola nel più ampio panorama del cosiddetto *slow cinema*⁵ mondiale? Sicuramente l'indipendenza produttiva derivata dal basso costo delle piccole videocamere digitali e dei programmi di montaggio a partire dagli anni Duemila; poi una profonda conoscenza della storia del cinema occidentale vista come archivio immaginario sempre a disposizione (dal muto di Griffith alle avanguardie di Warhol e Brakhage, dal Neorealismo italiano alla Nouvelle Vague francese); infine la sperimentazione costante sui supporti, sui formati e sulle immagini d'archivio come riflessione estetica sul presente. In questa sede ci soffermeremo in particolare su uno di questi aspetti: l'utilizzo della bassa definizione come *medium di libertà espressiva* contrapposto al cinema mainstream filippino. Ciò che Giorgio Agamben definisce un «controdispositivo che restituisce a uso comune ciò che il sacrificio aveva separato e diviso»⁶. Partendo dal con-

⁴I film *Weighed but Found Wanting* (Brocka, 1974) e *Manila by Night* (Bernal, 1980) sono i manifesti della cosiddetta "Second Golden Age" del cinema filippino. Due film dalle forti connotazioni neorealiste (nello stile) e slegati da ogni retorica di regime (nei duri temi sociali affrontati).

⁵Cfr. T. De Luca e N. Barradas Jorge (a cura di), *Slow Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016; E. Çağlayan, *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*, Palgrave Macmillan, Cham 2018.

⁶G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, nottetempo, Roma 2006, p. 28.

retto di dispositivo teorizzato da Michel Foucault – associato al “governo degli uomini” e alla manipolazione dei rapporti di forza inscritti in continui “giochi di potere” – il filosofo italiano prende infine a prestito il concetto di “profanazione” dal diritto romano:

sacre o religiose erano le cose che appartenevano in qualche modo agli dei. Come tali esse erano sottratte al libero uso e al commercio degli uomini. [...] E se consacrare (*sacrare*) era il termine che designava l'uscita delle cose dalla sfera del diritto umano, profanare significava per converso restituire al libero uso degli uomini⁷.

In tutti i dispositivi di potere, pertanto, ritornano questi processi separativi che consacrano le cose e le sottraggono dall'uso comune, necessitando poi di cicliche profanazioni atte a ridiscutere ogni dinamica di soggettivazione sottesa alle stesse. Questo paradigma della “profanazione” ci sembra particolarmente illuminante se associato al Nuovo cinema filippino e alla difficile elaborazione della traumatica memoria coloniale del Sud Est asiatico.

Sofferamoci allora su due registi in particolare, Lav Diaz e Raya Martin, e sullo sforzo testimoniale che i loro film producono proprio attraverso una messa in discussione dei rapporti di potere tra le immagini. È lo stesso Diaz ad approfondire questi concetti con estrema chiarezza in un'intervista rilasciata a Tilman Baumgärtel:

Il digitale ha cambiato tutto. Adesso possiedi il pennello, possiedi la pistola, a differenza di quanto accadeva prima, quando era tutto di proprietà della casa di produzione. Ora è tutto libero. Io posso finire un intero film dentro questa stanza. [...] Il digitale è una teologia della liberazione. Adesso possiamo possedere i nostri stessi media. Adesso abbiamo un cinema indipendente sudorientale. Siamo stati diseredati per molto tempo, siamo stati trascurati, siamo stati respinti dai media occidentali. Non avevamo soldi, non avevamo macchine da presa, non avevamo tutte quelle cose. Adesso siamo sullo stesso piano. Adesso ci sono persone nuove che, nelle

⁷Ivi, p. 27.

Filippine, stanno facendo cose radicalmente diverse, come Raya Martin, John Torres o Kahvn de la Cruz⁸.

Le parole di Diaz si inscrivono in un più vasto dibattito internazionale sulle implicazioni politiche ed estetiche inerenti all'utilizzo della bassa/alta definizione⁹ in era di ibridazione profonda dei media, di costante manipolazione dell'immagine digitale e quindi di progressiva perdita di valore testimoniale. Del resto negli ultimi tre decenni del Novecento la bassa definizione – analogica prima e digitale poi – ha creato un'estetica riconoscibile che la videoartista tedesca Hito Steyerl sintetizza nel concetto di *poor image*. Per Steyerl nel nuovo millennio la Low Definition appare come il «sottoproletariato di un sistema mediale dominato da un'industria e da un marketing che promuovono senza sosta un progresso continuo e illimitato verso l'alta definizione degli schermi e delle videocamere digitali, un'alta definizione a cui viene associato il prestigio della tecnologia avanzata»¹⁰. Smarcandosi da queste relazioni di potere che tendono a una definizione sempre più satura e piena di informazioni e sempre più mancante di fuori campo, il riferimento di Steyerl alla bassa definizione visiva e sonora presuppone proprio una *profanazione* degli odierni dispositivi di visione attraverso un'immagine che è sempre più:

copia in movimento. La sua qualità è bassa, la sua risoluzione inferiore alla norma. Quanto più circola rapidamente, tanto più si deteriora. È

⁸L. Diaz, *Digital Is Liberation Theology*, in T. Baumgärtel (a cura di), *Southeast Asian Independent Cinema. Essays. Documents. Interviews*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2012, p. 176.

⁹Alta e bassa definizione «dipendono sempre dalla *materialità* dei supporti, dei media e dei dispositivi che stabiliscono le condizioni di visibilità delle immagini intese come *pictures*, e possono essere interpretate in termini quantitativi, osservando il numero delle linee di un'incisione ilografica, dei punti del reticolato di una stampa a mezzatinta, o dei pixel di uno schermo televisivo. Questo aspetto quantitativo dell'alta e della bassa definizione determina però tutta una serie di conseguenze che riguardano il modo in cui le immagini rappresentano, documentano, testimoniano, comunicano e circolano all'interno di un determinato contesto culturale». A. Pinotti e A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, p. 193-194.

¹⁰*Ivi*, p. 211-212.

lo spettro di un'immagine, una *preview*, un'idea errante, un'immagine itinerante distribuita gratuitamente, che si muove e fatica attraverso reti troppo lente. L'immagine povera è uno straccio o uno squarcio: un file .avi o .jpg, una forma di sottoproletariato tra le classi sociali in cui sono suddivise le immagini, classificata e giudicata in base al suo grado di risoluzione. [...] L'immagine povera viene liberata dallo spazio chiuso del cinema e degli archivi e proiettata nell'incertezza digitale, al costo della sua stessa sostanza. L'immagine povera tende all'astrazione: è un'idea visiva colta nel suo divenire¹¹.

L'impegno etico di Lav Diaz nell'indagare i fantasmi passati che agitano il difficile presente del suo paese – uno sforzo testimoniale che rielabora gli echi di tre secoli di colonialismo spagnolo, poi dell'occupazione americana (1898-1942) e giapponese (1942-1944), infine della legge marziale del partito nazionalista di Ferdinand Marcos (1965-1986) – passa proprio da questa liberazione del cinema dalla rete dei saperi e dei poteri che lo hanno storicamente ordinato (almeno nel cosiddetto *mainstream*) come dispositivo teso a un oblio selettivo.

Una sequenza in particolare del suo film *A Lullaby to the Sorrowful Mystery* (2016) risulta illuminante in tal senso: siamo nel 1896, all'indomani dell'esecuzione di José Rizal, lo scrittore/poeta/leader spirituale della rivoluzione filippina. In un luogo chiuso e misterioso avviene un importante incontro "mondano" tra il comandante generale (il potere politico emissario della corona spagnola), un prete (il potere ecclesiastico che spalleggia la potenza coloniale) e un giornalista (i media che domineranno di lì a poco il Novecento), tutti riuniti a celebrare il fallimento della rivoluzione brindando alla morte del ribelle Rizal. Il giornalista spagnolo presenta proprio in quest'occasione una nuova «invenzione che viene da Parigi»: il Cinématographe Lumière, che farà vedere «una realtà alternativa, un mondo differente». Il cinema, pertanto, viene dapprima presentato come dispositivo del potere coloniale e subito dopo profanato: il famoso aneddoto della fuga degli spettatori dalla prima proiezione al Café Lumière è fedelmente riprodotto, ma al posto del treno assistiamo qui all'apparizione improvvisa

¹¹H. Steyerl, *In defense of the poor image*, come citato in A. Pinotti e A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, cit., p. 212.

di uno spirito della foresta che spaventa il pubblico e lo fa fuggire dalla sala. Il cinema, coetaneo della rivoluzione filippina, può quindi potenzialmente essere riconfigurato come un «controdispositivo»: Diaz si ri-appropria di riti e miti popolari in una radicale sperimentazione sulle *immagini povere* – in formato 4:3, bianco e nero e in bassa definizione digitale – creando una costante dialettica tra temporalità differenti delle immagini.

In film come *Evolution of a Filipino Family* (2004), *Death in the Land of Encantos* (2007), *Melancholia* (2008) o *Century of Birthing* (2011), Diaz si pone oltre ogni istituzione classicamente riconosciuta sabotando dal basso il dispositivo cinematografico – questi film di sei, nove o dieci ore di durata non vogliono trovare una canonica distribuzione e non possono produrre gli stessi effetti di senso del cinema *mainstream*, presupponendo pertanto una diversa soggettività nello spettatore – in un’idea di cinema espanso e “fuori norma”. I Festival internazionali del XXI secolo, pertanto, intervengono in una doppia direzione: da un lato operano un re-incantamento del dispositivo, proiettando¹² i film di Diaz nelle selezioni ufficiali ancora tradizionalmente concepite e quindi accentuando ciò che Walter Benjamin chiama *valore positivo dell'arte*; dall’altro si pongono come laboratorio critico che accetta la sfida di ogni nuova testualità espansa contaminando e profanando l’esperienza del cinema con quelle di una video-installazione o delle visioni *clandestine* e *incerte* delle piattaforme on line. Del resto, questi magmatici processi di de-soggettivazione sono intimamente connessi alla stessa diegesi di molti film di Lav Diaz: in *Melancholia* i tre ex attivisti rivoluzionari che cercano di superare i loro traumi mutando costantemente identità vengono pedinati in lunghissimi piani sequenza in bianco e nero e in bassa definizione visiva e sonora dilatando a dismisura una traccia narra-

¹²Sono innumerevoli i piccoli e grandi Festival internazionali che hanno proiettato film di Lav Diaz. In questa sede ricordiamo solo i due riconoscimenti ufficiali nella sezione Orizzonti della Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia (nel 2007 la Menzione Speciale per *Death in the Land of Encantos* e nel 2008 il Premio Orizzonti per *Melancholia*) e il Leone d’Oro raggiunto nella Mostra del 2016 con *The Woman Who Left*; poi il Pardo D’Oro al Festival del film di Locarno con *From What Is Before* (2014); infine l’Orso d’argento nella Berlinale 2016 per *A Lullaby to the Sorrowful Mystery*.

tiva (il film dura circa 450 minuti) che rispetti il più possibile il *tempo* delle azioni¹³.

Quindi, pur accettando con entusiasmo questa *incertezza digitale*, Diaz resta uno dei cineasti contemporanei più intimamente debitori di una baziniana fenomenologia del reale, ritrovando proprio nell'esaltazione del piano sequenza e della profondità di campo un moderno regime di credenza nelle immagini: «gli avvenimenti non sono nella loro essenza segni di qualcosa, di una verità di cui dovremmo convincerci; essi conservano tutto il loro peso, tutta la loro singolarità, tutta la loro ambiguità di fatto»¹⁴. Una temporalità che il cinema digitale contemporaneo sa assorbire e restituire anche nella sua ontologica incertezza referenziale: «Io credo che i lunghi, lunghi, piani sequenza siano più emotivi e più soddisfacenti in termini di creazione del pathos. [...] In questo senso io rappresento la mia cultura. Questo è ciò che voglio condividere in quanto filippino»¹⁵.

Pertanto: il cinema filippino del XXI secolo sta indagando “dal basso” i fantasmi della propria memoria collettiva, come dimostrano anche i film del prolifico Raya Martin. *A Short Film About the Indio Nacional* (2006), il suo secondo lungometraggio, è diviso in due segmenti: la prima parte è a colori, ambientata in una piccola camera da letto illuminata solo con fonti di luce diegetiche (una candela) e dominata da confusi rumori d'ambiente che rimarcano la scelta estetica della bassa definizione digitale. Assistiamo a tre lunghi piani sequenza: due coniugi cercano faticosamente di dormire; la donna rompe il silenzio e implora in lacrime il marito di raccontarle una storia. Esattamente come in *Melancholia* di Diaz i personaggi sono alla disperata ricerca di nuove narrazioni che rielaborino i traumi del passato in un processo memoriale condiviso: il marito racconta di eventi lontani avvenuti durante il colonialismo spagnolo, ma le condizioni ambientali che descrive sembrano molto simili a quelle che i coniugi stanno vivendo in quel momento. L'uomo continua a raccontare, con voce rotta dal pianto,

¹³Cfr. W. Brown, *Melancholia: The Long, Slow Cinema of Lav Diaz*, in T. De Luca e N. Barradas Jorge (a cura di), *Slow Cinema*, cit., pp. 112-122.

¹⁴A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, tr. it. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999, pp. 308-309.

¹⁵L. Diaz, *Digital Is Liberation Theology*, cit., p. 175.

di misteriose sparizioni e troppi morti da pregare e di «falsi leader che pretendono di conoscere la legge e hanno curato il popolo con il veleno».

La riemersione di un passato traumatico, dunque, ha ancora bisogno di un *racconto* per essere formalizzata: il filosofo francese Paul Ricoeur¹⁶ ragiona proprio su quelle forme discorsive chiamate in causa per comunicare l'esperienza ricorrendo a una narrazione, in un fruttuoso incrocio da instaurare tra “racconto storico” e “racconto di finzione” che possa aprire alla *rifigurazione* del tempo. Lo stacco di montaggio verso la seconda parte del film segna infatti un evidente scarto sia nel supporto sia nelle modalità configurative: bianco e nero e pellicola 35mm, sonoro delegato a musica orchestrale in sala¹⁷, didascalie e punteggiatura filmica tipica del cinema di Griffith e Méliès. Questo *short film*, pertanto, fa balenare gli stilemi del cinema muto creando un discorso tra il difficile presente filippino e la nascita di una coscienza rivoluzionaria in tre ragazzi vissuti alla vigilia della Rivoluzione del 1896. Martin gira questa seconda parte “griffithiana” tentando di ricreare un solido immaginario popolare filippino:

Independencia e Short Film rappresentano il desiderio di un cinema che non è mai esistito e chissà, magari un giorno salteranno fuori dagli archivi i film di quel periodo che non abbiamo mai visto e saranno completamente diversi (me lo auguro!) da quelli che ho fatto io¹⁸.

Un cinema delle origini che *non è mai esistito* in questa forma, ma che – sia percettivamente sia narrativamente – fornisca testimonianza di un

¹⁶Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto. Volume 2. La configurazione nel racconto di finzione*, tr. it., Jaca Book, Milano 1987.

¹⁷ «Uso quello che è disponibile al momento. Dipende da quello che ha a disposizione il festival e da dove arriva la copia. Anche se un soundtrack originale esiste: quello della première a Rotterdam, con la musica di Khavn de la Cruz. Altrimenti porto un cd con vecchie musiche tradizionali e mettiamo quello. Altre volte i “Notturmi” di Chopin, perché li ascoltavo mentre scrivevo il film e in qualche modo hanno dettato il ritmo dell’opera. Mi piacerebbe molto che ognuno degli spettatori portasse il proprio iPhone e vedesse il film con una colonna sonora diversa, “personalizzata”». R. Martin, in A. Stellino, *Alla ricerca del tempo perduto. Intervista a Raya Martin*, «FilmIdee.it»: <https://www.filmidee.it/2012/03/alla-ricerca-del-tempo-perduto-intervista-a-raya-martin/> (ultimo accesso giugno 2020).

¹⁸*Ibidem*.

difficile passato salvaguardando però quel *debito* insolubile insito nell'immagine. Si rafforza «l'idea che un'etica degli spazi intermedi debba essere interpretata sul piano di una libera elaborazione creativa. Libera e insieme “debitoria”»¹⁹.

I tre ragazzi protagonisti di questo film muto-contemporaneo – un chierichetto, un attore e un giovane rivoluzionario aspirante Katipunero – sono infatti gli unici a poter vedere i disegni animati che ricordano le animazioni di Méliès alludendo a un cinema-delle-origini mai esistito nelle Filippine. In molti film di Raya Martin la memoria culturale filippina viene filtrata attraverso forme estetiche mutate dalla storia del cinema che *rifigurano* fatti storicamente rilevanti, utilizzando l'archivio immaginario occidentale ma profanandolo per produrre nuova soggettività slegata dai vecchi dispositivi di potere²⁰.

Autohystoria (2007) è forse il film di Martin più paradigmatico in tal senso. La prima sequenza si apre con fotogrammi in nero e una canzone popolare cantata in un karaoke amatoriale; poi un brusco stacco di montaggio ci porta all'uscita di un edificio della periferia di Manila dove un uomo con una camicia bianca inizia a camminare; sarà costantemente inquadrato in figura intera mentre la camera a mano lo segue a distanza in un paziente pedinamento: il piano sequenza durerà 38 minuti e 22 secondi. La videocamera utilizzata in questa prima parte è analogica, la bassa risoluzione in video betacam b/n appare molto sgranata e debitoria. L'uomo arriva vicino una casa residenziale, si ferma, entra da una porta e in sovrimpressione appare questa frase: «la notte scorsa ho letto di Andres Bonifacio, è stato ucciso insieme a Procopio Bonifacio». Lo stacco di montaggio successivo segna uno scarto verso una più definita Low Definition digitale che inquadra in totale il monumento che ricorda proprio il rivoluzionario Andrés Bonifacio

¹⁹P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 37.

²⁰«Il problema della profanazione dei dispositivi – cioè della restituzione all'uso comune di ciò che è stato catturato e separato in essi – è, per questo, tanto più urgente. Esso non si lascerà porre correttamente se coloro che se ne fanno carico non saranno in grado di intervenire sui dispositivi, per portare alla luce quell'Ingovernabile, che è l'inizio e, insieme, il punto di fuga di ogni politica». G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, cit., p. 34-35.

nella città di Caloocan City mentre una macchina della polizia gira in tondo. Il piano fisso durerà 18 minuti. Successivamente assistiamo alla terribile esecuzione di due ragazzi in una foresta.

Il film è ambientato nel 2007 ed è il racconto di una misteriosa sparizione di due fratelli nel difficile contesto socio/politico filippino, quindi apparentemente slegato da qualsiasi referenza storica. Eppure, le enigmatiche immagini rifigurano e rielaborano uno degli eventi di sangue più importanti della storia del Paese: l'omicidio dei fratelli Bonifacio nel lontano 1896. Andres Bonifacio è stato uno dei più importanti rivoluzionari filippini, il fondatore del Katipunan, ossia l'organizzazione segreta che lottò contro i coloni spagnoli a fine XIX secolo (come già visto per *A Short Film About the Indio Nacional* e *A Lullaby to the Sorrowful Mystery*) e la lunga inquadatura sul monumento a lui dedicato allude a una memoria coloniale per un lungo periodo avvolta nell'oblio. Una memoria che il cinema sottrae alla dittatura interpretativa del "documento ufficiale" per riportarla all'eredità viva del "monumento", attraverso la rielaborazione delle immagini. Tornando a Michel Foucault:

Per dirla in poche parole la storia, nella sua forma tradizionale, si dedicava a «memorizzare» i *monumenti* del passato, a trasformarli in *documenti* e a far parlare quelle tracce che, in se stesse, non sono affatto verbali, o dicono tacitamente cose diverse da quelle che dicono esplicitamente; oggi invece, la storia è quella che trasforma i *documenti* in *monumenti*, e che, laddove si decifravano delle tracce lasciate dagli uomini e si scopriva in negativo ciò che erano stati, presenta una massa di elementi che bisogna poi isolare, raggruppare, rendere pertinenti, mettere in relazione, costituire in insieme²¹.

Solo alla fine del film, pertanto, può riemergere un'immagine d'archivio che lasci in carico allo spettatore tutta la sua potenza allusiva: Martin monta il cortometraggio *Aguinaldo's Navy*, traccia archivistica di pochi secondi che chiude *Authoystoria*. Un breve cortometraggio etnografico del 1900 (prodotto dall'American Mutoscope e dalla Biograph Film), girato dal fotografo e cineoperatore Raymond Ackerman sul Pasing River come

²¹M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, tr. it., Rizzoli, Milano 2013, p. 10.

ricognizione delle forze filippine in quel momento contrapposte agli americani. Di fatto il primo film nella storia girato in suolo filippino. Il titolo del cortometraggio fa riferimento alle truppe di Emilio Aguinaldo: primo presidente della Repubblica delle Filippine nel post dominazione spagnola e acerrimo avversario di Andres Bonifacio nel movimento del Katipunan che ha quindi beneficiato politicamente della sua misteriosa morte violenta. Insomma montando quel piccolo frammento alla fine del film, dopo la misteriosa esecuzione di due fratelli nelle Filippine di oggi, Raya Martin riesce a condensare in un *insieme* tutto il suo sforzo memoriale: in quello stacco di montaggio si consuma il trauma irrepresentabile della morte di Bonifacio e la conseguente impossibilità della *nascita di una nazione* libera; poi l'avvento di nuovi leader filippini controversi come Aguinaldo perché asserviti al nuovo potere coloniale; infine l'inizio di una nuova dominazione politica ed economica (quella americana) che avocherà a sé il potere di produrre immagini-in-movimento (il neonato cinematografo).

Partendo dalla riflessione sulla bassa definizione delle immagini nei film di Lav Diaz per arrivare alla dialettica intermediale instaurata tra supporti, formati e immagini d'archivio nei film di Raya Martin, il cinema filippino contemporaneo fa la sua parte nella messa in discussione dei documenti che hanno sinora attestato la storia del tormentato Paese aprendo il dispositivo cinematografico a un confronto attivo tra le immagini e tentando quindi di raggiungere un nuovo regime di credenza nelle stesse.

Adieu au langage, ovvero Che cosa è il cinema (in 3D)
per Jean-Luc Godard

LUCA VENZI

Non capita di rado di incontrare, nel cinema più grande, singoli momenti – una scena, una sequenza, talvolta perfino un'inquadratura – in cui, mentre dispiega la propria attività formativa, il film sembra esporre all'attenzione dello spettatore le regioni più profonde, le zone più radicali e più originarie direbbe Pietro Montani¹, di quella stessa attività. Si tratta di occorrenze puntuali, di veri e propri momenti di incandescenza compositiva, in cui il lavoro del testo apre a chi guarda le porte del proprio laboratorio costruttivo e lo fa mettendo letteralmente in immagine gli elementi, i motivi, le unità di senso che regolano in profondità quel lavoro, ne costituiscono il nucleo irradiante, ne innervano obiettivi e strategie.

In *Adieu au langage* (2014), primo lungometraggio in 3D di Godard, ci misuriamo con qualcosa di simile. Si tratta, in questo caso, di un duplice passaggio, o più esattamente di un passaggio costituito da due singoli brani posti a dieci minuti l'uno dall'altro. I due brani si richiamano in modo evidente, disponendosi a specchio, per il fatto che ciascuno di essi costituisce una serie composta di tre elementi portanti: nel primo, situato all'inizio del film, abbiamo immagini mosse e concitate di un reportage di guerra, cui segue il prelievo delle ultime battute di *Avventurieri dell'aria* (1939) di Hawks, quindi il muso di un cane (alternato a inquadrature di una tela

¹P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini, Milano 1999.

nera) cui si accompagna una *voice over*. La *voice over* dice: «Non i nostri sentimenti o le nostre esperienze vissute, ma la tenacia silenziosa con cui li affrontiamo»; nel secondo, ancora immagini d'archivio con azioni di guerra, poi le ultime battute di *Les enfants terribles* (1950) di Melville, da Cocteau, quindi lo stesso cane (seguito dall'inquadratura sfocata di uomo) e una *voice over*. La *voice over* dice: «...Fatto. Ho fatto l'immagine».

In questo decisivo passaggio di *Adieu au langage* il film presenta allo spettatore non soltanto la *cifra* della sua struttura complessiva e i lineamenti individuanti del suo funzionamento, ma gli stessi motivi di contenuto e di senso che definiscono la sua intera azione formativa. Di più: questo luogo di incandescenza della composizione dice che cos'è *Adieu au langage* e qual è l'orizzonte del suo formare attraverso la convocazione di un determinato modo di fare e di pensare il cinema e più propriamente di un'intera tradizione di pensiero.

Diciamo subito, allora, che *Adieu au langage* è un'impressionante meditazione audiovisiva sull'atto del comporre, sull'identità del cinema, sui suoi materiali costitutivi e può essere descritto come una sorta di *Qu'est-ce que le cinéma* in 3D secondo Godard. E aggiungiamo che la tradizione di pensiero che vi è convocata è quella dalla quale Godard stesso discende: quella che comincia con André Bazin, passa attraverso i *jeunes turcs* dei «Cahiers» e la Nouvelle Vague, si spande nel cosiddetto cinema moderno e di cui questo Godard che sperimenta il 3D nel lungometraggio² non smette di essere un eterno rappresentante.

Osserviamoli più nel dettaglio, allora, questi due brani: nel primo, si diceva, subito dopo le immagini di reportage, incontriamo la chiusa del film di Hawks. Non di un cineasta qualunque, dunque, per l'*hitchcock-hawksiano* Godard, il quale ha spesso dichiarato, ancora nel periodo della sua tarda maturità, di essersi sempre considerato «il figlio di Rossellini e di Hawks»³. Il prelievo da *Avventurieri dell'aria* è quello in cui Jean Arthur ha appena

²Godard ha usato per la prima volta il 3D nel corto *Les trois désastres*, compreso nel collettivo *3x3D* (2013).

³J.-L. Godard, *La télévision fabrique de l'oubli* (1990), in Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II, édition établie par A. Bergala, Cahiers du cinéma, Paris 1998, p. 240.

scoperto, nella moneta (truccata) che Cary Grant le ha lasciato, la prova del suo amore per lei: non dovrà fare testa o croce, come lui le ha fatto intendere, per sapere se sia riamata o no, perché le due facce della moneta sono uguali. Hawks, dunque, uno dei grandi emblemi della *politique* dei *turcs*. La *voice over* che accompagna l'immagine del cane, subito successiva alla citazione hawksiana, recita una frase di Faulkner. Ted Fendt, autore del più completo elenco ragionato delle citazioni che informano l'intero impianto costruttivo del film⁴, osserva tuttavia di non essere riuscito a indicare, di questa frase – certamente in ragione del fatto che, come è suo costume, Godard l'ha modificata –, la collocazione esatta nell'opus dello scrittore. Ma, lo sappiamo, di fronte alla potenza della scrittura godardiana, la cui complessità si è fatta negli anni sempre più vertiginosa, non è tanto importante catalogare con esattezza filologica i testi che vi vengono incessantemente convocati, quanto rilevarne gli importi discorsivi nelle connessioni che li legano agli altri materiali del tessuto visivo e sonoro, e ancora osservarne, ove sia presente, l'utilizzo che, nella sua stessa opera, Godard ha già fatto degli stessi testi. Se si ascolta attentamente il timbro – cupo, scuro – della voce che la pronuncia, non si tarderà a riconoscere la frase faulkneriana come proprio prelevata da un film dello stesso Godard e precisamente da *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986). Era Jean-Pierre Léaud, alla fine di quel film, a pronunciarla, di fronte a un obiettivo mentre, corrucciato, rispondeva alla domanda «Che cos'è l'essenziale?».

Come Hawks è un segno ineludibile del lavoro dei “giovani turchi”, Léaud lo è a evidenza della Nouvelle Vague. Qual è dunque l'intento di Godard? Sta forse qui richiamando la sua stessa storia personale? Sta facendo, in verità, molto di più. In *Grandeur et décadence* Léaud, che nel film interpreta un regista, si chiama Gaspard... Bazin. È questa la matrice che muove in profondità le connessioni di pensiero che legano i due brani su cui ci stiamo concentrando. È la grande riflessione baziniana sul rapporto di coappartenenza, di coalescenza, di circolarità tra la realtà e la forma che, al di là dei posizionamenti (la distanza del critico di Angers dagli

⁴Cfr. T. Fendt, “Adieu au langage”. “Goodbye to Language”: *A Works Cited*, <https://mubi.com/notebook/posts/adieu-au-langage-goodbye-to-language-a-works-cited> (ultimo accesso 22 maggio 2020).

hitchcock-hawksiani e dalla loro *politique*), delle sfide che i suoi giovani allievi portavano al co-fondatore dei «Cahiers» (*Défense et illustration* o *Montage, mon beau souci*, per restare al solo Godard, ne sono alcuni dei segni più noti)⁵, dei gusti («Credo che Bazin abbia avuto delle idee e che noialtri abbiamo avuto dei gusti», ha detto una volta Rohmer)⁶, fonda la pratica critica, il pensiero, l'orizzonte applicativo di Godard (come di tutti i cineasti venuti dal *noyau dur* dei *Cahiers* dei '50) e che ora, a modo suo, egli sta ponendo al centro di una poderosa incandescenza compositiva. È attorno al grande nodo della definizione del costitutivo commercio del cinema col mondo, della coappartenenza tra dato sensibile e istanza formativa, tra riproduzione e rappresentazione, o insomma tra *imbalsamazione e linguaggio*, che occupa la regione centrale della riflessione di Bazin, che qui si sta soffermando l'allievo senz'altro più eterodosso del grande critico francese⁷. Il più eterodosso e tuttavia quello che, forse più di Rohmer e di

⁵J.-L. Godard, *Difesa e illustrazione del «découpage» classico* (1952), in Id., *Il cinema è il cinema*, tr. it. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1971, pp. 35-41, e Id., *Montaggio, mio dolce affanno* (1956), in *ivi*, pp. 54-56.

⁶É. Rohmer, *Intervista a Éric Rohmer. Il vecchio e il nuovo* (1965), in AA.VV., *La Nouvelle Vague*, Minimum Fax, Roma 2009, p. 225. Nello stesso testo, Rohmer precisa quell'assunto richiamando la distanza tra Bazin e i *turcs* in ordine ai rispettivi posizionamenti critici, ma ribadendo come in termini strettamente teorici il lavoro dei "giovani turchi" derivasse interamente dalla riflessione di Bazin: «Noi non abbiamo mai detto granché sulla teoria del cinema, non abbiamo fatto altro che sviluppare le idee di Bazin. In compenso credo che abbiamo trovato i valori giusti, e quelli che ci sono venuti dietro hanno confermato i nostri gusti» (*ibidem*).

⁷Di Bazin sono stati da poco pubblicati, dalle Éditions Macula, per la cura di Hervé Joubert-Laurencin, gli *Écrits complets*, attesi da anni e ora compresi in due monumentali volumi. Si tratta di un'opera impressionante (più di 2800 pagine, 2681 testi di Bazin numerati e ordinati cronologicamente, accanto al dettaglio delle 11 opere postume in volume firmate Bazin e ad altri preziosissimi materiali) che costituisce un avvenimento negli studi sul cinema e che, nella quantità come nella qualità (tra i numerosi esempi possibili, si pensi solo ai più di 1300 contributi baziniani per il quotidiano «Le Parisien libéré» o al Bazin critico e teorico della televisione che emerge dai circa 150 testi consacrati alla TV, ecc.), restituisce un vero e proprio *nuovo Bazin*, da studiare in tutte le sue articolazioni, per la prima volta simultaneamente disponibili in un'unica sede. Cfr. A. Bazin, *Écrits complets*, édition établie par H. Joubert-Laurencin, Éditions Macula, Paris 2018.

Rivette (cioè degli altri due, tra gli *alfieri* della Nouvelle Vague lato *Cahiers*, dotati di una marcata inclinazione teorica), più dello stesso Truffaut (che fu un fondamentale *editore* del Bazin postumo), sembra non aver mai smesso di meditare la lezione del critico, probabilmente in ragione del fatto che la grande domanda baziniana – la domanda-madre della teoria del cinema, *Qu'est-ce que le cinéma?* – è la stessa che lo ossessiona da sempre. E che abita tutto il suo cinema, da *Fino all'ultimo respiro* (1960) a *Le Livre d'image* (2018).

Dunque Bazin: ma dove esattamente ne ritroveremmo i segni in questo decisivo passaggio di *Adieu au langage*, oltre che nel sotterraneo rimando al nome di un regista interpretato da Léaud?

Nel primo brano evocato compaiono accostate, come detto, immagini documentarie (le azioni di guerra) e immagini finzionali (Hawks). Ma Hawks non è solo la cifra di un gusto: Jean Arthur ha in mano una moneta le cui facce sono uguali. Basta avere un po' di domestichezza con l'opera di Godard per comprendere la conformazione dell'interstizio che si apre nell'accostamento tra immagini documentarie e immagini di finzione. Quello che Godard sta dicendo qui è ciò che afferma praticamente da sempre: il documentario e la finzione sono due facce della stessa medaglia, si coappartengono, sono la stessa cosa. È il motivo della circolarità tra la realtà e l'immagine di Bazin riletto nel lessico dei "giovani turchi".

Essi declinano di fatto con notevole frequenza questo motivo attraverso le polarità del documentario e della finzione, che appunto leggono, a partire dal binomio realtà/immagine, come reversibili, incrociate, coalescenti. Lo stesso Bazin, del resto, aveva di fatto declinato quel binomio nei termini di una reciproca autenticazione tra istanza documentaria e istanza finzionale in uno dei suoi testi più celebri, ma anche più lungamente fraintesi, *Montage interdit*⁸. Godard in ogni caso, tra tutti, è quello che con maggiore rego-

⁸ A. Bazin, *Montaggio proibito*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, tr. it. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999, pp. 63-74. Il testo pubblicato nel primo volume di Id., *Qu'est-ce que le cinéma*, Éditions du Cerf, Paris 1958, era, come noto, il prodotto della fusione di due articoli pubblicati sui «Cahiers» nel '53 e nel '56. I testi di Bazin meno noti ma assai importanti per comprendere in profondità i motivi che innervano *Montage interdit* sono numerosi, ma tra questi si veda almeno A. Bazin, *Les films d'animaux*

larità, dai cosiddetti “anni *Cabiers*” poi sempre in seguito, moltiplicando negli anni, e fino alla tarda maturità, le definizioni degli elementi di questo rapporto – documento/finzione, etica/estetica (anch’essa già centrale, via Sartre, in Bazin), dovere/diritto, messa/preghiera, ricerca/spettacolo, tutte in definitiva derivanti dalla polarità matrice baziniana – insiste su questo punto.

Nel lessico di Godard – non credo occorra aggiungere che ciò avviene senza alcun tratto di ingenuità – i termini realtà e documentario sono spesso usati per descrivere il medesimo ordine di problemi, mentre con il termine finzione egli intende l’intero spettro di possibilità della costruzione. Dunque, al cinema, dice Godard via Bazin, il reale e l’immaginario, il documento e la finzione, la disponibilità del sensibile e l’istanza formativa che su di essa si dispiega, si dispongono in un rapporto di reciprocità, sono l’uno l’altra faccia dell’altro e il cinema è ciò che propriamente oscilla, senza sosta, tra l’uno e l’altro polo.

Ora, se si osserva il secondo brano del dittico cui qui ci riferiamo, troveremo un’ulteriore specificazione di questo stesso ordine di problemi. Alle immagini documentarie segue lì la chiusa, lo ricordiamo, de *Les enfants terribles*: ecco un altro regista, Melville, che richiama la Nouvelle Vague, sulla cui progressiva formazione lascia un segno importante e che per il primo Godard è un mentore/maestro/*copain*. Ed ecco, in filigrana, una figura ineludibile nel lungo cammino che conduce alla Nouvelle Vague e nome di riferimento per i giovani critici, Cocteau. Ma, anche in questo caso, ciò che più conta è nell’orizzonte tematico del frammento melvilliano, cui, al solito, il montaggio godardiano consegna una nuova dimensione discorsiva. Nel passaggio citato, Nicole Stéphane, lo sguardo allucinato, è di fronte al fratello morente. È uno dei grandi temi del tardo Godard, centralissimo nelle *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998): il documentario e la finzione sono fratelli, sono già sempre contigui e in definitiva indivisibili. E se l’ombra dell’incesto abitava *Les enfants terribles*, l’idea che i due poli in questione siano pensabili come due innamorati informa di fatto l’intera struttura di *Adieu au langage*, che non soltanto la promuove ma la tematizza e la figurativizza in ciascuna delle sue parti.

nous révèlent le cinéma (1955), in Id., *Écrits complets*, cit., vol. II.

Guardiamo allora alla struttura di *Adieu au langage*, vale a dire osserviamo come è fatto, nelle sue scansioni portanti, il film di Godard. Avremo modo di comprendere per quali vie, esattamente, i due brani su cui ci stiamo concentrando costituiscano, lo si diceva, il nucleo immaginativo profondo del lavoro del film. *Adieu au langage* è aperto da un breve prologo, cui seguono due parti distinte e riconoscibili, ciascuna indicata da un titolo. Nella prima, denominata «1. La nature», agiscono Josette e Gédéon, amanti, cui si accosta un cane, Roxy; nella seconda, denominata «2. La métaphore», agiscono Ivitch e Marcus, amanti anch'essi e anch'essi segnati dall'incontro con un cane, Roxy. Le due parti si specchiano l'una nell'altra, attivando calibrati processi di duplicazione e ripetizione. Tali processi di fatto innervano, talora con impressionante rigore, tutto il film: le parti 1 e 2 si duplicano infatti in segmenti ulteriori, pure denominati «1. La nature» e «2. La métaphore», incentrati, come già i precedenti, rispetto ai quali appaiono assai più ampi, su materiali, situazioni, funzioni che si ripetono dall'uno all'altro. Una sorta di epilogo chiude il film⁹.

Facciamo un po' d'ordine e osserviamo come, se si usano i termini impiegati in *Adieu au langage*, molte delle cose osservate fin qui appariranno più chiare: il cinema, dice Godard, è ciò che si fa all'incontro tra la disponibilità del sensibile e il farsi della forma, tra la realtà e l'immagine, tra il documento e la finzione. Essi sono già sempre l'uno una parte dell'altro, sono fratelli, anzi sono amanti. Da un lato allora, c'è il piano del sensibile, della realtà, del documento, ciò che in *Adieu au langage* si chiama *La nature*; dall'altro c'è il piano del linguaggio, della manipolazione formativa, dell'elaborazione espressiva, ciò che in *Adieu au langage* si chiama *La métaphore*. Il cinema è ciò che agisce tra l'uno e l'altro piano, che oscilla incessantemente tra l'uno e l'altro versante e che li mette in comunione. In un film in cui tutto è doppio, ripetuto, duplicato – dovrò tornarci –, si compone quindi l'elemento di una decisiva *terzità*, di un terzo che promuove l'unione di un duale. Questo terzo elemento è il cane Roxy che, non è difficile comprenderlo, è a tutti gli effetti una figura del cinema. Basterà osservare un solo passaggio del

⁹Per un'accurata definizione della struttura del film è fondamentale D. Bordwell, *Adieu au langage: 2+2x3D*, <http://www.davidbordwell.net/blog/2014/09/07/adiu-au-langage-2-2-x-3d/> (ultimo accesso 22 maggio 2020).

film, anzi addirittura una sola inquadratura, per esserne sicuri. Si tratta dell'inquadratura, posta nella prima parte del film, in cui compare una donna nell'atto di cantare: è tratta da *Napoléon* (1927) di Gance, ma la scritta «Qualcosa» (in blu, poi in bianco, poi in rosso) che vi è sovraimpressa e l'uso del ralenti ci dicono in realtà che essa deriva dalle *Histoire(s) du cinéma* e precisamente dal capitolo «3a». Godard vi fa lì ricorso per rispondere a una domanda cruciale, che, neanche a dirlo, è la domanda di Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?* La risposta, in quel «3a», è una rielaborazione della celebre definizione del Terzo Stato di E.-J. Sieyès: «Che cosa è il cinema? Niente. Che cosa vuole? Tutto. Che cosa può? *Qualcosa*». Si tratta di un motivo che Godard aveva già declinato, molti anni prima, in una conferenza alla Cinémathèque française: il cinema è il Terzo Stato¹⁰.

Ora, all'uscita di *Adieu au langage* il cineasta rilascia alla Canon una fondamentale intervista filmata¹¹. È lì che, a proposito di Roxy, osserva: «C'è una terza persona. Come una volta c'erano la nobiltà, il clero e il Terzo Stato. Qualcuno che ho già citato diceva: "Che cosa è il Terzo Stato? Niente. Che cosa vuole? Tutto. Che cosa può? *Qualcosa*". Ecco, il cane è il Terzo Stato».

Dunque, Roxy, figura del cinema, è questa terzità che percorre *Adieu au langage* da cima a fondo, che promuove un incessante andirivieni, un inesausto via vai, tra la vita e la forma, tra la realtà e il linguaggio, tra la natura e la metafora. Il cinema è ciò che agisce tra questi poli: è *l'essenziale del cinema*, dice Godard attraverso le parole di Faulkner/Léaud/(Bazin).

Che sia analogico, digitale, 3D, il cinema, nel XXI secolo, si fa ancora nella zona intermedia tra il mondo e un desiderio che intende trasfigurarlo in una forma. Ma perché allora in questo vertiginoso trattato sul cinema nel nuovo millennio tutto è doppio, duplicato, ripetuto? *Adieu au langage* è il primo lungometraggio di Godard girato in 3D ed è proprio la ripresa in 3D – due dispositivi filmanti o un dispositivo con due obiettivi, due immagini, ecc. – ciò che motiva la duplicazione di ogni parte, di ogni elemento, di ogni materiale (eccezion fatta per Roxy, non a caso) che abbia posto nel film.

¹⁰J.-L. Godard, *Grazie a Henri Langlois* (1966), in Id., *Il cinema è il cinema*, cit., p. 254.

¹¹*In Conversation with Jean-Luc Godard* (2014) di S. Miller, [www.https://cpn.canon-europe.com/content/Jean-Luc_Godard.do](https://cpn.canon-europe.com/content/Jean-Luc_Godard.do) (ultimo accesso 22 maggio 2020).

È per questo che, quando chiude la seconda serie tripartita documento/finzione/Roxy, Godard dice – attraverso la voce femminile (e attraverso Beckett) che proviene, anche in questo caso da un suo lavoro, *Film socialisme* (2010) – «...Fatto. Ho fatto l'immagine». Nell'esposizione dei materiali – la realtà, la forma, il cinema – raddoppiati come in uno specchio in un'opera che è un accecante gioco di specchi, Godard ha davvero composto l'*immagine*, nel senso più autenticamente ejzenštejniano del termine, dell'intero film, ha mostrato allo spettatore l'orizzonte di contenuto e di senso più profondo, più originario e più radicale che ne informa la struttura e l'intera azione formativa¹².

Adieu au langage, che è uno dei film più ardui e complessi del cinema contemporaneo, sembra dunque dirci da subito di venire da molto lontano: è «una forza del passato», come dice il Welles pasoliniano de *La ricotta* (1963) e insieme, col suo 3D fiammeggiante, aggressivo, disturbante, con la potenza delle sue immagini sospese tra l'opacità della bassa definizione e il più puro splendore figurativo, con la concreta nudità dei suoi corpi e l'astrattezza oscura delle sue meditazioni, con le sue vertiginose connessioni tra l'immagine e la parola, è un film che pare venire da un tempo di là da venire, un'opera del futuro, giunta da un cinema che ancora deve farsi presente. Ma che per Godard è arrivato.

Adieu, lo sappiamo, vuol dire anche *Buongiorno* nel Canton Vaud di Godard e il film si chiude sull'ululato di un cane e sui vagiti di un neonato. Il cinema, per il vecchio Godard, è ancora qualcosa che viene alla luce.

¹²Che ovviamente nel film si dispiega in un gran numero di movimenti ulteriori, di cui qui non mi è possibile rendere conto.

Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di
Dicembre 2020
Presso la ditta Photograph s.r.l. - Palermo
Progetto grafico di copertina: Luminita Petac
Editing e Typesetting: CRF