UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

UNIVERSITA' DELLA CALABRIA

Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato di Ricerca in

Studi umanistici. Testi, saperi, pratiche dall'antichità classica alla contemporaneità

CICLO

XXXIII

Tra contemporaneità e tradizione. Forme, motivi, tendenze del cinema del reale italiano.

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/06

Coordinatore: Ch.mo Prof. Pio Colonnello

Firma Pio Colonnello

Supervisore/Tutor: Ch.mo Prof. Daniele Dottorini

Firma

Dottorando: Dott. Antonio Capocasale

Firma

TRA CONTEMPORANEITÀ E TRADIZIONE. FORME, MOTIVI, TENDENZE DEL CINEMA DEL REALE ITALIANO.

INDICE

STARE A LIVELLO DELLE COSE. UN'INTRODUZIONE 5

CAPITOLO I. LA SCENA DEL CONTEMPORANEO 19

1.1 La compresenza di tempi diversi. Contemporaneità del cinema del reale

1.2 Inquadratura (breve) di un lungo interregno: per una descrizione del contemporaneo 26

1.2.1 Realtà e immagini: un legame allentato 36
1.2.2 Verità e immagini: ancora sull'allentamento 43
1.2.3 Ristabilire il legame: immagini e credenza 48

1.3 Oltre il postmoderno: altri realismi contemporanei nelle arti 56

1.3.1 La credenza come replica all'ironia scettica 66
1.3.2 Di una sfida: cinema e documentario oltre la crisi 71
1.3.3 Quale realismo, oggi? 76

CAPITOLO II. VERIFICARE INCERTO (DELL'IMMAGINE).

2.1 Sul riuso di immagini come ricerca di una verità non data 89

2.1.1 (s)montaggio del dispositivo. Ancora su 87 ore 92

2.2 Verificare, narrare, testimoniare nel *found footage film.* Di una tendenza nel cinema del reale (I) 99

2.2.1 Narratori senza voce e immagini nel cinema del reale, ovvero: inventare una lingua 102
2.2.2 Il cinema che testimonia. Far le veci di chi non ha voce 107
2.2.3 Racconti testimoniali e rimanipolazione in altre forme 111
2.2.4 Del gesto eretico. Rimontaggio come verifica incerta e ricerca di verità non date 117

2.3 Immaginazioni nonostante tutto. Su *La strada dei Samouni* e altri montaggi obbligati 126

2.4 Di verità non fattuali, senza referenti 135

2.5 Dar voce a narratori minoritari 143

2.6 La memoria che minorità e collettività hanno in comune. Su *La bocca del lupo* 151

2.7 Veder di più del dato. Un vero oltre l'immagine 155

CAPITOLO III. VITA E FORMA (DELL'UMANO)

3.1 Ritratti impossibili di vita in movimento, di vita che resiste.
A partire da *Il silenzio di Pelešjan* 159

3.1.1 Un cinema scritto con la porta aperta.
Su Cadenza d'inganno *e altre imprevedibilità* 165

3.2 Scrittura permeabile, misura del reale sfuggente.
Pratiche di regia nel cinema del reale italiano 172

3.2.1 Quella vita che cose diverse hanno in comune 178

3.3 Umanità in movimento.
A partire da *Il passaggio della linea* 188

3.3.1 Il continuo lavorio di formalizzazione della realtà.
Di una tendenza nel cinema del reale (II) 193
3.3.2 Del gesto di disponibilità alle occasioni.
Film che lottano contro la propria chiusura 200

3.4 Dar forma alla vita come diventare umani.
Su *Fuocoammare* 209

3.4.1 Il cinema del reale come racconto
di stili e forme di vita 213

3.5 La forma documentaria come attenzione al formale della vita.
Una questione contemporanea 220

3.5.1 L'altro lato (violento) del diritto e la forma dei corpi.
Su due film di R. Minervini 228

3.6 Stili di cinema e stili di vita: continui processi di formazione 234

CAPITOLO IV. IL REALE NON FAMILIARE E IBRIDO (DEL MONDO)

4.1 Il cinema del reale come immagine del "non familiare" 238

4.1.1 I luoghi e le materie del non familiare.
Due film di D'Anolfi e Parenti 244
4.1.2 Un'idea di "non familiare" del mondo contemporaneo 252
4.1.3 Quattro vite indiscriminate
di un personaggio invisibile. Su Le quattro volte 258

4.2 Non familiarità e straniamento.
Di una tendenza nel cinema del reale (III) 264

4.2.1 Epifanie dello sguardo 272

4.3 Contemplazione tra *slow cinema* e cinema del reale 276

4.4 Realizzare una memoria per finzioni. Su *Bella e perduta* 285

4.4.1 Sull'ibrido, in generale 293
4.4.2 Piccola ricognizione storica.

Forme ibride nel documentario italiano 301
4.4.3 Del gesto di fictio 308

4.5 Il reale fuori del cinema del reale 315

4.6 La realtà che coglie di sorpresa 322

CINEMA DEL PRESENTE. UNA CONCLUSIONE 327

BIBLIOGRAFIA 334

FILMOGRAFIA 349

STARE A LIVELLO DELLE COSE
Un'introduzione

«Niente come un film costringe a guardare le cose»[1]. Una frase di Pasolini – questa, soprattutto –, alle cui idee sul cinema più volte questa tesi ricorre, e che hanno alimentato spesso la ricerca della quale è frutto, può essere compagnia preziosa per avviare questo percorso sul cinema del reale italiano contemporaneo, la sua introduzione, per iniziare a mettere a fuoco oggetto, presupposti, obiettivi e metodo del lavoro.

Per guardare le cose, quindi, non v'è nulla che sia come un film, lì dove diventano «segni […] viventi di se stesse»[2], prese direttamente dall'alfabeto illimitato, non scritto, non istituzionalizzato della realtà, e «senza l'interruzione […] simbolica di un sistema di segni linguistico»[3]. Un film è dove possono cioè dirsi con la loro «materialità e realtà», concretezza, singolarità, («nella realtà non c'è l'albero: c'è il pero, il melo, il sambuco, il cactus, ma non c'è l'albero. Così il cinema non potrà "riprodurre" (scrivere) un albero: riprodurrà un pero, un melo, un sambuco, un cactus ma non un albero»[4]) senza il carattere astrattivo del linguaggio-scritto parlato. Le cose, per un regista, «restano cose»[5], diversamente da un letterato, per il quale diventano parole. Nulla come un film, insomma, consente a un cineasta di accorgersi che le cose *sono*, esistono (lo "costringe", nel lessico pasoliniano), e nulla, come guardarne uno, ad altri consente di riconoscerle, di riconoscere la loro presenza e insieme quella del cineasta che per immagini in movimento le restituisce insieme al suo stesso guardarle.

Immaginiamo, traslando su un altro piano queste osservazioni di Pasolini, il gesto di un cineasta che sia un po' *flâneur*, con qualche idea su ciò che sarà il suo film, attento a ciò che incontri casuali e imprevedibili con le cose possono riservagli. Il solo portare a mano, in spalla, al collo, a tracolla – o persino, oggi, in tasca – un dispositivo atto a effettuare una ripresa, con l'intenzione di utilizzarlo, in fondo, porta a guardare diversamente le cose. A osservarle e considerarle, cioè, quali potenziali "segni viventi di se stesse" nel film da farsi. Il peso, più o meno ridotto che sia, del dispositivo, forse, anziché farne osservatore distratto, *lo tiene ancorato* e addentro al mondo reale del quale è parte, o gli ricorda anche l'intenzione del film da farsi, la presenza di lui e quella del dispositivo stesso quale mezzo per scriverlo. Può accadere, allora, di essere *flâneur attenti e ricettivi*, disponibili a ciò che i casi imprevedibili vanno preparandogli prima

---

[1] P. P. Pasolini, *Gennariello*, in *Lettere luterane*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 571.
[2] *Ibidem.*
[3] P. P. Pasolini, *Battute sul cinema*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2008, vol. 2, p. 1554.
[4] *Ivi*, p. 1553
[5] P. P. Pasolini, *Gennariello*, cit., p. 571

che il cineasta decida di farne "segni viventi di se stessi", di fare attenzione a tutto, di mantenere il proprio sguardo a tutto disponibile, quindi oscillante, ondivago, e insieme capace di lasciarsi colpire da qualcosa che si è trovato. È essere in un certo legame col mondo, fatto di disponibilità, di ricettività, un misto di intenzioni a monte, di ricerca, e di intromissioni di inattesi, di non cercati[6].
È questo legame (ne parlerò ancora poi), per molti versi, al fondo di tanto cinema del reale italiano contemporaneo, prodotto grossomodo nei primi quindici anni del terzo millennio, che è oggetto di indagine di questa ricerca. Dirò tra poco in che ottica, con quali presupposti e finalità. Occorre precisarne, in primo luogo, il campo.

"Cinema del reale" è un'espressione a volte usata come sinonimo di "documentario", altre per riferirsi a qualcosa che al documentario non pareva potersi ascrivere pacificamente, qualcosa come un cinema che da più parti[7] è stato detto "ibrido", vedendo istanze propriamente documentarie (anche: racconto di "fatti realmente accaduti" o persone esistenti, ecc.) coesistere con materie e dispositivi finzionali, o come coesistenza di formati dell'immagine tecnicamente eterogenei (e forme discorsive differenti). Anticipo qui *en passant*, che sull'ibrido, come categoria concettuale, proprio in quanto assunta sostanzialmente un po' per tutto il cinema che in questa tesi indago (e dunque non riferibile in via esclusiva a una tendenza più di altre) mi soffermerò più da vicino soprattutto in chiusura dell'ultimo capitolo. Prima di analizzare tale definizione, è mio proposito anzitutto misurarmi con i film stessi, con le loro forme, per le quali tale dizione è stata usata.

Nel mio percorso di ricerca, sulla base delle letture effettuate, dei testi di riferimento che più volte cito nella tesi (in particolare, restando all'Italia: i lavori di Daniele Dottorini, di Marco Bertozzi, di Dario Zonta[8]), del confronto "diretto", critico, coi singoli film che prendo in esame, di articoli scientifici su singoli film e autori, e ancora, di raffronto con testi, idee, pratiche "storiche" del cinema (documentario e non) italiano, ho via via affinato un'idea in proposito, le cui implicazioni emergeranno nel corso della tesi. E che per ora espongo sinteticamente. Il cinema del

[6] Con riferimento proprio a un lasciarsi colpire, a uno sguardo attento eppure in continuo movimento, aperto ai casi, disponibile alle occasioni, imprevedibili, del reale, torna alla mente la distinzione godardiana tra i cineasti che "camminano a testa bassa" e quelli che "camminano a testa alta". Come due modalità di costruire il racconto filmico, o di costruire l'inquadratura, due concezioni del cinema e dei modi in cui, col cinema, si mette in immagini il mondo. Chi cammina a testa bassa – un po' come nella descrizione che ho tracciato qui – l'alzerebbe magari d'improvviso, come attratto da un qualche evento inatteso, continuamente tentato da occasioni e ad esse disponibile, cogliendole al volo e facendone racconto. Ne vengono immagini aperte, ambigue, internamente dinamiche, racconti filmici magmatici, al limite dispersivi, restituzioni di realtà e mondi enigmatici (può essere, secondo Godard, il caso di un Welles come di un Rossellini). I registi che invece camminano a testa alta, direzionano ("guardano", dice Godard, a differenza dei primi che invece "vedono") sguardi e racconti, dove già "sanno", dove un guardare a testa alta li spinge, dove necessità consequenziale di racconto vuole, e in generale, come con intenzionalità "più forte" dei primi, procedono nell'articolazione del racconto e nella costruzione dell'immagine. Cfr., J.-L. Godard, *Bergmanorama*, in "Cahiers du Cinéma", n. 85, Luglio 1958, pp. 1-5.

[7] Cfr., *Infra*, Capitolo IV

[8] I testi degli autori che qui menziono, e ai quali più volte mi riferirò in questo lavoro, sono: M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018; D. Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013; D. Zonta, *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, Contrasto, Roma 2017.

reale è sostanzialmente una tendenza che comprende i modi, possibili, in cui si declina *oggi* la forma documentaria. A questa tendenza e alle modalità in cui la forma documentaria vi trova espressione, ho dedicato il mio lavoro di ricerca, guardando soprattutto alla produzione cinematografica italiana dei primi quindici anni (o poco oltre) del terzo millennio.

Un primo presupposto di fondo del lavoro, che contribuisce a definirne l'orientamento complessivo, l'organizzazione, gli obiettivi, è forse già emerso da quanto appena detto: ho parlato di "forma documentaria", e non di "genere". Meno che mai, definibile sulla base di temi o contenuti. Quello che è in gioco, è un certo modo di essere in relazione col mondo, una modalità di sentirlo, pensarlo, di pensare e praticare l'immagine, il cinema. Relazione nel segno, soprattutto, di quella disponibilità e ricettività che descrivevo in apertura, e che può anche chiamarsi "sguardo documentario"[9]. E, di nuovo, *non* "genere", bensì attitudine, prassi, metodo e idea, modalità di sentire e pensare il cinema, il mondo, l'immagine. Di tale relazione, di tale sguardo documentario, il cinema del reale si alimenta, sperimentando, esplorando nuove possibilità linguistiche, creando, cercando «nuovi rapporti tra l'immagine e la realtà»[10].

Dicevo, circoscrivendo il periodo di interesse di questa ricerca, dei primi quindici anni e poco oltre del terzo millennio. Sono, anche, anni di tanto a lungo discussa crisi del cinema frammezzo a tante altre forme audiovisive, altre pratiche di visione, altri formati[11]; e di un *leitmotiv* (spesso più volte "ripetuto" e forse meno discusso, come un luogo comune) che ripeteva la "crisi del cinema italiano" e di volta in volta si scopriva indeciso se gridare alla sua "morte" o "rinascita". *Leitmotiv*, che, per la verità, è parso più insistito tra i dibattiti fioriti su testate generaliste[12], e meno

[9] È un'espressione che desumo, in particolare, dagli studi di D. Dottorini. Si veda in proposito D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

[10] D. Dottorini, *Introduzione: il documentario o dell'impurità*, in Id., *La passione del reale*, cit., p. 13

[11] Cfr. Infra, § 1.3.2

[12] «La parola più ricorrente in tutti i tentativi di osservare il cinema italiano dalla fine degli anni Sessanta a oggi è "crisi"» (G.P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo da* La dolce vita *a* Centochiodi, Laterza, Roma-Bari 2007, dalla quarta di copertina). Lo stesso testo (p. 611 e succ.) passa in rassegna le voci di scrittori, registi, intellettuali, uomini di lettere e di cinema, produttori, sceneggiatori, giornalisti che, nel corso degli anni, in più contesti, lamentano il "cattivo stato di salute" del cinema nazionale. Gli scritti oscillano, per lo più, tra «i toni dell'orazione funebre, dell'indignazione e della protesta imponente contro l'avanzata inarrestabile del cinema americano» (*ivi*, p. 611). A questo proposito, inoltre, come ricordava Catherine O' Rawe: «In the late 2007 a debate took place in the pages of the Italian newspapers *La Repubblica* and *Corriere della Sera* on the current state of Italian cinema. The debate was really a series of iterations on the same points, made first by Ernesto Galli della Loggia, and then repeated by the cineastes Carlo Lizzani, Marco Bellocchio and Ermanno Olmi, culminating in a rather apocalyptic article by Eugenio Scalfari.» (C. O' Rawe, *"I padre e i maestri": genre, auteurs, and absences in Italian Film Studies*, in "Italian Studies", v. 63, n. 2, Autumn 2008, p. 173). "Crisi" che, ancora Brunetta, trova più evidente nel cinema degli anni Ottanta. Nei registi che in quel decennio esordiscono, «si può registrare un abbassamento complessivo dell'energia creativa, una scomposizione delle forze, una difficile raggruppabilità in degli individui e delle loro opere in insiemi omogenei, una progressiva deriva rispetto alla produzione, una mancanza di comunicazione pressoché totale nei confronti della critica e del pubblico» (G. P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo*, cit., p. 551). Ma accanto all'affievolirsi di "energie creative" tra gli autori, altro dato caratterizzante la crisi è la mancanza di quelle produttive. «La figura classica del produttore è stata sostituita da figure assimilabili ai mediatori o ai procacciatori d'affari. A rischiare sono rimasti in pochi e alcuni risultati catastrofici hanno scoraggiato anche i più coraggiosi» (G. P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano*. *1905-2003*, Einaudi, Torino 2003, e-book, epub, pos. 313/502).

tra “addetti ai lavori”. “Rinascita” i cui segni gli interlocutori dei dibattiti hanno creduto di ritrovare di volta in volta in fattori esogeni, quali un maggiore impatto al botteghino di un singolo film, nel suo passaggio in un qualche festival internazionale[13], dati quantitativi scambiati per indicatori qualitativi, di ritrovato vigore espressivo. “Morte”, invece, segnalata dalla diserzione delle sale da parte dei pubblici (o dalla chiusura di molte di esse, al netto delle aperture di circuiti *multiplex* legati a singole case di produzione e distribuzione) o da mancati e attesi riconoscimenti, nei premi non assegnati, cioè, al film italiano in concorso nel festival internazionale (o nazionale[14]). Altri, per lo più tra i cineasti di generazioni precedenti, hanno letto la crisi del cinema italiano essenzialmente come «inadeguatezza dei film italiani nei confronti della realtà in cui viviamo»[15]. Per contro, anticipo qui – ed è un punto che avrò modo di sviluppare nel corso di questo lavoro – che proprio una certa capacità di “risintonizzarsi” in vari modi sulla “realtà che viviamo”, di sentire il presente, di metterne qualcosa in forma filmica (temi, problemi) è condivisa da tanti autori dei quali mi sono occupato nel corso della ricerca.

Di “crisi”, ancora, si è parlato con riferimento all’avvento del digitale, alla perdita del carattere attestativo delle immagini, e di quanto, a lungo, ha fatto da fondamento ontologico del cinema[16].

È questo, a grandi linee, il “tempo” che il cinema del reale italiano abita. Lo stesso in cui, a dispetto delle lamentazioni sterili sulla “crisi del cinema italiano”, e di una circolazione in sala assai timida per non dire inesistente sul suolo nazionale[17], ha trovato l’attenzione di pubblici e critica

---

[13] A titolo di esempio, un episodio fra gli altri. Nel 2008, la stampa italiana (quotidiani o riviste di cinema) e più in generale l’opinione pubblica, i discorsi sociali, tornano coralmente a parlare di “rinascita” del cinema italiano a fronte dei successi di *Gomorra* di Matteo Garrone e *Il divo* di Paolo Sorrentino, in concorso nella stessa edizione del Festival di Cannes. I due film vincono, rispettivamente, il Grand Prix e il Premio della giuria. Tale acclamazione viene letta come un segnale di ripresa, si parla di “ritorno del cinema nazionale ai momenti gloriosi della sua storia” (si veda, per esempio *La giuria di Sean Penn premia l’Italia, riconoscimenti a Gomorra e Il divo*, in “la Repubblica”, 25 maggio 2008). Forse, nel caso particolare, a incoraggiare l’idea di un “ritorno” è anche il fatto che i due film, per ragioni diverse, vengono facilmente accostati a tradizioni “storiche” del nostro cinema: quella “realista” in senso ampio per il film di Garrone, quella del “grottesco” per Sorrentino, ed entrambi – in modo piuttosto disinvolto – a un certo “cinema dell’impegno”. A questo proposito, più voci salutano positivamente le vittorie di Garrone e Sorrentino mettendole in parallelo con la Palma d’oro (di nuovo Cannes, quindi) ex aequo a *Il caso Mattei* di Rosi e *La classe operaia va in paradiso* di Petri, nel 1972.

[14] Penso, anche, al florilegio di lamentele e risentimenti per premi e riconoscimenti tributati, in un festival italiano, a film stranieri, quasi fosse un’onta. Se nel caso di vittorie di film italiani le locuzioni ricorrenti sono “rinascita” e “ritorno”, qui il *leitmotiv* è “cinema italiano a bocca asciutta”. Così è stato, per esempio, per le vittorie del Leone d’oro veneziano di *Faust* (2011) di Sokurov, o di *The Woman who left* (2016) di Diaz, o di *Roma* (2018) di Cuarón, che parte della stampa nazionale o trasmissioni televisive sul cinema hanno puntualmente accolto con malumore o irritante sciatteria. Non si tratta, ad ogni modo, di un dato pertinente ai fini di questo lavoro, e lo riporto solo per scrupolo di chiarezza. Si vedano, ad esempio (e i titoli degli articoli sono eloquenti), *Faust, il grande sonno della sala*, in “il Fatto quotidiano”, 6 novembre 2011; *La laguna per cinefili: vince il film di 4 ore, Italiani a bocca asciutta*, in “il Giornale”, 11 settembre 2016; *Venezia 75, Italia a bocca asciutta: Leone d’oro a Roma, l’amarcord di Cuarón*, in “Il tempo”, 9 settembre 2018.

[15] E. Olmi, *Decadenza del cinema? Torniamo ai valori*, in “la Repubblica”, 2 settembre 2007.

[16] Cfr. Infra, § 1.3.2

[17] Quella della relegazione ai margini della distribuzione, la penalizzazione in termini di circuitazione di sala è (o è stata) la condizione “tipica”, perdurante, di tanto documentario, spesso a torto assimilato all’informazione, concepito come pura riproduzione “obiettiva”, asettica, e con ciò stesso automaticamente “fedele”, del mondo quale appare. «L’incapacità di uscire da circuiti a lui dedicati ha procurato al cinema del reale un mancato riconoscimento: che,

internazionali, e riconoscimenti e premiazioni in alcuni festival nazionali non specificamente "dedicati" al documentario[18]. Un cinema che ha anche scontato le disattenzioni di tanta critica declinatasi spesso come mero "orientamento al consumatore" e solo per ciò che "passa in sala"[19].

Da una prima interrogazione su questi elementi (e sono alcuni degli interrogativi intorno ai quali è fiorita, in sede critica e teorica, una letteratura ampia, incline a misurarsi coi problemi, a non cercare soluzioni di comodo), ho potuto formulare un'idea iniziale che ha animato la ricerca. Un cinema che sembra così addentro, per il suo legame col reale, a una storia del cinema italiano attraversata dal realismo come fiume carsico, è insieme un cinema che, proprio per il suo agganciarsi al reale (o, pasolinianamente, perché sta così addentro e "a livello delle cose") è in dialogo con altre tendenze e forme del cinema internazionale (che avrò modo di richiamare a più riprese nei vari capitoli), a propria volta animate da uno sguardo documentario.

Di qui, la tesi di fondo (che esporrò in forma più estesa anche nel primo capitolo). Che il cinema del reale italiano contemporaneo sia, come tanto cinema internazionale del nostro tempo che pure attinge a uno sguardo documentario, la forma dell'immagine che in modo più deciso corrisponde alla contemporaneità. Per come si mantiene in una certa relazione col mondo, col cinema, con l'immagine, per come li pensa e li pratica. Forma, quindi, che è in grado d'interrogare la contemporaneità, di intercettarla, di far corpo a corpo con quella e col mondo, e, appunto, di

---

paradossalmente, rischia di ricacciarlo nelle sacche, a bassa pulsazione simbolica, della banale riproduzione del mondo», M. Bertozzi, *Di alcune tendenze del documentario italiano del terzo millennio*, in G. Spagnoletti (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2012, p. 29. Per una mappatura del rapporto tra documentario e mercato "di sala" rimando a L. Mosso, *Dieci anni in Italia: note su documentario, mercato, istituzioni e tecnologie*, ivi, pp. 39-45. Il testo è stato poi ripubblicato anche sulla rivista on-line "Filmidee", n. 5, 21 giugno 2012, https://www.filmidee.it/2012/06/10-anni-di-documentario-italiano-mercato-istituzioni-e-tecnologie/

[18] Penso, ad esempio e tra l'altro, alle premiazioni de *Le quattro volte* (2010) di Michelangelo Frammartino (Grand Prix al Festival del cinema italiano di Annecy e il premio SACD nella *Quinzaine des Réalisateurs* a Cannes), alla vittoria del Leone d'Oro di *Sacro GRA*, in concorso alla 70esima edizione del festival di Venezia e a quella dell'Orso d'oro al Festival di Berlino di *Fuocoammare*, entrambi di Gianfranco Rosi; a *La bocca del lupo*, di Pietro Marcello, premiato al Torino Film Festival. Parallelamente, film che non sono documentari *tout-court*, ma che a pratiche di scrittura "tipiche" del documentario si nutrono, ottengono altri riscontri: nel 2013, la Festa del cinema di Roma assegna il Marco Aurelio d'Oro a *Tir*, di Alberto Fasulo

[19] È quanto ha sostenuto recentemente, tra altri, Emiliano Morreale, guardando in generale alle disattenzioni di certa critica verso tanto cinema italiano contemporaneo. Complice, forse, il proposito di misurarsi con un'agenda di temi-oggetti-parole "d'ordine" più o meno in voga. «Mentre ci si affanna a rivalutare ogni tendenza del cinema passato e si inseguono spesso mode effimere, per non farsi prendere di sorpresa davanti a riscoperte future, ci si lascia scorrere davanti agli occhi con relativa indifferenza una stagione di cinema italiano assai meritevole di dialogo critico. […] Quando tra qualche tempo si guarderà al cinema italiano di questi ultimi 10 anni, si resterà probabilmente sconcertati dall'assenza di curiosità della critica e degli studi accademici, che rischiano di perdere un'occasione di crescita e di confronto.» Cfr., E. Morreale, *Il terzo cinema. La buona stagione del cinema italiano*, in A. Canadè, R. De Gaetano (a cura di), *Fata Morgana Web 2018. Un anno di visioni*, Pellegrini, Cosenza 2018, pp. 99-104. Anni prima, ancora Bertozzi, scriveva invece che nonostante «una rinnovata attenzione critica – con alcuni siti, il gruppo de "Il Manifesto", il gruppo di "Hollywood Party" [la trasmissione di Radio3, *NdA*]», complessivamente appare piuttosto evidente la «scarsa considerazione goduta [dal cinema del reale] all'interno della cultura italiana, della stampa, delle riviste di teoria e critica delle arti, dei consessi in cui le prassi artistiche e sociali vengono diffuse e mediatizzate», (M. Bertozzi, *Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio*, cit., pp. 29-30).

mettere in forma filmica i modi in cui può sentirsi e pensarsi il presente. Come tutto questo abbia luogo, verrà evidenziato nel corso della tesi.

Al tempo stesso, il cinema del reale italiano è altrettanto decisamente legato a modi di fare e di pensare il cinema, di accostare la realtà, che sono radicati in una tradizione più ampia. E, da questo punto di vista, la contemporaneità del cinema del reale italiano vuol dire, anche, che nelle sue immagini, in qualche modo, insistono "tempi diversi": quello del presente e quelli di pratiche, forme, concezioni del cinema italiano precedente.

Sintetizzando, allora, questo lavoro si prefigge anzitutto di individuare e analizzare delle peculiarità del cinema del reale italiano contemporaneo; di mettere in luce affinità di poetiche, di stili, di pratiche, di idee di cinema e di mondo tra gli autori contemporanei, e di proporre possibili vicinanze, analogie, assonanze con idee e prassi di altri momenti e altri autori nella storia del cinema italiano.

Parlavo di "peculiarità" del cinema del reale italiano contemporaneo: occorre dirne qui brevemente, tenendo conto che è ciò che analizzerò nel corpo della tesi.

Al di là di una connessione con una tendenza in senso ampio "realista" di certa tradizione culturale, artistica nazionale (fiume carsico, dicevo più sopra), declinatasi in varie modalità, al cinema o altrove (letteratura), un'altra è la caratteristica del cinema del reale italiano contemporaneo che per molti versi s'impone come centrale. Si tratta di un modo particolare di pensare, e concretare in forma filmica, un rapporto tra l'immagine e ciò che è altro dall'immagine, di guadagnare alla visione una qualche realtà che non è però all'immagine riducibile, che può non essere affatto evidente, di restituire per immagini un vero che eccede il fattuale, il sensibile, visibile e dicibile, che dall'immagine stessa esorbita, non può cristallizzarsi in una forma. Cinema del "reale", allora, come cinema di quel che "resiste" alla propria messa in forma filmica e in immagine, di quel reale che non è assimilabile a saperi pregressi, sul quale non fanno presa, come vi non fanno presa e non lo fermano forme e progetti. È un cinema che a fronte di un reale "imprendibile", può però restituirne l'irriducibilità a immagine, in sensi e modalità diverse da autore ad autore, che interroga e mette in questione le immagini e il loro modo di riferirsi a un mondo o di parlare per una qualche verità al di là di ciò che in esse è immediatamente evidente (è il caso di film costruiti rimontando e risignificando filmati preesistenti); che è "scrittura in movimento" (è un'espressione di Pietro Marcello, che ritornerà più volte) accordata a un reale a propria volta dinamico, imprendibile, o ingovernabile (è una dizione usata frequentemente da Michelangelo Frammartino). Tutto ciò trova espressione in modi diversi nel cinema oggetto di questo studio. Essenzialmente, e a grandi linee, individuo tre forme principali, al centro dell'indagine in altrettanti capitoli.

Al di là di questo, però, se la forma documentaria è forma *tout court* contemporanea (per le ragioni e nel senso che evidenzierò in linee generali nel primo capitolo, e più dettagliatamente negli altri) estenderò a volte l'analisi anche a film stranieri, e talora ad altri oggetti (letteratura, teatro). Questo per evidenziare, da un punto di vista più ampio, diffusione e pervasività della forma documentaria, nel quadro di un tendenziale e generale "ritorno al reale" – riprendendo il titolo di un noto studio di Hal Foster[20] – che interessa arti e letteratura.

Quando scrivo che questa forma "corrisponde" alla contemporaneità, non alludo, però – come potrò precisare in seguito – a una sua "specularità", a una stretta conformità e aderenza di opere e forme ai tempi in cui si producono. È invece da intendersi come risposta, tutt'altro che acquiescente, e invece critica, un far fronte a qualcosa del tempo in cui si fanno. E, dunque, dove può manifestarsi qualcosa anche dei tratti problematici del presente.

E questo tempo presente è insieme caratterizzato, definito come tale, *anche* da questo cinema e dalle sue forme. Si tratterà, allora, di tentare di far parlare qualcosa del contemporaneo, dei suoi problemi, di modi di sentire e vedere e pensare, ma attraverso opere, autori, forme. E non perché i film siano esempi illustrativi di un qualche pensiero, teoria, idea preesistente al di fuori di loro. Anzi, sono (anche, e non solo) ciò per cui pensieri, teorie, idee si formano, si "sfidano", ciò per cui saperi e strumenti pregressi si mettono alla prova, si ripensano, si scartano, se ne fanno di nuovi, se obbligano al confronto con qualcosa che dà da pensare e richiede di pensarsi in modi nuovi.

Si tratta, allora, di verificare in che cosa queste forme siano contemporanee, e, anche, delineare qualcosa del presente "dal punto di vista del cinema", e come questo contribuisce a caratterizzarlo. E si tratta anche di contribuire a tracciare una possibile descrizione del presente attraverso il "suo" cinema, i film, per come concorrono a caratterizzarne il clima culturale, o per trovare in quelli, nei modi di concepire l'immagine il suo rapporto con la realtà che mettono in gioco, i suoi sintomi. Senza per questo fare che l'interesse per i film sui quali mi soffermerò "sia" solo nella misura in cui vi si riversa qualcosa di "sintomatico" della contemporaneità. E invece mettendone in rilievo come "si oppongono" a certi suoi tratti dominanti.

---

[20] Mi sto riferendo a H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, tr. it., Milano, Postmedia Books, 2007. Riprenderò anche in seguito la dizione di "ritorno al reale". Sintetizzando, va detto intanto che il testo di Foster, anche con riferimento al concetto di Reale lacaniano, mette in luce, da un lato, un generale cambiamento nelle forme dell'arte contemporanea per molti versi antitetico alle forme tipiche della produzione culturale postmoderna, e, insieme, riconsidera il rapporto tra una tendenza realista e le avanguardie del Novecento nonostante il programmatico contrasto del naturalismo, della mimesis, del figurativismo (in pittura). Lo studio di Foster data al 1996. Ma è negli "anni zero" del nuovo millennio che prende piede un'ulteriore dizione, in ambito teorico e critico, che in parte procede su una linea affine all'idea di "ritorno al reale": si tratta del cosiddetto "Documentary Turn". L'espressione figura, tra l'altro, nel titolo di una giornata di studi tenutasi nel 2008 al Birkbeck College di Londra ("Eyewitness: A Workshop to Explore the Documentary Turn in Legal and Visual Cultures").

Faccio riferimento, ad esempio, a quello che definirò (nel primo capitolo) come un atteggiamento scettico, largamente diffuso, proprio nei riguardi delle immagini, una tendenziale sfiducia nel rapporto tra immagine-verità e realtà, o, più in generale, agli stessi concetti di "verità" e "realtà".
A questo, la tensione al reale, la disponibilità, l'apertura, la ricettività al mondo, l'idea che le immagini possano dirne una qualche verità, così forti nello sguardo documentario, si oppone. Se, dunque, un cinema che sperimenta, declina, in forme diverse, lo sguardo documentario, di questo alimentandosi, concorre a caratterizzare il clima culturale del presente, lo fa anche nel segno di uno scarto. Scarto da certe sue posture dominanti, da certe visioni del mondo, atteggiamenti, letture, che spesso presuppongono la stessa destituzione delle idee di "verità" e "realtà" tipica della postmodernità. A dispetto della sua "fine" – a detta di molti segnata dall'11 settembre 2001, come dirò in seguito –, i suoi postumi appaiono oggi giunti a un punto di saturazione che ha del parossistico. Dunque, da superarsi, scalzarsi. E, d'altronde, da un punto di vista più generale, ogni contemporaneità vede spinte, voci, fermenti tra loro diversi. Se contemporaneità è, anche, un presente in cui coabitano e insistono *al contempo* atteggiamenti opposti.
In questo senso, sintetizzando: il proposito è di indagare come qualcosa del presente si riversi nelle forme del cinema del reale italiano. Forme che nello sguardo documentario hanno il proprio nucleo fondativo.

E, quanto all'interesse per i film, a come trovano spazio e al "peso" che occupano in questo lavoro, è utile procedere da qui per qualche indicazione sul versante metodologico e sui riferimenti teorici della tesi. Perché si potessero indagare tratti rilevanti e peculiarità del cinema del reale italiano, perché si potesse delineare qualcosa del presente dal punto di vista del (nostro) cinema, la tesi parte dai film, e al "corpo a corpo" coi film dedica ampio spazio nei singoli capitoli. Parto, dunque, da una dimensione critica. È, in fondo, un modo di "stare a livello delle cose", cioè dei film stessi, con la loro "materialità e realtà", volendo. Ed è attraverso i film che il percorso della tesi è articolato, i film come ossatura degli snodi concettuali, degli interrogativi che nel corso della ricerca mi sono posto. V'è in questo, anche, la volontà di contribuire ulteriormente a un discorso critico su opere rispetto alle quali, almeno in una prima – e piuttosto lunga – fase, la critica cinematografica si è dimostrata piuttosto carente o ritardataria[21]. Fatti salvi, certo, i contributi fioriti in ambito accademico, che sono stati fonti della ricerca, e ai quali mi richiamerò nel corso della tesi. Ed è, al fondo, anche un primo orientamento di metodo, "empirico", di lavoro diretto sulle immagini, di confronto diretto con la singolarità delle opere: queste, prima di tutto, si tratta di "far parlare". "Nulla come un film costringe a guardare le cose" (e ancor più se i film in questione hanno a che fare con "un reale"), sì, e anche (è una tautologia): nulla come un film costringe a vedere un film, e

[21] Cfr., *Infra*, nota 19.

nel corpo a corpo che la visione impone, anche prescindendo – per quanto possibile – da saperi pregressi, teorie e modelli costruiti altrove, o in parte dalle letture che ne sono state effettuate, e farsi da loro sfidare a trovarne di ulteriori, possibili.

Così, è anzitutto dallo "stare a livello dei film" che prende forma l'analisi di quei tratti caratterizzanti, di quelle peculiarità che ho esposto sinteticamente più sopra, guardando ai modi, diversi, in cui si declinano, vi trovano espressione.

In un secondo momento, parallelamente alle ricerche bibliografiche, ho inquadrato i film in un più ampio orizzonte teorico, facendo attraversare lo studio di singoli film dalle idee, dai concetti, che, sulla base delle letture effettuate, prendevano corpo, e insieme di verificarle nel confronto diretto con le opere. Questo, con l'intento di conquistare anzitutto delle domande, dei luoghi di riflessione e d'interrogazione, prima di formulare direttamente delle risposte, per scoprire cosa i film davano da pensare, e insieme come "pensano" il cinema, l'immagine, il mondo. E cosa, nei film, fosse in qualche modo corrispondente al contemporaneo (nel senso che esplicito al primo capitolo). Tutto ciò, anche per non sussumere da subito opere, autori, forme, entro categorie teoriche rigide, totalizzanti, sotto "termini-ombrello", o di strumentalizzarle, di ridurle a mera argomentazione finalizzata al supporto di un'idea, magari precostruita. L'idea deriva invece dal confronto coi singoli film, e poi tra i film stessi.

È con questo orientamento, e tenendo conto del fatto che guardo alla forma documentaria come forma contemporanea, che ho articolato la scelta dei riferimenti teorici e bibliografici, nonché il modo di organizzarli nei singoli capitoli. Oltre ad avere attinto a testi sul documentario, di carattere storico e critico, a contributi sul cinema del reale contemporaneo, a riflessioni sull'immagine e il rapporto con una verità e un mondo, ho guardato a certa critica letteraria contemporanea (sempre per estendere l'analisi e verificare in cosa il cinema del reale partecipasse della contemporaneità e del suo clima culturale in senso più ampio), a filosofia, scienze sociali[22]. Oltre ad alcune formule e concetti che riprendo più volte nel corso del lavoro (ad esempio e tra l'altro: l'"indiscriminata vita", di Mario Alicata[23], o la baziniana idea di "immagine fatto"[24]), e attraverso i quali individuo tratti ricorrenti tra più autori e più film, solitamente, per ogni capitolo v'è uno o due riferimenti teorici in particolare che discuto più a lungo. E si tratta di quelli attraverso i quali di volta in volta esplicito, analizzo, e colloco su una linea comune di motivi, interessi, problemi, le idee che derivo dal confronto critico coi singoli film. Anche, evidenziando come nelle forme del cinema del reale italiano che analizzo, si riversi qualcosa del presente, e, ancora, come dialoghino con la contemporaneità. Di qui, sulla base di affinità formali, tecniche, pratiche, ho effettuato accostamenti

[22] Su questo, vedi Bibliografia.
[23] Cfr., *Infra*, § 3.2.1
[24] Cfr. *Infra* § 3.3.2

e inquadramenti teorici più generali sui film. Per evidenziare tratti comuni, condivisi, affinità di posture, metodi, concezioni degli autori presi in esame, motivi diffusi, e insieme per sollevare le diversità, ciò che devia e non si riduce a una e una sola categoria.

Inoltre, nell'individuare assonanze e corrispondenze tra le forme del cinema del reale italiano contemporaneo e modi di fare e pensare il cinema in Italia in altri momenti storici, da altri autori o da parte della critica, ho di volta in volta guardato a testi, dichiarazioni, interviste di e su singoli registi, articoli (anche su riviste "storiche"), saggi. Di qui, da questo "studio sulle corrispondenze", parte dei singoli capitoli propone possibili linee "archeologiche" per ciascuna delle forme contemporanee, di concezioni, attitudini, idee e prassi del cinema in gioco, di volta in volta oggetto di indagine.

Detto l'orientamento generale del lavoro, i suoi presupposti, e tesi di fondo, espongo qui di seguito alcune indicazioni in merito alla sua organizzazione e scansione e ai contenuti dei singoli capitoli.

Come già accennato, ho individuato essenzialmente tre forme dominanti nel cinema del reale italiano, sulla base di raffronti tra film e autori, cogliendone tratti comuni, posture affini, oggetto di indagine di altrettanti capitoli. Nelle analisi che effettuo per ciascuna di queste forme, evidenzio anzitutto modi in cui quelle peculiarità del cinema del reale italiano che ho esposto sinteticamente più sopra trovano espressione. Analisi che hanno il proprio fulcro in tre figure concettuali, nell'ordine: immagine, uomo, mondo. Queste, i modi in cui sono "pensati", sentiti, i modi in cui si danno da pensare attraverso le forme del cinema del reale italiano che analizzerò, mi sembrano luoghi e motivi di riflessione per i quali la contemporaneità si definisce.

Ciascun capitolo, allora, è dedicato a una forma, a stili e pratiche di scrittura, attraverso i quali il cinema del reale italiano "pensa" le immagini e il loro rapporto con una qualche verità (capitolo II), l'umanità e la vita (capitolo III), la realtà e il mondo (capitolo IV).

Con l'eccezione del primo, che, oltre a esporre più analiticamente la tesi di fondo, a porre i luoghi di riflessione principali del lavoro, intende fornire una descrizione più generale della contemporaneità (anche nei tratti che in modo più manifesto scartano dalla temperie postmoderna), delle problematiche dello scenario presente che in modi e misure diversi il cinema del reale "sente" e mette in forma. Vi effettuo, quindi, una ricognizione di carattere generale, in parte anche attingendo a letture e riflessioni fiorite "altrove" dall'ambito degli studi di cinema. Guardando, però, ai film comunque. Sempre con l'intento di non trattarli come mero corollario o illustrazione esplicativa di una qualche teoria afferente ad altri campi.

La scelta di quelle tre figure (immagine-verità; umanità-vita; realtà-mondo) intorno alle quali si sviluppano le riflessioni negli altri capitoli, non è casuale e non origina soltanto dalla constatazione che film, autori, le "pensano", sentono, mettono in forma.

I tre termini, proprio quelli e non altri, presi singolarmente, sono le figure di un rapporto. Un rapporto, appunto, tra uomo e mondo, e che può realizzarsi per immagini. Proprio come un "legame tra uomo e mondo", un esser legati "a ciò che si vede e sente", in una pagina celebre de *L'immagine-tempo*, Gilles Deleuze descriveva la credenza[25]. È un legame incondizionato, fondamentale, un credito gratuito, "a fondo perduto" concesso a questo mondo, a prescindere dal poter farne oggetto di azioni, di intervento, di saperi, giudizi. Credenza in un reale, anche, che nel cinema oggetto di questa indagine, come ho accennato precedentemente, non è a priori sensato, né è riducibile alla sua messa in immagine (e semmai, se ne restituisce l'alterità), né è assimilabile a saperi pregressi, che resiste a formalizzazioni e in un certo senso "obbliga" a qualcosa come una "scrittura in movimento". Credenza, anche, come semplice riconoscimento del suo "essere", del nostro esserci, come ciò che lega, che mantiene in un qualche rapporto tra loro i soggetti e al mondo.

Le forme che qui prendo in esame "credono" nel mondo, credono nell'immagine, credono in un legame tra queste e una qualche verità, e tra uomo e mondo, credono in una qualche realtà. Anche, ripeto, che a immagini non è riducibile, che può non esaurirsi nel fattuale, che può non essere affatto familiare, che scardina e destabilizza saperi pregressi.

Realtà che può essere – e qui accenno ai motivi e contenuti dei capitoli – quella di una testimonianza, di un ricordo, o persino di un'immagine e dello sguardo che la produce (II capitolo), di una situazione, di paesaggi, comunità di gruppi umani e sociali coi loro stili di vita, i loro modi di essere al mondo (III capitolo), o anche ciò che nel mondo in qualche modo sfugge, fa resistenza, non si presta a un'immediata leggibilità, assimilazione a saperi pregressi, consuetudini percettive, cognitive, sedimentate e radicate, e che quindi sollecita l'interrogazione (IV capitolo). E il legame con tutte queste realtà può farsi, realizzarsi, per immagini. Come in opposizione allo scetticismo cui accennavo più sopra e sul quale tornerò più volte, fare nuovamente delle immagini, al di là della sfiducia sistematica e aprioristica che tendenzialmente si tributa loro (e, in particolare, proprio nella sfera dell'informazione, e non senza ragione), ciò per cui qualcosa di "vero" del mondo, di una qualche realtà, può dirsi, ciò per cui lo sguardo di chi le produce si lega a quelli di chi lo riceve (è un po' ciò che Mondzain chiama "commercio degli sguardi"[26]: ci tornerò in seguito), ciò per cui realtà diverse (uomini, mondi, immagini, sguardi) si mantengono in un qualche legame, vuol dire nuovamente "crederle".

---

[25] Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, tr. it., Ubulibri, Milano 1988 p. 192 e succ.
[26] Cfr. M.-J. Mondzain, *Il commercio degli sguardi*, tr. it., Medusa, Milano 2011.

Dallo studio delle tre forme nell'intreccio con quelle figure concettuali, in ogni capitolo rintraccio una "tendenza" dominante, modi di lavoro condivisi tra vari autori, istanze al fondo di più film, concezioni del cinema e del mondo in qualche misura accomunanti. Isolo così delle pratiche e modalità di scrittura, delle posture stilistiche e tecniche, motivi affini, che analizzo in ogni capitolo in un paragrafo che nel sottotitolo riporta sempre la dicitura "Di una tendenza del cinema del reale". Le sezioni dei capitoli dedicate invece a possibili assonanze, corrispondenze "archeologiche" con altri film, autori, idee in altri momenti nella storia del cinema italiano, hanno nel titolo la parola "Gesto". Gesti, allora, nel cui segno si rintracciano possibili legami con modalità di fare e pensare il cinema in altre epoche, la risonanza col lavoro di altri autori, altre concezioni.
Tra queste sezioni, come ho già accennato, dedico anche spazio ad alcuni film e autori stranieri (e in un caso, anche a letteratura, teatro), o altre tendenze nel cinema contemporaneo internazionale, che s'inseriscono nel discorso o per un'affinità con gli autori italiani che prendo in esame, ma, soprattutto, con l'idea di fondo che le forme dello sguardo documentario si facciano luogo di sperimentazione, di diversi approcci al reale, di invenzione di linguaggi, di creazione di nuove modalità di racconto e dell'immagine. Questo, ancora, a ulteriore verifica di come certa idea, prassi, attitudine documentaria, sia largamente dominante e condivisa a livello internazionale. Come forma dell'immagine che, declinata di volta in volta in modi diversi, da diversi autori, più decisamente alla contemporaneità corrisponde.

Rileggere la frase "niente come un film costringe a guardare le cose", potrebbe farne scaturire ulteriori implicazioni. Significherebbe, anche, concepire il cinema come modo più intenso, privilegiato ("niente come un film") di accostare e dire la realtà, di rivelarne qualcosa, di accorgersi di ciò che in essa vive e darlo a vedere, restituirlo in immagini, e, al suo essere "vivente", credere. Può significare, anche, credere al cinema riconoscendogli questa potenza, una capacità di mantenere ancorati ("costringe") "a livello delle cose", di tessere un legame con la realtà. Oppure cercare nelle cose i potenziali "segni viventi di se stesse" nel film da farsi, fare della realtà ("cinema naturale e vivente", secondo Pasolini) una riserva non solo di immagini, ma anche di possibilità di racconto, dalle sue materie, da quanto esiste e accade. E "costringere" a guardare le cose, il mondo, una qualche realtà, esistenti ed eventi, vuol dire anche rivolgere ad esse attenzione, in vista di farne appunto "segni", del film da farsi, sia facendo che "significhino", che parlino, comunichino, che "si raccontino", sia trovando in queste le materie per l'invenzione di racconti.

Credenza, nel cinema e nel mondo, e insieme attenzione e disponibilità d'osservazione, allora. Lo sguardo documentario che anima il cinema del reale, le sue sperimentazioni, le sue forme, le sue pratiche, le presuppone tutte. Anche quando dall'osservazione trae l'occasione di costruire racconti che esulano da "fatti realmente accaduti", ma per restituire una qualche verità non

immediatamente evidente, che ad essi non è riducibile e che può dirsi per il tramite di una qualche finzione (l'innesto, per esempio, di una linea "narrativa", di materie e dispositivi apertamente "irrealistici" e inverosimili su materie e istanze documentarie). Su tali questioni mi soffermerò più volte nel corso della tesi.

Con tutto questo, si tratta sostanzialmente di fornire un ulteriore inquadramento del cinema del reale italiano, a comprenderne e contestualizzarne le forme sia in relazione a una storia, sia nel loro legame col presente, che a propria volta contribuiscono a definire. Questo non perché, in questi anni, studi e ricerche in merito – per lo più interni all'ambito accademico in Italia, su riviste "di settore" in altre nazioni – non si siano prodotti (il che non è), a dispetto delle disattenzioni di certa critica (soprattutto giornalistica) che ha mancato spesso gli appuntamenti con una stagione particolarmente fervida, inventiva, densa del nostro cinema proprio mentre registrava altrove consensi e attenzioni. Bensì per tentare la creazione di un nuovo piano discorsivo, un allargamento delle prospettive di indagine sul cinema del reale, offrendo un contributo che fosse in grado sia di tener conto di acquisizioni teoriche precedenti, ripensandole e immettendole in un percorso originale, sia di fornire nuove possibili chiavi di lettura.
Si tratta di mettere ancora a fuoco il presente, il suo cinema, l'uno attraverso l'altro, e come questo cinema, così legato a certa storia precedente, fosse contemporaneo, fosse il cinema del presente. E proprio perché non è ad esso conforme, non conciliante nei suoi riguardi, consente anche di osservarlo meglio, come da una distanza.

> Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, […] è più capace di percepire e afferrare il suo tempo.[27]

Un cinema inattuale e non riconciliato, per molti versi. Perché, anzitutto, è un cinema della credenza che si produce in una temperie di scetticismo fattosi quasi senso comune, "partito preso", perché crede nel cinema quando più voci da tempo ne proclamano – ora stancamente, ora in modo più lucido – la fine, frammezzo ad altre forme e altri dispositivi audiovisivi, perché confida ancora nelle immagini dei film come possibili luoghi per cui una testimonianza, un qualche ordine di verità, possono darsi. Perché accosta il reale quale fonte di storie, di stupore, lo restituisce nelle sue manifestazioni meno scontate, a volte al limite del perturbante, che deviano dal senso comune, che lo colgono in qualche modo "impreparato", di sorpresa, un reale, a volte, tutt'altro che affabile,

[27] G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, in Id., *Nudità*, Nottetempo, Roma 2010, p. 20.

prevedibile, governabile e disponibile. Perché, a dispetto di una tendenziale precarizzazione delle vite umane nello scenario sociale, politico, economico, crede e filma pluralità e diversità di stili di vita, di modi di essere al mondo, la "vita nella forma in cui si vive" (è un'espressione di Robert Flaherty, che richiamerò nel corso del lavoro).

Perché, a dispetto della capillarità, diffusione, pervasività delle immagini, o della pretesa oggettività, soprattutto nella sfera dell'informazione, non restituiscono e non esauriscono in se stesse "il tutto" di un qualche evento. Nella convinzione che qualcosa del mondo, del reale, degli accadimenti, non sia riducibile a una sua ostensione in immagini, che una qualche verità non immediatamente visibile possa riaffermarsi magari riutilizzandole, rimontandole, mettendole in relazione con altre immagini, magari di formato diverso, o con altri oggetti, altri documenti. Perché dal reale, dalle materie del mondo, trae le proprie invenzioni formali, e ne fa occasione di racconto filmico, perché ritrova nelle cose una possibilità di cinema anche a dispetto di un sistema produttivo sostanzialmente stagnante che la stessa fattibilità del cinema mette in crisi.

Contemporaneo, allora, questo cinema è perché contribuisce a caratterizzare il clima culturale del presente, ma dando voce ed espressione a certi modi di sentire il reale, la vita, il mondo, l'immagine, a certe istanze che altrove possono non manifestarsi, non trovare riscontro immediato o una corrispondenza (magari a livello di comportamenti, di forme della vita sociale, politica, ecc.), eppure, "sono". E nel cinema si riversano, si rivelano.

Poste queste premesse, può iniziare il percorso critico-teorico che ha preso forma nel corso della ricerca.

CAPITOLO I
LA SCENA DEL CONTEMPORANEO

1.1 La compresenza di tempi diversi. Contemporaneità del cinema del reale

Dove fa rumore la vita, perché accade, insorge, così dinamizzando la storia, dove si fa plurale e fa massa, se non è docile e non è prevedibile, per non perderne nulla e guadagnarne un'immagine, allora si fa con lei corpo unico, col proprio sguardo. E il proprio sguardo s'immerge nella massa, lo si fa correre alle spalle di chi corre oppure sostare sui volti, faccia a faccia, quando da fermi pensano ciò che dovrà esser fatto, agli angoli della piazza gremita. Fintanto che non si sa dove porti quel che sta accadendo, ma intanto i fatti hanno luogo comunque, e impongono il proprio racconto, senza dilazioni, corpo a corpo. Conta non perderli, perché, progressivamente agglutinandosi le une con le altre, le loro immagini restituiscano un senso di quanto sta avendo luogo. E sebbene il corso degli eventi non sia prevedibile, si sente già, però, che è un momento decisivo della contemporaneità: in piazza Tahrir, al Cairo nel 2011, è in corso la protesta contro il governo di Mubārak. Il regista Stefano Savona è lì, *sta fisicamente a livello delle cose* (secondo l'espressione pasoliniana richiamata nell'introduzione), fa corpo insieme alla piazza in rivolta, tra gli scontri diretti o la pianificazione delle azioni di rivolta, delle dimostrazioni, della resistenza contro l'esercito governativo, e poi l'aggregazione, gli slogan di protesta dei cittadini egiziani, improvvisati con la stessa facilità di quando ai matrimoni inventano i mottetti per gli sposi[28], le tensioni, e le armi spesso anch'esse "improvvisate" (i calcinacci ammassati in un telo, ricavati da mattoni rotti a questo scopo). All'inizio del film *Tahrir Liberation Square* (2011), il cineasta accede alla protesta (e "vi immerge" noi spettatori), in un primo momento, al modo dei tanti che affollano le strade del Cairo hanno ad essa avuto accesso. I tanti per i quali i *social media* han fatto da catalizzatore dell'aggregazione. Ossia, *per via mediata*: osservando le immagini che una giovane manifestante, Noha, ha ripreso dal suo smartphone – è un modo di accedere all'informazione o produrne che la contemporaneità ben conosce – e che mostra alla macchina da presa del regista. Un mezzo digitale, leggero, che gli consente di effettuare un discorso documentario, di riprendere a lungo, in continuità.

E questo, anche, con buona pace di chi nella tecnologia digitale ha visto soltanto la rottura di un legame con la realtà ben saldo nell'analogico, e l'impossibilità tecnica (o quantomeno la messa in crisi) di "discorsi realisti". Su questo aspetto tornerò nelle ultime pagine del capitolo. Conta, per

[28] È Savona stesso ad aver sottolineato un accostamento tra le due attività di invenzione repentina di frasi, di motti. Si veda la videointervista *Tahrir/intervista con Stefano Savona*, in "Rapporto Confidenziale, rivista digitale di cultura cinematografica", n. 35, 2011, disponibile al link: https://vimeo.com/31323915

ora, dire qualcosa di più sul gesto registico, sulla relazione con una realtà, col suo movimento inquieto, con un accadimento che si produce nel "qui ed ora" che può emergere da un film come *Tahrir Liberation Square*, anche come possibile via d'accesso a una descrizione della contemporaneità e a un inquadramento generale della "contemporaneità" del cinema del reale.

Savona, tra la vita in massa, è a Noha e altri due manifestanti, Ahmed e Elsayed, che soprattutto accorda il proprio sguardo, quasi cercasse in quei loro corpi, nei loro gesti, nelle loro parole, un centro d'osservazione – ma tutt'altro che statico – di quella vita che in massa chiede di cambiarsi, e che è in rivolta per decentralizzare il potere. Quasi che i tre manifestanti, col loro sguardo e il loro corpo, potessero, quella realtà imprevedibile, quella vita così plurale che un'immagine non può da sola contenere, *mediarla* a quelli del regista. Ma dal di dentro, dal loro coinvolgimento più diretto e immediato.

Ogni immagine, allora, che si prova a restituire più momenti delle proteste, non appiattendosi sul puro sensazionalismo televisivo-mediatico, sulla concitazione degli accadimenti, e anzi guardando anche alle fasi più "statiche", pur sapendo che non abbraccia il tutto dell'evento (del resto ripreso da un punto di vista), è immagine di ciò che ha luogo nel mondo e insieme di come lo sguardo a questo si accordi o aderisca. Filmare un mondo fintanto che si fa, e insieme, come per tramite dello sguardo che ne produce immagini, si è ad esso legati: è quanto accomuna tanto cinema del reale contemporaneo oggetto di questa tesi. È ciò che fa le forme dello sguardo documentario quelle più decisamente contemporanee. E non solo perché, come il film di Savona che ho appena descritto, filmano un accadimento decisivo della contemporaneità. Quanto perché, a qualcosa della contemporaneità – in un senso che espliciterò tra poco, esplicitando ulteriormente la tesi al fondo di questa ricerca – le sue forme corrispondono.

La contemporaneità in questione, i primi venti anni del terzo millennio, vedono, in Italia, una crescita esponenziale di produzioni documentarie[29]; gli esordi nel lungometraggio di alcuni tra i maggiori autori che "includiamo" nel territorio del cinema del reale (Marazzi, Frammartino, Marcello, D'Anolfi e Parenti, Quatriglio, e altri che indagherò in questo lavoro) con le loro varietà di sguardi e poetiche, di sperimentazioni formali, di approcci al reale e al cinema stesso; l'interesse riservato loro da festival "generalisti"[30]; l'attenzione dapprima da parte di studiosi e teorici per lo

[29] «la produzione sembrerebbe si sia quadruplicata, in una marcia inarrestabile, dalla metà del terzo millennio a oggi: 131 opere nel 2005, 168 nel 2006, 252 nel 2007, 359 nel 2008, 373 nel 2009, 485 nel 2010, 519 nel 2011.» G. Spagnoletti, *La situazione del documentario italiano oggi*, in Id. (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, cit., p. 11.

[30] Oltre a quanto già accennato nell'Introduzione, segnalo, anche, *Spira mirabilis*, di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, in concorso a Venezia nel 2016. E, da ultimo, la segnalazione per la selezione agli Oscar per il miglior film straniero di *Notturno* (2020), di Gianfranco Rosi.

più in ambito accademico[31], e, via via, anche da parte di pubblici eterogenei, non di soli "addetti lavori". E, tutto questo, malgrado una circuitazione in sala deludente, carente o addirittura inesistente in Italia, a differenza di altri paesi europei. «Un cinema», quindi, «dimenticato dai media eppure premiato in festival internazionali», ha scritto Marco Bertozzi, tra «debolezze produttive, scarse possibilità mostrative e sviluppo di distribuzioni alternative»[32].

Verrebbe allora da chiedersi come ha potuto prodursi il rigoglio del cinema del reale italiano, la sua varietà di poetiche, di stili, la diversificazione delle sperimentazioni formali che mette in gioco (e che indagherò in questo lavoro), il progressivo ampliamento della compagine di autori che ne hanno infoltito e reso multiforme il territorio. Il tutto, nonostante i problemi che ho evidenziato, e nonostante il senso comune tenda a concepire come "periferiche", le forme documentarie rispetto a quelle più legate a dispositivi di costruzione finzionale. O – peggio – a identificarla (e confonderla) con l'informazione (su questo aspetto tornerò più volte nel corso del lavoro). Si potrebbe pensare, a tutta prima, che l'ampio numero di autori che accostano forme documentarie sia essenzialmente in ragione di una certa agilità ed economia – anche nel senso di "costi" – di realizzazione, come tendenzialmente non è nel cinema finzionale "industriale". Vale a dire che un film può nutrirsi delle materie, alle suggestioni, temi e storie che una realtà (sociale, politica) mette "gratuitamente" a disposizione, e farsi anche aggirando sfiducia e paure di un qualche grande produttore di turno, magari appoggiandosi a piccole società, in indipendenza pressoché completa e con una *troupe* ridottissima. Questo, in relazione a uno stato di crisi della produzione e della distribuzione cinematografica che in Italia appare particolarmente intenso (e, forse, da qualche tempo più spesso lamentato che discusso). E si potrebbe anche pensare che, parallelamente al decentramento generale sempre più spinto dell'esperienza filmica, ossia al suo potersi fare altrove dalla sala, e altrove intercettare spettatori e diventare oggetto di discorsi sociali (interessi, curiosità, passioni), così il documentario trovi occasioni e luoghi di mostrarsi altri dalla sala[33]. Sono sì risposte possibili, ma legate a fattori contingenti che contribuiscono a caratterizzare

[31] Con riferimento all'Italia soltanto, tra convegni, giornate di studio, laboratori e workshop sulle forme documentarie, tenutisi in ambito accademico e non, ricordo: *Più reale del reale? Il cinema e le immagini (s)velate*, Rovereto, 19-21 Novembre 2010; *Per un cinema del reale. Incontri sul documentario italiano*, Università della Calabria, 3-4 maggio 2012; *Il documentario italiano tra modelli storici e contemporanei*, Università degli Studi di Milano, 19-20 ottobre 2017; *Raccontare il reale. L'evidenza e il possibile*, Università degli studi di Bergamo, Aprile-Maggio 2017; *La forma cinematografica del reale*. *Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*, Convegno Internazionale di Studi, Università di Palermo, 12-14 dicembre 2018.

[32] M. Bertozzi, *Documentario come arte*, cit., pp. 79-80.

[33] Come gallerie e rassegne d'arte contemporanea, per esempio, che accolgono da tempo a questa parte documentari o videoinstallazioni fortemente caratterizzate da una certa impronta documentaria. Penso, ad esempio, già negli anni '90 a Chantal Akerman, che riprendendo il suo *D'Est* (1993) e girati in origine pensati per il film ma non utilizzati nel montaggio finale, ne trae *D'Est, au bord de la fiction* (1995), una riflessione su realtà e messa in scena, allestita «tra l'altro, al Museum of Modern Art di San Francisco (1995), alla Ambika P3 di Londra (1995), al Walker Art Center di Minneapolis (1995); alla Galerie Nationale du Jeu de Paume a Parigi (1995) […]». (Cfr. I. Gatti, con A. Cappabianca, *Chantal Akerman. Uno schermo nel deserto*, Fefè Editore, Roma 2018, p. 262). O, anche, in anni più recenti, a un

parzialmente (sul piano strettamente materiale, economico, tecnico), ma non determinano e non decidono *in toto* della fioritura del cinema del reale italiano contemporaneo.

L'idea principale dalla quale muove la mia ricerca (i cui risultati esporrò nel corso di questa tesi) è che il cinema del reale, nelle sue forme, sia la forma più fortemente *contemporanea* dell'immagine[34], che decisamente corrisponde (nel senso che dirò tra poco) alla contemporaneità per come intercetta, s'interroga, mette in forma qualcosa del presente, dei suoi modi di sentire la realtà, il mondo, i problemi del nostro tempo. Al tempo stesso, il cinema del reale italiano appare profondamente legato a una tradizione, a un pensiero e a una pratica del cinema, a una cultura cinematografica nazionale più vasti, considerati in prospettiva genealogica. Esaminerò quindi come le forme del cinema del reale italiano siano *al contempo* in dialogo con il presente (anche quello del cinema, non solo italiano e non necessariamente documentario): nel corso della tesi, evidenzierò tra l'altro le affinità tra certe forme documentarie italiane e altre tendenze e poetiche del cinema internazionale) quanto con forme del cinema italiano precedente. È già in questo un possibile "esser contemporaneo" di questo cinema, inteso come essere compresenti, in qualcosa, di tempi diversi. Come ho già accennato nell'introduzione, inoltre, parte della contemporaneità del cinema del reale italiano passa per quella che ho delineato come una sua possibile peculiarità, che nel corso della tesi tenterò di analizzare. Oltre all'assonanza con certe idee e prassi "storiche" del nostro cinema, nei film che qui prendo in esame è in gioco, soprattutto, una particolare maniera di concepire e mettere in forma filmica un rapporto tra immagine e mondo altro, fuori dell'immagine. Rapporto che per lo più è "sentito" e concretato nei lavori di più autori, come "problematico", che vede i film misurarsi con un reale che in qualche modo "resiste" alla propria messa in forma filmica, con un reale che esorbita dalla sua messa in immagini, con la possibilità di dire una qualche verità che eccede e non

---

lavoro come *Crude Oil* (2008) di Wang Bing, film-fiume di quattordici ore sul quotidiano di un gruppo di estrattori di petrolio nel deserto del Gobi, presentato come videoinstallazione al Festival di Rotterdam (Cfr. A. Chan, *The Weight of the World*, in "Film Comment", n. 4, v. 52, July-August 2016; E. Pollacchi, *Porous circuits: Tsai Minng-liang, Zhao Liang and Wang Bing at the Venice International Film Festival and the interplay between the festival and the art exhibition and the art circuits*, in "Journal of Chinese Cinemas", v. 13, n. 2, 2019, pp. 130-146). O ancora, al progetto *PRIMITIVE* di Apichatpong Weerasethakul, avviato nel 2009, parallelamente alla preparazione del lungometraggio *Lo zio Boonmee che si ricorda le sue vite precedenti* (2010), e a partire dai racconti dei giovanissimi abituanti di Nabua, discendenti degli agricoltori che nel 1965 diedero inizio a una ribellione duramente repressa dall'esercito governativo. Il regista ne filma il quotidiano, i sogni, le memorie, le utopie (costruiscono una sorta di astronave). L'installazione viene tra l'altro ospitata negli spazi dell'Hangar Bicocca di Milano nel 2013. Per venire, poi, al caso italiano (cfr. *Infra*, capitolo IV) di Michelangelo Frammartino, che espone la cineinstallazione *Alberi* (2013) al MOMA di New York e al Den Frie Center of Contemporary Art di Copenaghen. Sui rapporti tra documentario e spazi espositivi dell'arte contemporanea, sull'intreccio di pratiche e linguaggi che in questo solco maturano. Rimando al già citato testo di M. Bertozzi, *Documentario come arte*. Per un inquadramento generale sull'ibridazione tra cinema e installazioni, si vedano A. Autelitano, (a cura di) *The Cinematic Experience. Film, Contemporary art, Museum*, Campanotto, Udine 2010; S. Ball, D. Curtis, A. L. Rees, D. White (a cura di) *Expanded cinema: Art, Performance, Film*, Tate Publishing, London 2011, R. Bellour, *La querelle des dispositifs, Cinéma-installations, expositions*, P.O.L., Paris 2012; C. G. Saba, *Archivio Cinema Arte*, Mimesis, Udine 2013.

[34] Sul cinema del reale come tendenza contemporanea dell'immagine, il riferimento principale al quale attingo è il testo, di Daniele Dottorini, *La passione del reale*, cit. Si veda in particolare *Introduzione: il documentario, o dell'impurità*, pp. 7-19.

si riduce al fattuale, all'empiricamente accaduto, o al dato nell'immagine. Un reale che destabilizza, inquieta o sorprende, tutt'altro che confermativo di saperi pregressi e senso comune, che sorprende, che rimette in questione i modi in cui ad esso ci si può riferire incluse le immagini, che scardina attese e assimilabilità immediata a cognizioni acquisite, radicate. E che, da tutto questo prescindendo, è "oggetto di credenza", concetto sul quale tornerò in seguito con riferimento alle pagine deleuziane alle quali accennavo nell'introduzione. E se si misura, in vari modi, con un reale non confermativo, non evidente, "imprendibile" in immagine, inatteso o imprevedibile, il cinema oggetto di questo studio si caratterizza, al tempo stesso, per la varietà di modi in cui lo accosta, lo restituisce nei film. Per la continua invenzione di forme, cioè, per un dinamismo di scritture e varietà di pratiche, linguaggi, che di un reale a propria volta dinamico, imprendibile, inatteso, non evidente e non confermativo sembrano partecipare, o al quale sembrano accordarsi. Tutto questo, che trova espressioni diverse da autore ad autore, da film a film, anche, intreccia da vicino un nodo centrale del presente: il rapporto tra immagine-verità-realtà, sul quale mi soffermerò nei paragrafi seguenti. È insomma anche l'aspetto per cui questo cinema corrisponde più decisamente al presente.

Quando parlo di "corrispondenza" (di queste forme al presente), non mi riferisco, però, a una "conformità", aderenza o coincidenza. E meno che mai a un "rispecchiamento" o "conferma", a livello del cinema, dello *status quo* dominante politico, culturale, della società tutta nelle sue forme di esistenza contemporanee. In questo senso, penso la corrispondenza non come qualcosa dal carattere conciliante, quanto come una *replica*: meno "copia conforme" e più rifacimento, ripensamento e rielaborazione di qualcosa, oppure nel senso di "risposta", obiezione – anche critica – ad essa. In questo senso, "contemporaneo" vale anche come "inattuale", come "non conforme", o non identificabile *in toto* col proprio tempo. Quest'ultimo aspetto in particolare è centrale nella definizione di "contemporaneo" proposta da Agamben, in una conferenza e in un saggio (che ho già citato nell'introduzione), e alla quale sembra sia divenuto costume richiamarsi, tra gli studi più diversi[35]. Contemporaneo, si diceva, è chi aderisce al proprio tempo da uno scarto (in questo senso, non vale come "attuale"), «non si adegua alle […] pretese» di un dato tempo, «è perciò […] inattuale»[36] – e quanto a questo termine, il riferimento di Agamben è Nietzsche, ma anche l'affermazione di Barthes nelle sue lezioni al Collége de France, secondo la quale "contemporaneo è l'intempestivo".

[35] Sulla fortuna della definizione di Agamben, si veda in particolare L. Ruffel, *Introduction*, in Id., *Brouhaha. Worlds of the contemporary*, tr. ing. R. N. Mackenzie, Univocal Book, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2018. A questo concetto si richiamano tra l'altro alcuni dei testi che cito nel mio lavoro, in particolare R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014; D. Dottorini, *La passione del reale*, cit., pp.12-42.

[36] G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, cit., p. 20. L'ultimo termine rimanda evidentemente a Nietzsche. Riprenderne la lezione originale tedesca permette di cogliere più sensibilmente la differenza tra "attuale" e "contemporaneo" che qui si sta delineando. *Unzeitgemäße* è parola composta che suona, in effetti, come "non conforme al tempo": *Un-* ("non"); *Gemäße* ("adatto, conforme, nella giusta proporzione"); *Zeit* (tempo).

In una prospettiva analoga, sempre sull'idea di "contemporaneo" e la sua differenza da "attuale" o "corrente", rifletteva anni fa Vincent Descombes[37], riprendendo un'annotazione dalle *Memorie* di Chateaubriand in cui l'autore si interroga sul "destino", sul senso e sull'importanza storica della rivoluzione del Luglio 1830: «[...] Per giudicare imparzialmente la verità destinata a restare, bisogna dunque porsi dal punto di vista dal quale i posteri contempleranno il fatto compiuto[38]». Ecco, sebbene la riflessione di Descombes concluda poi affermando che "contemporaneità" è coesistenza (l'essere insieme, in uno stesso tempo) di fatti o sentimenti più e meno incisivi, più e meno d'impatto da un punto di vista storico[39] (le "miserie e grandezze", i fatti storicamente e profondamente incisivi, "le verità destinate a restare" e quelle transitorie di Chateaubriand), è a quel punto di vista *dislocato* sul proprio tempo, *che co-esiste a un tempo* senza aderirgli, e lo guarda come da una distanza, che qui mi riferisco. Si tratta quindi più di una *relazione con-* un tempo e meno di una *identità* con esso[40].

E di nuovo: "replica", allora, e "corresponsione". Il modo in cui il cinema del reale è un cinema contemporaneo, passa anche per questo: per come qualcosa del presente vi si mette in forma e trova corresponsione nell'elaborazione di forme, di linguaggi, di modalità espressive, nelle poetiche e negli stili o nei temi di questo cinema. E, al tempo stesso (*contemporaneamente*, cioè), *replica* o ri-mette in forma qualcosa che era nella storia precedente del cinema italiano. Replica, allora, in questa accezione significa pensare *altrimenti* il presente nella stessa misura in cui tanto tenacemente si è ad esso legati, significa pensare *altrimenti* questo tempo: significa, per il cinema, rimetterlo in forma, mediarlo e renderlo visibile, e insieme ripensare a tempi diversi, altri, precedenti o a provarsi a immaginare (nel senso di "produrne immagini") quelli a venire, anticiparli, o credere alla possibilità di inventare *nuove* forme non ancora date per questo tempo. Ridarlo, allora, in altre forme da quelle usate[41], risignificarlo per come è dato. In questo senso, si potrebbe dire che il cinema del reale tenda anche "ridare il dato", un po' nel senso in cui Jean-Luc Nancy parlava del cinema di Kiarostami come elaborazione e messa in immagine del mondo quale appare

---

[37] V. Descombes, *Qu'est-ce qu'être contemporain?*, in "Le Genre Humain", 1999/2 (n. 35), pp. 21-32.

[38] Chateabriand, *Memorie d'oltretomba*, tr. it., Einaudi-Gallimard 1995, e-book, epub, pos. 1923.

[39] «Le contemporain est […] une relation entre tous les ingrédients de l'actualité», V. Descombes, *Qu'est-ce qu'être contemporain?*, cit., p. 31.

[40] Ma l'idea di una sfasatura asincrona, di una "simultaneità imperfetta", e di una compresenza nello stesso momento storico di temporalità diverse, è poi uno dei temi centrali di *Eredità di questo tempo*, di Ernst Bloch (Cfr. in particolare la seconda sezione del libro, dal titolo *Non contemporaneità e inebriamento*, in E. Bloch, *Eredità di questo tempo*, tr. it., Mimesis, Milano 2015, pp. 79-255). Sintetizzando, si potrebbe dire che il pensatore tedesco (la cui riflessione, va detto, guarda a un presente "preciso", quello della Germania nazista) si riferisca a qualcosa come una non contemporaneità di classi, alla coesistenza incongrua di una temporalità dominante, quella dello sviluppo dei modi di produzione capitalisti e delle forme di vita ad essi legati, e altre "marginali".

[41] E d'altra parte, il cinema ha spesso saputo fare questo soprattutto: ridare altro tempo, ricrearne di diversi in ogni film, lasciando che per un certo tempo – quello della visione – si potesse abbracciarne di altri che non ci appartenevano, dove non eravamo, oltre a quello "già nostro" della vita "fuori dal film". Oppure, ha ridato tempo alle cose di apparire come vive – come da baziniano "complesso della mummia" – anche quando vive non sono più.

nella sua datità, ma che «deve essere ricevuto e ricreato per essere ciò che è», un «ridare il reale per realizzarlo»[42], e perché sia "realizzato". Non nel senso di "creato", ma di acquisirne una qualche comprensione, come di un "rendersi conto" che è, per come è, da parte di chi lo guarda.
Su questo "ridare a sentire" avrò modo di tornare a più riprese nel corso della tesi.

Ma cos'è questo qualcosa del presente con le sue problematiche che il cinema del reale ripensa, con le quali si misura, e che il cinema del reale italiano accosta dialogando con la sua storia? Questo capitolo è dedicato anzitutto a un inquadramento generale della contemporaneità, del suo clima culturale, in cui si colloca la fioritura del cinema del reale italiano oggetto di questa testi. E, insieme, a una prima messa a fuoco, generale, di "come" vi si declini la forma documentaria.
Ho usato la dizione "clima culturale": la mia idea è che uno dei tratti principali per cui si caratterizza sia un diffuso "ritorno al reale", riprendendo ancora l'espressione dal titolo dello studio di Foster già richiamato nell'introduzione. Ritorno al reale del quale sembrano partecipare il discorso filosofico, per esempio, e discorsi sociali in altre forme, e culturali, artistici, letterari, e, certo, il cinema. Ritorno del quale è dunque parte integrante il documentario, e che marca – come evidenzierò in seguito – un mutamento rispetto al clima culturale caratteristico del postmodernismo.
Nel delineare qui una lettura della contemporaneità, mi soffermerò soprattutto, ai fini del mio discorso e del mio oggetto di indagine, sul rapporto tra immagine e realtà, tra immagini e verità. Si tratta, come dirò alle pagine seguenti e come emerge da alcune letture alle quali farò riferimento, di un rapporto problematico, per diverse ragioni. Tenterò, anche, di evidenziare come tale rapporto problematico sia in qualche modo "sentito", "pensato", messo in forma nelle forme documentarie. Si tratta quindi di iniziare a mettere in luce come le forme documentarie dialoghino con il presente, come su di esso s'interroghino, come *replicano* e *corrispondono*, nel senso che ho enunciato più sopra. In sostanza, ciò che ne fa la contemporaneità intesa come "relazione con-" questo tempo.

Di questa contemporaneità, uno storico, un sociologo, un filosofo direbbero con i propri strumenti, ne traccerebbero un quadro con quelli. Uno studioso di cinema, che sì, a modelli, teorie, metodi, di storia, filosofia, sociologia o altre scienze umane può attingere (e chi scrive non fa eccezione), ha però per le mani e per gli occhi e gli orecchi i film come oggetto di studio, e immagini in movimento come "testi di riferimento" primario. Anche, per come "gli" danno da pensare, mediandogli quel tempo contemporaneo che si prova a descrivere, e che il cinema *replica*. O al quale replica, pensa, rimette in forma. Vi accedo quindi, partendo ancora da un film, che non è però un film italiano: se parlo di cinema del reale italiano come cinema contemporaneo, è, anche, nella convinzione che quelle forme dialoghino, oltre che con la propria storia, anche con questioni cruciali della contemporaneità *tutta*, e non solo nazionale.

---

[42] J.-L. Nancy, *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, Donzelli, Roma 2001, tr. it., pp. 23-24.

1.2 Inquadratura (breve) di un lungo interregno: per una descrizione del contemporaneo

Come seguendo una pista e trovarne diverse, come in cerca di un'immagine precisa – i graffiti dei gatti sorridenti *à la* Lewis Carrol che da qualche tempo costellano le altezze degli edifici parigini – per poi restituirne di altre, così il cineasta, con la *flânerie* come metodo e il digitale leggero come mezzo, s'immerge nello spazio pubblico, con la sua fisicità, da un inatteso all'altro. Scopre una fisicità che è fatta di volti, di gente nelle strade, nelle piazze, ai cortei in ragione di qualche accadimento politico nazionale o mondiale, o i raduni – come un *flash mob* – senza particolari ragioni se non la performance di un situazionismo ludico, che espone la pura potenza della viralità. E d'altronde, quello spazio pubblico in cui Chris Marker fisicamente s'immerge, restituendone un'immagine, è già suturato a quelli virtuali, mediatici, già informato, saturato d'immagini, sugli schermi. Che però, a differenza di quelle dei felini disegnati sui muri cittadini, sorridenti come li dice il titolo del film, *Chats perchés* (2004), né "ridono", né hanno alcunché di risibile. Infatti, su una veduta di Parigi dall'alto, nel novembre 2001, più o meno in corrispondenza della Tour de Montparnasse, ecco che in assolvenza affiora lo spettro di altre due Torri, ma a New York, come tutti dagli schermi di tutto il mondo, appena due mesi prima, le abbiamo viste. Metà fumo e metà cadaveri, prossime al crollo, colpite a morte.

E poi: la guerra in Iraq, Bush e la ricerca di temute "armi chimiche" che non si trovano, le immagini di opinionisti e politici da Marker deformate, deformabili dal morphing digitale in senso surreale e insieme l'immagine digitale della videocamera del regista però "funzionale" a un discorso filmico realista; i controlli dei bagagli sui mezzi pubblici per la paura di eventuali attacchi terroristici, la manifestazioni pacifiste in piazza e quelle – pacifiche, ma comunque spia di diritti negati, tensioni latenti – di *banlieuistes* o immigrati di prima, seconda, terza generazione. E le contraddizioni degli slogan: una scritta in sovrimpressione (che idealmente assolve la funzione di una markeriana voce fuori campo, traslandola però sul piano visivo), alla "voce della piazza" che sostiene che l'Iraq non abbia compiute azioni belliche con armamenti chimici, ricorda dei bombardamenti di gas al cianuro sul popolo curdo. E ancora: il duello Chirac-Le Pen alle presidenziali del 2004, tra istanze nazionaliste-sovraniste, la volontà del secondo di attuare una politica di restrizione dell'immigrazione extracomunitaria e le manifestazioni di giovani generazioni di progressisti. Le voci degli organi di informazione che si affastellano ancora e ancora a quelle delle strade, gli schermi televisivi e quelli dei computer, e gli stessi volti della gente schermati, inquadrati, appiattiti, nei vetri del metro parigino, nei gangli sotterranei di una metropoli europea dove però "*Europe*" sembra non più di un nome, quello di una stazione scritto su un cartello, che scivola fuoricampo mentre parte il treno.

Di tutto questo, se Marker è suo *flâneur*, emerge la difficoltà di trovare un'immagine – di contro alla loro enorme disponibilità – dove l'occhio possa (ri)posarsi, e insieme la tensione a immergersi, corpo a corpo, in una realtà frastagliata, disorientante. Una qualche immagine dove qualcosa come un senso di quanto si vede e si vive possa *inquadrarsi*, dove la possibilità di immaginare un mondo meno tetro di quello che appare sia nuovamente dischiusa. E il film si arresta, quasi brutalmente, sulla visione di un angolo di strada caotico e sul ricordo del brutale assassinio di Marie Trintignant da parte del compagno Bertrand Cantat, filmato *per caso* dalla *flâneurie* markeriana, mentre questi si esibisce sul palco coi suoi Noir Desir, ma senza che il suo labiale emetta alcun suono.

Con il chiasso visivo di un mondo che poco si comprende e certo "non sorride", lo sguardo di Marker – lui sì, invece, arguto e insieme anche brioso, ironicamente critico negli accostamenti che crea al montaggio – ingaggia un corpo a corpo, malgrado questo stesso mondo sia *già a quella data*, e ancor più lo sarà in seguito, globalmente connesso, sociale, tanto democraticamente pubblico e tanto democraticamente virtuale insieme. È un mondo, *replicato* sulla scala ridotta di Parigi nel 2004, che già conosce stati di tensione e di crisi, benché certo non si attenda quella finanziaria del 2007, e che già vede socialità e politica informati alla cultura e agli strumenti del digitale. Gli stessi che Marker qui usa (e dei quali, al cinema, è stato anche in un certo senso pioniere, avendo accostato l'immagine elettronica dapprima che la "rivoluzione digitale" fosse massiva e pervasiva[43]), facendo disponibile il suo sguardo a una realtà che tanto si dà a vedere a tanti, per schermi, e poco a capire. Disorientante, non solo perché ogni epoca può esserlo fintanto che le siamo contemporanei, e come ogni tempo finché lo si vive dal di dentro, ma perché più in generale sembra sfuggente a interpretazioni atte a comprenderla. Come un presente sempre inatteso, sempre elusivo di una sua qualche raccontabilità che non sia quella originata proprio dall'apertura dello sguardo al mondo, che nel mondo si immerga, per raccontarlo, senza le mediazioni di un dispositivo finzionale, di una scrittura a monte pensata. Come è, per molti versi, tipico dello sguardo documentario. Che è forma contemporanea anche in questo, forse: per come, cioè, il suo potersi fare al di fuori di una struttura narrativa prescritta, preordinata secondo nessi logici, causali, consequenziali, sa corrispondere a un mondo contemporaneo che a sua volta non si lascia prescrivere, prevedere, e perciò può soltanto e intanto vedersi, ordinare e scrivere "durante", in

[43] A questo proposito, sul lavoro di Marker in generale, si veda in particolare I. Perniola, *Chris Marker o del film-saggio*, Lindau, Torino 2003, che pone l'accento sull'indipendenza (produttiva, creativa-espressiva) del cineasta francese di pari passo con la continua sperimentazione formale (e tecnica, di dispositivi e supporti: come nel caso del cd-rom *Immemory*) rilanciata di progetto in progetto, e che nella forma del film-saggio trova la quintessenza della libertà creativa, della commistione di formati e linguaggi, di toni e registri. Dal testo di Perniola, inoltre, emerge come l'*opus* markeriano di fatto anticipi – e permetta, analizzato, di leggere, interpretare – anche pratiche e tendenze all'opera nel cinema contemporaneo. Ed è anche questa l'idea che gioca a favore della mia scelta di introdurre un discorso sulla contemporaneità e sulla contemporaneità della forma documentaria a partire da un film di Marker. Rimando, inoltre, a N. M. Alter, *Chris Marker*, University of Illinois Press, Urbana 2006; C. Lupton, *Chris Marker: Memories of the Future*, Reaktion Books, London 2004.

corso d'opera e di riprese, o in un momento successivo, al montaggio. Facendo sì che quella ridda informe di cose, di eventi, di persone, possa restituirsi comunque in una forma sensata.

Tuttavia, non è solo per queste ragioni che mi sono soffermato su *Chats perchés.* Ho voluto trovare nell'immagine della realtà che il film restituisce qualcosa come una immagine del presente (sebbene cronologicamente "distante", dal suo 2004), una possibile via d'accesso alla descrizione di una contemporaneità e del segmento temporale – gli anni "duemila" *tutti*, finora –, con certi suoi tratti caratterizzanti, entro il quale si collocano gli sviluppi del cinema del reale contemporaneo (non solo italiano). Contemporaneità fitta di accadimenti (benché il film ne veda una parte embrionale, e geograficamente "limitata" alla sola Parigi, rispetto agli sviluppi parossistici successivi) politici, sociali: i conflitti in medio oriente e il coinvolgimento del mondo occidentale, il timore del terrorismo, la seduzione esercitata da leader delle destre più retrive, nazionaliste e xenofobe quale risposta più aberrante all'emergenza migranti, e tutto mediaticamente coperto in maniera capillare, e in generale l'onnipresenza di immagini, di media, duttili a disseminare di sé lo spazio pubblico (più onnipresenti del "gatto sorridente" che Marker non riesce più a trovare) e anche a "orientarlo". Il film *replica*, nell'accezione che ho illustrato più sopra, quella realtà che lo sguardo (del cineasta) riceve, in cui lo sguardo s'immerge senza però limitarsi ad aderirvi, e invece ri-dandola, "realizzandola" (e restituendola) per come è, per come si dà da pensare e mettere in una qualche forma.

È una realtà già attraversata da *crisi*, e già segnata dalla pervasività delle immagini mediatiche e da quella, di morte, che apre il millennio, e ad altre di nuove, come all'intensificarsi di quelle già in atto, piuttosto prossima. E, detto per ora solo *en passant*, di "crisi", in *questa* contemporaneità si parla anche a proposito del cinema stesso, investito com'è da mutamenti radicali di vario tipo, *in primis* di natura tecnologica, come il digitale (che ne minerebbe lo statuto ontologicamente e tecnicamente "realista"), e in quanto medium forse, a detta di molti, meno pervasivo di quelli "nuovi"[44] (e a propria volta legati a dispositivi schermici).

Del permanere e dell'estendersi delle crisi nella contemporaneità, del venir meno di forme, istituti e modelli (di pensiero come di pratica politica, sociale, economica) a lungo usati e caratterizzanti la modernità novecentesca, ma che hanno "tenuto" anche nella "postmodernità", e insieme all'assenza di nuovi, efficaci e credibili in grado di comprendere e orientare la contemporaneità, in questi anni molto è stato detto, da più fronti. Se ne è parlato, ad esempio, come di un "ingorgo" (*gridlock*), una fase di costante attrito stretta tra due complessi di visioni e pratiche

[44] Cfr. L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, tr. it., Olivares, Milano 2002.

inefficaci (quelle della tarda modernità e postmodernità da un lato, e altre "nuove" dall'altro), come ha fatto il politologo britannico David Held[45].

Un'interpretazione – per certi versi simile – del mondo contemporaneo, è anche in alcuni recenti lavori di Ulrich Beck, già teorico della "società del rischio"[46]. La lettura di Beck evidenzia il carattere sostanzialmente "ancipite" della contemporaneità socio-politica: da un lato la globalizzazione e cosmopolitizzazione della società; dall'altro l'opposizione ad esse, che in alcuni casi si è configurata come una "negazione", un rifiuto, ma non sempre da fronti "progressisti" (da sinistra, o genericamente "anticapitalisti"). È in questo quadro, per esempio, che potrebbero collocarsi anche le recenti ondate di nazionalismo xenofobo. Al timore di una dispersione della propria identità culturale – erroneamente concepita come qualcosa di fisso, immutabile, trans-storico –, (magari con la complicità di ingenti flussi migratori, o della deregolamentazione dei mercati, non "disciplinati" dagli stati nazionali) e guardando allarmate alla "libera ed estesa circolazione di individui e merci", più società nazionali hanno risposto col «rifiuto ideologico dei problemi creati dal processo di modernizzazione»[47]. Donde il ritorno di narrazioni improntate alla difesa protezionista di identità (supposte) originarie, etniche o religiose.

Crisi come ingorgo, crisi come stallo permanente e territorio di opposizioni di pratiche e di valori, collisione di arcaismi ideologici e politici da un lato e "nuovi corsi" tutt'altro che efficaci, sulla scena insieme ad una ridda piuttosto fitta di accadimenti (il che, per altro, suggerirebbe che gli eventi sono tutt'altro che "in sciopero", e la storia tutt'altro che alla "fine", come certo pensiero postmodernista ha sostenuto[48]). Da quanto detto emergerebbe che la dinamica dello stato di crisi attuale (ma in fondo, non diversamente da ogni stato di crisi storico) veda insieme la destituzione, la perdita di credibilità di strutture, ideologie, pratiche e istituzioni caratterizzanti politica e società nella forma in cui a lungo le abbiamo conosciute e il vuoto di un progetto (politico, sociale, culturale) nuovo, efficace, credibile nell'orientare la vita contemporanea.

Non sto riferendomi alla caduta dei grandi racconti[49] e dei saperi *moderni*, che secondo Lyotard caratterizzava la condizione postmoderna. Sia perché, come dirò più avanti, il pensiero

---

[45] Cfr. T. Hale, D. Held, K, Young, *Gridlock. Why Global Cooperation is failing when We need ita most*, Polity Press, Cambridge 2013; T. Hale, D. Held (a cura di), *Beyond Gridlock*, Polity Press, Cambridge 2017.

[46] Cfr., U. Beck, *La società del rischio* (1986), tr. it., Carocci, Roma 2000.

[47] U. Beck, *La metamorfosi del mondo*, tr. it., Laterza, Roma-Bari 2017, p. 77

[48] Di "sciopero degli eventi", o meglio di una "illusione della loro mancanza", parla J. Baudrillard in *L'illusione della fine o lo sciopero degli eventi*, tr. it., Anabasi, Milano 1992. La formulazione dell'idea di "fine della storia", da una prospettiva postmodernista – e con accenti diversi da quelli di certo pensiero decostruzionista o post-strutturalista, che piuttosto ha a che fare con un diverso concetto di *storicità* – si trova ad esempio in F. Fukuyama ne *La fine della storia e l'ultimo uomo*, tr. it., Rizzoli, Milano 2002. E già in G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1985.

[49] È il noto assunto di partenza di Jean-François Lyotard, che definisce "Postmoderna" la «condizione del sapere nelle società sviluppate». Tale condizione consiste in una "fine", o meglio in una «crisi delle grandi narrazioni», intese come saperi, sistemi di pensiero, costruzioni ideologiche, concetti, tipici di un'epoca, e che la caratterizzano in rapporto ad altre passate e in relazione al futuro. Quelli tipici del Moderno in senso ampio (storia, progresso, ragione,

postmodernista non appare oggi adeguato a rendere conto di uno scenario profondamente mutato, benché non sia affatto "finito" (e semmai, appunto, solo cambiato, per quanto vertiginosamente, se non addirittura intensificatosi fino al parossismo) l'assetto sostanziale del tardo capitalismo e del neoliberismo in cui la postmoderna "condizione del sapere" aveva avuto il suo brodo di coltura. E, in secondo luogo, perché quegli stessi modelli, forme di pensiero e pratica politica, economica, culturale, sociale, erano, per quanto in parte sviliti e destituiti di credibilità nel pensiero postmodernista, ancora comunque ampiamente "operativi" nei fatti, e non altrettanto radicalmente "destabilizzati" come invece accade nel corso del terzo millennio, per come sin qui lo conosciamo.

Sintetizzando, lo stato di crisi contemporaneo vede quindi insieme: 1) una fitta sequela di accadimenti sullo scenario mondiale, spesso a impatto decisamente traumatico; 2) la perdita di credibilità e di efficacia di idee, pratiche, istituzioni e soggetti nell'orientare la vita sociale e politica per come a lungo li si è conosciuti; 3) la dispersività o la mancanza di progetti e discipline condivise nella regolazione dei rapporti tra stati-nazione (forma, per altro, a propria volta "in declino"); 4) unitamente all'indebolimento e all'incertezza di movimenti, proposte, soggetti progressisti, l'affacciarsi di nuovi movimenti e soggetti a vocazione spesso autoritarista e populista, di un conservatorismo che si caratterizza per il rifiuto ideologico delle problematiche dei processi di modernizzazione e per il ritorno di idee "arcaiste"; 5) un diffuso sentimento di precarietà esistenziale e valoriale che procede di pari passo con quella economica e lavorativa.

Di una tale configurazione, in parte aggiornando la categoria da lui coniata di "modernità liquida", Zygmunt Bauman ha negli ultimi anni parlato come di un *interregno* (idea che potrebbe presentare una certa prossimità concettuale con le idee di *gridlock* e tensioni irrisolte che ho menzionato sopra), formula ripresa da Gramsci. Nei *Quaderni del carcere*, l'interregno è descritto anzitutto come una «crisi di autorità». La classe che occupa una qualche posizione di potere, non potendo più configurarsi come "dirigente" orientando la vita sociale e politica, avendo perso il consenso delle "grandi masse", si fa valere unicamente come "dominante", ossia «detentrice della pura forza coercitiva». Per contro, «le grandi masse» restano comunque «staccate dalle ideologie tradizionali, non credono più a ciò in cui credevano»: questo, però, anziché esser necessariamente foriero di un'emancipazione immediata delle masse stesse (o far sì che assumano, loro, un qualche ruolo "dirigenziale" sostanzialmente vacante), configura uno stato di crisi in cui «il vecchio» ordine (modelli, forme, istituti rappresentati dalla "vecchia" classe non più dirigente ma solo dominante) «muore e il nuovo non può nascere». È in questa condizione di «interregno» che «si verificano i

---

soggetto, verità, realtà), sarebbero crollati definitivamente nel Novecento, e pertanto non possono validare o invalidare saperi, discorsi, asserzioni, oppure non valgono che come narrazioni a propria volta. In sostanza, non si danno criteri di validazione o di invalidazione di un sapere al di fuori del sapere stesso. Cfr., J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1981, pp. 5-9.

fenomeni morbosi più svariati»[50]. Tra i quali, anche, la possibilità che le stesse "grandi masse che non credono più a ciò che prima credevano", possano anche subire supinamente la seduzione di un qualche soggetto politico che si manifesti in grado di riproporsi come "dirigenziale", efficace, credibile, e ripristinare un principio di autorità perduta.

Da un punto di vista più generale, sociale ed esistenziale, Bauman sembra riferirsi a una condizione di vuoto di principi più ampio (non solo quello di autorità in senso politico e propriamente istituzionale), una mancanza di consistenza e di fondamenti credibili (le "grandi masse che non credono più") a livello dei nostri rapporti intersoggettivi, tra noi e il mondo. «Da dove potranno venirci nuovi principi di convivenza umana rispettati e seguiti universalmente (che, per la prima volta nella storia, dovranno essere rispettati e seguiti a livello *globale*), con ciò in grado di segnare la fine dell'"interregno"?»[51]

Nuovi comportamenti, idee, valori, atteggiamenti condivisi, per corrispondere in qualche modo alla caotica ridda di accadimenti e fenomeni destabilizzanti, complessi e traumatici, sembrano mancare, né tengono i saperi pregressi. Di qui, anche, un certo diffuso sentimento di «impotenza»: perduti nei saperi "vecchi" e inadeguati, la capacità di far presa, interpretare, assimilare il mondo in cui si vive, e mancando di "nuovi", venendo meno di entrambi la credibilità, vien meno anche la credibilità della possibilità (individuale e sociale) di alterare la condizione di interregno, e di uscirne, di pensare a un possibile "oltre", "altro". Il che sembrerebbe vanificare anche la vita in quanto esercizio di possibilità, di farsi in qualche modo, di progettarsi, di poter fare e di poter pensare una qualche presa sul mondo, e la fa più simile a un mero assolvimento degli obblighi biologici finalizzati alla sola sussistenza[52].

La contemporaneità, la sua crisi, il suo interregno, la sua caotica ridda di avvenimenti, si caratterizzano anche (o, meglio: così pare a noi che "ci siamo dentro"), come una "accelerazione della storia" nei termini in cui ne ha parlato l'antropologo Marc Augè. Tale accelerazione «corrisponde […] a una moltiplicazione di avvenimenti il più delle volte non previsti»[53] da alcun modello teorico: rapidi e continui mutamenti sociali, economici, politici. È una «sovrabbondanza, che […] può essere apprezzata in pieno»[54], nel suo carattere specifico, tenendo conto anche «della sovrabbondanza della nostra informazione [...]. Avvertiamo dunque il nostro tempo come

[50] A. Gramsci, *Quaderni del carcere* (a cura di V. Gerratana), Einaudi, Torino 1977, vol. III, par. 34, p.311.
[51] Z. Bauman, *Cose che abbiamo in comune. 44 lettere dal mondo liquido* (2010), tr. it., Laterza, Roma-Bari 2013, e-book. e-pub, pos. 150
[52] Quella della vita come "esercizio di possibilità di vita", di darsi forma e stile, è una questione che il cinema del reale affronta da vicino. Ne dirò nel III capitolo.
[53] M. Augé, *Prefazione (2009)*, in Id., *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, tr. it., Eleuthéra, Milano 1993, 2009, E-book, e-pub, pos. 42.
[54] Ibidem

"sovraccarico di avvenimenti" «che ingombrano il presente»[55]. O che, per riprendere l'espressione di Held, sembrano "fare ingorgo"[56]. Ma la sovrabbondanza non caratterizza solo la moltiplicazione di avvenimenti e l'eccedenza di informazioni. Nella stessa misura in cui gli accadimenti, anche a forte impatto traumatico, si producono e si affollano tanto rapidamente (è l'accelerazione della storia di cui parla Augé), e rispetto ad essi suonano inadeguati gli strumenti cognitivi già in nostro possesso e né ne possediamo di nuovi efficaci (se "il vecchio muore e il nuovo non può nascere"), così sembrano spesso chiamarci a un «sovrainvestimento di senso»[57]. A tentativi su tentativi di comprenderli, di interpretarli. Quegli stessi eccessi sollevano insomma un'avidità di senso che è tanto più intensa quanto meno risolutiva. E, seppure Augé tenda a leggerla come un riscatto in positivo della sovrabbondanza di avvenimenti e di informazioni[58], non è escluso che tale continuo sovrainvestimento eccessivo, corrobori anche quel sentimento di impotenza del quale ho detto più sopra.

L'eccesso, più in generale, è uno dei tratti caratteristici di una contemporaneità che Augé chiama "surmodernità", categoria che l'antropologo preferisce a quella di "postmodernità". Per ragioni sostanzialmente analoghe a quelle per cui Bauman preferiva parlare di "modernità liquida": «Sono contrario all'uso del termine "postmoderno" perché è un concetto negativo. Dice ciò che non siamo più»[59], (si) definisce per negazione, per opposizione a un moderno rispetto al quale si sente postumo. Non molto diversamente, Augé definisce la surmodernità come «il dritto di una medaglia di cui la postmodernità ci ha presentato solo il rovescio»[60]. A differenza di tanto pensiero postmodernista, Augé sostiene che la difficoltà di pensare il mondo contemporaneo derivi dalla sovrabbondanza di avvenimenti, e non dal crollo delle idee *moderne* di storia e di progresso. La storia, anzi, si produce, e intensamente, traumaticamente, gli eventi "non scioperano" affatto. E l'ingorgo stesso e l'interregno sono a propria volta, storia.

In una prospettiva più generale, forse, una certa immagine della contemporaneità potrebbe risiedere, sia pure implicitamente, nella molteplicità di voci, di interpreti, di prospettive, analisi, discorsi che ho qui passato in rassegna. Immagine che, per dirla con Augé, sembra consegnarsi nel segno della "sovrabbondanza". In effetti, uno dei caratteri della "contemporaneità" in quanto

---

[55] Ivi, pos. 43.

[56] Proprio l'immagine dell'"ingorgo", come affastellarsi di informazioni, fatti, discorsi, o anche di corpi – visti nella calca di una manifestazione, o un sovrapporsi – in dissolvenza – di immagini, è una figura ricorrente, ancora, in *Chats perchés*. E in fondo la calca, il caos, lo scontro, l'instabile e continuo spostarsi dell'occhio a pedinare questo o quell'altro avvenimento, appartengono anche, in un senso molto diverso, a *Tahrir Liberation Square*.

[57] Ibidem

[58] Cfr., Ibidem

[59] Z. Bauman in C. Bordoni, *Fine del mondo liquido. Superare la modernità e vivere nell'interregno*, il Saggiatore, Milano 2017, e-book, e-pub, pos. 10.

[60] M. Augé, *Nonluoghi*, cit., pos. 44.

concetto è proprio la moltitudine e la diversità di voci impegnate, da tempo a questa parte, a tracciarne una definizione. A questo ha fatto così riferimento Lionel Ruffel:

> What is the contemporary? For about ten years now, this question has traveled and traversed a number of cultures and languages. First, in 2004, it emerged in the form "*¿Qué es lo contemporaneo?*" as a series of articles published in the Argentinian magazine Zum [...]. Then the question popped up again in Venice, with Giorgio Agamben asking, *Che cos'è il contemporaneo?* After that, twice in France: in Rouen, several architects explored the question, followed by literary scholars and philosophers in Pantin. The question of the contemporary then found its way back to Italy, associated with a performing arts event; then we find it again, in 2011, in Santiago, Chile, in a book that brought together historians, philosophers, and cultural studies specialists; and then in Brussels, within the elegant interdisciplinary journal Pylône. Once Agamben's book was translated, the question appeared in English, and in 2012, Stanford University asked in three languages [...] In the meantime [...] this apparent preoccupation of an era went through a number of variations, most notably in the form of a questionnaire titled "The Contemporary," which traveled throughout the entire art world and was taken up again and again, revised, augmented, and attacked from New York to Hong Kong, while passing through Berlin to New Delhi. And most recently, a journal issue dedicated to "Contemporâneo Hoje" kept the debate alive in São Paulo.[61]

Il fatto è che il concetto di "contemporaneità" implica "l'essere dello stesso tempo", o, anche, come Agamben segnalava, l'esser compresenti di tempi e vite diverse in una stessa era, il non coincidere con essa pienamente[62]. Ma la pluralità di voci (anche impegnate in vari modi a "pensare" la contemporaneità), la loro compresenza di diversità, è essa stessa segno del contemporaneo. E motivo della "fortuna critica"[63], della diffusione del concetto nel dibattito a vari livelli. Ancora Raffel:

> this [...]word […] became so prevalent because those who do take part or shaer in this same era have never been so numerous and so diverse (and, more importantly, so conscious of being so),

[61] L. Ruffel, *Brouhaha. Worlds of the contemporary*, cit., p. 1

[62] Cfr. G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Roma 2008.

[63] E, sempre in merito all'ampiezza della discussione sull'idea di "contemporaneità", e con accenti più sottilmente polemici: «Contemporaneity is in fashion. In philosophical debates, in literary criticism, in political theory, and even more persistently in the realm of art, never before have we discussed and published so much on "the contemporary." However, this apparent desire for contemporaneity disguises'- and at times reveals- a conflicting disposition. A tangible discontent with contemporaneity and a theoretically grounded attempt to avoid the present emerge symptomatically in the current debate on the contemporary. To make things thornier, such attempts to withdraw and create distance from the present are often cloaked under the deceptive guise of a search for and affirmation of contemporaneity. In this respect, Giorgio Agamben's brief and much-quoted essay "What Is the Contemporary?" is in many ways an exemplary case.», P. Erber, *Contemporaneity and its Discontents*, in "Diacritics", v.41, n.1, 2013. p. 28.

> and they have probably never been less in agreement. Each inhabits his or her own era, his or her own conception of the era, his or her own temporality. So much so that "being of the same time" seems more like a synchronization of multiple temporalities, a kind of co-temporality.[64]

È lo stesso Raffel, per altro, a osservare che «the documentary form is one of those the most surely signal the contemporary epoch», e, nella sua lettura, anzitutto perché appare la più capace di dar voce e, cosa più importante, fare che siano ascoltate, a «unheard voices», e che «unseen bodies can be seen»[65]. In un certo senso, quindi, forma corrispondente al farsi globale, plurale – e, al limite, anche caotico – del mondo presente. Di qualcosa come un dar voce, o visione a realtà non viste o non ascoltate, a corpi e storie non dette, del modo in cui le forme documentarie si facciano carico di queste istanze, avrò modo di dire a più riprese nel corso della tesi.

Più in generale, tuttavia, può, alla contemporaneità come interregno caotico, un cinema *replicare*, nel senso che ho già esplicitato? Può ri-darne i dati, ripensarli altrimenti e risignificarli, e può nelle sue forme ridarsi qualcosa del modo contemporaneo di sentire il mondo, o addirittura può additarne uno, possibile e credibile, se questo stesso mondo sembra regolarmente e imprevedibilmente sfuggire a qualsiasi presa credibile? Come ho già detto al paragrafo precedente, il presupposto di questo lavoro è che qualcosa di tutto ciò si ri-dia nelle forme del cinema del reale, e nella pratica di uno sguardo documentario che lo innerva: sguardo che al mondo si apra, che nel mondo si immerga quando questo non si lascia prendere, o sfugge a una sua raccontabilità, per tentare di restituirlo, ridarlo, in una forma sensata.

Da questo punto di vista, come anni fa osservava Roberto De Gaetano, le pratiche documentarie possono anche considerarsi come «domanda di senso»[66], ricerca di «un'immagine sensata del nostro essere al mondo» (soprattutto quando ciò «sembra sempre più difficile»), che, laddove «le forme della vita sociale non si» rendano «disponibili a una loro raccontabilità» (magari per il tramite di un qualche dispositivo finzionale), prenda invece «le forme "originarie" dell'apertura di uno sguardo al mondo». Di una «interrogazione sul reale», e di un corpo a corpo con la sua datità, con «l'obiettivo […] di ritrovare i fondamenti stessi di un'esperienza nell'incontro percettivo col mondo»[67].

Ecco: cosa è a fondamento della nostra esperienza del mondo, e soprattutto quell'esperienza percettiva che si realizza attraverso lo sguardo e le immagini, quando il nostro stesso essere al mondo è così in crisi, precario, instabile, sfuggente a una presa interpretativa e a un senso? È anche

---

[64] L. Ruffel, *Brouhaha*, cit., p. 3-4.
[65] Ivi, p. 110
[66] R. De Gaetano, *Introduzione. Il documentario come domanda di senso*, in D. Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale*, cit., p. 10.
[67] Ivi, p. 9.

questo che per molti versi ispira tanto cinema del reale: l'interrogazione su cosa, a questo mondo contemporaneo così poco affabile, così tanto poco familiare, ci *lega*, come ad esso ci leghiamo e leghiamo gli uni gli altri, anche attraverso sguardi e immagini. Ne dirò più diffusamente tra poco.

Intanto, riprendo i concetti, le figure, le categorie, che, nella (prima e sintetica) descrizione della contemporaneità che ho fin qui tracciato (partendo da un film: come farò più volte nelle pagine che seguiranno), sono comparsi più volte. O, intorno ad essi, la riflessione si è articolata. Sono alcune delle idee che oggi, il cinema del reale, sa in varie forme ridare (ancora: dare *nuovamente*), sa mettere in più modi in forma. Sono questioni centrali della contemporaneità, o che la contemporaneità trova, spesso, *in crisi* (donde la necessità di ripensarli, anche col cinema): mondo, realtà, umanità, vita, immagini, credibilità. Come il cinema del reale li accosti, li pensi e li metta in forma, anche dialogando con forme, pratiche, idee di una storia del cinema italiano precedente, è l'interrogativo da cui muovono i capitoli successivi di questa tesi. Ciascuno di essi è dedicato a una specifica forma (indagata prendendo in esame gruppi di film e di autori) attraverso la quale il cinema del reale italiano "pensa" (e si interroga su) le immagini e il loro rapporto con una qualche realtà (capitolo II), l'umanità e la vita (capitolo III), la realtà e il mondo (capitolo IV).

Tutto ciò, a monte, ha una certa idea di credibilità: raccontare e restituire in immagini quelle questioni, presuppone la possibilità di credere a una forma (il cinema) che al mondo – pur così in crisi – creda, o dia da crederlo.

E proprio a mezzo di immagini, nella contemporaneità tanto diffuse e tanto poco oggetto di credito (al più, di stolida credulità, come dico in § 1.2.2), sia loro, sia il mondo che danno a vedere, sia lo sguardo che di quel mondo ha fatto immagine.

Ma cosa sono e cosa fanno, allora, le immagini – quelle tante che non sono cinema – di questo mondo contemporaneo? Di immagini e del loro rapporto con una qualche realtà mi occuperò in particolare nel capitolo successivo, indagando le forme del cinema del reale che forse più scopertamente ne ripensano il rapporto. Ma si tratta di una questione piuttosto ampia, e che certo riguarda anche le altre forme che prenderò in esame, in quanto a propria volta messa in *immagini* del *mondo*. Occorre quindi tracciarne una descrizione generale, allargare un po' il campo. E, magari, guardando a un'immagine mediatica cronologicamente distante, ma non per questo meno vivida, d'inizio anni duemila, e che rivela qualcosa di altre immagini mediatiche (e disseminate su altri schermi a portata di mano) a venire.

1.2.1 Realtà e immagini: un legame allentato.

Aveva finito col saperne così tanto
che non poteva interpretare più nulla.
Non c'erano più oscurità che le permettessero di veder chiaro:
non le restava che una cruda luce.
H. James, *Nella gabbia*

La problematica cui accennavo in chiusura al paragrafo precedente può procedere anche da una diversa prospettiva, tenendo comunque conto insieme di immagine e realtà. La domanda che formulavo qui sopra, allora, potrebbe anche mettersi in questi termini: «Che ne è della realtà […] quando la nostra percezione di essa si fa anche (o soprattutto) attraverso l'immagine mediatica?»[68]. Era una delle questioni che, anni fa, si poneva Marco Dinoi in uno studio che muoveva dall'analisi degli immaginari mediatici e cinematografici in vari modi legati alla diffusione televisiva del filmato dell'attentato al World Trade Center dell'11 settembre 2001, e s'interrogava in generale sulla pervasività delle immagini nello scenario sociale contemporaneo.

Non è raro che da tempo a questa parte, le immagini mediatiche – nella sfera dell'informazione soprattutto – si configurino frequentemente non come *medio* che dia a vedere "qualcosa" del mondo, mediata, cioè, *attraverso sé*. Bensì come saturazione *in sé* della "cosa tutta", ed esaurimento nella visione, nella sensazione che offre, delle sue possibili significazioni. Come riduzione di una realtà nella sua rappresentazione. Sintetizzando e rifacendomi al lessico che ho già usato in precedenza, direi che quelle immagini si configurano come *integralmente dato*, che si danno integralmente a ricevere, che non pongono possibilità di ri-darsi, di pensarsi, di assimilarsi.
Scriveva Dinoi che l'immagine dell'attentato dell'11/9 era

> Un'*immagine totale* [che] faceva coincidere la scena percettiva con quella cognitiva: le altre inquadrature […] di uomini e donne che fuggivano coperti di polvere […], sono state ridotte a corollari della coazione a ripetere con cui abbiamo visto gli aerei che si schiantavano [...]. Quell'immagine, per mezzo di quella ripetizione, è divenuta presto una sorta di logo che ha rappreso *tutto* l'evento.[69]

[68] M. Dinoi, *Introduzione*, in Id., *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008, p. 9-10.
[69] Ivi, p. 47-48

L'immagine, in blocco, «*riempiva lo schermo*», senza «lasciare zone d'ombra in cui lo sguardo potesse installarsi», ossia stabilire le possibili significazioni dell'evento, per traumatico che fosse: il sensibile e visibile, il suo senso (o anche la sua tragica insensatezza) era tutto *lì*. Pareva, in un certo senso, *im-mediato*: l'immagine non sembrava ripresa da alcun punto di vista (quasi vetta massima di impersonalità e "oggettività"), né aveva (o poteva avere) fuori campo, se *tutto* si conteneva entro i limiti del quadro e della sequenza, «e nulla di comparabile poteva esserci al di là di essa». E come saturava lo spazio, anche replicandosi sui teleschermi di tutto il mondo, così riempiva di sé il tempo, ripetuta a ciclo continuo, ossessivamente. Come consegnando l'evento a un presente eterno, a un trauma che si estende indefinitamente al di là di ogni limitazione temporale, e, anche con questo "strappandolo" all'interpretazione, nella misura in cui pensare un accadimento «vuol dire anche temporalizzarlo»[70], dirlo "accaduto", concepirlo come "passato". Le risposte cognitive all'evento – altrimenti comprensibilmente bloccate, come si è detto, per il suo portato traumatico – si provavano spesso a cercare una sorta di orizzonte interpretativo nel «repertorio iconico fornito»[71] da tanto cinema "catastrofico" hollywoodiano (che aveva regolarmente inscenato e *già* messo in immagine il crollo di edifici, tra l'altro), al quale «era più facile appellarsi per tentare di comprendere ciò che lo schermo mostrava»[72]. Il "Sembrava un film", che in molti si dicevano sebbene non lo fosse (frase che dunque vale al tempo stesso come «principio cognitivo e reazione difensiva») rivelava un «salto epistemologico»[73] rispetto al "sembra vero", detto comunemente a proposito di un film.

Quell'immagine, dunque, è da un lato «aderenza massima […] alla realtà», se *in sé* rapprende – utilizzando il lessico di Dinoi – il tutto dell'evento. Al tempo stesso, però, fa registrare «uno scollamento» altrettanto forte: perché «l'evento è accaduto», ma la sua immagine, insistentemente ripetuta e legata sia a «rappresentazioni finzionali precedenti» sia alla «reazione militare a venire», non faceva che collocarlo «al di fuori della nostra portata cognitiva»[74].

Con uno stesso movimento, l'evento – già di per sé traumatico, tragico, "non assimilabile" – si sottraeva quindi all'interpretazione, nell'immagine, quanto più questa "scrupolosamente", e im-mediatamente lo rappresentava. Paradossale distanziamento di realtà che si produce unitamente a un'immagine che tanto bene le aderisce.

Non sto parlando di un dissolvimento radicale del mondo che compiutamente si fa immagine, non si tratta della totale finzionalizzazione della realtà in tutto assimilatasi a uno

[70] *Ivi*, p. 41
[71] *Ivi*, p. 34
[72] *Ibidem*
[73] *Ivi*, p. 54
[74] *Ivi*, p. 62

spettacolo mediatico (come alcuni sembravano leggere proprio l'attentato al World Trade Center[75]). Piuttosto, sto riferendomi a *un farsi reciprocamente lontani della realtà e di chi ad essa partecipa guardandola* (anche "mediata" da un'immagine), un allentamento di quel particolare legame tra uomo e mondo che – ancora Dinoi – «si realizza attraverso lo sguardo»[76], e in cui, certo, le immagini hanno parte rilevante. Di questo legame, al quale ho già in parte accennato al paragrafo precedente, chiedendo "cosa", a questo mondo contemporaneo così traumatico *ci lega* anche attraverso sguardi e immagini, dirò più avanti (§ 1.1.4). La mia idea è che, in qualche modo, le forme contemporanee del cinema del reale (italiano e non) si provino a "ritesserlo". Mi soffermo ora sul suo allentarsi: credo sia (con le dovute distinzioni delle specificità dei singoli casi e avvenimenti) un fenomeno che, oltre a quelle immagini che tragicamente hanno aperto il millennio, si estende ad altre, e all'esperienza che ne facciamo.

Un legame che si realizza attraverso lo sguardo. Può essere utile, per descriverne l'allentamento, addentrarsi nelle sfumature di significato di questa espressione. Al limite, sviscerandone la semantica, oscillando tra l'intransitività e transività di quel "si realizza". Che può intendersi come "aver luogo", attuarsi e concretarsi, prendere consistenza ontologica e *farsi* reale di quella relazione che ha nello sguardo il termine mediano, che si fa attraverso di esso. Ma "si realizza" è anche rendersi conto di qualcosa, concepire il suo esserci o il suo esser vero: per tramite dello sguardo, realizzare che il legame esiste, metter in esso conto. Parlare di un allentamento di quel legame, allora, vuol dire che non s'invera: che non ha luogo e che non si fa, che la relazione si frange, o che, seppure si dà, non se ne ha sentimento. Non si realizza, in questa accezione, nel senso che non vi si mette conto. E se quel legame trova nello sguardo il suo farsi, si può allora pensare che il suo mancato inveramento, il restare irrealizzato, abbia a che fare con quello.

Potrebbe sembrare paradossale dire di qualcosa che "non funziona" nello sguardo, come se cessasse di far temine medio della relazione col mondo e di realizzarla, proprio quando gli si offre, del mondo, così "tanto" per immagini mediatiche e tecnologie digitali sulle quali "viaggiano". Così

[75] È stato, in parte, anche nella posizione di Jean Baudrillard. Secondo il quale, la realtà, nel caso dell'attentato del 9/11/01, sembrava superare l'immaginazione e la finzione proprio «perché ne ha assorbito l'energia, diventando essa stessa finzione», ad essa si assimilava in partenza, *prima* che se ne facesse immagine diffusa sui teleschermi. E che l'attentato fosse poi realmente accaduto, non era che mero corollario che «si aggiunge all'immagine […] come un brivido in più». Di qui l'idea che quella «violenza terroristica non» fosse "reale", ma integralmente «simbolica», che fosse costruita a immagine e somiglianza della finzione, a guisa di «un film catastrofico su Manhattan». Cfr. J. Baudrillard, *Lo spirito del terrorismo*, tr. it. A. Serra, Raffaello Cortina, Milano 2002, pp. 35-40. Quanto all'attentato e alle sue immagini, mi pare decisamente persuasiva l'idea espressa recentemente da Marie-José Mondzain. Se è certo che «sin dal primo istante», le questioni attinenti a quel «crimine reale, con vittime in carne e ossa» furono trattate «in termini visivi», Mondzain afferma che «se un giorno l'analisi delle cause di questo dramma giungerà a maturazione, non sarà certamente in termini di immagine che bisognerà accertare le responsabilità. Se ci attenessimo a questa spiegazione, si accetterebbe di essere prigionieri del sofisma criminale che appartiene al terrorismo stesso: l'islam contro la cristianità, l'Oriente contro l'Occidente, lo scontro di culture incompatibili… Il regno dell'immagine implicherebbe sempre la morte dell'altro», Cfr. M.-J. Mondzain, *L'immagine che uccide. La violenza come spettacolo dalle Torri gemelle all'Isis*, tr. it., EDB, Bologna 2017, p. 9.

[76] M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento*, cit. p. 54.

efficaci e repentine nel guadagnarcelo, rendercelo globalmente visibile, in rete, se in fondo chiunque ne può produrre e diffonderle. Certo, la possibilità tecnico-materiale di accedere a un quantitativo estremamente vasto di informazioni e immagini, si è sempre più ampliata e fatta globale nel solco della "rivoluzione digitale" del nostro tempo. E non può dirsi che le immagini degli accadimenti, i molti, fortemente destabilizzanti che affollano l'"interregno" (la crisi finanziaria ed economica, le Primavere Arabe, il conflitto siriano, attentati ed esecuzioni di organizzazioni terroristiche, lo sdoganamento violento di suprematismi razziali o sessuali in più episodi, in più parti del mondo, in Europa l'emergenza migratoria, e, mentre scrivo, anche quella pandemica) non ci abbiano trovati, né che non ci abbiano in nessun grado colpiti. Al contrario: non è raro che ci trovino sconvolti. E non solo perché davano visione o notizia di eventi che di per sé coglievano (e colgono) impreparati, desueti, spuntati i nostri strumenti per interpretarli, o perché – come in condizione di interregno accade – neppure se ne davano di nuovi efficaci. Neanche perché gli sviluppi di essi sono ancora in atto. Forse tutto questo insieme, al limite. E forse, anche perché le immagini mediatiche (che appartengano alla sfera dell'informazione "ufficiale" o no) in fin dei conti ci trovano spesso "solo" colpiti, con l'intensità di un urto, come scosse additive che si accumulano, sempre destabilizzanti. Oppure, semplicemente, catturano, affascinano, malgrado siano in fin dei conti irrilevanti, fuse e confuse con altre che non lo sono, e che nell'accumulo difficilmente filtriamo e discerniamo.

Che "colpiscano" e colpiscano soltanto, e sfuggano a una nostra presa mentre tanto si danno a vedere, e che "lo facciano" quando sono notizia, non è tuttavia un fatto completamente nuovo, se già Benjamin osservava che

> Se la stampa si proponesse di far sí che il lettore possa appropriarsi delle sue informazioni come di una parte della sua esperienza, mancherebbe interamente il suo scopo. Ma il suo intento è proprio l'opposto, ed essa lo raggiunge. È quello di escludere rigorosamente gli eventi dall'ambito in cui potrebbero colpire l'esperienza del lettore. I principî dell'informazione giornalistica (novità, brevità, intelligibilità e, soprattutto, mancanza di ogni connessione fra le singole notizie) contribuiscono a questo effetto non meno dell'impaginazione e della forma linguistica (Karl Kraus ha mostrato in modo infaticabile come e fino a che punto l'uso linguistico dei giornali paralizza l'immaginazione dei lettori). [...]. Nel sostituirsi dell'informazione alla più antica relazione, e della «sensazione» all'informazione, si rispecchia l'atrofia progressiva dell'esperienza.[77]

[77] W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Opere complete VII. Scritti 1938-1940*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2006, e-book, .epub., pos. 400.

Il nuovo, forse – o comunque l'intensificazione parossistica di quanto già Benjamin coglieva – è nel trovarci arresi, delle immagini mediatiche, a una pura sensazionalità che con esse ci si impone su tutto. Una integrale datità, come accennavo.

Parlo di imposizione non solo con riferimento alla loro onnipresenza capillare, ma anche al loro carattere totalizzante (il "rapprendere il tutto dell'evento"), per come suturano, fanno collassare e coincidere in se stesse, il "visibile" e le sue possibili significazioni. Se da sola un'immagine pretende di esaurire in sé una realtà riducendola all'ordine del visto e della sensazione (e dell'informazione), nessuna verità altra da esse e al di fuori di esse può esercitarsi, validarle o meno.

Non per questo arrivo a sostenere una posizione iconoclasta, non per questo penso le immagini intrinsecamente dannose, alienanti o peggio necessariamente violente, come per statuto ontologico loro proprio. Si tratta piuttosto di concezioni, di usi e pratiche (che certo: i dispositivi attraverso i quali le produciamo, vediamo, condividiamo, portano con sé, possono appunto "disporre"), che possono farne il carattere impositivo e totalizzante. E che è, ripeto, un imporsi su tutto. E fintanto che si impongono come "immagini totali", soggioganti per intensità e sensazionalità, e tanto tenacemente aderenti e adamantine nel rappresentare qualcosa del mondo, lo sguardo non ha come attraversarle, non è cioè per suo tramite che quel legame uomo-mondo può realizzarsi. Come se non mediassero, come se fossero, da sole, il tutto, monolitiche. Riprendo brevemente, a questo proposito, una suggestiva pagina di Regis Debray, e che ha a che fare con il rapporto con le immagini nella contemporaneità, benché la sua "storia dello sguardo" dati a "prima" del dispiegamento della "rivoluzione digitale".

> La schiavitù è il capovolgimento da parte dell'uomo del mediatizzato in immediato. O di quel che dipende da lui in qualche cosa di indipendente e di onnipotente. Il soggetto riceve come implacabile e naturale quel che è artificiale, costruito dai suoi dispositivi. Prende per oggetto da percepire, passivamente, ciò per cui percepisce attivamente. Ignora dunque se stesso come creatore, come sorgente delle proprie immagini […]. Esse gli "cadono addosso" come la grandine o la tempesta, quando è il suo proprio sistema di rappresentazione ad averle "lanciate". È il meccanismo classico dell'alienazione […][78].

Concepire come immediato, naturale, necessario quanto non lo è, equivale ad accettarlo supinamente. Immagini che "cadono addosso", che sono aggettanti, anziché fare da aggetto sul mondo (non certo perché dotate di volontà propria, o capaci di prodursi da sé) come un qualcosa alla cui percezione ci si arresta/arrende. Perché è *tutto lì*.

[78] R. Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, tr. it., Il Castoro, Milano 1998, p. 299.

E questo, ripeto, non perché – come l'assunto esemplarmente postmodernista vorrebbe – la realtà tutta si sia integralmente finzionalizzata, o le immagini cessino di render visibile qualcosa del mondo. O peggio, che un mondo non ci sia affatto.

Quanto perché, proprio mentre lo guadagnano a visione così efficacemente (oppure pretendendosi datità integrale e verità quando non lo sono affatto), lo fanno (nel momento stesso in cui le concepiamo come "naturali" e immediate) come inavvertibile in modi *altri* da loro. Su questo ordine di problemi, ha a lungo riflettuto Pietro Montani.

Uno degli effetti tendenziali delle «nuove tecnologie della visione» (essenzialmente i dispositivi digitali) consiste in ciò che il filosofo ha chiamato «indifferenza referenziale». Che non è da intendersi soltanto come il decadimento di ogni garanzia di riferimento delle immagini a un mondo fuori di loro (il che sarebbe soprattutto delle immagini digitali), quanto nel «metterci davanti agli occhi […] *un mondo indifferente*[79]». Vale a dire un mondo

> che avrebbe ridotto, o addirittura perso, il requisito dell'alterità […]. Un mondo che, sempre più ampiamente e capillarmente assimilabile al suo simulacro riproducibile […] non riuscirebbe più a farsi sentire nella sua differenza e ci renderebbe pertanto *indifferenti* nei confronti della *referenzialità* dell'immagine […]. Non sto parlando, sia chiaro, della vulgata postmoderna – ridicola e fuorviante – della sentenza nietzscheana sul «mondo divenuto immagine». […] Sto parlando di una pratica del riferimento che potrebbe pretendere di esercitarsi – cioè di dire qualcosa *a proposito* del mondo – in un regime di in-differenza.[80]

Ancora: non è in gioco, quindi, una radicale sospensione del riferimento dell'immagine a un mondo. Bensì il fatto che comunque il riferimento «si eserciti» o "pretenda di esercitarsi" in un mondo la cui alterità» e differenza «risulta indebolita».

E, come ha scritto Luca Malavasi discutendo le idee di Montani, in un regime di «inesausta copertura della realtà», dove «documentazione […], testimonianza e […] spettacolarizzazione si confondono sempre più, ciò che va perduto non è soltanto una differenzialità del riferimento alla realtà», delle forme *diverse* dell'immagine di riferirsi a un mondo *diverso* da sé. Ma anche la «sensibilità sociale nei confronti dell'immagine[81]». In questo senso, l'indifferenza referenziale come effetto tendenziale delle nuove tecnologie di produzione e distribuzione delle immagini, se

---

[79] P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo sensibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 21.

[80] *Ivi*, p. 22

[81] L. Malavasi, *Introduzione. Realtà, tecnologia, neomodernità*, in Id., *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, Kaplan, Torino 2013 p. 10.

«sottrae al mondo la sua capacità di farsi sentire [...][82]», a vantaggio della sensazionalità dell'immagine stessa, è un aspetto di ciò che Montani chiama "anestetizzazione". Si tratta di una contrazione dell'esperienza estetica (nell'accezione ampia, ed etimologica, di *aisthesis,* non dunque riferita ai soli prodotti artistici, ma al "sensibile"), di una canalizzazione della sensibilità, irreggimentata, programmata, direzionata, dall'esperienza mediale.

> come negare […] che oggi un qualunque bambino è più "sensibile" all'ambiente di un videogame che non a un paesaggio naturale? […] I tratti pertinenti del mondo sensibile si livellano nella stessa misura in cui si specializzano, e […] quello stesso bambino garantirà da adulto prestazioni eccellenti nell'ambientazione simulata che l'azienda in cui troverà lavoro avrà costruito selezionando come pertinenti solo quei tratti dell'universo materiale che risultano utili al fine di ottimizzare, insieme alla prassi produttiva, la medesima percezione delle "cose", il "come" degli enti che vi si incontrano e il ridottissimo tasso di contingenza che vi può transitare. Basta guardarsi intorno per incontrare ovunque […] dispositivi, […] spettacoli che tendono a ridurre la contingenza del mondo o – paradossalmente – a programmarla[83].

L'idea di Montani, è che il cinema, il suo linguaggio, sia in grado di mettere a frutto la possibilità di *far sentire* e ri-estetizzare il mondo, anche nella sua differenza dall'immagine. Riprenderò in seguito più diffusamente questa idea, con riferimento ad alcuni film che analizzerò nel mio percorso[84].

Si potrebbe pensare che un mondo anestetizzato sia un mondo al quale lo sguardo è forse meno sensibile, o non sa attraversarlo, non sa costruire con esso un rapporto. Un mondo che non si fa sentire, che passa come indifferente, che vede il nostro legame con lui non "realizzatosi", o nel quale non mettiamo conto. Un mondo e le sue immagini, che *non realizziamo.*

Malgrado la loro abbondanza, disponibilità a prodursi, vedersi, diffondersi e condividersi, non è infrequente che alle immagini non crediamo, o, meglio, non le crediamo in grado di dire qualcosa di veridico sul mondo, al quale, dunque, *non ci legano* (proprio mentre tanto efficacemente e globalmente ci *connettono*), o non lo fanno "realizzare". Come se, al pari di altre realtà e fenomeni che si producono in quella contemporaneità che ho descritto ricorrendo all'idea di "interregno", fosse, anch'esso, *in crisi*.

---

[82] P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., p. 23.

[83] P. Montani, *Bioestetica. P. Montani, Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007, p. 9-10

[84] Cfr. P. Montani, *Introduzione. Il giorno della conoscenza*, in Id. *L'immaginazione intermediale*, cit., p. XIV

1.2.2 Verità e immagini: ancora sull'allentamento.

Gli accadimenti, i molti che si producono nel mondo contemporaneo, con le loro concrete drammaticità e durezza, fanno pressione ed effetti *reali* sul quotidiano, individuale, sociale e politico. E coesistono col loro comunicarsi, diffondersi e discutersi in un tessuto sociale fortemente caratterizzato dalla disponibilità, dall'onnipresenza e saturazione di immagini, pervasive e capillari. In questo stesso scenario, inoltre, la caotica abbondanza di contenuti mediali, immagini, audiovisivi, di informazioni, tutti accessibili in rete, sembra spesso rendere piuttosto difficile e individuare quelli rilevanti. I fatti, comunque, tanto "spingono", insistono sul presente, hanno un qualche effetto sulla vita quotidiana, li si vive "direttamente". Oppure, tanto *si danno a vedere*, se ne è informati. Due eccessi, due "sovrabbondanze" (riprendendo la terminologia di Augè) contemporanee, e contemporanee anche tra loro, nel senso che "coabitano" lo stesso tempo. È di altri eccessi, di altri estremi, che ora occorre dire. Che entrambi agiscono nel senso di quell'allentamento di legame, del suo non realizzarsi, e che non si realizza proprio a livello delle immagini.

Immagini eccessive, che, come scriveva Debray, "ci cadono addosso", constatandone l'ininterrotta copertura del mondo. Copertura che è saturazione, e che può anche essere offuscamento, che non poco contribuisce ad "anestetizzare" la differenza del mondo altro da loro. Immagini che fanno mostra di massima aderenza realistica, di efficacia informativa. E di pretesa di "dire il tutto" di qualcosa, di consegnarlo, sensazionalisticamente, in integrale datità. Immagini che, ancora, in altri ambiti – eterogenei – della comunicazione (dai format televisivi: *reality* e *talk shows*, d'attualità politica o di costume che siano, ad altri, di quella sociale "privata" per altri dispositivi e piattaforme on-line) esibiscono spesso a proprio corredo una certa retorica della "trasparenza", dello spontaneismo, della "vita in diretta" offerta qual è – ancora: *integralmente data* – che non di rado finisce col suonare posticcia, una formula stantia, scarsamente *credibile* nella misura in cui si associa a contesti di per sé fortemente codificati, modellizzati, costruiti e pianificati. E dove della vita cosiddetta reale si fa spettacolo 24 ore su 24.

Immagini che, soprattutto, sono o si temono *false*, che pure fanno professione di veridicità assoluta. E che quindi alimentano qualcosa come una professione di sfiducia sistematica (e talvolta paranoide) in chi le guarda. Anche quando semplicemente si tratti non di falsificazione di una realtà di fatto, ma di semplice prelievo inevitabilmente parziale di quella, effettuato da un punto di vista, come è ogni immagine, ma comunque "colpevole" di offuscarne tutte le sfaccettature.

Da questa breve panoramica sull'eccesso e la sovrabbondanza di immagini, altri ne sono emersi, ma riguardanti più che altro un certo modo di relazionarci ad esse, di concepirle, di riceverle. Un modo che, mi pare, impedisce a quel legame uomo-mondo di realizzarsi "attraverso"

di loro. Sembra che tanto più gli accadimenti spingano, premano o facciano effetto sulle vite individuali e sociali, e tanto più si danno in immagini a vedere, tanto più si fregiano di una patente di realismo, così meno quella patente – che si sente posticcia – ne corrobora la credibilità. Oppure, all'opposto, incoraggia una credulità stolida, e acritica.

Due opposti eccessi, allora, due tendenze sociali largamente diffuse, entrambe spie di un particolare legame fiduciario tra uomo e mondo – quello che "si realizza" attraverso lo sguardo e con le immagini – in crisi. Quale ulteriore sintomo di quei caratteri ancipitari dell'interregno dei quali ho già parlato, v'è, da un lato, una credulità accordata alle falsificazioni mediatiche di vario tipo (*fake news* e simili) e alla loro libera circolazione, volte sovente ad accrescere i consensi verso una qualche parte politica e a diffamare in modo fraudolento potenziali avversari. Dall'altro, e all'opposto, un altrettanto acritico e generalizzato sospetto aprioristico verso ogni immagine in quanto necessariamente menzognera, o strumentale a un qualche gruppo di potere.

Quanto alla credulità, che la falsa notizia e l'immagine falsa a suo corredo (ma forse è più corretto invertire le posizioni dei due termini, e così la loro gerarchia?) la trovino tanto gratuitamente accordata, presso cerchie sociali più o meno ampie, è più facile nella misura in cui, di quelle cerchie, conferma i saperi pregressi, le opinioni, le ansie, i timori. Anche *strumentalizzandoli* in funzione propagandistica o di incremento del consenso laddove il falso sia prodotto e diffuso da una qualche parte politica. Da questo punto di vista, tale credulità è a propria volta sintomatica di una caratteristica dell'interregno che ho già evidenziato precedentemente. Come le "grandi masse, non credendo più a ciò che prima credevano" subiscono la fascinazione di un soggetto politico che si riproponga come figura "dirigenziale", e come ripristino e incarnazione di un principio di autorità perduta, così della falsa notizia si subisce il fascino e in essa si pone credito se avvalora o ripristina aspettative e saperi pregressi (o ripropone narrazioni e mitologie arcaiste), o anche conferma timori. Se fa presa, insomma, è perché al fondo corrobora un sentimento di corrispondenza tra il mondo e l'idea che ne abbiamo, e che anche le previsioni più fosche abbiano un qualche fondamento, una ragion d'essere fuori di noi. Il che è paradossalmente più rassicurante rispetto alla sensazione che nessuna idea del mondo, tanto questo appare caotico, "sovrabbondante di accadimenti", abbia fondamento.

Quanto allo scetticismo riguardo alle immagini mediatiche, esso si configura meno come operazione critica, meno come esercizio di sospetto riguardo asserzioni dogmatiche della cui veridicità – anche a ragione – si dubita. E non è *ricerca* – etimologicamente, *sképsis*, non significa che questo – di un "vero", smentita di un "falso"[85]. Somiglia invece più a una postura di partenza, praticamente aprioristica, verso le immagini e la loro sovrabbondanza, verso l'impossibilità di

[85] Devo questa formulazione in particolare a uno studio di F. D'Agostini, *Realismo? Una questione non controversa*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, e-book, e-pub, pos. 102

discernere le vere e le false, il vero e il falso in esse. E si potrebbe anche pensare che tale postura sia organica al dilagare della cultura e degli strumenti della post-verità (come reazione isterica o paranoide). E organica anche all'instabilità del quadro sociale, politico dell'interregno, se questo è caratterizzato, anche come "non credere più a ciò in cui si credeva prima", ma neppure a un nuovo. L'idea che il "vero" sia sempre nascosto, e sempre nascosto dalle immagini, che una realtà di fatto non sia affatto quella che in esse ci si dà a vedere, o che sia sempre gelosamente custodito da un qualche gruppo di potere (magari occulto, intento a complottare nell'ombra per influenzare il corso della storia), ne fa qualcosa di assolutamente inattingibile. Lo sottrae regolarmente e a priori allo spazio pubblico della discussione e della critica. In questo senso, lo scetticismo diffuso, è forse anche spia di un rancore verso questa lontananza irrevocabile, di una sfiducia cronica nella possibilità di un cambiamento. Il che confermerebbe il sentimento di "impotenza", di "ingorgo", dei quali ho già detto. Un'acquiescenza arresa, quindi, che preclude ogni emancipazione, e al più si fa rancore.

Le immagini sono il luogo principe d'esercizio di questi eccessi, entrambi spie di un rapporto col mondo che a loro livello si allenta o è in crisi.

E lo scetticismo, come attitudine diffusa, abituale (anziché, ripeto, esercizio critico, di ricerca), è in fondo perfettamente strumentale e congeniale alle immagini falsificate che si fanno passare per vere, quanto assicurano di rendere visibile ciò che un qualche potere a interesse a nascondere. Come in una sorta di circolo vizioso, far leva proprio sull'idea che le immagini nascondano e falsifichino (per l'interesse di qualche potere) è, paradossalmente, la modalità in cui l'immagine menzognera (a corredo di false notizie) raggiunge il proprio scopo, il farsi passar per veritiera.

In sostanza, mi pare che questo meccanismo si giovi di e alimenti un «sospetto generalizzato nei confronti dell'immagine» stessa, «lasciando libero spazio […]» a una sua «sistematica dequalificazione», invalidando la «possibilità che l'immagine sia in qualche modo legata a una verità»[86]. Come ha scritto Daniele Dottorini, si tratta quindi di una «considerazione acritica» che vuole che «ogni immagine, in quanto immagine non può che mentire, non può […] essere altro che schermo, velamento di un reale, sia pure in gradi differenti di volta in volta.» E tale velamento non sarebbe che «il risultato […] del legame diabolico che lega insieme immagine e potere, il potere come produttore e distributore dell'immagine»[87], che "amministra" cosa dare a vedere pubblicamente e cosa far restare nascosto.

Quale che sia la posizione, "credula" o "scettica" (ma, come detto, con un sostrato che presuppone uno scetticismo comunque), con la quale guardiamo alle immagini, si genera comunque in uno scenario sociale e culturale che ne vede, come ho già ricordato, la capillarità e pervasività

[86] D. Dottorini, *La passione del reale*, cit., p. 53.
[87] *Ibidem*

massive. Scriveva Dinoi che proprio in un'epoca come la nostra, «che sembra dominata dall'ipertrofia visiva», il fruitore sembra «in qualche modo "addestrato"», come d'abitudine, «a fare esercizio di dubbio anche in relazione a quelle immagini […] che si presentano come eminentemente informative»[88].

E si può ritenere che la "dequalificazione sistematica" dell'immagine, in quanto necessariamente menzognera, sia in stretta correlazione con la loro "sistematica iperquantificazione", abbondanza, ininterrotta disponibilità e ubiquità, pervasività.

Detto *en passant* (ne parlerò più diffusamente al capitolo successivo), v'è però un gesto che accomuna tanto cinema del reale italiano contemporaneo, che interroga criticamente l'immagine, attuando proprio una sorta diu *skèpsis* che non è acritica ed è invece ricerca di quanto non è in esse *integralmente dato*. Gesto che si esercita su quelle immagini che pretendono di restituire ed esaurire in sé qualcosa, e che mira a farne emergere il non detto, restituendogli la sua verità, che non si esaurisce nel "visto", nel "mostrato". È il gesto di chi rimonta immagini preesistenti, ad esempio, le lega ad altre per risignificarle, per farne emergere il non immediatamente evidente, destituendone la pretesa di parlare da sole, di esaurire il racconto dei "fatti come sono andati" una volta per tutte e per tutti. È per esempio quanto hanno fatto, a lungo, e in modi diversi, Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian, rielaborando immagini d'archivio (della Grande guerra, del Ventennio fascista, del colonialismo italiano), rallentandole (facendo percepire l'intensità, il "peso" di ogni singolo ventiquattresimo di secondo), ricolorandole, ritagliando l'inquadratura o ingrandendo dettagli magari relegati ai bordi dei fotogrammi. Per rimetterle in discussione, per ripensarle, destituendone il carattere sovente "celebrativo" e facendone risaltare il campionario di ideologie, visioni del mondo surrettizie, latenti, "nascosto" nei gesti e nelle pose. Quasi una (muta) *storia delle mentalità* non immediatamente evidenti, e che costituiscono la linfa – segreta perché non immediatamente apparente, ma non meno *reale* – di un modo di guardare il mondo.

Tornando alla dequalificazione contemporanea del rapporto tra verità e immagine, e tra immagine e realtà di fatto, si può pensare che esso abbia al fondo anche un presupposto "più materiale", al quale ho già accennato parlando di "manipolazioni". Da un punto di vista strettamente tecnico, a favore di un distanziarsi o di un farsi dell'immagine "indipendentemente" fotografica dal riferimento a un mondo sensibile preesistente, ha giocato la tecnologia digitale. È stato osservato in più occasioni, da più voci, che, in quanto codifica numerica, l'immagine digitale non può considerarsi "traccia" inscritta su supporto (pellicola) di qualcosa che è stato, qualcosa fuori dall'immagine stessa. E neppure è sempre, necessariamente, in via assoluta, attestativa e garante della presenza effettiva di quel qualcosa, della cui esistenza sarebbe – seguendo la nota

[88] M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento*, cit., p. 83

terminologia di Peirce – "indice"[89]. È, inoltre, immagine ampiamente manipolabile, che si può illimitatamente alterare (postprodurre) corrispondendo sempre meno (non corrispondendo affatto, anche) a una qualche realtà sensibile com'era davanti al dispositivo che ha effettuato la ripresa. Oppure, può essere *ab ovo* completamente generata da un software, in tecnologia CGI, prescindendo integralmente da una realtà "fisica" preesistente, e dispensandosi completamente da un legame causale e indicale con questa. Che sia di un film, che sia fotografia, o altri audiovisivi, l'immagine digitale può in sostanza «fare a meno di ogni realtà previa [...]»[90], non essere "indice" di una qualche sostanza ontologica di riferimento. Ed essere comunque estremamente verosimile senza essere veridica di una qualche realtà di fatto, di un mondo altro ed esterno da sé come da un empiricamente accaduto.

È parso che tutto ciò implicasse, per l'immagine cinematografica, la messa in discussione del suo realismo in un senso strettamente tecnico, che l'ha posta in essere come a lungo l'abbiamo conosciuta, presupposto centrale della sua ontologia. E la sua sostanziale vocazione realista. Di questo dirò poi. Fin qui, intanto, ho descritto l'allentamento e il "non realizzarsi" del legame uomo-mondo attraverso le immagini. Ed è quel legame che occorre ora indagare più da vicino. E di come il cinema del reale, in più modi lo ristabilisca, lo realizzi. A dispetto dello scetticismo nei confronti dell'immagine, come scrive Daniele Dottorini, il cinema del reale ripristina la «fiducia nei confronti del cinema», come «strumento e sguardo che interroga il problema del reale e della verità»[91]. Il cinema del reale è la possibilità di credere nuovamente a una forma, il cinema, che al mondo, per quanto disorientante (come ogni contemporaneità, in un certo senso), creda.

---

[89] Non è questa la sede per una ricognizione sulla peirciana classificazione tripartita del segno (indice, icona, simbolo), cardine di tanta riflessione semiotica. Basti qui ricordare che l'indice, secondo Peirce, è «un segno che si riferisce all'Oggetto che esso denota in virtù del fatto che è realmente determinato da quell'Oggetto» (C. S. Peirce, *Opere*, tr. it., Bompiani, Milano 2003, p. 2247), ossia un segno che è sostanzialmente "effetto" dell'oggetto designato. Uno degli esempi più noti che Peirce portava dell'indice è la camminata di un marinaio: in quanto "dondolante" anche su terraferma, lo connota come tale, ossia è *indice* (effetto, volendo) del fatto che l'uomo è "abituato" a stare a lungo per mare. O, un altro: la banderuola come indice della direzione del vento (cfr., *ivi*, p. 168). Ora, semplificando al massimo, se l'immagine cinematografica e fotografica – analogiche, certo – possono assimilarsi all'"indice", è dunque nel senso che l'oggetto in esse ritratto "le determina", preesiste loro, come causa di cui sarebbero effetto. Pure, potrebbe anche assimilarsi all'icona, peircianamente il segno che ha un rapporto di "similarità" coll'oggetto designato (il dipinto, ad esempio). La bibliografia su cinema e semiotica, e semiotica del cinema, da C. Metz (*Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1972), passando per i contributi di Pasolini ("eretico"), Eco, Bettetini, è sterminata. Ai fini del discorso che qui interessa rimando in particolare a M. Grande, *L'icona cinematografica*, in "Artibus et Historiae", v. 1, n.2 (1980), pp. 143-156; e, su un piano più generale: G. Bettetini, *La conversazione audiovisiva*, Bompiani, Milano 1984; F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993, pp. 143-170.

[90] F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, p. 295.

[91] D. Dottorini, *La passione del reale*, cit., p. 12.

1.2.3 Ristabilire il legame: immagini e credenza

Che cos'è questo legame col mondo, che non "si realizza" attraverso lo sguardo, nella duplice accezione che ho usato (che non si fa e in cui non si mette conto)? E, d'altra parte, quale legame col mondo potrebbe realizzarsi per tramite di immagini che sembrano già in sé così totalizzanti, così in grado di dire "il tutto" di qualcosa del mondo? E di cosa parla questo "non farsi sentire" del mondo, proprio quando così tanto le immagini ne danno a vedere, ne fanno notizia, e i nostri saperi su di esso si fanno sul terreno dei due eccessi, la credulità stolida e lo scetticismo che ad esse accordiamo?

È come di un legame che Gilles Deleuze, in alcune pagine centrali de *L'immagine tempo*, parlava proprio di "credenza". «Il fatto moderno è che noi non crediamo più a questo mondo»[92], scriveva. L'affermazione potrebbe anche richiamare alla mente la scena che ho sin qui descritta, come allentamento di un legame, di un suo non realizzarsi, nel segno di uno scetticismo verso l'immagine oppure di una credulità (che è altra dalla credenza) senz'altro ad esse accordata. Senz'altro, e in *indifferenza* al mondo fuori di esse.

Credenza, invece, per come si declina nel cinema del reale, è quel legame uomo-mondo che ancora attraverso le immagini può realizzarsi, un mondo che torna a farsi sentire nella sua differenzialità, e col quale si è in relazione per tramite dello sguardo. Prima di analizzare più nel dettaglio la questione, riprendo qui brevemente il discorso deleuziano.

Nei suoi due volumi sul cinema, Deleuze individuava alcuni tratti caratterizzanti il cinema dell'immagine-azione (che, a grandi linee, è ciò che chiamiamo "cinema classico") nei legami tra realtà come percezione e reazione. Sia essa moto interiore (affezione) o propriamente fisico (azione). Nonché in un generale primato dell'azione, che assicura la progressione narrativa, temporale, il modificarsi delle situazioni e dei personaggi, il dispiegarsi del senso del film secondo nessi causali e consequenziali. Anche, come azione "drammaturgica": effettuata cioè da soggetti agenti, in grado di corrispondere *attivamente* al mondo, di reagire in qualche modo ad esso, di modificare la realtà in cui sono e di modificarsi a propria volta. Tale corrispondenza è comunque nel segno di un legame piuttosto stretto tra percezione e reazione, entro il quale si definisce il rapporto tra uomo e mondo (rapporto *sub specie actionis*, volendo). Le forme del cinema moderno, che hanno il proprio "atto di nascita" nel Neorealismo soprattutto, vedono invece la sostanziale rottura di quel legame. Nel cinema moderno sono insomma compromessi «i concatenamenti situazione-azione, azione-reazione, eccitazione-risposta, [...] i legami sensorio-motori che costituivano l'immagine-azione». Ai soggetti agenti subentrano dunque le figure di "veggenti", di

[92] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 192.

coloro che al mondo non possono che guardare (l'esempio più noto in questo senso, che Deleuze riprende in parte da Bazin, è la servetta di *Umberto D.*, la quale, intenta alle faccende domestiche, tra banali azioni quotidiane irrilevanti ai fini della progressione drammatica, e qualche occhiata alla finestra, sembra scoprire il proprio ventre di donna incinta); oppure di "erranti" (padre e figlio a zonzo in *Ladri di biciclette*), che si muovono da spaesati in un mondo del quale paiono in balìa, come ne avessero smarrite le coordinate, e non possano corrispondergli attivamente. E questo perché il loro legame col mondo, fondato sull'azione, è venuto meno[93]. Pure, scrive Deleuze, non resta più che un «unico legame», una volta rotti quelli percezione-reazione, che il cinema può filmare. È precisamente «la credenza nel mondo», quel che ancora «può legare l'uomo a ciò che vede e sente», pur se «privato di reazione»[94]. Un cinema che quindi prescindendo da legami percezione-reazione che facevano – nell'immagine-azione – la "tenuta" del mondo e il corrispondervi attivamente del soggetto, filma quell'unico legame (e Deleuze fa qui i nomi dell'ultimo Dreyer, di *Ordet* e *Gertrud*, di Rossellini, di certo Garrel). Credenza, che è non più di quel che relaziona «l'uomo a ciò che vede e sente»[95], il fondamento elementare dell'essere al mondo, un legame non condizionato (e non può esserlo dal concatenamento percezione-reazione, da nessi senso-motori) e dunque fiducia incondizionata nel mondo in virtù d'un niente. Concessa gratuitamente, un "credito a fondo perduto" nel mondo e nella vita, che non ha nulla – né azioni, né reazioni, né saperi – che la fondi. Una fede, allora, non però in un altro mondo, ma in questo, che è, e vive. Prima e a prescindere dal potersi fare oggetto di azioni e trasformazioni, prima che possa investirsi di senso, prima che sia fatto oggetto di sapere, cognizioni e giudizio. Credenza, quindi, come riconoscimento della sua consistenza, del nostro coesistervi, a prescindere dalla sua conoscibilità o agibilità. Sta in questo – soprattutto, ma non solo – ciò che fa la potenza del cinema moderno: filmare la credenza nel mondo, non giustificata da cognizioni, saperi, non da azioni né reazioni.

> Non crediamo neppure agli avvenimenti che ci accadono, l'amore, la morte, come se ci riguardassero solo a metà. Non siamo noi a fare del cinema, è il mondo che ci appare come un brutto film. […] È il legame fra uomo e mondo a essersi rotto; è questo legame quindi a dover

[93] La crisi dell'immagine-movimento, dei nessi percezione-reazione, di questo legame uomo-mondo fondato sull'azione, potrebbe anche correlarsi, come lo stesso Deleuze sottolinea, a una crisi più generale. Che è «dipesa da molte ragioni che cominciarono ad agire pienamente solo dopo la guerra, alcune delle quali erano sociali, economiche, politiche, morali, e altre erano più interne all'arte, alla letteratura e al cinema in particolare. Si potrebbero citare […]: la guerra e le sue conseguenze, il vacillare del "sogno americano" […], la crescita e l'inflazione delle immagini […].» L'anima del cinema coincide sempre meno con «il sistema delle azioni, delle percezioni e delle affezioni di cui il cinema si era nutrito finora. Non crediamo più al fatto che una situazione […] possa dare luogo a un'azione capace di modificarla. […] Le illusioni più "sane" cadono». G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, tr. it., Ubulibri, Milano 1984, p. 235.

[94] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 192

[95] *Ibidem*

> diventare oggetto di credenza: l'impossibile che può essere restituito soltanto in una fede. La credenza non si rivolge più a un mondo altro o trasformato. […] Bisogna che il cinema filmi, non il mondo, ma la credenza in questo mondo […].[96]

Più avanti, però, nel testo, Deleuze si chiede, in parte riecheggiando questo passo: «se il mondo è diventato un brutto cinema, al quale non crediamo più, un vero cinema non potrebbe contribuire a ridarci delle ragioni per credere nel mondo […]?»[97]. Certo cinema moderno ha saputo filmare quell'"unico legame", misuratosi con la rottura di altri per i quali invece si caratterizzavano le forme di quello "classico", dell'immagine-azione, e traendo "vantaggio"[98] da questo per elaborare nuove forme.

Ora, verrebbe da chiedersi, mutuando la domanda deleuziana, come un cinema contemporaneo possa contribuire a "ridarci delle ragioni per credere nel mondo, proprio misurandosi con il *nostro* contemporaneo (e da "interregno") "non credergli più", se anestetizzato o indifferente, e se proprio le immagini che tanto ne danno a vedere ci trovano scettici, se proprio in loro quel legame sembra derealizzarsi. E non necessariamente perché tecnicamente cessino completamente di riferirsi a un mondo reale (l'immagine digitale che può anche benissimo fare a meno di una realtà fuori di sé). Quanto perché, in un senso più ampio, disarticolano il legame con un mondo, che sì, danno a vedere capillarmente (perché, anche, lo "coprono", mediaticamente) ma che – ancora riprendendo Montani – non si fa sentire nella sua pluralità di esperienze, profondità, complessità, nella sua "essenziale differenzialità". Se non, tendenzialmente, nel solco di una pura sensazionalità di superficie del tutto interna all'immagine stessa.

Un mondo che, indifferente e slegato, sembrerebbe anche simile "a un brutto cinema al quale non crediamo più" (per quanto certo "ci sia", e non integralmente "ridotto a favola" inconsistente, e, al contrario, sia fitto di accadimenti, anche traumatici).

---

[96] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 191-192.

[97] *Ivi*, p. 223.

[98] Traggo l'idea di "vantaggio", di "profitto" formale da questo passo di Deleuze: «Da tre punti di vista il cinema moderno sviluppa […] nuovi rapporti con il pensiero: […] la cancellazione dell'unità fra uomo e mondo, a vantaggio di una rottura che ci lascia soltanto una credenza in questo mondo», G. Deleuze, *L'immagine tempo*, cit., p. 209. E, a questo proposito, torna utile la lettura che D. Zabunyan ha effettuato del passo deleuziano: «[...]il est nécessaire d'appréhender le motif de la croyance comme une tâche essentielment positive (et critique) qui est présente au cinématographe; tâche positive dont témoigne l'emploi du mot "pouvoir", et dont la signification véritable est "puissance"- filmer la croyance au monde "tel est le pouvoir du cinéma moderne". Cette lecture semble d'ailleurs être confirmée par la dernière phrase du chapitre 7, où Deleuze résume le troisième aspect des "nouveaux rapports (du cinéma moderne) avec la pensée", lequel consiste en un "effacement de l'unité de l'homme et du monde, au profit d'une rupture qui ne nous laisse plus qu'une croyance en ce monde-ci". Les mots sont clairs: il s'agit de tirer "profit"- formellement, esthétiquement- d'un problème nouveau, non d'essayer de se rattacher à un autre qui le precede et qui de toute façon s'est "effacé"», D. Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2006, p. 196.

Si potrebbe quindi pensare, seguendo Deleuze, che come il cinema della modernità traeva "vantaggio" dalla rottura dei legami senso-motori caratterizzanti l'immagine-azione (la cui crisi dipendeva anche da fattori storici, politici, sociali, più esterni al cinema[99]) per elaborare nuove forme e scoprirsi delle nuove potenze anche filmando quell'"unico legame" che è la credenza, un cinema contemporaneo (che sia davvero tale) porti a proprio "profitto" formale ed estetico anche la constatazione di quell'allentamento del legame, e con questo confrontandosi si provi a ristabilirlo. Per il cinema, misurarsi con una contemporaneità che vede derealizzarsi quel legame anche (e soprattutto, vista la loro capillarità e pervasività) a livello delle immagini stesse, vuol dire chiedersi come ri-realizzarlo, ancora nel duplice senso di "farlo", "ricostituirlo", e anche di "farlo realizzare". Oltre al senso che Montani ha indicato: "ri-estetizzare", cioè ridare a sentire il mondo nella sua essenziale differenzialità, e "ri-abilitare" le immagini all'alterità di quello.

Per il cinema, si tratta di ri-realizzare quel legame con le sue immagini, di metterlo in una qualche forma, di filmarlo. Si tratta di filmare come il mondo sia credibile, come si sia legati (si creda) a ciò che si vede e si sente, e di fare che questo stesso filmare, in quanto a propria volta legame con (e credito dato a-) ciò che si vede e si sente, sia oggetto di credenza. Come si realizza e si crede, nel cinema che lo filma, quel legame, quindi.

Son questi alcuni dei nodi che si agitano al fondo di tanto cinema del reale. E, anche il misurarsi con tale ordine di questioni, ne fa la profonda corrispondenza al mondo contemporaneo nel senso che ho indicato alle pagine precedenti: non di "replicarla" o confermarla nel suo *status quo*, ma di replicarvi come obiettarla anche criticamente, di rielaborarla, di provarsi a mediarne qualcosa e metterla in una qualche forma. Un cinema che replica a quell'allentamento del legame, allora, la cui incrinatura si fa particolarmente sensibile proprio a livello delle "altre" immagini, del loro rapporto con la realtà, del nostro rapporto con loro e col mondo che – sovente, da quanto detto sin qui – non paiono sempre costruire, e, al contrario, derealizzano.

Filmare la credenza in questo mondo, il "nostro unico legame", vuol dire dare a vedere la relazione che tiene insieme il soggetto a ciò che vede e sente. È in questa prospettiva che, nei capitoli successivi, prendo in esame alcune forme del cinema del reale italiano contemporaneo.

Quando alcuni lavori di Alina Marazzi, o di Costanza Quatriglio, o di Pietro Marcello (che esamino nel capitolo II), riutilizzano materiali audiovisivi preesistenti, provenienti da archivi pubblici e istituzionali, o anche "personali" e non propriamente "organizzati" (come il complesso di filmati di famiglia in *Un'ora sola ti vorrei*), o addirittura riprese effettuate da dispositivi altri (la telecamera di sorveglianza in *87 ore*), cosa fanno? Sostanzialmente rielaborano, risignificano, rimontano e

[99] Cfr. nota 49. "Vantaggio" che può essere sì innescato da fattori critici anche esterni al cinema, da cambiamenti nel tessuto sociale, nei sistemi valoriali, a seguito di eventi storici dal portato dirompente (la guerra), ma che consente al cinema di scoprirsi una potenzialità estetica fino a quel momento della sua storia non ancora appieno sfruttata.

rimettono in nuove forme quelle immagini. Le portano, anche, ben al di là dell'intenzione originaria che presiedeva alla loro creazione, ne scoprono quanto in esse non era immediatamente evidente, né previsto. Vale a dire che rimontandole, mettendole in relazione le une con le altre, fanno dar loro corpo e visione a quanto non è in esse "visto": in *Un'ora sola ti vorrei*, basato sugli *home movies* della famiglia della regista (Hoepli-Marazzi), è il rapporto "mancante" tra generazioni, e insieme la depressione che aveva spinto la madre dell'autrice al suicidio; in *Terramatta* è l'intreccio tra Storia del Novecento (resa per immagini di repertorio) e il memoriale di un testimone coinvolto nei suoi eventi ma che in un certo senso, da semianalfabeta, non avrebbe su di essi "parola". E ne *La bocca del lupo* è istituito un legame tra memoria individuale di due marginali (Enzo e Mary, innamorati mentre scontavano una pena detentiva) e quella collettiva, tra le loro storie e quella della città, Genova, in cui vivono, e in cui, ancora, le immagini d'archivio danno corpo e visione al loro passato, alle loro memorie altrimenti invisibili. In tutti i casi, immagini preesistenti alla concezione del film, risignificate, danno forma visibile a quanto non era in esse visto, a una qualche realtà che nel "visto" non si esauriva. E se da un lato ne smentiscono la pretesa di "totalità", di valere e significare una volta per tutte e in via definitiva come certificazione assoluta di qualcosa (è, per esempio, il caso delle riprese della videosorveglianza in *87 ore*), al tempo stesso, seppure ricontestualizzate e risignificate, non passano per "falsificazioni". Quanto, come ho accennato, come messa in forma di qualcosa di una realtà che esorbita dal mero immediatamente visibile. E se "bisogna filmare non il mondo, ma la credenza in questo mondo, il nostro unico legame", quei filmati si fanno immagini di quel legame, del modo in cui il soggetto si lega al mondo, di come *realizza* la sua relazione con questo. Nel suo lavoro, Alina Marazzi filma, dà forma di film, al suo legame con la madre; in quello di Pietro Marcello, ciò che vediamo nei filmati di repertorio è legato alle voci fuoricampo di Enzo e Mary in un modo tale che si possa *credere* che quanto raccontano potrebbe anche apparire quale le immagini lo mostrano. E questi legami sono "oggetto di credenza".

Filmare la credenza in questo mondo vuol dire anche filmare come lo sguardo si lega al mondo, anche nella forma di un continuo "aggiustamento" a una realtà che ne scompagina le intenzioni, i progetti, e che in qualche modo resiste, tutt'altro che affabile e prevedibile, al farsi chiudere entro una qualche formalizzazione.

Di tale resistenza alla formalizzazione, di altre questioni a questo legate, e di come più film con essa si misurino, mi occuperò nel terzo capitolo.

Resistenza che emerge, per esempio, da un film come *Cadenza d'inganno*, di Leonardo Di Costanzo, il cui piccolo protagonista abbandona imprevedibilmente le riprese e di fatto costringe il film a bloccarsi prima e a reinventarsi e risignificarsi poi, a distanza di anni. E anche a mettere in una qualche forma il proprio stesso scacco, confrontandosi con la sfuggevolezza di un mondo che

sembra potersi dare a sentire come altro e differenziale dall'immagine, e alla cui realtà imprevedibile, l'immagine lega. Come luogo di costituzione del legame con un mondo altro da sé stessa, che in sé stessa non esaurisce. E alla quale, si crede per come crede e si lega a ciò che del mondo vede, sente, restituisce.

Ed è filmare, anche, e con questo restituire, la credenza nei corpi, e come quei corpi si leghino al mondo (è quello che fa Minervini, per esempio, sia in *Louisiana* che in *Che fare quando il mondo è in fiamme*?), cosa li faccia vivi e come vivano, ossia che forma danno al proprio vivere e che mondi si costruiscano o risignifichino (è ciò che filma Giovanni Cioni in *In Purgatorio* e *Nous/Autres*, e, in un senso diverso, Gianfranco Rosi in *Below Sea Level*, guardando a una comunità di *drop-outs* le cui roulottes occupano un ex base militare dismessa). È filmare, e credere, la pluralità dei modi di essere uomini, e quella degli stili di vita del loro essere al mondo, è filmare insieme come si diventa uomini e come si diventa umani (*Fuocoammare*, ancora di Rosi). Il che è tanto più necessario, forse, se nella contemporaneità descritta come "interregno", è per molti versi la vita stessa, individuale e sociale, ad apparire precaria, screditata, instabile e defraudata modi di farsi che non siano la mera sussistenza biologica.

Credenza, anche come riconoscimento della consistenza che ha la vita, della vita che hanno in comune molteplicità eterogenee, il loro coesistere. Come i mondi animali, vegetali, minerali, umani, in alcuni film di Michelangelo Frammartino, o le differenti esperienze, le attività umane, i luoghi e la loro vita, in quelli di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, e ciò che li tiene insieme e li accomuna, per quanto differenziati. Filmano la credenza in un mondo che con l'essere reale non per questo è automaticamente "familiare", e si manifesta in modo tale da sorprendere (*Spira Mirabilis*) o inquietare (*Materia oscura*), che non pare immediatamente assimilabile a saperi pregressi, né automaticamente si presta a un immediato riconoscimento (gli uomini-albero, mimetizzati, fusi e confusi con la foresta, e ugualmente viventi, nel corto *Alberi* di Frammartino, per esempio), e che è più spesso luogo di stupore, di contemplazione, per quanto si scopre e si riconosce vivente. Anche è soprattutto laddove il senso comune presume che non lo sia, come un oggetto, una pianta, una pietra. Che, per inanimati che siano, "sono", esistono, vivono, fanno a propria volta "mondo". Che nel cinema possano mostrarsi come viventi, anche al di là di come il senso comune li *sa*, implica, anche, credere nel cinema stesso come forma espressiva capace di dirli, in grado di rivelarli come compartecipi della vita e del mondo. Nella consapevolezza che solo il cinema sa dire viventi anche materie inorganiche e tutte compartecipi della vita, o che solo il cinema sa dire, perché l'abbraccia, la materia come un tutto unico, anche restituendo magari in un'unica inquadratura più enti eterogenei *insieme* e che tutti sono parte della realtà come "Corpo unico" (è espressione di Pasolini,

che avrò modo di richiamare più volte nel corso del lavoro[100]). In un film, anche un filo d'erba, e magari assolutamente immobile, pare in grado di dirci qualcosa, come il proprio essere-vivente-nel-tempo. Sono questioni che affronto più dettagliatamente nel quarto capitolo.

E, come può credersi il cinema capace di rivelarci l'esser legati e accomunati dalla vita che cose più diverse hanno in comune, vedendo oltre ciò che ne sa il senso comune, filmare la credenza è anche "ristabilire quel legame uomo-mondo" laddove questo sembrava essersi rotto, restituirlo o rifondarlo. Questo vuol dire, anche, che il cinema può accostare, raccontare, vedere e dare a vedere, storie e mondi e realtà che non avrebbero come altrimenti raccontarsi, vuol dire rendere nuovamente possibile il rapporto con questi. Anche e soprattutto laddove parevano relegarsi a un'impossibilità radicale di dirsi, di mostrarsi. Dirne, insomma, la realtà anche attraverso materie, registri, dispositivi finzionali, inverosimili o fiabeschi (è il caso di *Bella e perduta*, di Pietro Marcello, e, in un senso diverso, anche de *La strada dei Samouni* di Stefano Savona) se questi alla realtà altrimenti non raccontabile ci legano, e a questo stesso legame, benché costruito per mediazioni schiettamente finzionali, si *crede*. Come a un vero che non è solo limitato all'empiricamente accaduto o al verosimile. In questo senso, filmare la credenza nel mondo, come ad esso si è legati, prescinde dal ripiegare il racconto unicamente su realtà di fatto o su "interpretazioni": semmai, è coscienza che al mondo sono le une e le altre, che entrambe a questo mondo legano, pur nella loro essenziale differenzialità.

In sostanza, filmare la credenza in questo mondo, vuol dire che in quel filmare, in quelle immagini, si ri-realizza quel legame uomo-mondo proprio a quel livello dove più sensibilmente è in crisi, cioè nelle immagini. Questo vuol dire poter ridare nuovamente credito alle immagini stesse.

Che le immagini siano il luogo in cui quella relazione si (ri)costituisce, vuol dire pensarle e praticarle non solo come meri oggetti di percezione, non più come un *quid* che in se stesso esaurisca il "tutto" di qualcosa. Semmai, si tratta di rimettere in gioco proprio il loro carattere relazionale: le immagini come ciò *per* cui i soggetti si legano tra loro e si legano al mondo. Ne *La bocca del lupo*, è filmare come Enzo e Mary, con le loro memorie, si leghino a quelle collettive, *per* immagini e immaginari che li accomunano. Ed è a quel legame, che nelle immagini si rende visibile, che crediamo. E così le immagini, in *Fuocoammare*, sono ciò per cui i diversi microcosmi di Lampedusa (il piccolo Samuele che gioca con la fionda, il dottor Bartolo che visita i migranti in arrivo a frotte dal nordafrica, il dj di una radio locale, le attività di soccorso delle motovedette della guardia costiera) si legano, come sono ciò per cui si legano realtà diverse ma accomunate da una tensione a una certa idea di infinito in *Spira mirabilis* di D'Anolfi e Parenti. Mettere in immagine quei mondi vuol dire fare di quelle il luogo di una relazione con essi, di un rapporto che attraverso

[100] Cfr. P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000

lo sguardo si costruisce, e di mettere in relazione lo sguardo di chi le ha prodotte con quello di chi le riceve. Vuol dire che, a questo ulteriore livello, sono il luogo di quel legame.

In questo senso, riprendendo alcune riflessioni di Marie-José Mondzain, si potrebbe dire che le immagini non sono semplicemente «oggetti messi dinanzi agli occhi»[101]. Piuttosto, sono "atti" che mettono in relazione il "gesto di chi le ha fatte" con "lo sguardo di chi le riceve[102]", ma anche tra chi o cosa nell'immagine si dà a vedere con chi la crea e con chi "la vede", e ancora, tra questi e il suo mondo. Le immagini sono dunque quel qualcosa *per* cui si costituisce un "commercio di sguardi"[103], il complesso di legami intersoggettivi e col mondo che attraverso lo sguardo si realizzano.

Sono «spazi in cui i segni» che produciamo e attraverso i quali fondiamo e regoliamo un qualche rapporto tra i nostri sguardi e il mondo visibile, «possono circolare tra noi»[104].

Credere alle immagini può allora anche significare credere nel rapporto intersoggettivo col mondo che attraverso lo sguardo (e le sue operazioni, le sue produzioni: immagini) costruiamo, poter credere che quel legame (il legame a ciò che vediamo e sentiamo, così altrimenti screditato) per come le immagini lo danno a vedere, sia vero. Vuol dire concepire l'immagine come il luogo di una relazione vera col mondo, e col mondo altro da se stessa. Credito si può dare all'immagine in cui sia filmato come uno sguardo abbia filmato il proprio credere al mondo o l'altrui. Immagini che non sono mondi *integralmente dati*, ma ridati, attraverso sguardi che li hanno creduti.

Ora, è singolare che la credenza – come nel mondo, così nello sguardo, nelle immagini – trovi spazio in questo cinema proprio a fronte di un così pervasivo scetticismo. Può trattarsi di un'ulteriore *replica* a qualcosa del contemporaneo, come "controtendenziale" allo scetticismo. Ed è, insieme, traccia di un clima culturale che sempre più va distanziandosi da idee, motivi, pratiche artistiche, linguaggi, che avevano caratterizzato tanto postmodernismo. Unitamente a una generale ripresa di "discorsi realisti".

Gradualmente, i primi anni del terzo millennio, vedono un mutamento progressivo, generale, comune a diversi ambiti (letteratura, cinema, teatro, ecc.) artistici e culturali, i cui prodotti sono sempre meno riconducibili ai tratti caratterizzanti i lavori che si classificavano come "postmodernisti". A questo mutamento, alle poetiche realiste che lo caratterizzano, dedico qui di seguito alcune riflessioni.

---

[101] «Images are not objects placed before our eyes, but are instead places where signs can circulate among us without interruption», M.-J. Mondzain, *What does seeing an Image mean?*, in "Journal of Visual Culture", v. 9, n. 307, 2010, p. 311, tr. mia.

[102] «L'image est […] un acte qui engage le geste de celui qui l'a fait et le regard de celui qui la reçoit», in M.-J. Mondzain, *L'exigence du regard*, in "Médiamorphoses", n. 12 (2004), p. 9.

[103] Cfr., M.-J. Mondzain, *Il commercio degli sguardi*, tr. it., Medusa, Milano 2011.

[104] M.-J. Mondzain, *What does seeing…*, cit., p. 311.

1.3 Oltre il postmoderno: altri realismi contemporanei nelle arti

Ho offerto un primo e generale sguardo su come, all'allentarsi del legame tra uomo e mondo, le forme del cinema del reale *replichino*. Come le immagini di questo cinema ridiano credenza nel mondo. O *nei* mondi: si tratti di soggettività messe in ombra, eclissate[105] (per ragioni diverse: Liseli Hoepli in *Un'ora sola ti vorrei* o "anonime" vicine alla stagione dei Movimenti in *Vogliamo anche le rose*; Vincenzo Rabito in *Terramatta*); di mondi sfuggevoli, indomiti, imprevedibili, che si ridanno a sentire come altri dall'immagine, dalla loro messa in forma, a questa "resistenti" (*Il silenzio di Pelešjan*, ancora di Marcello; *Cadenza d'inganno*); di attività umane, gesti, lavori "quotidiani" eppure in grado di stupire, incuriosire affascinare, come non fossero ancora assimilabili a saperi pregressi, quasi "straniati"[106], quasi visti per la prima volta: puro oggetto di credenza (penso, ad esempio, ai film di D'Anolfi e Parenti), appunto. Come già accennavo, nei film attraverso i quali il percorso della tesi è articolato, l'immagine è ciò per il cui tramite soggetti e mondi si legano. In *Cadenza d'inganno*, ad esempio, le immagini, il film stesso nel suo costruirsi, sono il modo in cui il regista costruisce un *legame* col mondo che filma, quello del suo piccolo protagonista e altri ragazzini del quartiere. Di questa relazione è spia, ad esempio, la voce di Di Costanzo che riflette su quanto va riprendendo, oppure, a distanza, sulle stesse immagini da lui prodotte, su quel mondo e la sua restituzione filmica, il suo "pedinare" – e con questo stesso gesto *legarsi* a – Antonio, o ancora, il fatto che i ragazzini "si raccontino", sollecitati dal cineasta, alla macchina da presa.

Mondi che anzitutto, prima di investirsi di giudizi, di significazioni, prima di potersi assimilare a saperi, semplicemente *sono*, si manifestano, "accadono" e si credono.

Ora, che le forme del cinema del reale italiano dialoghino con la contemporaneità, che si interroghino sul reale in forme e modi che al presente replicano, sentendone questioni, problemi, ridando forma a una credenza nel mondo che in altre immagini (che non sono cinema) appare così poco credibile, implica anche dell'altro. Dialogare con la contemporaneità, o ad essa replicare, vuol dire anche avvicinare altri aspetti del suo clima culturale, per come in altri ambiti della produzione artistica, culturale, filosofica si manifesta. Film e autori presi in considerazione in questo lavoro si collocano in un periodo che, oltre al cinema del reale italiano, vede più in generale la ripresa di poetiche realiste o di discorsi realisti altrove.

Che le forme del cinema del reale italiano dialoghino con la contemporaneità, che si interroghino sul reale in forme e modi che al presente replicano, sentendone questioni, problemi, ridando forma a una credenza nel mondo che in altre immagini (che non sono cinema) appare così poco credibile,

[105] Su questo mi soffermo in particolare in § 2.2
[106] Cfr. *Infra*, Capitolo IV

implica anche dell'altro. Dialogare con la contemporaneità, o ad essa replicare, vuol dire anche avvicinare altri aspetti del suo clima culturale, per come in altri ambiti della produzione artistica, culturale, filosofica si manifesta. Film e autori presi in considerazione in questo lavoro si collocano in un periodo che, oltre al cinema del reale italiano, vede più in generale la ripresa di poetiche realiste o di discorsi realisti altrove.

Penso, ad esempio, al *Reality Trend* in teatro, dizione impiegata da Daniel Schreiber[107] a proposito della compagnia tedesca Rimini Protokoll, e poi da altri estesa ad altre poetiche e autori. Si tratta di una tendenza che ha tra i suoi "rappresentanti" anche molte compagnie italiane[108].

Il lavoro dei Rimini Protokoll, in particolare, si caratterizza anzitutto il ricorso ad attori non professionisti, selezionati in quanto "esperti", con un qualche sapere o abilità specifica, oppure in quanto rappresentanti di una determinata categoria sociale e lavorativa, per lo più "marginale". È di concerto con questi non attori, in accordo col loro personale bagaglio di esperienze, che la compagnia elabora la drammaturgia dei singoli spettacoli.

Altra esperienza, ancora d'area tedesca, accostabile al Reality Trend è lo spettacolo *Atlas des Kommunismus*[109] (prodotto dal Maxim Gorki Theatre, dramaturg Aljioscha Begrich). È una ricognizione sulla DDR (ma con incursioni anche negli anni '30 del Novecento) dal punto di vista degli "anonimi", gli "uomini comuni", coloro i cui nomi – parafrasando la nota poesia brechtiana *Domande di un lettore operaio* – non stanno sui libri di storia accanto a quelli di governanti, re, generali, uomini di potere. In scena, attori non professionisti raccontano – in veste di testimoni di se stessi, e virtualmente di altri "anonimi" – le proprie vicende personali, episodi, piccoli o grandi che siano, in qualche modo intrecciati al (o influenzati dal) corso della "Grande Storia". Alle loro spalle, a contrappuntare le loro parole, si stagliano proiezioni di immagini e video del Novecento tedesco, o i primi piani di altri testimoni anonimi, come se più vite, con le loro singolarità brulicassero attorno alla Storia per come la si è conosciuta, nelle sue immagini ufficiali, come se ne fossero determinate o, magari, contribuissero a determinarla, sia pure in minima parte.[110]

Oltre alla presenza di attori non professionisti, che è un tratto comune anche ai lavori di altre compagnie[111] (in *Pinocchio* dei Babilonia Teatri, i non attori raccontano le proprie trasformazioni a

---

[107] Cfr. D. Schreiber, *Senhsucht nach Alltag. Die Realitatsspiele des Rimini Protokolls*, in "Theater der Zeit", n. 3 (2004), pp. 40-42.

[108] Tra gli studi dedicati, segnalo in particolare lo speciale di "Alfabeta2", curato da V. Valentini, *Reality trend* in "Speciale Alfateatro", "Alfabeta 2", n. 26, a. III, febbraio 2013; e un numero della rivista "Prove di Drammaturgia", a cura di G. Guccini, *Teatro/realtà: linguaggi, percorsi, luoghi*, n.2, dicembre 2011.

[109] Lo spettacolo ha avuto, tra l'altro, un passaggio italiano, all'Arena del Sole di Bologna nel 2018, per la regia di Lola Arias.

[110] Per una lettura di *Atlas des Kommunismus*, rimando a R. Ferraresi, *Memorie dalla cortina di ferro*, in "Doppiozero", 25 gennaio 2018, www.doppiozero.com/materiali/memorie-dalla-cortina-di-ferro.

[111] È ciò che accade in parte, anche in *The Repetition-Histoire(s) du Theatre (1)*, del regista e drammaturgo svizzero Milo Rau. Il lavoro ruota intorno alla ricostruzione dell'assassinio, a carattere omofobico, di Ihsane Jarfi, avvenuto a Liegi nel 2012, per intessere una meditazione sul male, la violenza, l'elaborazione del lutto. E, soprattutto, sui temi

seguito di traumi psichici o fisici realmente subiti, ma per il tramite della mediazione-maschera del burattino, a propria volta trasformato o insieme negato alla crescita), altra tendenza diffusa è il farsi dello spettacolo fuori dal teatro in quanto luogo specifico. Il lavoro di Deflorian/Tagliarini, *Quando non so cosa fare cosa faccio?*, sulla falsariga di alcune situazioni del film *Io la conoscevo bene* (1965) di Pietrangeli, è una performance che si snoda per gli spazi urbani di Roma, in cui gli spostamenti del pubblico sono disciplinati dalle istruzioni che fornisce loro in cuffia il regista Antonio Tagliarini, seguendo Daria Deflorian che rievoca le vicende dell'Adriana-Sandrelli del film. La drammaturgia si apre quindi all'ingresso dell'accidentale, del non previsto, a ciò che effettivamente accade nello spazio urbano, e, a questo, accosta azioni che paiono, invece, impreviste, "reali", e non lo sono.

È una fusione di premeditato e imprevedibile, di pianificato e di non scritto, che è per molti versi propria del documentario cinematografico, e che, come dirò in particolare nel III capitolo, trova ulteriore declinazione nelle pratiche di scrittura filmica di tanto cinema del reale.

La "guida", tramite auricolari, del pubblico, attraverso gli spazi urbani che si fanno spazi della drammaturgia teatrale, è elemento centrale anche in *Remote Milano*, ancora dei Rimini Protokoll. La voce sollecita, negli spettatori, l'interrogazione sui luoghi della città, invita a ripensarne la storia, stimola all'osservazione di scorci per i quali accade di passare distrattamente, di fatto sottraendoli all'automatismo del quotidiano che li relega a luoghi di transito e non di sosta. Credo che qualcosa come una sottrazione all'automatismo cognitivo, e una sollecitazione della percezione a soffermarsi, indugiare, interrogarsi, si ritrovi anche in alcune forme del cinema del reale. Di questo, dirò in particolare al capitolo IV.

Se di *Reality Trend* in teatro[112] si parla soprattutto negli anni duemila, va detto che una certa ripresa di poetiche realiste nell'arte contemporanea si segnala già a metà dei novanta. È del 1996 lo studio, già ricordato, di Hal Foster dal titolo *Il ritorno del reale*, in cui, fra l'altro, è riconsiderato il rapporto tra realismo e avanguardie novecentesche (malgrado l'avversione al "naturalismo" mimetico, alla pittura figurativa) nei termini di una relazione, benché problematica, e non come

---

della colpa e della responsabilità delle azioni, sulla possibilità stessa di raccontarle (in teatro, o altrove), di "assumerle", sull'essere "attori" (inteso sia in senso più ampio come agenti, sia come "interpreti": la drammaturgia, vede, infatti, un tentativo di "reinterpretazione teatrale" dell'accaduto) dei propri gesti e delle loro conseguenze. Per una lettura di questo spettacolo, si veda in particolare L. Medri, *Milo Rau. Morire per continuare a essere vivi*, in "Teatro e Critica", 15 Novembre 2018, www.teatroecritica.net/2018/11/milo-rau-repetition-nella-ripetizione-morire-per-continuare-a-essere-vivi. Con riguardo ad alcune delle questioni in gioco nella tesi, e in particolare per ciò che riguarda l'intreccio tra materiali documentali, resoconti di fatti realmente accaduti, e strategie espressive finzionali, ancora a proposito di Milo Rau, segnalo anche V. Raciti, *Milo Rau, a World without Compassion*, in "Teatro e Critica", 7 Aprile 2017, www.teatroecritica.net/2017/04/milo-rau-a-world-without-compassion.

[112] Altre compagnie, altri lavori si potrebbero ancora includere nel territorio del Reality Trend, l'analisi dei quali tuttavia esula dall'ambito di indagine di questo lavoro: la compagnia di Ricci e Forte, ad esempio, o i Motus, o Cuocolo e Bosetti. Tra gli studi segnalo in particolare, oltre a quelli già menzionati in una nota precedente, S. Casi, *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri*, Titivillius, Corazzano 2013; D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 9111 011*, NdA Press, Rimini 2010.

opposizione netta. Il che, inoltre, permetterebbe di tracciare distinzioni *tra i realismi,* dissipando l'equivoco per cui coincidano necessariamente col naturalismo, o, peggio, con un assoluto rifiuto di ogni intervento formale, soggettivo, autoriale a vantaggio dell'"oggettività" della rappresentazione artistica. Di questo dirò più avanti.

Ho parlato di un "ritorno", di una "ripresa" di discorsi realisti. E lo stesso libro di Foster, sin dal titolo, riferisce di un ritorno del reale. Il che suggerirebbe, logicamente, che se di reale si parla in termini di ritorno nello scenario contemporaneo (ma anche prima degli anni 2000), è possibile che "prima" non fosse altrettanto presente nel dibattito. Nei discorsi artistici e culturali. Se le cronologie hanno una qualche loro importanza, più o meno a partire dallo stesso anno della pubblicazione di Foster, e un po' sulla scia dell'*Affaire Sokal*[113], nel dibattito filosofico sembra riaffacciarsi con rinnovata intensità la riflessione sul reale (e lo stesso Foster attinge al concetto di Reale lacaniano). Intensità che matura di pari passo con la contestazione di molti assunti del postmodernismo filosofico, avversato proprio in quanto destitutivo delle categorie "realtà", "reale", "verità". La discussione ha visto un ritorno di centralità e di pregnanza di quei concetti soprattutto negli anni '10 (e oltre) del terzo millennio, per i quali si è parlato addirittura di «*Truth decade*»[114].
Destitutivo di quelle categorie, il pensiero postmodernista era stato, anzitutto, a partire da un retroterra nietzscheano, in particolare con riferimento al noto aforisma 22 di *Al di là del bene e del male*, in cui è detto che «Non esistono fatti ma solo interpretazioni»[115]. Oppure, all'idea che «le verità sono illusioni, delle quali si è dimenticato appunto che non sono che illusioni, metafore, che si sono consumate e hanno perduto di forza»[116]. O ancora, agli assunti per cui «Niente è vero, tutto è permesso», e la «*libertà* dello spirito» passa per l'aver «*congedata* la fede nella stessa verità»[117].

---

[113] Nel 1996, Alan Sokal, professore di fisica alla New York University, sottopose un articolo dal titolo *Transgressing the Boudaries: towards a transformative hermeneutics of Quantum Gravity*, all'attenzione della rivista accademica "Social Text". Il testo di Sokal era *volutamente* del tutto privo di fondatezza, del minimo rigore, e colmo di vistose inesattezze scientifiche. Pure, fu pubblicato comunque, semplicemente perché in qualche modo "incontrava" l'orientamento filosofico, genericamente postmodernista, della rivista. O ripeteva formule care a quell'orientamento di pensiero. Nel testo, in particolare, si affermava che la teoria della gravità quantistica fosse una "costruzione linguistica", e sosteneva l'esistenza di una "algebra femminista". In questo modo, Sokal intese dimostrare che un testo anche colmo di inesattezze e insensatezze avrebbe potuto pubblicarsi qualora avesse contenuto determinati concetti (per quanto fallaci), ridotti a mere formule snocciolate a ripetizione, purché confermativi dei presupposti filosofici e ideologici della redazione.

[114] F. D'Agostini, *Menzogna*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 11.

[115] F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramorale* in Id., *Opere di Friedrich Nietzsche*. *La filosofia nell'epoca tragica dei greci* e *Scritti dal 1870 al 1873*, vol. III, tomo II, tr. it. G. Colli, Adelphi, Milano 1973, p. 299

[116] *Ivi*, p. 361.

[117] F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, in *Opere*, cit., vol. V, tomo III, p. 399. Nietzsche estrapola la frase "niente è vero, tutto è permesso" dal testo di J. Von Hammer-Purgstall, *Origine, potenza e caduta degli assassini* (che ipotizza una storia della "setta degli assassini" attiva in Siria e Persia nel basso medioevo, studio che fu piuttosto avversato dagli islamologi successivi). Ma è difficile non intravedere, nella fascinazione che tale asserzione ha esercitata sul filosofo tedesco, l'eco di certe suggestioni da Dostoevskij, la cui opera Nietzsche ben conosceva. Del resto, ne *I demoni*, il suicida Kirillov intendeva affermare la venuta imminente di un uomo-dio, che parrebbe prefigurare il superuomo, e insieme è rovesciamento blasfemo del dio-uomo cristiano. E soprattutto, nei *Karamazov* è detto: "Se Dio non esiste tutto è permesso".

Come noto, Nietzsche era stato uno dei principali riferimenti di Vattimo e Rovatti nella proposta del "pensiero debole"[118], che è tale perché non si pretende "corrispondente a ciò che pensa"[119], che respinge pretese veritative, fondamenti univoci. Opposto a un "pensiero forte" che è tale *in forza* delle sue asserzioni circa "verità" e "realtà" di qualcosa, e come tale intrinsecamente dogmatico, violento, unico e antidemocratico per come abolisce altre asserzioni possibili.

> […] "pensiero debole" vale per atteggiamento conoscitivo. [...] I frammenti nietzscheani sul nichilismo possono ancora servire da illustrazione: scopo, unità ed essere erano là gli idoli da infrangere. Ma perché distinguerli? L'obiettivo infatti è unico, è uno. Un modello che si sovrappone, coincide perfettamente con la realtà, fa uno con essa. Un tale modello non esiste […]. Imperfezione del modello, che […] dovremo abituarci a considerare approssimato e di necessità difettoso […]? O non è piuttosto l'idea di "realtà" che dobbiamo prendere di mira? Quella realtà cui il modello deve esattamente aderire era, è essa stessa una costruzione, poiché è già predisposta per avere un modello, un raddoppiamento simbolico. Il "pensiero debole" avrebbe la pretesa di intaccare completamente l'atto del conoscere [...]. A questo esito ci spinge la destrutturazione nichilistica delle categorie fondamentali, il tentativo di intaccare il potere o, [...] la "forza" dell'unità. L'uno a cui si modella il conoscere, ecco il punto di forza da indebolire […].[120]

Rinunciare dunque alla verità in quanto *valore*, proprio in quanto "avvalorante" e legittimante pensieri e asserzioni (e concetto dogmatico, oppressivo, autoritario, poiché permette che «i valori vero e falso vengano innalzati sulle bandiere, dentro una lotta di posizioni e per ottenere vantaggi»), darle insomma «l'addio» sarebbe, secondo Vattimo, «l'inizio e la base stessa della democrazia»[121].

Analoga, per alcuni versi, è stata anche la posizione di Rorty, quando sosteneva che i saperi (e la stessa filosofia tra di essi), asserzioni, narrazioni, non possono vantare pretese veritative, ed essere legittimati, avvalorati, smentiti, da una verità fuori di essi che farebbe da principio di discernimento. «Se un discorso ha la facoltà di rappresentare il mondo, allora tutti i discorsi hanno questa facoltà» e pertanto non esisterebbe «qualche discorso […] che sarebbe in contatto più stretto con il mondo, che le si adatterebbe meglio di qualunque altro discorso»[122]. Le stesse filosofie, in

---

[118] È proprio una lettura del Nietzsche "nichilista affermativo" che apre lo scritto di Rovatti *Trasformazioni nel corso dell'esperienza*, in G. Vattimo, P. A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano, pp. 29-51.

[119] «La situazione tipica del pensiero "forte" è infatti quella in cui pensante e pensato, chi pensa e cosa si pensa sono solidali: si tengono in una stretta, in una corrispondenza speculare. La situazione che Nietzsche vede è caratterizzata, invece, dalla possibilità del perdersi […]», P. A. Rovatti, *Trasformazioni nel corso dell'esperienza*, cit., p. 29.

[120] P. A. Rovatti, *Trasformazioni nel corso dell'esperienza*, cit., p. 42.

[121] G. Vattimo. *Addio alla verità*, Meltemi, Roma 2009, p. 16.

[122] P. Engel, R. Rorty, *A cosa serve la verità*, tr. it., Il Mulino, Bologna 2007, pp. 54-55.

questo senso, sarebbero meno ricerca di un sapere più corrispondente di altri al vero: non è che discorso ad altri equivalente.

La critica diffusa che viene mossa a certi assunti "antirealisti" nelle posizioni postmoderniste, proprio in Italia ha avuto sviluppi particolarmente intensi, tra contribuiti e idee ora più rigorose, decisive e seminali, e altri – come alcuni hanno segnalato[123] – che invece scontano fraintendimenti interpretativi, semplificazioni, letture chiuse ed estrapolazioni, o la tendenza a far passare per "nuove" proposte che di radicalmente innovativo, a conti fatti, sembravano aver meno di quanto sembravano proporre[124].

Senza la pretesa di fare una ricognizione del dibattito (che del resto, è per molti versi problematico per le ragioni che ho evidenziato), occorre sottolineare però almeno un punto essenziale ai fini del discorso qui intrapreso. La destituzione della categoria "verità" (che tanto postmodernismo avversava più in termini metodologici, meno metafisici[125]), la nietzscheana non-esistenza dei fatti contro quella delle interpretazioni, il loro proliferare indiscriminato e acritico (se, rortyianamente, tutti si equivalgono, nessuno può legittimarsi più di un altro), non paiono adeguati in rapporto ai mutamenti dello scenario culturale e sociale contemporaneo.

---

[123] Vedi nota 81.

[124] È l'idea sostenuta per esempio da Umberto Eco nel suo saggio *Di un realismo negativo*, contenuto nell'antologia, a cura di M. De Caro e M. Ferraris, *Bentornata realtà*, Einaudi, Torino 2012. Testo, questo, coevo del *Manifesto del nuovo realismo* (Laterza, Roma-Bari 2012), ancora di Ferraris. Uno dei concetti principali del "nuovo realismo" – la proposta, piuttosto fortunata, avanzata da Ferraris in aperta polemica col postmodernismo – è l'idea di "inemendabilità". Sostanzialmente, si tratta dell'indipendenza e dell'immodificabilità dei fatti accaduti dalle intepretazioni soggettive. Nel saggio in questione, Eco evidenzia come tale idea – che Ferraris svilupperà in particolare nel *Manifesto* (che è forse il testo destinato a più ampia risonanza nel dibattito) – non sia in sé nuova. E, forse, neppure avversata dal postmodernismo. Ma la critica che mi pare più efficace e pertinente, è di ordine metodologico. Ne parlo nella nota seguente.

[125] È quanto ha sostenuto efficacemente Franca D'Agostini. Queste posizioni scontano però spesso una sorta di «parassitismo critico», ossia la tendenza a caratterizzarsi e costituirsi in gran parte per «contrapposizione a qualcosa», che è meno il postmodernismo filosofico e i suoi "alfieri" (Rorty, Lyotard, Vattimo) che si vorrebbero avversare, e più invece una estrapolazione e misinterpretazione, semplificata e riduzionista, di certi suoi motivi. A questo proposito, D'Agostini avverte che «molte posizioni considerate "antirealiste"» e con le quali il postmoderno sostanzialmente è *in toto* identificato dai suoi avversari sostenitori di "nuovi realismi" (in particolare, Ferraris, De Caro, ma anche, in modo diverso, Diego Marconi) sono a ben vedere «posizioni di antirealismo metodologico e non metafisico». Ossia, secondo D'Agostini, non vi sarebbe, tra i postmodernisti, chi abbia negato radicalmente l'esistenza della realtà da un punto di vista metafisico (malgrado il noto adagio nietzscheano su "fatti e interpretazioni") di cui predicare "vero o falso". «Realismo? Se significa giurare che il mondo là fuori esiste […] mi unisco subito al giuramento: non vedo però in giro nessun contrario o anche un solo astenuto», ha affermato Rovatti. L'antirealismo metodologico aveva piuttosto a che fare con (o, meglio: si scagliava contro) il predicare "vero" e "falso" in senso dogmatico e assolutistico di cose non evidenti. Il problema che D'Agostini evidenzia, allora, è che le costruzioni teoriche dei "realisti" opposti ai postmoderni "antirealisti" scontano la stessa tendenza alla semplificazione, all'estrapolazione, alle letture chiuse che avevano caratterizzato proprio «le versioni più superficiali e fastidiose di postmodernismo e debolismo», quali ad esempio «la critica del "logocentrismo" che non si sa bene neppure che cosa sia, la trasformazione di Aristotele in una specie di ragioniere, e della metafisica in una terrificante impresa creatrice di violenza e sventura […] come se non fossero gli esseri umani, ma le discipline filosofiche, a essere responsabili di guerre e massacri». In questo senso, i "realisti" mancherebbero il bersaglio: da avversare, non è tanto un antirealismo metafisico postmodernista, quanto un antirealismo nel metodo e nel linguaggio di tanto pensiero postmodernista. Cfr. F. D'Agostini, *Realismo*, cit., ebook, epub.

In particolare, Roberto Mordacci in un suo studio recente ha sostenuto che se «un pensiero postmoderno non può invocare la verità [...] a proprio sostegno»[126], in quanto oppressiva e dogmatica, paradossalmente consentirebbe «all'integralista, al fanatico e al totalitario di sentirsi pienamente legittimato», poiché «nessuna critica può scalfire la sua compiuta certezza, perché nessuna verità [...] *al di là della sua* può essergli opposta»[127.] In questo senso, la «rinuncia alla critica sociale» fatta in nome di una qualche verità (destituita), favorirebbe «nuove forme di acquiescenza e asservimento»[128]. Tutt'altro che "inizio della democrazia", quindi. Semmai, un mero proliferare di discorsi, asserzioni, pratiche e interpretazioni che non possono criticarsi, delegittimarsi in forza di un "vero" e di un "falso", come una sorta di guerra di opinioni.
Da un punto di vista strettamente concettuale e metodologico, poi, tutto ciò si configura come uno stallo, che Franca D'Agostini ha letto come un trionfo del «trivialismo»: assunzione acritica «che tutto è vero» e al contempo «è vero anche che niente è vero o che qualcosa non è vero». Una sorta di legittimazione parossistica «dell'*anything goes*»[129]

> Perché se tutto è vero, è vero che non esistono nessi causali e razionali, ma *è anche vero che invece esistono*, ed è vero che non esistono fatti, ma è anche vero che non esistono interpretazioni, ed è vero peraltro che *esistono tanto gli uni quanto le altre*. […] impossibilità di collegare i propri enunciati al mondo. *Ma in più, anche: possibilità, invece, di farlo*. [...][130]

Più in generale, come accennavo, un pensiero che destituisce (o *indebolisce*) la categoria-verità, insieme al suo potenziale critico, appare *oggi* inadeguato in rapporto a un mutato e mutevole quadro politico, culturale, sociale. Come notano D'Agostini e Ferrera, il mondo contemporaneo sembra avere «un problema di verità», tema diventato «dominante nel dibattito pubblico»[131], e del quale più fenomeni sono sintomatici. Può declinarsi, ad esempio, come una domanda, una rivendicazione popolare "dal basso" per il diritto alla verità, a fronte di reticenze o falsità (reali o anche solo sospette) delle istituzioni, o degli organi di informazione su questioni di attualità o di pubblico interesse, che sembrano procedere di pari passo con un generalizzato, intenso (e più o meno fondato) «calo di fiducia» in entrambi quali «fonti affidabili di informazione»[132].

---

[126] R. Mordacci, *La condizione neomoderna*, Einaudi, Torino 2017, e-book, epub, pos. 48
[127] *Ibidem*
[128] *Ivi*, pos. 4
[129] F. D'Agostini, *Realismo*, cit., pos. 52
[130] *Ivi*, pos. 71
[131] F. D'Agostini, M. Ferrera, *Introduzione*, in Id., *La verità al potere. Sei diritti aletici*, Einaudi, Torino 2019, e-book, epub, pos. 3.
[132] *Ivi*, pos. 55

"Problema di verità", ancora, se in questo stesso scenario dilagano la cultura e gli strumenti della post-verità, quali «*fake-news* e manipolazioni [...] di varia natura»[133]. Le quali possono essere, di volta in volta, ascrivibili non solo a una qualche parte politica, istituzionale (strumentali al consenso o al discredito di avversari), ma anche a un qualche organo di informazione, o persino all'utenza comune.

Tutto questo si produce sul terreno della cultura digitalizzata di massa, che vede un'ampia produzione e circolazione di informazioni, una consistente difficoltà dell'utente nel selezionare quelle rilevanti.

E se la destituzione della categoria "verità" che ha caratterizzato tanto pensiero filosofico del secolo scorso (postmodernista; debole, ecc.) «poteva funzionare in situazioni in cui la gestione del sapere e del potere era regolata da organizzazioni centralizzate, e in cui l'informazione seguiva un andamento verticale o comunque unidirezionale», funziona certo meno *oggi* che «verticalità e orizzontalità si scontrano e si confondono»[134]. E che la cultura digitale di massa estende lo spazio della discussione pubblica e della comunicazione (anche politica). Anche, però, aumentandone "il rumore". E una domanda di verità sembra coesistere con un proliferare di falsificazioni, credulità stolide e un altrettanto tenace e diffuso scetticismo aprioristico. Su questo scenario, nuove forme, nuovi linguaggi della produzione culturale, artistica, letteraria e cinematografica maturano.

Oltre al teatro e all'arte contemporanea, cui ho già accennato brevemente, e al cinema, un certo ritorno di poetiche realiste appare piuttosto forte nella produzione letteraria, quella italiana soprattutto. È un aspetto di cui si è ampiamente occupato Raffaele Donnarumma nel suo *Ipermodernità*[135] (un testo al quale avrò modo di riferirmi anche nei capitoli successivi, rilevando l'affinità tra alcune forme del cinema del reale italiano e certa letteratura nazionale contemporanea). La narrativa "di denuncia" a stretto contatto con il reportage, come *Gomorra* di Roberto Saviano, o l'autobiografia semifinzionale di Antonio Moresco, che in *Lettere a nessuno* riprende un suo epistolario di lettere effettivamente scritte e mai spedite, come pure, in ambito internazionale, quelle di un Philip Roth, o ancora, le narrazioni che fondono episodi autentici dell'io narrante e di personaggi che sembrano fare da alter ego di questo (è il caso di *Cibo*, di Helena Janaczek), segna un mutamento di rotta nelle poetiche, il cambiamento di un clima culturale. Un cambiamento sensibile sia rispetto alla narrativa dei "cannibali", o noir e "pulp" nostrani degli anni '90, ma anche rispetto alla produzione ancora precedente di Arbasino, di Calvino, di Eco, di Manganelli[136]. Autori, questi, accomunati dalla dissoluzione della forma-romanzo (è soprattutto il caso di Manganelli). O,

[133] *Ibidem*
[134] *Ivi*, pos. 16.
[135] R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., e-book, epub.
[136] Cfr. *Ivi*, pos- 31-37.

laddove il romanzo sia invece "accettato", è caratterizzato da una certa tendenza al *pastiche* citazionista, alla fusione di registri e materiali eterogenei (tratto, che come noto, Jameson trova tipico della produzione culturale postmoderna). È il caso del Calvino delle *Cosmicomiche*, opera che per l'autore segna l'abbandono di un "impegno politico" più diretto e manifesto, distante, in questo, dal precedente *La giornata di uno scrutatore* (1963). E se Calvino era approdato alle *Cosmicomiche* e poi a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, abbracciando in maniera personale e originale un certo *pastiche*, rilevando il «vuoto di un progetto politico in cui» potesse credere, e «il vuoto d'un progetto letterario in cui […] credere»[137], così, in generale, tanta letteratura italiana a venire, degli anni '80 e '90, abbandona più radicalmente un realismo che si declinava, in via preferenziale, come "impegno". È soprattutto in questo che la letteratura contemporanea "ipermoderna" marca un mutamento. Ne parlava anche un autore come Walter Siti, in questi termini:

> tra le molte cose che simbolicamente sono crollate con le Torri Gemelle […], c'è senza dubbio il post-moderno. Il clima in cui il post-moderno era nato presupponeva una Storia immobile o ricorsiva […], uno snobismo ironico […], la sensazione che la realtà si fosse definitivamente suicidata a favore del virtuale. […] Dall'11 settembre, e dalla prodigiosa accelerazione che ne è seguita, hanno ripreso vigore le estetiche letterarie del realismo: basta coi giochetti formali e le infinite riscritture citazioniste, se la Storia batte un colpo bisogna ascoltarla […].[138]

In questo senso, *Gomorra* di Saviano, ma già C*ampo del sangue* di Albinati (che è diario di un viaggio ad Auschwitz inframezzato da testimonianze, riflessioni saggistiche) «rivelano nel modo più esplicito che il postmoderno ha perduto la sua egemonia: lo ha spazzato via l'urgenza di questioni che non ammettono dilazioni, ironie, travestimenti»[139]. Urgenza che è anche, quindi, *replica* al contemporaneo, critica del presente. È un realismo "problematico", per certi versi, che si misura con l'idea che la realtà può anche essere «mediata dalle immagini e dalle costruzioni culturali […] ma che cerca comunque di opporsi alla falsificazione integrale». E la «riduzione del mondo a favola» che il postmoderno «dava per avvenuta» o «fomentava», o con essa «flirtava», è «ciò che l'ipermoderno teme e contro cui resiste»[140]. Il realismo ipermoderno, inoltre, non è un ritorno dei modi di certo "naturalismo", magari persuaso che "i fatti parlino da soli", previa "eclisse

---

[137] I. Calvino, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, in Id., *Una pietra sopra*, poi in Id., *Saggi 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, vol. I, p. 352.

[138] W. Siti, *L'inganno del realismo*, in "La stampa", 11 settembre 2011 https://www.lastampa.it/esteri/2011/09/11/news/l-inganno-del-realismo-br-1.36929881

[139] R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., pos. 79

[140] R. Donnarumma, *Ipermoderno. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality*, in "Le parole e le cose. Letteratura e realtà", 19 novembre 2012, http://www.leparoleelecose.it/?p=7486

dell'autore". Al contrario, in modi diversi, Saviano, parla in prima persona. E, in modi ancora diversi, anche Moresco. O Siti, che mette in scena un suo omonimo, facendo del finto autobiografismo ma partendo da un qualche dato di realtà rimesso in forma. E, volendo, ri-dato, secondo l'accezione che ho più volte usato in queste pagine. Sono in un certo senso narratori parziali. Ed è proprio in forza di questa parzialità sinceramente rivendicata ed esibita, che «non simula di conoscere ogni cosa»[141] l'intero dei "fatti come sono andati", che a quelle narrazioni si può accordare un qualche credito[142].

E di nuovo un'idea di credito, di nuovo come credenza in una qualche forma – romanzo, teatro, cinema, o più in generale artistica – al mondo creda. Credenza, anche, in un vero che per comunicarsi in una qualche forma, non si riduce all'attinenza alla sola realtà di fatto.

Che Alina Marazzi presti la propria voce a quella della madre defunta ma che si racconta comunque, di fatto esulando dal campo del possibile e dal verosimile, non implica certo che quanto dice o il legame tra generazioni nonna-madre-figlia (che il film mette in forma) siano "menzogna". Che i non attori del *Pinocchio* di Babilonia Teatri parlino attraverso la mediazione di una maschera che è il burattino di Collodi, non implica che quanto raccontano sia falsificato. E se Siti attribuisce al suo omonimo letterario esperienze e atti che egli non ha effettivamente compiuti, è anche per raccontare un vero che non può esaurirsi nel puro riporto di fatti realmente accaduti[143], ma deve mettersi in una qualche forma per dirsi. In tutti questi casi, gli artifici della creazione artistica, della formalizzazione, della messa in forma di qualcosa, non sono necessariamente sinonimi di finzione o di menzogna. Come non necessariamente "ogni immagine in quanto tale non può che mentire", così non ogni intervento di messa in forma, e non ogni costruzione formale di un vero è corruzione di una qualche realtà oggettiva. Le memorie e le biografie di Enzo e Mary, ne *La bocca del lupo,* sono sì, nel film, formalmente costruite, attraverso immagini di repertorio o del presente quotidiano che

---

[141] R. Donnarumma, *Ipermodernità,* cit., pos. 13.

[142] In effetti, anni fa, ancora Bertozzi sembrava accennare a una possibile affinità, una comunanza di poetiche documentarie, o realiste in senso ampio, tra cinema e letteratura: «Numerosi sono ormai i tentativi di raccontare il mondo partendo dal dato documentario. […] L'elenco è lungo, ma anche scrittori come Eraldo Affinati (*La città dei ragazzi*) e Walter Siti (*Troppi paradisi*), Niccolò Ammaniti (*Come dio comanda*) e Mario Desiati (*Il paese delle spose infelici*), Massimo Lolli (*Il lunedì arriva sempre di domenica pomeriggio*) e Antonio Scurati (*Il bambino che sognava la fine del mondo*), Melania Mazzucco (*Un giorno perfetto*) e, naturalmente, Roberto Saviano (*Gomorra*) praticano, con toni e orizzonti diversi, un comune riattraversamento del paese dimenticato, una riscoperta civile dell'italia sbandata o che resiste», (M. Bertozzi, *Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio,* cit., p. 30).

[143] Quello di Siti, è un realismo che vede «elementi realistici incastonati in una storia che si riconosce continuamente come fittizia», ma che «finisce col raggiungere una verità di secondo grado, oltre le palesi falsità dei singoli contenuti». Di fatto, Siti costruisce autobiografie che di per sé il senso comune concepisce come "veridiche", ma che non sono, nel caso specifico, veridiche in sé, non corrispondenti a fatti realmente accaduti, e, per contro, «sostenute da una struttura, quella del racconto romanzesco che sarebbe di per sé fittizia, ma che […] viene a costruire un racconto di secondo grado che aspira a diventare esempio di una condizione comune a tutti», A. Casadei, *L'autobiografia e il desiderio: sulla trilogia di Walter Siti,* in "Revista de Italianistica", XV, 2008, pp. 51-54. Di tale condizione comune che si intende restituire come *reale,* è spia, ad esempio, la chiusura del romanzo *Troppi paradisi*: "Mi chiamo Walter Siti, come tutti". Come se quel *nome de plume* che coincide col proprio, sia la mediazione finzionale-pretestuale per cui l'autore può dar voce ad altri, altre vite, altre esperienze, altre condizioni.

le “rendono visibili”, ma con questo non sono automaticamente e necessariamente corruzione di una realtà di fatto.

Sul rapporto tra forma e realtà, per come si declina nel cinema del reale italiano contemporaneo, avrò modo di tornare tra poco. Tenterò ora di evidenziare come proprio la credenza in una forma sia, a propria volta, ciò che marca un ulteriore scarto, abbastanza netto, rispetto ai modi di tanta produzione culturale postmodernista. Si tratta ancora di delineare il clima culturale contemporaneo nel quale il cinema del reale italiano s’inserisce. Clima che è mutato rispetto alla postmodernità, e che avverte l’inadeguatezza o la stanchezza di certi modi, formule, attitudini di fondo della sua produzione artistica.

1.3.1 La credenza come replica all’ironia scettica

«Gli occhi osservano, lo sguardo “pesa” sulle cose, le assimila, le forma, le trasforma in parole, in immagini espressive, dotate di vita, e le fa vere». Lo dice la voce fuori campo in *L’umile Italia*, episodio, di Pietro Marcello e Sara Fgaier, del film collettivo *9x10 Novanta*[144]. Uno sguardo in cui le cose si fanno vere, o si credono, e che qui sono le immagini di un *footage* d’archivio che vede l’Italia contadina del secolo scorso. Che dalla sua lontananza sembra aver ancora qualcosa da dire, che può innescare riflessioni, come quella della voce fuori campo. Riprendere, recuperare le immagini, credendo alla vita che è in esse (“dotate di vita”). Ecco, attitudini come questa, anche quando si confrontano con la rielaborazione di un materiale preesistente, dal passato, appaiono in netta controtendenza rispetto a certi tratti caratterizzanti tanta produzione culturale postmoderna. E ai suoi modi di accostare il “già visto”, il “già noto”, passati. Va detto che il postmodernismo, in Italia, non ha mai avuto, di fatto, gli esiti che ha avuto altrove. Si è caratterizzato, invece, per lo più, come giustamente rileva Donnarumma, quale tentativo di confrontarsi – almeno in letteratura – con quella che Pasolini chiamava “la mutazione antropologica”[145] (ma qualcosa di simile – pur non adottando questa dizione – pareva intuire anche Calvino: ne sono spia gli interventi sul delitto del Circeo). Processo che agli occhi del poeta friulano «travolge i valori della vecchia Italia»[146], li sostituisce integralmente, fa dell’Italia un paese spoliticizzato, degli italiani meri consumatori edonisti, omologati nel segno di un benessere coatto.[147]

Questo scenario in cui alla letteratura e all’arte sembrano mancare le possibilità di far presa su un mondo e una società in completa ridiscussione delle sue categorie e dei suoi saperi (come una sorta

[144] I registi che firmano gli altri episodi sono: Alice Rorwacher, Claudio Giovannesi, Giovanni Piperno, Marco Bonfanti, Costanza Quatriglio, Alina Marazzi, Paola Randi, Roland Sejko

[145] L’idea si trova in P.-P. Pasolini, *Lettere luterane*, Garzanti, Milano 2009; e *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2014.

[146] R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., pos. 30

[147] È un motivo che ricorre, in particolare, negli scritti raccolti in P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, cit.

di magma indicibile, di cui è traccia, per esempio, nelle forme della poesia pasoliniana in *Transumar e organizzar*, e, soprattutto, un romanzo come *Petrolio*), della sua antropologia, sembra «priva[re] la letteratura del suo statuto, della sua legittimità, delle sue tradizioni»[148].

Il cinema, invece, da parte sua sembra sempre più ripiegare progressivamente sul racconto, introflesso e introverso, d'interni borghesi (Archibugi, Soldini, Ozpetek, Muccino), o, al contrario, tutto d'evasione, mettendo in scena velleità post-settantottine di chi, in quel che il paese è diventato, non sa più riconoscersi, e perciò fugge[149] (si pensi ai personaggi "escapisti" dei film di Salvatores da *Marrakech Express* a *Mediterraneo* a *Turné* a *Puerto Escondido*). Complessivamente pochi gli autori che sanno ancora farsi *diaristi* di se stessi e di un presente che pare consegnato allo smarrimento, all'irraccontabilità (Moretti, su tutti), in un cinema che, come mutata è l'antropologia degli italiani, muta spesso anche i suoi linguaggi per lo più uniformandoli ai modi di tanta (cattiva) televisione. Vale, comunque, anche per l'Italia, il sentimento diffuso riguardo alle forme espressive della modernità: sembrano aver esaurito il proprio mandato (come il romanzo, già di per sé storicamente "debole" nel nostro paese), occorre, al più, *rimaneggiarle ironicamente, manieristicamente*, dal momento che nessuna più di altre può vantare una legittimità di presa sul presente.

Ironia scettica e *pastiche*: come è noto – e seguendo l'analisi di Frederick Jameson[150] – strumenti espressivi tipici delle opere rubricabili sotto la voce del postmodernismo. La credenza di cui ho a più riprese parlato (nel cinema del reale contemporaneo, ma anche in letteratura o in teatro) appare anche in controtendenza rispetto a quelle strategie espressive. Ne traccio una breve descrizione, per poi evidenziare lo scarto che rispetto ad esse marcano forme che rimettono in gioco la credenza. A ulteriore chiarificazione di un clima culturale complessivo in cambiamento di rotta a livello internazionale, altro dai modi della produzione culturale precedente e postmodernista.

Come Rorty auspicava un modello di soggetto democratico e liberale proprio perché ironico e scettico circa le proprie asserzioni sul mondo, senza alcuna pretesa veritativa (giacché questa sarebbe intrinsecamente dogmatica e oppressiva)[151], così le posture diffuse tra gli artisti postmoderni (in particolare in letteratura) sono tendenzialmente informate a un'attitudine scettica e ironica. E questo sia nei riguardi delle forme che adottano, sia in quanto a una loro effettiva capacità

---

[148] Cfr., R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit.

[149] È una dicotomia che traccio sulla base di una suggestione da C. Uva, *Nuovo cinema Italia: Per una mappa della produzione contemporanea, tra tendenze, formule e linguaggi*, in "The Italianist", 29:2, 306-324. Per un inquadramento generale rimando a V. Zagarrio, *Cinema italiano anni novanta*, Marsilio, Venezia 2001; G. P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 611-628

[150] Cfr. F. Jameson, *Postmodernismo: ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1989), tr. it., Fazi, Roma 2007.

[151] «Ironico è colui che 1) Nutre continuamente profondi dubbi sul suo attuale vocabolario decisivo perché è stato colpito da altri vocabolari […] 2) È consapevole del fatto che i suoi dubbi non possono essere né confermati né sciolti da argomenti formulati nel suo attuale vocabolario; 3) Nel caso filosofeggi sulla sua situazione, non ritiene che il proprio vocabolario sia più vicino alla realtà degli altri.», R. Rorty, *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia, solidarietà*, tr. it., Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 89-90.

di dire qualcosa di "vero" sul mondo. Nel momento in cui, con gusto citazionista del *pastiche* ("imitazione di stili peculiari", riprendendo Frederick Jameson[152]), il narratore (e il cineasta, l'artista, o anche l'architetto, nella ricognizione di Jameson) postmodernista si appropria di formule e stilemi del passato, lo fa ironicamente e scetticamente. Adottandole e facendole coesistere in un *pastiche* nella loro eterogeneità, non crede che qualcuna possa legittimamente vantare una maggiore efficacia o validità rispetto ad altre. Tutte egualmente disponibili, possono rivisitarsi, e, poiché non un linguaggio può più di altri candidarsi a dire qualcosa del mondo al di fuori di sé, o presupporre un riferimento ad altro da sé, si può giocare a combinare i linguaggi gli uni con gli altri, da una prospettiva autoreferenziale.

Tale attitudine era così esemplificata da Umberto Eco, nelle postille al suo romanzo più fortunato:

> il passato […] deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle "ti amo disperatamente", perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente". A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. […] Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia… […] Ironia, gioco metalinguistico, enunciazione al quadrato.[153]

Si potrebbe dire, quindi, che lo scrittore postmodernista, "colto" e smaliziato, presumendo di rivolgersi a un lettore che lo sia a sua volta, e consapevole del "già detto", rivisiti il "già detto" come tale, e così lo offra al lettore[154].

---

[152] «Come la parodia, il pastiche è l'imitazione di uno stile peculiare e unico, idiosincratico, è una maschera linguistica, un discorso in una lingua morta.» F. Jameson, *Postmodernismo…*, e-book, epub, pos. 49

[153] U. Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, in Id. *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1984, p. 529.

[154] In un certo senso, è ciò che fa Eco stesso ne *Il nome della rosa*. Rifacimento, insieme, di romanzo realista e romanzo storico, compresa l'adozione del suo dispositivo finzionale "tipico", ossia il dichiararsi storia vera e per di più tratta da un manoscritto. E questo è dichiarato *ironicamente*: l'introduzione dell'autore, ha infatti per titolo "Naturalmente un manoscritto", che con quell'avverbio sembra strizzare l'occhio al lettore, alludendo a una formula già nota e più volte sentita. E poi: la *detective story* alla Conan Doyle, con tanto di frate investigatore "induttivo" (e, frate Gugliemo, è "di Baskerville"), i "finali sospesi" del capitoli (la cui scansione temporale riprende quella dell'*Ulysses* di Joyce, ciascuno situato in un momento della giornata, ma qui "regolata" in base alle ore liturgiche) richiamano la logica del *feuilleton*. E ancora, le *disputationes* teologiche da tarda scolastica, e persino Jorge Luis Borges (anche oggetto di un omaggio obliquo, quasi "parricida", nella figura del monaco assassino Jorge da Burgos, e, come lo scrittore argentino, cieco e legato all'immagine del labirinto e della biblioteca come specchio del mondo). Il tutto, dando al monaco narratore trecentesco una consapevolezza postmoderna *avant la lettre*, se esprime un credo nominalista, antiuniversalista, sull'autoreferenzialità dei linguaggi: Adso sa che "i libri parlano di altri libri o si parlano tra loro", e che delle cose

Ora, sono proprio un'ironia scettica e un *pastiche* che adotta un po' tutte le forme sostanzialmente *non credendone* nessuna più di altra legittima, e sapendole tutte ugualmente "in crisi", al pari di ogni "grande racconto moderno", e al contempo tutte egualmente disponibili, a concepirsi come moduli espressivi non più adeguati alla contemporaneità.

Credere a una forma, e proprio a una forma che aspiri a raccontare qualcosa del mondo, interrogandosi su una qualche realtà e sul nostro rapporto con questa, è piuttosto distante da quell'attitudine scettica.

Sono ben lungi dal ritenere che le opere (letterarie, cinematografiche) che siamo soliti comunemente ascrivere al postmodernismo, e costruite per *pastiche* e con un'attitudine ironica, ludica, scettica di fondo, siano da invalidarsi. O, peggio, che non abbiano assolutamente più nulla da dire a noi e al nostro tempo. Più semplicemente, si tratta di riconoscere che, come la storia non è affatto finita, e come gli eventi non sono affatto in sciopero, così non lo sono le forme della produzione artistica e culturale, e che anch'esse mutano se sentono che il tempo e il clima culturale, che pure contribuiscono ad articolare, va mutando. E dunque si esprimono diversamente, parlando altri linguaggi, cambiando le attitudini e i moduli espressivi se quelli precedenti appaiono inadeguati al presente, e per più ragioni.

Alcune possibili ragioni di tale inadeguatezza, già anni prima che si cominciasse a parlare di una "fine del postmoderno", di un mutamento di clima culturale, filosofico, e artistico, erano state evidenziate da David Foster Wallace in un suo saggio del 1993. Partendo dal rapporto tra narrativa statunitense e televisione, e dal modo in cui i romanzieri postmoderni (Gaddis, Pynchon, DeLillo, Barth) disseminavano i propri lavori di riferimenti alla cultura di massa, Wallace registrava come come molte strategie espressive tipiche di quella letteratura (ironia in testa) avessero esaurito il proprio potenziale critico iniziale. E si fossero istituzionalizzate. Sta in questo, secondo Wallace, la ragione principale della loro inadeguatezza, dell'esaurimento del loro mordente critico.

L'ironia della prima generazione di scrittori postmoderni, che attingeva al bacino di «di miti e simboli»[155] della cultura pop, come proprio serbatoio mitopoietico, si esercitava su oggetti di consumo di massa, su icone dell'immaginario televisivo. I romanzieri li trattano ironicamente, proprio in quanto *non credibili*. E, sebbene su di essi "sospendessero il giudizio", tale trattamento aveva comunque un potenziale critico di fondo al suo attivo (e su questo, diversa è la posizione di Jameson, secondo il quale l'istanza critica è meno del *pastiche* postmodernista e più della parodia moderna):

"non abbiamo che i nudi nomi". Per un'inquadramento generale del postmodernismo nella letteratura italiana, si veda in particolare R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.

[155] D. Foster Wallace, *E unibus pluram: gli scrittori americani e la televisione*, in *Tennis, tv, trigonometria e tornado… E altre cose divertenti che non farò mai più*, tr. it., minimum fax, Roma 1997, e-book, e-pub, pos. 56

> Non è per niente casuale che l'ironia della narrativa postmoderna prendesse di mira il banale, l'ingenuo, il sentimentale, il semplicistico e l'autoritario, perché queste qualità erano proprio quelle che la tv degli anni Sessanta sembrava celebrare come tipicamente americane. E l'ironia ribelle della migliore narrativa postmoderna non aveva soltanto credibilità artistica; sembrava avere proprio un'utilità sociale […]. [156]

Quando, però, i primi anni '90 vedono la nascita (e la fortuna editoriale) di una "seconda ondata" di narratori postmoderni (Vollmann, Leyner, Homes), che a loro volta disseminano i propri romanzi di elementi della cultura pop e di icone televisive, qualcosa è nel frattempo cambiato nelle forme espressive della stessa televisione, dapprima oggetto d'irrisione ironica. Secondo Wallace i programmi televisivi avrebbero cioè «adottato totalmente le forme tipiche della stessa cinica, irriverente, ironica [...] letteratura [...]»[157] postmodernista. È, ad esempio, lo stesso spot pubblicitario a suonare irriverente e (auto)ironico, a giocare con un consumatore smaliziato, colto. E lo fa parodiando stereotipi, costruzione discorsiva, toni roboanti della pubblicità stessa, gratificando in tal modo «lo spettatore veterano»[158] (per nulla ingenuo, consapevole delle logiche discorsive della televisione) nella misura in cui si sente capace di afferrare quell'ironia. Affinché, ad esempio, uno spot sia persuasivo, o anche solo "godibile", dal momento che si sa non più ingenuamente credibile (lo spettatore/consumatore è smaliziato, e *sa più di prima* che "vendere" è il fine ultimo della pubblicità), non può più semplicemente limitarsi a reclamizzare "innocentemente" il prodotto. Occorre invece che integri una qualche marca "metalinguistica", che si denunci autoironicamente come pubblicità. È un po' come se non si limitasse a reclamizzare, ma, insieme a questo, dicesse "Sia io, emittente, sia tu, consumatore, sappiamo entrambi che sto reclamizzando e vendendo qualcosa, e, *autoironicamente*, rendo esplicito il fatto che entrambi lo sappiamo". L'ironia e autoironia, ancora, Wallace ritrova in altre trasmissioni, telefilm, talk-shows. Di qui, rivela la propria difficoltà di pensare a una qualche critica per un dispositivo che pare ad ogni critica impermeabile, proprio perché tenacemente autoironico, proprio perché ingloba in se stesso una critica (e così depotenzia preventivamente quelle "dall'esterno").

È tale istituzionalizzazione dell'ironia, arruolata tra le forme discorsive della cultura pop-televisiva, e più in generale assurta a "modello culturale" massivo condiviso, a farne uno strumento spuntato in letteratura, a renderne efficace l'impiego. Modello discorsivo che sostanzialmente si rifiuta a *voler dire qualcosa davvero,* in quanto atteggiamento di scettico distacco dalle proprie asserzioni.

---

[156] *Ivi*, pos. 79
[157] *Ivi*, pos. 71
[158] *Ivi*, pos. 73

Un'ironia che in definitiva si fa così acquiescente e accomodante (perché, appunto, ludica e autoreferenziale, e non critica nel riferirsi a qualcosa d'altro da sé), viene avvertita come inadeguata a fronte di un mondo che cambia, e di fronte al quale ci si chiede (di nuovo) se e come un linguaggio artistico si possa ad esso riferire, se possa restituirsi in un discorso e in una forma cui "credere", non cioè scetticamente e ludicamente adottata insieme ad altre in un *pastiche* che le sa equivalenti.

Da questo punto di vista, il ripristino della credenza è anche *replica* a un sentimento scettico contemporaneo, come ho già avuto modo di dire, risposta non conciliante a un atteggiamento scettico istituzionalizzatosi, fattosi costume massivo. Ripristinare la credenza in una qualche forma (che creda di poter dire qualcosa del mondo, al quale creda e col quale sia in legame, e quindi tutt'altro che autoreferenziale) è ridare ad essa e al mondo fiducia. Anche, e soprattutto, se al mondo si sente di "non credere più" e neppure alle immagini, come se nessuna forma potesse aspirare a una qualche credibilità nel dirlo. E d'altra parte, «meno il mondo è umano, più spetta all'artista credere e far credere a un rapporto dell'uomo con il mondo»[159], scriveva Deleuze.
Nei capitoli che seguiranno, tenterò di fare emergere come il cinema del reale italiano lavori in questo senso. Preliminarmente, è necessario dire qualcosa in più sul rapporto tra realtà e forma cinema, al quale ho già accennato.

1.3.2 Di una sfida: cinema e documentario oltre la crisi

A dispetto dei discorsi fatti sin qui, potrebbe apparire comunque ingenuo parlare di "poetiche realiste", di verità, di credenza, nel cinema contemporaneo. E questo, in particolare, se, da un punto di vista strettamente tecnico, gli anni duemila, con la prepotente diffusione della tecnologia digitale, vedono la messa in crisi del realismo tecnico, attestativo, fotografico e indicale dell'immagine cinematografica (e non solo di questa). Crisi che mette fortemente in dubbio il suo rapporto con una realtà, nel mondo, ad essa preesistente. E l'ontologia dell'immagine cinematografica per come a lungo la si è conosciuta.

E, in quello stesso periodo in cui prende piede tenacemente l'idea di una "fine del postmoderno", parallelamente il dibattito si interroga su una possibile "fine del cinema". Si parla della crisi delle sue forme di rappresentazione più consolidate, e, soprattutto, mutano le condizioni materiali di fruizione, le dinamiche distributive. La sala cinematografica non è più il luogo-principe di visione, i film trovano spazio altrove, disseminati su altri schermi, piccoli, domestici, portatili (laptop, smartphone, tablet) dove coabitano, a rischio di passare *indifferenziati*, nel magma di altri oggetti mediali che sembra livellarli, appiattirli, revocarne le specificità. Alimentate dalla

[159] G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 191.

digitalizzazione, dalla rete, dai nuovi dispositivi, le forme della "cultura convergente" (intesa come distribuzione di contenuti audiovisivi tramite più piattaforme, il proliferare di oggetti transmediali, descritta da Henry Jenkins[160]) cambiano le modalità di fruizione, incrinando l'idea di uno spettatore "fermo" dinanzi a uno schermo, mentre le pratiche di "ri-mediazione", descritta da Bolter e Grusin come rimodellamento e risignificazione di media "vecchi" (nella fattispecie, il cinema) incorporato all'interno di "nuovi"[161], parrebbero in qualche misura alterare (o preservare in forme diverse) il medium per come lo si è a lungo conosciuto. Di "fine del cinema" si parla però soprattutto con riferimento al possibile dissolversi della sua specificità di medium tra altri (è stata, ad esempio, la posizione di Anne Friedberg[162], passando per quelli, più recenti, di André Gaudreault e Philippe Marion[163]). V'è chi (anche già sul finire degli anni '90, come Regis Debray) ha riflettuto sul possibile venir meno di un primato culturale del cinema, in quanto non più unico né (forse) principale produttore e distributore di immagini in movimento nella società di massa, e – rispetto al Novecento – meno influente di altri "nuovi" media, dispositivi, forme espressive, sui modi di vedere e pensare il mondo, e chi, anche in tempi più recenti, ha parlato di "marginalizzazione" del cinema nello scenario audiovisuale contemporaneo. Altri studiosi (come Jacques Aumont[164]) si sono chiesti "cosa del cinema restasse" (e, ancora, ciò che ne fa la specificità); e altri ancora (come Francesco Casetti[165]) hanno sostenuto invece l'idea di una permanenza del cinema come medium benché "dislocato" per altri dispositivi tecnologici, e la persistenza di una "domanda di cinema" tra gli spettatori anche quando si misurano con esperienze che – da un punto di vista percettivo come sociale – non sarebbero riconducibili all'esperienza cinematografica come tradizione (Novecentesca) l'ha conosciuta, ma dove il cinema resta orizzonte di riferimento.

Senza effettuare qui una disamina di singole posizioni, tesi, orientamenti del dibattito, è però essenziale ribadire che, in linea di massima, la discussione si è nel complesso configurata come ricerca di una qualche specificità del cinema, da pensarsi in relazione a uno scenario (sociale, estetico, politico) saturato da altri media, da altri audiovisivi, e in relazione alle modifiche che lo investono (a livello tecnologico, di produzione e fruizione, tecnico, linguistico)[166]. Anche, analizzando se, e a quali condizioni, il cinema possa differenziarsi dagli altri media, se rispetto a questi si trovi in una posizione sostanzialmente marginale, come insidiato o prossimo a esserne soppiantato, "morendo" o sopravvivendo a fatica. Tendenzialmente, molte discussioni, per

[160] H. Jenkins, *Cultura convergente*, tr. it., Apogeo, Milano 2007
[161] J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e media nuovi*, a cura di A. Marinelli, tr. it., Guerini e Associati, Milano 2003.
[162] A. Friedberg, *The end of Cinema: Multimedia and Technological Change* in C. Glendhill, L. Williams (edited by) *Reinventing Film Studies*, Arnold, Londra 2000.
[163] A. Gaudreault, P. Marion, *La fin du cinéma? Un média en cris à l'ère numérique*, Armand Colin, Parigi 2013.
[164] J. Aumont, *Que rest-t-il du cinéma?*, Vrin, Parigi 2012.
[165] F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.
[166] Cfr. L. Malavasi, *Realismo e tecnologia*, cit., pp. 23-43.

molteplici e diverse che siano le idee, gli approcci, le metodologie e le prospettive in gioco, ruotano intorno all'idea di "fine del cinema", o di un suo stato di crisi radicale. Crisi che lo interesserebbe, in ultima istanza, in quanto forma espressiva essenzialmente *moderna*, e, come tale, "al tramonto" da una prospettiva *postmoderna.* Non più l'unica, quindi, e né forse la più decisiva nel mediare e mettere in forma il modo in cui "si sente" (vede, pensa) il mondo, né la più pervasiva nell'orientarne l'esperienza. Non più, quindi "occhio del Novecento", in grado di dar voce in più modalità a diverse forme di stare al mondo, non più in grado di contribuire a plasmare a propria volta, con quelle, una società.

Diversa, invece, l'ottica in cui si muove questo lavoro. La forza del cinema, il suo essere contemporaneo, non possono misurarsi in termini di (e ridursi) maggiore o minore pervasività, di un maggiore o minore impatto "numerico", di una maggiore o minore frequenza delle sale o degli "oggetti-film". Piuttosto, starebbe nel come è ancora in grado di elaborare linguaggi in cui qualcosa del mondo presente, i modi in cui lo sentiamo, e cosa fondi, per noi, la consistenza del mondo che viviamo, cosa in essa, si dà da pensare, le sue problematiche. Realtà, Vita, Verità, Immagine, Credenza.

E non solo. È anche possibile, più in generale, che proprio la proliferazione di immagini che, con la rivoluzione digitale, "ci cadono addosso", abbia «sottolineato, per differenza», come sottolinea Luca Malavasi, «non l'estinzione o l'opacizzazione» del cinema, ma al contrario «una rinnovata necessità» e specificità sue. E guardare al cinema, ai film, non significa dunque solo interrogarsi su «come il cinema vive (o sopravvive) all'interno dell'attuale scenario mediale, ma come esso vi partecipa in modo specifico, originale, determinante» anche «confrontandosi […] con la dimensione tecnologica della contemporaneità (della sua realtà e delle sue immagini)». Rinnovata necessità, si diceva. Questa:

> sembra del cinema – e forse del cinema soltanto – la capacità di dare rilievo a quel "problema della realtà" che si impone oggi come un fatto nuovo, o come una nuova necessità. Problema della realtà e problema dell'immagine, inseparabili, ma di cui occorre tornare a distinguere – dopo il confusionismo postmoderno – particolarità e sviluppi; e dunque, anche, problema della realtà dell'immagine e problema della realtà attraverso l'immagine. Oggi più che mai, appare necessario tornare a riflettere sulla capacità del cinema di farsi, insieme, luogo concreto e simbolico di indagine del reale (e di un reale che cambia volto sotto la spinta della *Network Society*) e strumento di sensibilizzazione nei confronti della realtà e delle sue rappresentazioni. E se il cinema sembra (ancora) oggi l'unico "spazio" in grado di incorporare la contemporaneità, testimoniarla e interrogarla, comporla e mostrarla, è proprio perché agisce da una certa distanza, dentro una sfasatura storica, culturale e antropologica. Insomma, ciò che, agli

> occhi di molti, rende "vecchio" il cinema, è esattamente ciò che ne garantisce un'azione presente. Appartata, forse, ma non per questo meno cruciale. [167]

Il cinema, quindi, come luogo privilegiato per "dar forma" al problema della realtà e dell'immagine. E, anche, nel senso che ho già esplicitato, in grado di *replicare* (anche criticamente, di obiettare) ai "modi" di pensare-agire le immagini nella contemporaneità, di pensare altrimenti il rapporto con queste, di pensarne altrimenti il rapporto col mondo. E questo "pensare altrimenti" è possibile anche grazie a un farsi, forse, "sfasato", "appartato" del cinema. O, volendo, "contemporaneo", nel senso agambeniano di aderenza al proprio tempo e di "inattuale" insieme, di una posizione non conciliante con lo *status quo* del tempo di cui è parte.

E tuttavia, potrebbe però anche darsi che le stesse forme del documentario siano giunte alla propria fine, per un complesso di fattori di diversa natura. È quanto ha sostenuto Ivelise Perniola nel suo *L'era postdocumentaria*: «il cinema del reale di oggi riflette soltanto l'immagine di se stesso, non c'è verità, c'è solo infinita rappresentazione, di codici, di norme, di modelli culturali, di stratificazioni mediatiche e storico-sociali»[168]. Strappare l'immagine a questa infinita rappresentazione, e riallacciarne il rapporto con una verità, per Perniola può significare rifiutare – con una postura in un certo senso iconoclasta – l'immagine proprio nel suo potere di rappresentazione. E portarla, al contrario, a misurarsi col proprio stesso scacco, con la propria incapacità di rappresentare la verità di qualcosa. È ciò che fa ad esempio Claude Lanzmann in *Shoah* (1985)[169], basandosi integralmente sulle testimonianze orali dei sopravvissuti, nella convinzione che nessuna immagine sia atta a restituire la portata di quella tragedia. L'iconoclastia è, secondo Perniola, «la vera scelta politica», quella che compie ad esempio Derek Jarman in *Blue* (1993), rifiutando la rappresentazione spettacolare della (propria) malattia, o, in modo diverso il De Palma di *Redacted* (2007), che tematizza una «assoluta assenza di verità (e anche […] di attendibilità) all'interno di un sistema sociale dominato da apparecchi di controllo visivo [...]»[170]. Il decadimento contemporaneo del documentario è dunque in ragione di una infinita rappresentazione senza verità, di un culto delle immagini in sé e da quella svincolate, del loro potere mostrativo. E un'ulteriore spia di tale declino potrebbe trovarsi, anche nell'assimilazione di certi modelli del documentario nel contesto televisivo: un *reality show* (e su questo, Perniola sviluppa una tesi di

---

[167] *Ivi*, p. 9.
[168] I. Perniola, *Nota introduttiva*, in Id., *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano-Udine 2014, p. 9
[169] Al lavoro di Lanzmann, Perniola ha anche dedicato *L'immagine spezzata. Il cinema di Claude Lanzmann* (Kaplan, Torino 2007). Lungi dal limitarsi all'analisi del film più celebre del cineasta francese, la studiosa compie un'approfondita ricognizione sul lavoro di Lanzmann, sulle sue posizioni culturali e ideologiche, allargando quindi il campo dell'indagine, e inquadrandone la figura in un più ampio orizzonte teorico e storico.
[170] *Ivi*, p. 19

Stella Bruzzi[171]) non sarebbe che l'evoluzione «spettacolare del cinema osservativo»[172]. Il mezzo televisivo, «in maniera molto scaltra», del documentario «ha rielaborato le forme per un pubblico massificato, al punto che nella definizione dei palinsesti televisivi americani il documentario e il *reality show* rientrano sotto la stessa omologante definizione di *Factual entertainment*»[173]. A questo livello, «la progressiva trasformazione dell'immagine in un surrogato della realtà e della realtà in un surrogato dell'immagine hanno portato alla fine del documentario, storicamente inteso», facendone una forma troppo spesso soggetta a strumentalizzazioni di una qualche parte politica, sociale, contaminato dal (cattivo) linguaggio televisivo, sperso, magari, nell'indifferenziato della rete, immagine fra tante, ad altre equivalente, come tante spettacolo e come tutte rappresentazione.

Come ho già avuto modo di dire, e come (anche a ragione) si ripete da tempo, molto del nostro mondo è saturato d'immagini e di spettacolarizzazioni di vario tipo. Non penso, tuttavia, che la realtà si sia integramente assimilata o si vada assimilando a finzione e spettacolo, né si sia mutata in immagine. Per quanto invasive le immagini siano, per quanto spesso oggetto di culto, come feticci, se visibilità (magari in rete, magari massiva), è oppio – quando non religione – di popoli. Né penso che – riprendendo ancora alcuni assunti di Montani – l'immagine abbia radicalmente, necessariamente e in ogni caso, interrotto il proprio riferirsi a un mondo fuori di sé, un mondo sensibile di sé più ampio e invece tanto contratto nell'immagine. Piuttosto, quel riferimento si esercita in modo tale da rendere più difficile "sentire" un mondo altro dall'immagine, da farlo passare come *indifferente*, anesteticamente.

Uno degli assunti di questo lavoro, che in parte è già emerso alle pagine precedenti, è che il cinema abbia ancora qualcosa da dire a riguardo, che la posta in gioco in tanto cinema del reale, sia il ridare a sentire un mondo, e che sappia *realizzare* per immagini un rapporto tra uomo e mondo. Un rapporto, una relazione viva, un'immagine che sia in una relazione *vera*, nel senso in cui l'intende Mondzain, con qualcosa d'altro da sé: come *media* tra altri sguardi, tra altri mondi. Dunque, non arresto a un qualche culto dell'immagine per l'immagine, in sé.

Le analisi di Perniola, così rigorose, così attente allo spazio delle immagini intorno al documentario, alla temperie culturale di cui quello spazio è sintomo, e che del documentario sembra a volte soffocare la potenza, sviluppano un discorso che può essere largamente condivisibile nelle premesse fondative. Le conclusioni cui pgiunge il lavoro, culminante con l'idea che il documentario sia sostanzialmente «finito, anche perché è scivolato in» un magma indifferenziato di linguaggi, di immagini, di testi «impossibile da districare», complice il «populismo» delle forme di riproduzione, distribuzione, condivisione e – soprattutto – modifica, infinita e capillare, di contenuti mediali via

[171] Cfr. S. Bruzzi, *New Documentary*, Routledge, New York 2000.
[172] *Ivi*, p. 88
[173] *Ivi*, p. 89

web[174], trovano però solo in parte l'adesione di chi scrive. Almeno, in quanto alla constatazione che l'impersonale, l'antiautoriale, l'indifferenziato, l'informe, e insomma il magma di un visivo continuamente disponibile ed "editabile" on-line siano le cifre di una «produzione audiovisiva che approda sulla rete […] caratterizzata da un mescolamento di modelli, di generi, di poetiche», dove «tutti caricano tutto e […] questo tutto si ricongiunge facilmente e fatalmente con il nulla»[175].
La conclusione che vuole, però, in questo scenario, il documentario "perdente", trova distanti le idee che in questo lavoro sviluppo: che il cinema del reale sappia, spesso, anche con questo scenario confrontarsi, e che ancora possa parlarsi ancora di sguardo documentario, di "opera", di "autore", che sia estremamente vitale.

Vitale. In che senso? Una suggestione, tra le molte altre che il testo di Perniola contiene, è particolarmente preziosa ai fini del discorso qui intrapreso: «La sfida del documentario si dovrebbe giocare sulla sperimentazione linguistica, sull'affrancamento dalle norme del piatto e uniformante linguaggio televisivo», e, aggiungerei, di altri dispositivi audiovisivi, «sulla ricerca di una vera alternativa al conformismo linguistico che domina ogni campo culturale»[176]. Ecco, il cinema del reale italiano raccoglie quella sfida, e la gioca sul terreno della sperimentazione linguistica, sulla creazione di forme. E d'altronde, benché il testo critichi gli esiti di certa produzione documentaria nostrana degli anni duemila, e benché approdi alla constatazione di uno "stato di salute" del documentario estremamente minato, pure elogia, quando lo prende in esame, il lavoro di Alina Marazzi, Costanza Quatriglio, Daniele Incalcaterra, Agostino Ferrente. Di alcuni dei quali si dirà in questa tesi.

1.3.3 Quale realismo, oggi?

Raccogliere una sfida e attuarla sul terreno dell'invenzione formale, si diceva. Forse è proprio ponendo la questione anche in questi termini, allora, che parlare di realismo, di verità, di credenza, non è una concessione all'ingenuità. Potrà, invece, sembrare una contraddizione: si può mettere insieme "realtà" e "forma"? Si può credere a una realtà e credere a una forma senza che ciò si configuri come un'opposizione disgiuntiva? Non è, ogni messa in forma, creazione, artificio, e dunque "corruzione" della cosa in sé, della realtà? Sta forse in queste contraddizioni, invece, una certa ingenuità: quella che confonde il realismo con "l'eclisse dell'autore" come foriera della sola oggettività possibile, e che confida nell'automatismo della macchina da presa. Quella che vuole che la verità sia solo nel resoconto dei fatti empiricamente accaduti, e che realismo è limitare al solo

[174] *Ivi*, p. 167.
[175] *Ivi*, p. 159.
[176] *Ivi*, p. 91

trattamento del verosimile le proprie materie, e che invece l'inclusione dell'inverosimile (Liseli Hoepli che, da morta, nel film parla per bocca della figlia; il grattacielo di Rimini che racconta la storia del luogo di cui è testimone – con la voce dello scrittore Ermanno Cavazzoni – in *Cinema grattacielo* di Marco Bertozzi[177]), al contrario, "mina" inevitabilmente il realismo. E d'altra parte, che la verità di qualcosa, al cinema, non possa che dirsi in una qualche forma, e mediata da immagini, non implica che da una creazione formale o da un qualche costrutto la realtà dipenda integralmente, come per una postura di costruttivismo radicale postmodernista.

Forse, al cinema, simili fraintendimenti poggiano anche sul *suo* realismo, che, a differenza di altre forme artistiche, è già tecnico, a monte, prima di essere postura stilistica. Non è invece realista *a fortiori* in quanto alla sua tecnica la pittura, come non lo è la letteratura, nel senso che i loro strumenti espressivi (parole, pigmenti) non danno di per sé automaticamente l'analogo della "cosa" da rappresentare. «Il cinema», invece, scriveva Pasolini, «è una lingua» i cui segni, fatalmente, «non si allontana[no] mai dalla realtà»[178]: è in grado di dire "la cosa" con la cosa stessa, quale "segno vivente di se stessa". E la realtà, nel suo complesso, è "cinema in natura". L'uno e l'altra condividono un medesimo linguaggio, che è quello dell'accadere. In questo senso, il cinema è «fatalmente naturalistico»[179], scrive Pasolini. "Naturalistico" tecnicamente, linguisticamente, non con ciò stesso "realista" stilisticamente: non è affatto questione di sfumature. È invece una distinzione decisiva, quella tra realismo tecnico e realismo stilistico, che si dà sovente per acquisita pacificamente, e che, tra le pagine di *Empirismo eretico* (o in altri interventi sul cinema di Pasolini) è resa più marcata ed evidente già a livello terminologico, dall'adozione di due termini. Tenendone conto, si può anche aggiornare quanto detto sopra: che, a differenza di altre forme artistiche, la tecnica del cinema è naturalistica in generale. E il realismo, invece?

---

[177] Nel film (2017) il luogo in questione, l'unico grattacielo di Rimini, costruito negli anni Sessanta sull'onda del boom economico e con l'idea che la città romagnola sarebbe diventata sempre più polo turistico alla moda, è il centro dal quale raccontare il mutamento urbano e sociale. L'autore si espone in prima persona, è lui stesso uno dei condomini del grattacielo, che però è divenuto qualcosa d'altro dal simbolo di benessere, di edonismo che "voleva" essere: è uno stabile svalutato e a rischio di demolizione, dove vivono famiglie non agiate, immigrati, giovani precari, aspiranti artisti. In un certo senso, il palazzo, nel film, testimonia anche il fallimento, a distanza di anni, di un sistema sociale, economico, antropologico, o la mancata realizzazione delle attese degli anni della ripresa economica in Italia. Come segnala Ivelise Perniola, *Cinema grattacielo*, è uno dei documentari recenti in cui più felicemente il racconto della dimensione urbana è intrecciato a quello di una condizione sociale e antropologica, dove il luogo sintetizza e raccoglie «le contraddizioni della metropoli», si fa «metafora dello spazio urbano», e punto nevralgico di «multiculturalismo ed emergenza abitativa», delle «fratture sociali che caratterizzano il tessuto urbano, differenze di censo e di etnia (il regista si domanda, nel film, come riprendere la differenza razziale […])». (I. Perniola, *Poetiche dell'invisibile. Il rimosso nel cinema documentario italiano contemporaneo*, in "Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia", a. II, n. 4, luglio-dicembre 2018). Sul film si veda anche G. Ravesi, *Guardare dall'alto*, in R. De Gaetano, N. Tucci (a cura di), *Fata Morgana Web 2017. Un anno di visioni*, Pellegrini, Cosenza 2017, pp. 113-116.

[178] P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 203.

[179] *Ivi*, p. 249

A rigore, intanto, «Non c'è uno, ma dei realismi», se «ogni epoca cerca il suo, cioè la tecnica e l'estetica che meglio possono captarlo»[180]. Così scriveva Bazin. E può sorprendere se si pensa il discorso baziniano (limitandone la portata e fraintendendolo: in fondo, della sterminata produzione del critico francese è più universalmente nota appena la punta dell'iceberg, al netto del lavoro sull'integrale dei suoi scritti che da tempo impegna studiosi come Dudley Andrew o Hervé Jaubert Laurencin) solo come apologia del mero realismo obiettivo, fatalistico, *ontologico* dell'immagine cinematografica. Pure, già il passo riportato è chiaro: si parla di realismi, e di "tecnica" e di "estetica" per captarlo.

Il realismo ontologico è "proprio" della tecnica del *cinema* tutto, ma non fa "da solo" il realismo del *film*. Bazin è chiaro in merito: «Non è con veri pezzi di carne in scena o veri alberi alla Antoine che si definisce il realismo, ma con i mezzi d'espressione che una materia realistica permette all'artista di scoprire»[181].

Volendo, allora, e riprendendo il lessico pasoliniano: il *naturalismo* del cinema quale sua condizione tecnica essenziale, non fa automaticamente da solo il *realismo* dei film. La realtà è cinema in natura, e questo certamente implica che i segni del cinema (inteso come "cinematografo" e non singola opera filmica: infatti Pasolini talora preferisce parlare di "tecnica audiovisiva") siano sostanzialmente quelli della realtà ("audiovisiva" a sua volta). Ma il realismo, o, meglio *un* realismo (perché bazinianamente ogni epoca ha il suo), deve di volta in volta inventarsi per *stilizzazione*, ossia per *messa in una forma* (sensibile e visibile) e concreta attualizzazione di quel sistema di segni potenziale, virtuale, che la tecnica cinematografica e la realtà condividono.

E ancora Bazin: «Niente è infatti più falso che opporre [...] il "realismo" e l'"estetismo"»[182]. Il realismo stesso è, esso stesso, stile, estetica.

E, allora, cosa occorrerebbe affinché i singoli film, ciascuno di volta in volta attualizzando un sistema di segni virtuale e naturalistico, possano dar luogo a un'*estetica*, a uno stile, che realismo possa chiamarsi? E, soprattutto, cosa realismo possa chiamarsi *oggi*, e "cosa sia" quello del cinema del reale italiano. Su tali questioni, avrò modo di tornare più volte nel corso della tesi, ma una prima, possibile risposta è già intuibile da quanto detto sin qui. Un realismo, cioè, che con le sue forme, la sua estetica, i suoi stili dia – in questa contemporaneità – da *credere* al mondo. Che mi dica e mi dia *da sentire* che questo mondo *è*, e tutto quanto in esso vive, fa il "corpo unico" (Pasolini) della sua realtà, il suo essere integralmente, in "blocco indissociabile" (termine caro a Bazin come all'altro grande interprete del neorealismo in chiave fenomenologica: l'abate Amedée

[180] A. Bazin, *William Wyler o il giansenista della messa in scena*, in *Che cos'è il cinema*, a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano, p. 99.
[181] *Ibidem*
[182] *Ivi*, p. 98

Ayfre[183]). Si tratta, quindi, di elaborare uno stile che mi dia da credere a tutto quanto è reale, a un tutto vivente nel suo complesso.

Può trattarsi, allora, di un realismo estetico che mi dia da credere a un mondo in cui corpo unico e tutt'uno siano enti diversi, ma che una stessa vita attraversa, come ne *Le quattro volte* di Frammartino; o di quel corpo unico, tessuto di memoria e di presente, di individuale e collettivo, immaginario e realtà, che vede insieme Enzo e Mary ne *La bocca del lupo*, di come siano insieme, paradossalmente affini, inquietantemente prossimi tra loro, le umanità marginali e i gruppi paramilitari reazionari in *Louisiana* di Minervini; di come siano al mondo, e come siano reali in esso, e dunque "credibili", i ricordi e le esperienze della famiglia palestinese che ha subito un raid aereo, anche se non si dispone di immagini probanti dell'avvenimento o certificative dei loro racconti e memorie, ne *La strada dei Samouni*. Oppure, ancora, può trattarsi di elaborare uno stile attraverso il quale possa anche dirsi e credersi reale ciò che a questo mondo ci lega, ciò che lega l'uomo a quanto nel mondo vede e sente. Anche quando non si tratti di pure realtà fattuali o "naturalistiche" (ma il cinema è, a rigore, naturalistico tecnicamente, anche se ciò è parso incrinarsi con l'immagine digitale). Così, ne *Gli Intrepidi* (2012), Giovanni Cioni può filmare un gruppo di adolescenti della provincia toscana e come sono reali i loro desideri, le loro fantasie. Che non sono verità fattuali o empiriche, eppure sono reali. Sono cioè il "come" realmente si legano al mondo, come "si realizza" questo legame che è *insieme* (in "blocco" per dirla con Bazin), il mondo che vivono e *come* lo vivono, accendendolo delle proprie fantasie sulla scia delle suggestioni dei romanzi salgariane del ciclo caraibico, di giocare a fare i corsari e a questo gioco, *credere*. Cioni

[183] Per questo, rimando al celebre articolo di A. Ayfre, *Néo-réalisme et phénoménologie*, in "Cahiers du Cinéma", n. 17 (1952) pp. 6-18. Punto di partenza della lettura fenomenologica di Ayfre è la camminata di Edmund tra le macerie nel finale di *Germania anno zero* (1948) di Rossellini, col suo acme nel suicidio del bambino. La città distrutta vi è colta come se fossero le macerie da sole a "parlare", col loro semplice manifestarsi *prima* ancora che si possa dotarle di significazioni, come senza giudizi imposti a priori. E, a appunto, dalla prospettiva di un bambino – quindi come "vista per la prima volta", volendo – che da quella visione si fa in un certo senso soggiogare. E l'immagine non è, in questo senso, neppure illustrazione di una tesi precostituita. Ciò che secondo Ayfre fa la forza del film, di quella scena in particolare, e fonda la sua interpretazione fenomenologica, è soprattutto l'atteggiamento di Edmund. Per Rossellini, «ne s'agit nullement de psychologie de l'enfant ou de l'adolescent, telle qu'il en existe déjà beaucoup au cinéma. Il s'agit […] de la description concrète de l'attitude humaine globale d'un enfant dans une situation donnée. Pas d'introspection, pas de dialogue intérieur, ou même le plus souvent extérieur, pas de jeux de physionomie. Mais non plus de psychologie du comportement au sens béhaviouriste du mot. […] Il s'agit d'une attitude humaine globale saisie d'une façon très "neutre" par la camera.» (*ivi*, p. 7). E ancora: «le spectateur est […] hors des catégories de la sympathie ou de l'antipathie. Cet enfant a simplement vécu, il a simplement existé devant nous et la camera l'a surpris dans cette "existence".» (*ivi*, p. 8). Il riferimento di Ayfre è, in questo senso, soprattutto a Merleau-Ponty, come esplicitato dal religioso nello stesso articolo, quando sostiene che, ciò che è in gioco in *Germania anno zero*, un po' come nel programma filosofico di Merleau-Ponty, citato alla lettera, è una «sorte d'"étude descriptive d'un ensamble de phénomènes tels qu'ils se manifestent dans le temps ou l'espace par opposition soit aux lois abstraites et fixes de ces phénomènes, soit à la critique normative de leur legitimité"» (*ivi* , p. 10). A questo proposito, come sintetizza felicemente Alessio Scarlato, la mossa critica qui compiuta da Ayfre, consiste nel «riproporre il programma originario della fenomenologia, il ritorno alle cose stesse, come un movimento distinto dalla declinazione trascendentalista che Husserl vi aveva impresso con le *Idee per una fenomenologia pura e una fenomenologia filosofica* (1913)» (A. Scarlato, *Il mito del neorealismo in Bazin e Ayfre*, in "Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia", a. II, n. 3, gennaio-giugno 2018, pp. 90-92).

filma quindi la loro credenza nel mondo, o, con le parole di Mondzain, «filma i soggetti nel tessuto congiunto del reale e delle loro finzioni»[184], attraverso le quali realizzano i legami tra loro e con la realtà di cui sono parte. E credere a ciò che è reale, vivente al mondo nel suo complesso, è anche dire (filmare, cioè) come sia reale anche qualcosa che non appartiene al campo degli eventi accaduti. Una verità non verificabile, non certificabile, che è appunto oggetto di credenza. È esprimere una verità che *può non vedersi*, eppure *è*. Come in *Bella e perduta* è la verità di quel mondo arcaico italiano (il "genio materno che presiede alla difesa della natura degli esseri umani", si dice nel film, con le parole di Anna Maria Ortese) che non è immediatamente evidente, perché non empirico, non fattuale, non naturale ed eppure esiste, davvero è (stato) al mondo. Per dire questa verità, che è tale pur non essendo empirica, per metterla in forma, il film passa per un'invenzione finzionale, una messa in scena, per l'integrazione del non naturale e inverosimile: Pulcinella e il bufalo parlante, testimoni fittizi e creati attraverso i quali il racconto di quella verità passa. "I sogni e le fiabe, anche se irreali, devono raccontare la verità", dice la voce dell'animale nella chiusura del film: la verità di qualcosa che non coincide e non si riduce a dati e fatti realmente accaduti, possibili, naturali.

È anche misurandosi con questo, con tutto quanto fa mondo reale e insieme, in un "tessuto congiunto" (Mondzain), come ad esso stiamo, che il cinema del reale italiano rivela la propria vitalità, che lo sguardo documentario, nella sua capacità di apertura e di disponibilità a una qualche "materia realistica" (Bazin), trova l'occasione di sperimentare nuove forme, di "scoprire mezzi d'espressione" nuovi che facciano, oggi, *un* realismo. "Materia realistica" che, per raccontarsi, può ricorrere anche a "mezzi espressivi" che esulano dal naturale e dal fattuale.

Si tratta di cercare di dire, quindi, di mettere in forma sensibile, una verità che potrebbe non vedersi, quanto soggiace alla realtà immediatamente evidente (il "sottomondo celato tra le pieghe del mondo" di cui parlano D'Anolfi e Parenti, ad esempio[185]), ciò su cui i saperi acquisiti e consolidati non fanno presa. Un reale che ad essi resiste (fuggevole come Antonio in *Cadenza d'inganno* di Di Costanzo, o imprevedibile come la protesta di piazza Tahrir filmata da Savona o, in un senso diverso, come le materie "ingovernabili" – animali e forze naturali – che affollano il cinema di Frammartino), che produce anche strappi nelle nostre abitudini percettive e cognitive, che sorprende e disattende le nostre aspettative circa il suo comportamento. Un qualcosa della realtà che – con una certa affinità col concetto di "Reale" lacaniano – non si lascia quindi integrare, assimilare, addomesticare entro l'"ordine Simbolico" attraverso il quale abitualmente la concepiamo, ce la rappresentiamo e formalizziamo.

---

[184] M.-J. Mondzain, *Images (à suivre). De la poursuite, au cinéma et ailleurs*, Bayard, Montrouge Cedex 2011, p. 285. Traggo la traduzione in italiano da D. Dottorini, *La passione del reale*, cit., pp. 53-54.

[185] Cfr. *Infra*, Cap. IV

Si tratta, anche, di mettere in forma questo reale altrimenti imprendibile, impalpabile e imprevedibile attraverso una costruzione poetica, attraverso una messa in forma e un'integrazione dello scacco della formalizzazione stessa (è il caso, più volte ricordato, di *Cadenza d'inganno*). Oppure, di mediare una verità altrimenti indicibile-invisibile, con una costruzione poietica, con un'*invenzione formale* (ancora: lo fa Marazzi, restituendo verità al legame con la madre e alla storia di lei che negli *home movies* girati dal nonno potrebbe non vedersi; lo fa in un senso diverso Frammartino, che di fatto "scrive", inventa, pianifica il suo film, per dare a vedere *come sia vera* la vita che è in comune a più viventi).

In fondo è quanto la storia del documentario, nei suoi momenti migliori, ha spesso saputo fare. Penso ad esempio, all'*incipit* di *Rintocchi dal profondo* (1993), di Werner Herzog. Dei pellegrini strisciano supini su di un lago ghiacciato in Siberia, passando l'orecchio contro la superficie: secondo una leggenda, la cattedrale della vecchia città di Kitež, sarebbe seppellita sott'acqua, e, a distanza di secoli, farebbe ancora udire i suoi rintocchi. Herzog filma qualcosa che non è di fatto accaduto, che è messo, da lui, in scena. Vera è invece la leggenda, nel senso che davvero circola, nel senso che davvero è *creduta*, e fa sì che gli abitanti del luogo si *leghino* al mondo in un certo modo. Egli ha quindi messo in forma, visibile, sensibile, una verità che è tanto profondamente radicata e che fa da legante in quella comunità, con la sua cultura, ma che non è un dato di fatto[186]. E, andando molto più addietro, alle capre che in *Las Hurdes-Tierra sin Pan* (1932), di Buñuel, cadono dai picchi rocciosi. È un evento che ha scarse o nulle probabilità di verificarsi (benché non del tutto impossibile), e che lo stesso regista avrebbe inscenato, al fine di sottolineare la precarietà della vita, in quella zona dell'Estremadura spagnola oggetto di racconto del film[187].

[186] Sull'opposizione a un realismo dei puri "dati di fatto", in contrasto con un realismo derivante dalla rappresentazione di una realtà più profonda, che Herzog chiama "verità estatica", rimando alla sua *Dichiarazione del Minnesota. Verità e dato di fatto nel cinema documentario. Lezioni di tenebra*, in W. Herzog, *Incontri alla fine del mondo. Conversazioni tra cinema e vita*, a cura di P. Cronin, tr. it., minimum fax, Roma 2019, pp. 340-341.

[187] Che la caduta della capra, in un scena del film, fosse evento inscenato (l'animale è stato in realtà abbattuto con un colpo di fucile fuori campo), è un dato riportato, tra gli altri, da Alberto Farassino nella sua monografia sul regista spagnolo: «La capra che cade rimbalzando giù dalle rocce, filmata frontalmente da una cinepresa ferma e sicura di sé, è vittima non di un incidente colto nel suo accadere ma di un colpo di arma da fuoco appositamente sparato da qualcuno della troupe: al bordo destro del fotogramma se ne può distintamente vedere la nuvola di fumo. E nondimeno quella ripresa ha tutta la violenza che le serve, e resta in ogni caso una vera immagine di morte» (A. Farassino, *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, Baldini&Castoldi, Milano 2000, p. 137). Bill Nichols ha invece riflettuto sulle possibili sfumature di significato forse meno evidenti della scena, su certa stereotipia inerente alle rappresentazioni di una comunità in un certo senso "arretrata": «In una scena [...] [di *Las Hurdes*] ci viene detto che gli *hurdanos* mangiano carne di capra solo quando ne muore una accidentalmente. Quello che vediamo, però, è una capra che cade dall'orlo di un burrone non appena una nuvoletta di polvere da sparo compare in un angolo dell'inquadratura. Se si trattava di un incidente perché hanno sparato un colpo? E come ha fatto Buñuel a spostarsi da una posizione, a una certa distanza, a un'altra, proprio sopra la capra che cade lungo il fianco della montagna? Il modo in cui Buñuel rappresenta l'incidente sembra contenere una "strizzatina d'occhio": è come se suggerisse che *non* si tratta di una rappresentazione vera e propria della vita degli *hurdanos*, né di una presa di posizione incredibilmente offensiva, ma piuttosto di una *critica* o una messa a nudo delle forme di rappresentazioni più comuni dei popoli legati alle tradizioni. […] Forse Buñuel sta facendo una satira di un modo di rappresentazione che usa prove documentaristiche per rafforzare gli stereotipi preesistenti. Da questo punto di vista, *Las Hurdes* può essere considerato un film fortemente politico che mette in questione gli stessi presupposti etici del documentario», B.

Penso, anche, alla tanto vituperata scena di *Nanook l'eschimese*, in cui l'Inuit addenta un disco dal grammofono, sebbene assai probabilmente "preparata" e inventata da Flaherty, in fondo non fa che dire qualcosa di come il protagonista viva, di come si relazioni al mondo fenomenico. Se per lui, addentare (come ci confermano le scene in cui morde un pesce che ha appena catturato per finirlo; o quando con la lingua pulisce il suo coltello; o ancora quando mastica gli stivali per ammorbidirli) è essenziale alla sopravvivenza, a conoscere e insieme ad abitare un mondo[188].

Così, anche inventando, inscenando, creando e dando forma a una verità che può non esser vista, eppure *è*, il cinema del reale marca la propria distanza dalla mera constatazione e comunicazione di puri dati fattuali, che è invece territorio dell'informazione e della cronaca. Anche così evidenzia la propria specificità e potenza linguistica rispetto a quelle tante, fluviali, immagini mediatiche che si pretendono veridiche, e pretendono di esaurire la realtà tutta nella comunicazione e certificazione della sua pura datità fattuale, riducendo l'esistente al visto. E se inventa, scrive, o include materie e dispositivi apertamente inverosimili e verità non visibili, tenendole insieme a realtà invece fattuali, non è per sancire l'equivalenza indifferente delle une e delle altre, non è per dire che non vi sia verità alcuna.

E ciò non vuol dire che non vi sarebbe realtà che non sia dipendente da creazioni concettuali, e che tutto sia in fondo creazione discorsiva e "finzione", come una postura tipicamente postmodernista farebbe[189]. Semmai, perché al mondo, e in questa realtà siamo insieme con le nostre interpretazioni e i fatti, e come le une ci leghino agli altri e tra noi.

E d'altronde, come osserva Donnarumma nel suo studio sulla letteratura italiana contemporanea: «Ogni rappresentazione ha una forma, ogni racconto è costruito, ogni scrittura è – in senso strettamente letterale – un artefatto; ma questo non significa che ogni rappresentazione, ogni racconto, ogni scrittura sia fiction, cioè invenzione»[190]. Oppure, "anche i sogni devono raccontare la verità".

Nichols, *Introduzione al documentario*, tr. it., Il Castoro, Milano 2006, p. 20. Si vedano, inoltre, in proposito: G. Fofi, *Buñuel e il sottosviluppo*, in "Quaderni piacentini", n. 22, 1965; J. Sloniowski, *"Las Hurdes" and the political efficacy of the grotesque*, in "Revue Canadienne d'Études cinématographiques", v. 7, n. 2, Automne 1998, pp. 30-48

[188] Cfr. B. Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., pp. 174-182.

[189] Paradossalmente, quindi, affermando implicitamente e per negazione quasi una sorta di nostalgia per la possibilità "mitica" di un'oggettività assoluta, o comunque l'idea che qualcosa "finzione" non sia. É un po' una contraddizione analoga, da un punto di vista logico, all'affermazione "non esiste una verità assoluta": se l'affermazione si vuole "vera", afferma comunque una qualche verità, e se invece è da prendersi come una verità relativa a sua volta, afferma (pericolosamente, dogmaticamente, "per negazione") che è anche possibile che una qualche verità non relativa si dia. Desumo questo ragionamento, e più in generale l'idea di una certa irriducibilità del concetto di verità, da F. D'Agostini, M. Ferrera, *La verità al potere*, cit. Secondo gli autori, la verità, benché certo mai assoluta né dogmatica, resta in qualche modo un fondamento discussivo, concettuale, metodologico ineliminabile, per quanto, certo, sicuramente "relativizzabile", oggetto di discussione, di critica, ed eventualmente di smentita. Anzi, è proprio il concetto (o, se si vuole, un meta-concetto) in virtù del quale si discute.

[190] R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit. pos. 118.

Questa tesi parla di forme, soprattutto. Nella convinzione che "documentario" non sia un genere, quanto, piuttosto, un modo di pensare il cinema, il mondo, l'immagine, e di pensare mondo e immagine attraverso il cinema. Forme che indagherò partendo da un confronto diretto, critico, con le singolarità di film, prendendo in esame autori, pratiche di regia, di scrittura, poetiche. Forme del cinema del reale italiano che dialogano col presente, con la contemporaneità e i suoi nodi problematici, e, *al contempo*, con la propria storia.

Descritta la scena della contemporaneità in cui si colloca cronologicamente il cinema del reale italiano (contemporaneità del cui clima culturale è parte), prima di intraprendere un'analisi più ravvicinata di singoli film e autori (verificando i modi in cui alla contemporaneità corrispondono e come al tempo stesso dialogano con idee e pratiche precedenti nella storia del cinema italiano), è il momento di fare una prima considerazione generale sulle immagini di questo cinema. Considerazione che è emersa, in prima battuta, da quello che nell'introduzione ho definito come un "corpo a corpo" critico, intrapreso in fase di ricerca, coi film sui quali mi soffermerò nel corso della tesi. Si tratta di esplicitarne quello che mi pare il tratto dominante, e largamente comune, a prescindere – momentaneamente – da stili, pratiche individuali di singoli autori, dalla varietà ed eterogeneità di poetiche. E che consentirebbe una prima messa a fuoco del modo in cui si declina lo sguardo documentario nel cinema del reale italiano contemporaneo (come vi si cali, come lo alimenti, lo animi), cosa ne faccia la forma di cinema che più decisamente alla contemporaneità corrisponde.

L'aspetto centrale, più ampiamente condiviso tra film diversi, e, più di altri possibili, evidente, dell'immagine nel cinema oggetto di questo studio, è che il mondo sensibile tutto, in essa, quali che ne siano gli enti, è, prima di tutto e semplicemente pura esperienza visiva e sonora. È contemplazione, come se prima ancora di significare o di prestarsi a un qualche racconto, una qualche realtà, un mondo, un'immagine, altro non fossero che qualcosa da vedersi e sentirsi. E – riprendendo Deleuze – da *credersi*, a fondo perduto, prima che siano assimilabili a un qualche sapere, prima che siano oggetto di giudizio, o di una qualche narrazione.

Sia che lavorino con mondi già messi in immagine e su immagini preesistenti (d'archivio, come nel *found footage* di Marazzi o Marcello), che ricorrano all'animazione per dire una qualche verità mancante d'immagini (Savona nel film *La strada dei Samouni*, ad esempio); sia che guardino a umanità, corpi, a vite e stili di vita (Rosi, Minervini), sia che tendano a configurarsi come "appunto", possibilità di film da farsi, da lavorare (è il caso, soprattutto, di Giovanni Cioni, come vedremo[191]); o a tradizioni, riti e insieme ad animali, vegetali, minerali, ne mostrano l'esser vivi insieme, e, per quanto reali, non familiari al senso comune (Frammartino) o a gesti, lavori, attività

[191] È un'idea che sviluppo con riferimento a un saggio di R. Alberti, *Il Film a venire. Di alcuni motivi nel cinema di Giovanni Cioni*, in D. Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale*, cit.

umane intrecciate a un luogo, un ambiente, una storia (D'Anolfi e Parenti) cogliendone gli aspetti forse più sorprendenti e meno quotidiani, nei film che qui prendo in esame, l'immagine è, anzitutto apertura, disponibilità, alla pura contemplazione di un qualcosa del mondo. In *87 ore*, Costanza Quatriglio rimonta immagini preesistenti, alternando le inquadrature, prodotte dalle videocamere di sorveglianza di un ospedale, in cui un uomo è stato sottoposto a un TSO e lasciato morire sul letto di contenzione, punteggiandole con voci fuori campo di familiari, testimoni occasionali della vicenda. Ciò che sta a monte dell'istanza testimoniale del suo lavoro (come dirò al capitolo successivo) è anzitutto l'idea che quell'accaduto sia qualcosa da vedersi, da scrutarsi, comprendersi, non arrestandosi al puro dato fattuale che le immagini della videosorveglianza sembrano pretendere di esaurire con tanta coriacea esattezza. La regista ha rivelato che, al primo impatto con quelle immagini, si chiedeva a cosa riservare il proprio "sforzo di attenzione". E così è a una sorta di analogo sforzo di attenzione che quelle immagini, nel film, sembrano chiamarci, sebbene "sembrino tutte uguali" e non lo sono, tanto più che, fotogramma per fotogramma, vi si consuma un'agonia, senza che nulla o quasi, a tutta prima, sembri in esse alternarsi.

Alle materie che, ne *L'infinita fabbrica del Duomo*, di D'Anolfi e Parenti, sotto i nostri occhi si muovono – rocce, statue, macchinari – e che crediamo dotati di vita propria, fintanto che qualcosa non denuncia una presenza e un'attività umana, si guarda con attenta curiosità. La stessa della macchina da presa, che, fissa e precisa, nel puntare su un dettaglio di un qualche momento dei lavori di restauro delle statue – come quando scruta le fasi della preparazione di un calco della "Madonnina" – guadagna a quelle immagini la nostra incuriosita fascinazione, fintanto che il senso di quei gesti, di quelle operazioni, non è immediatamente afferrabile, decifrabile.

Lampedusa filmata da Rosi in *Fuocoammare* è interni di case, coperte di navi, ambulatori, è orizzonte lontano – il mare – è un mondo di attesa, quotidiana, dei barconi di migranti in arrivo, il cui quotidiano anzitutto si vede, o meglio, *si impara a vedere*, "ci si forma a farlo" se la "scoperta" di quel mondo procede di pari passo con le scoperte di Samuele, che si esercita a tirare di fionda, a remare, a farsi "lo stomaco" in barca, o il proprio occhio pigro.

E messi in immagine i mondi filmati da Frammartino sembrano sollecitare la contemplazione dell'interdipendenza, dell'influenza reciproca degli enti, dei loro movimenti nello spazio inquadrato, la loro simultaneità, l'esser tutti viventi, dinamici (indifferentemente se animali, umani, vegetali, o è il fumo di una carbonaia, o il pulviscolo sospeso in un fascio di luce, ne *Le quattro volte*).

Qualcosa di simile, qualcosa come una disponibilità, un'apertura a una pura esperienza visiva e sonora del mondo, sganciata da una significazione immediata come da una narrazione, potrebbe valere anche per altri cineasti, internazionali, che non sono autori di documentari, ma le

cui immagini rivelano un'analoga tensione. Penso, ad esempio, a Sharunas Bartas, che in *Lontano da Dio e dagli uomini* (1996) dà forma filmica a un mondo (una regione della Siberia fra i monti Sajany) che sembra potersi vivere semplicemente lasciandovi indugiare lo sguardo. Paesaggio, pura esperienza visiva, ancora, dove non v'è spazio per azioni, parole, drammaturgie, dove lo sguardo si scopre affascinato da un disgelo, da un tappeto erboso, da un colle, dal volto intagliato di rughe di un nomade Tofa, dall'occhio chiaro e dolente di una giovane che ne visita la comunità, come se la relazione che la donna cerca con quel mondo non fosse che pretesto a mostrare quel mondo – boschi e specchi d'acqua increspati eppure all'apparenza immoti, cespugli e barene all'interno di una baracca – a lasciarsene affascinare.

O anche a Pedro Costa, che costruisce i suoi quadri, fatti di buio e di rembrandtiana luce dorata attorno ai marginali caboverdiani di Lisbona, mentre chiacchierano, ricordano, delirano, recitano allucinati le loro memorie, traumi frammezzo a case disastrate (*Gioventù in marcia*, *Cavalo dinheiro*), di quei corpi e delle loro storie dando visione e ascolto, restituendo loro e restituendoce l'immagine.

O ancora Nuri Bilge Ceylan, che in *Uzak* (2002) semplicemente guarda alle vite "claustrali", d'appartamento, di una coppia di cugini che non sanno starsi vicini l'un l'altro pur condividendo vite, tempo, spazi, né sanno aderire agli altri, al mondo fuori, in una innevata, livida Istanbul in cui paiono spersi, disorientati, troppo stanchi e sfiduciati per far qualcosa delle proprie vite, e con questo riesce a renderne palpabile lo scollamento dal mondo, tra loro, altrimenti invisibile. E semplicemente rivolgendo loro lo sguardo, anche se nulla, sostanzialmente accade, si modifica, fa progredire le loro vicende e vite.

Altri esempi, certo, si potrebbero fare, e avrò modo di richiamarne nel corso della tesi. Qui interessava intanto un primo inquadramento di un certo modo di concepire e "praticare" l'immagine, di accennare alla sua "fortuna", le cui differenti declinazioni a livello di singoli film e autori indagherò nei capitoli seguenti.

Ma tirando ora le fila dalle considerazioni fatte sin qui, e alla fine di un capitolo dedicato soprattutto a una descrizione del contemporaneo, in che cosa, ancora, questa immagine – così aperta, disponibile a un mondo che è prima di ogni altra cosa esperienza visiva e sonora – è immagine contemporanea? O, meglio, in cosa corrisponde e replica alla contemporaneità come sin qui descritta?

Come scriveva Daniele Dottorini

> Se negli ultimi anni si è assistito ad un ritorno di interesse nei confronti di un realismo inteso come resistenza alle forme sempre più artificiali dell'immagine mediatica, è proprio nel terreno del documentario che tale riflessione si è fatta pregnante […]. Anzitutto perché il documentario

> italiano ha ripreso con forza, negli ultimi anni, contatti e legami con le forme internazionali del cinema del reale, costruendo percorsi di ricerca ampi, capaci di dialogare con forme di cinema diverse, con linguaggi e modalità aperte di scrittura, e capace di confrontarsi in modo consapevole con tutta la storia del cinema e delle sue forme.[192]

Il dialogo con pratiche e forme diverse di cinema, quindi (dal *found footage* al documentario d'animazione, a scritture più fondate sull'osservazione, ad altre che vedono l'intreccio con dispositivi e materie finzionali, che saranno oggetto di indagine dei capitoli successivi), vede quindi coinvolta l'immagine documentaria, anzitutto – e non molto diversamente da quanto detto a proposito del *Reality Trend* in teatro, dell'Ipermodernità in letteratura – come resitenza e *replica* (inteso come "contrapposizione") allo spettro della finzionalizzazione integrale, della riduzione del mondo a simulacro che il postmodernismo proclamava o addirittura incoraggiava. Che al reale si "torni" – parafrasando ancora il titolo del saggio di Hal Foster – implica un cambiamento di passo, una discontinuità, senz'altro con un clima culturale precedente. Ma, anche, una discordanza con quello scetticismo largamente diffuso, fattosi quasi senso comune del nostro tempo, che ho descritto precedentemente, se in ogni contemporaneità – e tanto più una contemporaneità che sia un po' "interregno", o *gridlock* – insistono e coesistono spinte divergenti. Di contro allo scetticismo aprioristico, a un mondo, a un'immagine *al quale non si crede più*, forse, si tratta di ripristinare una credenza in virtù d'un niente, di essere con quel mondo in legame ("solo una credenza lega l'uomo a ciò che vede e sente"), di crederlo e dunque *guardarlo*, *sentirlo*. Questo, anzitutto, e al netto delle specificità, differenze singolari, fanno le immagini di questo cinema. Fare che di nuovo – riprendendo la voce fuori campo sulle immagini di repertorio nel corto di Marcello e Fgaier che ho citato qualche pagina fa – *gli occhi osservino*, che ancora *lo sguardo pesi sulle cose, le assimili, le faccia vere*. O le creda, veda, senta. È forse anche così che può riestetizzarsi (o de-anestetizzarsi) – riprendo ancora le formulazioni di Montani – un mondo. E che siano proprio le immagini a farlo, proprio quando così invasive, così onnipresenti, ubique, guadagnano stolida credulità o all'opposto una sistematica sfiducia, e sembrano non mediare più nulla (Debray: il mutarsi del mediato in immediato) e che sia proprio il cinema, così tenacemente e a più riprese dichiarato "morto" in questi anni, a *mediare* questa riestetizzazione, questa credenza, è tanto più prezioso.

Parlare di una semplice apertura e disponibilità di sguardo (che, come dirò ripetutamente in questo lavoro, sono tipiche di pratiche e forme documentarie, e che possono ritrovarsi nel cinema del reale italiano contemporaneo), di un mondo che è anzitutto visivo e sonoro e oggetto di credenza (o, anche, bazinianamente, coscienza di un reale che prima di essere condannabile,

[192] D. Dottorini, *Per un cinema del reale*, cit., p. 14.

semplicemente, *è*[193]), può sembrare ingenuo, elementare. Pure, a ogni stato di crisi, e a ogni interregno, forse guardare all'elementare è accostare l'essenziale, è ricerca di un qualche fondamento se ogni fondamento sembra venir meno. E d'altra parte,

> La crisi di oggi, non è solo crisi del cinema, ma crisi della cultura. Il cinema, che è il mezzo di diffusione per eccellenza, ha avuto il merito di rendere palpabile questa crisi, di evidenziarla. Per questo […] ritengo che quel che oggi occorre è accingersi – in tutta libertà – a riesaminare ogni cosa dall'inizio, per poter intraprendere il cammino su basi completamente diverse. Secondo me, questa crisi della cultura è generale, non riguarda soltanto noi, si estende a tutto il mondo. Dappertutto vediamo masse di uomini spinte a diventare frammenti di tubo digerente, da questa imperante "civiltà del consumo"; a un certo momento il cervello stesso finirà con l'atrofizzarsi. Quel che occorre è dunque di riprendere i discorsi dall'abecedario. Se vogliamo veramente arrivare a capire le ragioni profonde della crisi che attraversiamo bisogna ricominciare i discorsi dalle cose più elementari.[194]

È un passo che potrebbe suonare benissimo nostro contemporaneo, forse anche già solo per la ripetizione, nella stessa riga, la prima, di un concetto così tanto "detto", e per di più associato al cinema. Il brano è, però, come segnalo in nota, datato 1963. Pure, è soprattutto la necessità invocata di "riprendere l'abecedario", di "ricominciare i discorsi dalle cose più elementari" (e aggiungerei: nel senso di un "ritorno al reale"), a colpire ancora oggi, e a colpire in una contemporaneità che, come tutte le epoche fintanto che le si vive dal di dentro, è piuttosto "oscura".

Credo sia anche questo, in fondo, uno dei lasciti più preziosi del cinema del reale italiano contemporaneo, per come in questi primi venti anni del terzo millennio, lo abbiamo conosciuto: la capacità di riprendere qualcosa come un "abecedario", intesa come capacità di riprendere, col cinema, ciò che fonda il nostro legame col mondo, in forme che corrispondono e replicano alla contemporaneità e riattivano *un* realismo. Facendosi, in questo, ulteriore declinazione, al presente, di un "fiume carsico" di lunga durata della storia della nostra tradizione culturale. Cultura "storica" che non solo dà da pensare il presente del cinema del reale e le sue forme, ma (reciprocamente) può da qui essere ancora ripensata, riattivata. Ed è quindi tradizione tutt'altro che cristallizzata, tutt'altro che protezionisticamente messa "sotto teca", come se un certo tratto di un'identità culturale, un certo suo modo espressivo (il realismo, appunto) fosse dato una volta per tutte, e a quello ci si dovesse aggrappare/attenere, come si dovesse detenerlo o difenderlo gelosamente da interferenze e confronti con altri modi, altri sguardi sul mondo. Al contrario, si tratta di rimettere in gioco quel

[193] A. Bazin, *Che cos'è il cinema* cit, p. 280.
[194] R. Rossellini, *Conversazioni sulla cultura e sul cinema*, in "Filmcritica", n.131, Marzo 1963, p. 131.

certo modo espressivo, di spingerlo nel corpo a corpo col presente (che è globale), di farlo dialogare con altre tendenze, poetiche, altre forme del cinema contemporaneo internazionale.
Quello che è in gioco, in ogni caso, è la creazione di forme per cui alla realtà ci leghiamo, e le crediamo. *Il nostro unico legame*: tutto quanto di cui la vita è fatta. Come essa sia reale.
Ma è bene, ancora, "ricominciare i discorsi dalle cose più elementari": dal corpo a corpo coi film.

Nel prossimo capitolo, allora, ancora partendo dai film, "attraversandoli" criticamente, mi soffermo su una forma in particolare in cui entra in gioco una certa interrogazione dell'immagine come un ripensamento del rapporto tra immagine e verità nel senso illustrato in queste pagine, una sua messa in forma. Si tratta di film che combinano immagini eterogenee, intanto da un punto di vista tecnico: documentari d'animazione, ad esempio, e, soprattutto, lavori che vedono il riutilizzo di filmati preesistenti (materiali d'archivio), e che, spesso, "non sono cinema", non sono film alla loro origine. È anche in queste forme che "si dà forma", filmica, a qualcosa del contemporaneo.

Capitolo II

INCERTO VERIFICARE E NARRARE
(Dell'immagine)

Pare che esista un'unica verità, e questo è ingiusto.

Aglaja ne *L'idiota*, di Dostoevskij

2.1 Sul riuso di immagini come ricerca di una verità non data

Tutto, si direbbe, è stato perfettamente visibile per tutto il tempo, al netto del balbettio dei pixel o di certi movimenti scattosi delle immagini, tutto illimitatamente fissato da occhi vitrei. Non c'è momento e moto che non abbiano scrutato di ciò che ha avuto luogo nel reparto, corridoi, sale, dell'ospedale di Vallo della Lucania. Lì dove, il 31 luglio 2009, il maestro elementare Francesco Mastrogiovanni è stato condotto dalle forze dell'ordine dopo aver manifestato anomalie comportamentali (la sera precedente, ha guidato ad alta velocità in area pedonale; o magari, al mattino in spiaggia, ha semplicemente intonato un qualche canto anarchico), legato a un letto di contenzione. Pure, la videosorveglianza non si è accorta di filmarne il morire, a causa di un edema polmonare, come si saprà in seguito. Il tutto, per *87 ore*, che sono anche il titolo del film (2015) di Costanza Quatriglio sulla vicenda (sottotitolo: *Gli ultimi giorni di Francesco Mastrogiovanni*), e che in gran parte è costituito proprio da quelle riprese. In un primo momento, i girati furono acquisiti agli atti del processo contro il personale dell'ospedale e rese poi pubbliche dal sito internet del settimanale *L'Espresso*[195].

Costanza Quatriglio lavora su quelle immagini, ne fa montaggio: su un materiale ripreso in continuità, la sua è un'operazione "a togliere". Per farne emergere quanto in esse non è immediatamente visibile sebbene tutto abbiano ripreso, e di tanto in tanto le punteggia con voci fuori campo di dichiarazioni dei familiari di Mastrogiovanni (per lo più la nipote), del medico legale, o di testimoni occasionali che hanno assistito alla cattura dell'uomo. Perché questo? Mancava qualcosa alle immagini di quelle ore, che un Argo tecnologico a nove occhi – il numero delle telecamere nel reparto, con altrettanti punti di vista – ha scrupolosamente guardato e trattenuto senza lasciarsi sfuggire nulla, ma non accorgendosi dell'agonia che si compiva dinanzi ai suoi occhi ubiqui, spalancati? Non era stato dato *tutto* a vedere?

Come accennavo in chiusura al capitolo precedente, ciò che mettono in gioco alcuni dei film dei quali mi occuperò (e *87 ore*, tra questi) in questo capitolo, è la ricerca di un "vero", il tentativo di comprensione, di racconto di una qualche verità che, però, non pare riducibile al mero dato visivo che le immagini – come nel film di Quatriglio – sembrano aver trattenuto tanto scrupolosamente. Il

[195] https://espresso.repubblica.it/attualita/2016/11/15/news/tutti-condannati-per-la-morte-del-maestro-franco-1.288593

che è, anche, una declinazione di quei tratti peculiari del cinema del reale italiano che ho descritto come un misurarsi con il rapporto tra immagine e ciò che è altro da questa, come reale "imprendibile", fuggevole, non riducibile all'evidente o all'immagine. In sostanza, se il cinema del reale contemporaneo, in generale, si pone oggi quale luogo privilegiato per indagare il rapporto tra realtà e immagine e verità e immagine[196] nei termini di un allentamento, tale rapporto è direttamente affrontato, scopertamente tematizzato, in alcuni film dei quali mi occuperò in questo capitolo. Soprattutto, la mia idea è che l'interrogazione su questo rapporto è *messa in forma*, si riversi cioè nei linguaggi, nelle pratiche, negli stili dei film che prenderò qui in esame. È tale interrogazione, soprattutto, a fare una corrispondenza, una replica (nel senso esplicitato al capitolo precedente) di queste forme alla contemporaneità. Proprio, nel senso di un ristabilire un possibile legame tra verità e immagine, al di là di credulità stolida o acritico scetticismo, a vantaggio, appunto, di un'interrogazione.

E l'interrogazione si esercita su materiali audiovisivi preesistenti alla concezione dell'opera, e che all'origine non sono cinema, non sono film, prodotti da altri dispositivi e in altri contesti (*87 ore*, appunto). Oppure, scaturisce da un lavoro su materiali d'archivio, pubblici, privati, istituzionalizzati o no, o dall'integrazione di immagini tecnicamente eterogenee: animazione e riprese fotorealistiche, in carne e ossa.

L'idea al fondo di questo capitolo, e che tenterò di fare emergere dal confronto coi singoli film, è che il lavoro di interrogazione sulle immagini che essi ingaggiano si misura criticamente soprattutto con la loro onnipresenza, con la loro ininterrotta copertura-saturazione del mondo (che è, per esempio, "magnificata" già nelle riprese della videosorveglianza nel film già citato). Ma anche con quella che più in generale ho definito come una pretesa di esaurire in sé "il tutto" di un qualcosa, di consegnarlo, nell'immagine, nella sua *integrale datità*. Se invece, le immagini – come pure gli immaginari, i discorsi, i sistemi di pensiero ad esse sottesi o da loro veicolate – possono *ancora* rilavorarsi, pensarsi nuovamente e, in un nuovo montaggio, nella relazione con altre immagini e suoni, ricontestualizzarsi e risignificarsi, è perché può *ancora* emergerne qualcosa. Come se una realtà fattuale, a dispetto della copertura inesausta che ne attuano, restasse ancora fuori di loro, come se una verità invece *non* fattuale, non visibile, e non da loro "espressa", potesse invece così darsi a vedere (e a *credere*). Mi pare, quindi, che ad innervare il gesto dei cineasti che qui prenderò in considerazione sia, da un lato, l'idea che una qualche realtà di fatto non sembri riconoscersi come "effettiva", esistente, proprio in immagini che, al contrario, se ne pretendono certificative, e, dall'altro, che non tutta la realtà di qualcosa possa ridursi al puro fattuale, visibile e "dicibile" in immagini.

[196] Nei termini in cui ne ho parlato al capitolo precedente. Cfr, *Infra*, § 1.2.1 e 1.2.2

Passa di qui una possibile peculiarità del cinema del reale italiano contemporaneo, e che riguarda sia le forme che prendo in esame in questo capitolo sia, come si vedrà in seguito, altre che analizzo in seguito. In breve, si tratta della possibilità di guadagnare alla visione, col cinema, e di dar forma filmica, a una qualche realtà e verità *non immediatamente evidenti*, non riducibili al dato che l'immagine riconsegna (e *87 ore*, come altri film che analizzo in questo capitolo, è in questo senso esemplare). Declinato in modi e forme diversi, è questo uno dei caratteri centrali del cinema oggetto di questa indagine. Nei film che prendo in esame in questo capitolo, in particolare, è in gioco un far emergere qualcosa del mondo, una realtà, un ordine di verità, che può non essere affatto visibile, che può non essere riducibile alla sua immagine, e questo proprio dando luogo a una reinterrogazione e risignificazione e rimontaggio di immagini preesistenti, oppure combinando immagini tecnicamente eterogenee (è il caso del documentario d'animazione, per esempio). È questo, anche, il "reale" che questi lavori intendono suscitare. Ed è il misurarsi con questo ordine di questioni, soprattutto, che fa di tali forme delle forme filmiche che alla contemporaneità corrispondono. O, meglio, ad essa *replicano* – nel senso che ho già esplicitato – e replicano, mettendole in forma, a determinate "sue" problematicità. Quali, ad esempio, quel legame tra immagine e verità il cui allentamento ho descritto al capitolo precedente.

Il gesto al quale accennavo, la pratica che nel rimontaggio interroga e rimette in questione immagini, che mette in forma a un tempo tale interrogazione e un possibile ordine di verità non immediatamente evidente, non immediatamente e del tutto data, ha al fondo quella che chiamerò *sképsis*. Nel senso in parte già esplicitato al capitolo precedente, etimologico, di "ricerca", e non come postura di sospetto aprioristico fine a se stessa. Scetticismo verso la pretesa dell'immagine di esaurire in sé il tutto di qualcosa, e verso quanto in essa appare integralmente dato, verso saperi acquisiti, noti, e che l'immagine conferma. Ricerca, invece, di quanto non è in esse integralmente dato, ricerca di un qualcosa che non è immediatamente in esse evidente. A questo, si tratta di restituire verità, e di farne oggetto di credenza. Del gesto d'una *sképsis* così intesa, che, lungi dal destituire e depotenziare verità e credenza, al contrario, come detto, sembra più tendere a riaffermarle (marcando, in questo, la distanza dai discorsi, dalle acquisizioni teoriche, dal clima artistico e culturale del postmodernismo), oltre a leggere, nei film, una messa in forma nella *contemporaneità*, tenterò anche di individuare dei possibili antecedenti nella storia del cinema italiano, tra altri film basati su girati preesistenti.

2.1.1 (s)montaggio del dispositivo: ancora su *87 ore*

Resistere. Nessun singolo istante di quel dolore era insopportabile.
Eccolo qua un secondo: lo aveva sopportato.
Insopportabile era il pensiero di tutti
gli istanti in fila, uno dietro l'altro, splendenti.
D. F. Wallace, *Infinite Jest*

Null'altro che pura e oggettiva sorveglianza, si diceva, nelle immagini che Costanza Quatriglio riutilizza in *87 ore*. Puri dati registrati a getto continuo da un mezzo automatico che nel suo funzionamento prescinde dall'intervento umano. Che è un po' somigliante al *Panopticon*, il carcere – immaginato dal giurista Jeremy Bentham e destinato a ispirare tanta riflessione sull'idea di controllo da Foucault a Bauman –, nel quale tutti i detenuti possono essere scrutati da un sorvegliante, nel medesimo istante, senza avvedersene[197].

È un dispositivo, per la cui vale la definizione che ne ha data Giorgio Agamben, prendendo in parte le mosse da Foucault. Dispositivo è essenzialmente

> qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi. Non soltanto, quindi, le prigioni, i manicomi, il Panopticon, le scuole, la confessione, le fabbriche [...] la cui connessione col potere è in un certo senso evidente, ma anche la penna, la scrittura, la letteratura, la filosofia, l'agricoltura, la sigaretta, la navigazione, i computers, i telefoni cellulari e – perché no – il linguaggio stesso, che è forse il più antico dei dispositivi, in cui migliaia e migliaia di anni fa un primate – probabilmente senza rendersi conto delle conseguenze cui andava incontro – ebbe l'incoscienza di farsi catturare.[198]

Da questo punto di vista, è qui "dispositivo" sia il complesso di spazi, comportamenti, situazioni dell'ospedale, sia la tecnologia-telecamera di sorveglianza, cui mi riferirò d'ora in poi col termine *device*.

Un dispositivo, inoltre, dà luogo a una determinata produzione di soggetti. Seguendo quindi la riflessione di Agamben, soggetto è ciò che scaturisce dall'interazione tra un individuo e il dispositivo, «ciò che risulta dalla relazione e, per così dire, dal corpo a corpo fra i viventi e

[197] La figura del Panopticon (e il nesso tra "sorveglianza", "visione", "potere") è stata ripresa, in particolare, in M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, tr. it. A. Tarchetti, Einaudi, Torino 1976, e, in anni più recenti, in D. Lyon, Z. Bauman, *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, tr. it. Laterza, Roma-Bari 2014.
[198] G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Roma 2006, p. 21-22.

dispositivi[199]». In questo senso, è, per esempio, il dispositivo "penna" a fare il soggetto "scrittore", il dispositivo "internet" a fare il soggetto "navigatore", la "sigaretta" a fare il "fumatore", ecc…[200] Il dispositivo – sia inteso come "oggetto" o come "pratica" – modella gesti e comportamenti, identità, ma, ancora seguendo Agamben, può agire, più che nella produzione di un soggetto, in senso "desoggettivante".

> Colui che si lascia catturare nel dispositivo "telefono cellulare" […] non acquista, per questo, una nuova soggettività, ma soltanto un numero attraverso cui può essere, eventualmente, controllato; lo spettatore che passa le sue serate davanti alla televisione non riceve in cambio della sua desoggettivazione che la maschera frustrante dello *zappeur* o l'inclusione nel calcolo di un indice di ascolto.[201]

Tornando al film in questione, il dispositivo-ospedale, di fatto, "desoggettivando" l'individuo (Mastrogiovanni), ne fa un "degente", lasciato a se stesso e lasciato morire, ridotto a semplice occupante di un letto, da "sorvegliare" e "contenere". E anche le immagini del dispositivo videosorveglianza sono il luogo di una desoggettivazione, in quanto puro controllo. Sorveglianza che, pur vedendo ininterrottamente tutto, resta indifferente all'agonia che filma tanto scrupolosamente. Non solo: ancora in quanto a "indifferenza", proprio perché tutto "hanno visto", registrato, sembrano – parafrasando le espressioni di Montani e Dinoi già citate[202] – *rapprendere* in sé stesse l'accaduto, farne riduzione alla sua *epifania mediale*, come se fosse "tutto lì", integralmente "dato". V'è, in quelle immagini, qualcosa come – ancora con riferimento a un concetto di Montani – un'"indifferenza referenziale": l'accaduto non "riesce a farsi sentire nella sua differenza", alterità, dall'immagine, che gli si riferisce in un regime di "in-differenza".
Ed è questo, soprattutto, che il lavoro di montaggio del film – la rimanipolazione che è gesto di ricerca (*sképsis*) di una verità che sembra sfuggire – tende a sovvertire. Il gesto di Quatriglio, qui, come non restando arreso alla datità di quelle immagini, lavora nel senso di un "ri-dare a sentire" un mondo che in esse passerebbe come indifferente davanti agli occhi. Come?

Inquadrature fisse cui nulla sfugge, si è detto, porzioni di spazio sempre identiche (stanze del ricovero, corridoio, ingresso del reparto), in cui gli individui sono relegati a una ripetitività di gesti e situazioni (passaggi di infermieri, Mastrogiovanni che si rigira nel letto) come dispositivo vuole e orienta. E macchinali quanto il *device* stesso di videosorveglianza sono poi le figure la cui sembianza è scarsamente qualificabile come umana se persino i *pixel* ne abbassano la definizione.

---

[199] *Ibidem*.
[200] Cfr. *Ibidem*
[201] *Ivi*, p. 31.
[202] Cfr. *Infra*, § 1.2.1

Se nessuno s'accorge che un uomo, pur osservato ininterrottamente, e completamente desoggettivato nella relegazione al letto di contenzione, sta progressivamente morendo.

Perché, allora, intervenire cinematograficamente su queste immagini, che con obiettività scrupolosa e adamantina – eppure ignara dell'agonia che andava compiendosi – hanno registrato 87 ore ininterrotte da nove distinti punti di osservazione? E come?

L'operazione qui messa in atto da Quatriglio consiste in primo luogo nel ricondurre a durata un *continuum* illimitato. Il potere del *device* videosorveglianza si fonda proprio sull'essere illimitato. Benché esercitata comunque qui per un tempo quantificabile (87 ore, appunto), per una registrazione continua come quella della videosorveglianza, a rigore più che di "durata", occorrerebbe parlare di *estensione illimitata*. In cui nulla, apparentemente, sembra sostanzialmente alterarsi, modificarsi da un "prima" a un "poi".

Ma se tutto un "visibile" può ridursi a "visto"[203], e tutto un accadimento cristallizzarsi in immagine, e se tutto, tempo compreso, in quelle immagini passa come indifferenziato, come ricondurre quel blocco monolitico a comprensione, e ad attenzione, a una non-indifferenza, altrimenti messa in crisi da una "fruizione" paradossalmente distratta di quelle immagini quanto più sembrano poter dire tutto e tutto fare uguale? Ecco, come restituire, ad ogni istante, la propria alterità?

Nulla sembra variare in quella ripetitività e macchinalità, che pare completamente trasferita e impressa dai dispositivi agli individui. Gli uni "a circuito chiuso", gli altri *chiusi in circuiti* di non-azioni.

È questo indifferenziato prodursi del tempo in quelle immagini, che procede di pari passo col potere illimitato del *device* che le produce, a doversi destituire. Intanto con un gesto sottrattivo, a togliere, di montaggio. Intervenire su quel dispositivo, significa allora anzitutto «Lavorare sul tempo […] anzi: lavorare *il* tempo[204] [...]. Disvelare le azioni nascoste in quel magma d'immagini che sembrano tutte uguali, sebbene non lo siano»[205].

È un lavoro che si fa nel montaggio, magari ponendo in successione due riprese che all'origine erano state fatte simultaneamente da due videocamere in ambienti differenti. Ecco, ad esempio, nel pieno rispetto del raccordo sul movimento, che un'inquadratura mostra un infermiere transitare nel corridoio, attraversare la porta di una stanza e, dopo uno stacco, una nuova inquadratura lo mostra all'interno. È già una forma di intervento cinematografico sul dispositivo, una possibile

---

[203] «Il visibile non è il visto. Quest'ultimo è definito dalla sua determinatezza, il primo dalla sua virtualità. […] Il visibile è ciò che può essere visto, ma che non può essere visto fino in fondo, e che porta con sé un invisibile, non come impedimento o residuo, ma come l'altra faccia del suo essere visibile», R. De Gaetano, *Il visibile cinematografico*, Bulzoni, Roma 2001, p. 13.

[204] "Lavorare il tempo" è una formula che Costanza Quatriglio riprende da Pietro Montani, che in più occasioni e contesti si è occupato del film utilizzando tale espressione. Si veda in particolare P. Montani, *87 ore. Una morte di stato*, in «Doppiozero», 8 Novembre 2015, https://www.doppiozero.com/materiali/odeon/87-ore.

[205] C. Quatriglio, *87 ore di misericordia*, in «minima&moralia», http://www.minimaetmoralia.it/wp/87-ore-di-misericordia/

organizzazione di un "magma di immagini che sembrano tutte uguali", strapparle al loro *continuum* illimitato dove appaiono indifferenziate. E, andando più a fondo, significa scoprire l'indifferenza, del *device* come del dispositivo-ospedale, che in esse si esercita quanto più paradossalmente sembrano magnificare un'attenzione costante e illimitata a quanto accade. In quel dispositivo, in sostanza, si è prodotta una "anestetizzazione" – riprendendo ancora il lessico di Montani – e una desoggettivazione. Per contro, è con una operazione cinematografica, cioè il montaggio, a prodursi nell'attenzione e nell'organizzazione qualcosa d'altro dall'indifferenza.

È significativo, a questo proposito, che la regista abbia infatti affermato che suo primo interrogativo nel lavorare su quelle immagini fosse «a quale mondo dedicare il [proprio] sforzo d'attenzione»[206]. In questo sforzo, nel confronto con riprese così monolitica rappresentazione di un potere assoluto e ininterrotto, l'obiettivo di Quatriglio era «individuar[n]e i varchi per superare la soglia di quell'unico modo possibile»[207] di restituire una realtà.

E, a proposito di "varchi", potremmo dire che qui lavora qualcosa di simile al vertoviano *montaggio degli intervalli*.

> Sono gli *intervalli* (passaggi da un movimento all'altro), e in nessun caso i movimenti stessi, a costituire il materiale (gli elementi dell'arte del movimento). Sono gli intervalli che conducono l'azione fino alla qualità cinetica. L'organizzazione del movimento è l'organizzazione dei suoi elementi, cioè degli intervalli in frasi. In ogni frase si possono distinguere l'ascesa, il culmine e la caduta del movimento (che si possono realizzare in grado maggiore o minore). Un'opera è fatta di frasi allo stesso modo che una frase è fatta degli intervalli del movimento.[208]

Nella sua proposta di un "cinema non recitato" avente per obiettivo la "vita colta sul fatto", Vertov definiva il lavoro dei *Kinoki* (Cineocchi) come «l'arte di organizzare i movimenti necessari delle cose nello spazio grazie all'utilizzazione di un insieme artistico-ritmico conforme alle proprietà del materiale e al ritmo interno di ogni cosa»[209]. Organizzare i movimenti delle cose è, anche, farne montaggio. Secondo l'interpretazione di Pietro Montani, l'idea vertoviana di fondo è che «qualcosa tenga insieme l'imprevedibile accadere degli eventi e che questo […] possa tradursi in un complesso rapporto di immagini […]»[210].

---

[206] *Ibidem*.
[207] *Ibidem*
[208] D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. Montani, tr. it., Mimesis, Udine 2011, p. 31.
[209] *Ivi*, p. 31.
[210] P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e associati, Roma 1999, p. 41.

Ecco, c'è "qualcosa" che non è automaticamente dato nelle immagini. E, nel caso del lavoro di montaggio in *87 ore*, qualcosa di quell'accadimento, non è in esse *integralmente dato*.
Occorre appunto organizzarle tra loro, lavorando sugli intervalli, sui passaggi da un movimento all'altro, in cui rintracciare quel "qualcosa che tenga insieme l'imprevedibile accadere degli eventi".

Se la videosorveglianza mostra come ogni nesso tra gli eventi, ogni logica, ogni soggettività e umanità sia venuta meno nel dispositivo, al cinema spetta allora provarsi a "tenere insieme" e organizzare in una durata quel magma illimitato di immagini indifferenti. Montare gli intervalli, allora.
«Quelle immagini hanno, per loro natura, la pretesa di certificare i fatti, sembrano cioè non avere alcuna potenzialità narrativa, intesa come la capacità che hanno le immagini di evocare, di disvelare, di sottointendere»[211]. Vale a dire che in esse manca, oltre all'organizzazione temporale, qualcosa come la possibilità di comprenderle, se "potenzialità narrativa" e racconto sono, tra l'altro, una forma di organizzazione e comprensione del mondo. Attuata "temporalizzando" gli accadimenti.

E fintanto che qualcosa non è organizzato e non è raccontabile, *non ha senso*, o non è possibile dare immediatamente il nome di *insensatezza* a una vicenda come quella di Mastrogiovanni dove senso e sensibilità sono venuti meno nell'indifferenza macchinale dei dispositivi, ospedale e videosorveglianza. Fintanto, cioè, che di quella insensatezza non si è fatta esperienza. Così, nel film, dare raccontabilità a qualcosa è scegliere «una strada in cui comprensione e narrazione finiscono col coincidere»[212], misurarsi non i fatti ma «con il loro portato», ovvero provare a comprenderli, organizzarli. Per quanto illimitata e scrupolosa sia la registrazione dei fatti nelle videocamere di videosorveglianza, essi non bastano a parlare. I fatti non parlano da soli, si direbbe. Il che ovviamente non è ulteriore declinazione dell'adagio nietzscheano, divenuto proclama di tanto pensiero postmoderno, secondo il quale all'inesistenza dei fatti si oppone invece l'esistenza di sole interpretazioni, riducendo la realtà solo a un costrutto sociale o narrativo, o più in generale a qualcosa che è sempre *observer dependant*. Significa, invece, che se i fatti si producono indipendentemente dalle interpretazioni che possiamo costruirne, restano però muti, restano non detti e non "parlanti" fintanto che non ci si provi a organizzarli, anche temporalmente, narrativamente, e criticamente. Ed è allora che possono raccontarsi.

Almeno due figure, nel film, "incarnano" questo lavoro sui fatti perché "siano parlanti", allo stesso modo che il suo lavoro sul montaggio, la sua costruzione, è messa in forma, filmica, di un'interrogazione delle immagini, di una ricerca non arresa alla loro pura datità. Una è, come accennato, la nipote di Mastrogiovanni, la cui voce talora descrive e attribuisce un senso al visivo,

[211] C. Quatriglio, *87 ore di misericordia*, cit.
[212] *Ibidem*

forma al sensibile, comportandosi un po' come un "montatore" o un narratore («Si vede che a un certo punto […] entrano degli infermieri, e per un breve istante sembra che disciolgano la fascia del piede sinistro, però in realtà stanno solo cambiando la stanza»). L'altra è la voce del medico legale, quando afferma che un cadavere, pur non potendo parlare, se ben interrogato può a suo modo dare delle risposte. Il medico è, da questo punto di vista, qualcuno che, un po' come un montatore, «rimette ogni cosa al suo posto, secondo la legge causa-effetto che per ottantasette ore è stata negata, in quel mondo di insensatezza»[213]. In entrambe le figure sembra riguadagnarsi, per quanto possibile, *umanità* a uno sguardo – quello del dispositivo – dal quale ogni umanità era stata bandita.

Prima di soffermami sulle figure di "narratori" e "testimoni", che ricorrono nei film dei registi che qui prendo in esame, un'ultima osservazione su questo "lavoro sui fatti" come lavoro di uno sguardo ricognitivo e critico sulle immagini che quei fatti danno a vedere.
Riprendo la lettura montaniana dell'idea di "intervallo" di Vertov.

> L'"intervallo" tra le immagini non è solo il luogo della discontinuità e della permanente ricostruibilità del mondo visibile, è anche il luogo di uno sdoppiamento costitutivo della visione. Il luogo di una visione che nel delegare la sua prestazione a uno strumento tecnico scopre di potervi aprire il lavoro interminabile di uno sguardo critico.[214]

Il lavoro di uno sguardo critico è in *87 ore* restituito a sguardi umani, che misurandosi con lo strumento-cinema, con le sue logiche discorsive, si provano a ricostruire in forma sensata un mondo visibile insensato. È significativo, a questo proposito, che il primo ingresso della voce della nipote coincida con la comparsa di una evidente *discontinuità*, una cesura: un titolo a caratteri bianchi su fondo nero. Il film è diviso infatti in cinque parti, ognuna titolata, ulteriore organizzazione in una forma temporale che interviene sull'informe illimitato delle registrazioni della videosorveglianza.

V'è poi un momento in particolare, nel film, in cui si palesa qualcosa come uno "sdoppiamento costitutivo della visione", intervallo tra la cosa vista e atto del vedere che lo reinveste di senso, e che ha un carattere riflessivo e autoriflessivo. In una delle riprese realizzate *ex novo* da Quatriglio, dapprima è inquadrata dall'esterno l'abitazione della nipote di Mastrogiovanni. La macchina punta uno schermo televisivo attraverso una finestra, ed ecco poi di nuovo le immagini di Mastrogiovanni ripreso dalla videosorveglianza, ma questa volta sullo schermo di un computer, in un lettore multimediale. Sul vetro è contemporaneamente riflesso il volto della nipote che "racconta" le immagini. Un po' come nel vertoviano *L'uomo con la macchina da presa* (1929) era l'inquadratura "sdoppiata" in cui si sovrapponevano l'occhio dell'operatore e l'obiettivo della

[213] *Ibidem*
[214] P. Montani, *Introduzione*, in D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, cit., p. 21.

macchina, si hanno qui atto del vedere e cosa vista presi insieme. "Sdoppiamento" dove ha luogo un processo di soggettivazione di uno sguardo che possa dirsi umano, dunque in grado di lavorare criticamente sul dispositivo.

L'atto del vedere e la cosa vista, insieme, allora, sono al cuore del film. Quel che racconta, quel che dà a vedere, col suo lavoro di montaggio che temporalizza e ricostruisce l'accaduto e lo punteggia di dichiarazioni, legando una realtà di fatto e sguardi e dichiarazioni di chi si interroga su di essa, è appunto un lavoro di ricognizione. È questo, all'origine, a mancare a quelle immagini: l'apertura a uno sguardo che le interroghi, che su quell'accadimento si interroghi. Si può dire, quindi, che *medi*, metta in forma, e dia quindi a vedere questo lavoro ricognitivo e critico, e, insieme, così facendo, recuperi a quelle immagini il loro valore di documento. Che non è oggetto autoreferenziale, che valga in se stesso autonomamente. Al contrario, è relazionale, funziona come ciò che *media* tra una realtà di fatto (della quale riferisce), gli sguardi di chi su di essa si interroga tentando di ricostruirla, gli sguardi di chi quella ricostruzione riceve. A questo proposito, con Mondzain, si potrebbe dire che quelle immagini vengono quindi restituite a un "commercio di sguardi", a una serie di relazioni tra soggetti e mondo che attraverso loro si realizza.

Le immagini, così "rilavorate", lungi dal costituirsi come puro oggetto da percepire passivamente, prestato magari a una fruizione "distratta" (a "quale mondo rivolgere la propria attenzione", riprendendo le parole della regista, se tutto si dà indifferentemente e integralmente visibile?) o ancora alla passività acritica di uno scetticismo aprioristico, tornano a farsi qualcosa *per il cui tramite* si percepisce attivamente[215] e *criticamente* qualcosa del mondo. Che è una realtà di fatto, in questo caso, di cui riferiscono. E dalla quale differiscono, se il lavoro di montaggio (sia come taglio che come integrazione con altri discorsi intorno all'accaduto) istituisce una differenza, uno scarto, un'alterità tra l'accadimento e la sua messa in immagini.

Così rilavorate, allora, nel film diventano anche ciò *per il cui tramite* più sguardi (in questo caso: chi ha in qualche modo "avuto parte" nella vicenda, chi attraverso le immagini se ne è interrogato, il nostro di spettatori) tra loro si legano, *medio* per cui l'accadimento è restituito allo spazio pubblico dello sguardo e della discussione. Dell'interrogazione, dell'esercizio critico, della comprensione, del racconto.

[215] Cfr. *Infra*, § 1.2.3

2.2 Verificare, narrare, testimoniare nel *found footage film*. Di una tendenza nel cinema del reale (I)

Smontaggio e rimontaggio "scettici", si è detto, con riferimento all'idea di *sképsis* come ricerca. Tali, dunque, non perché – come da adagi postmodernisti – una realtà "non esista", o perché nessun discorso possa più di altri legittimarsi in forza di una sua veridicità.

Al contrario, ciò che sta al fondo del rimontaggio di quelle immagini, ciò che alimenta la costruzione formale del film, è proprio il tentativo di comprensione di un vero, un riguadagnare le immagini alla ricerca, all'interrogazione, ai discorsi. Verità, che qui, ancora diversamente da certe posizioni postmoderniste, non è un principio necessariamente dogmatico, intrinsecamente oppressivo, del quale disfarsi[216]. È invece ciò per cui a un discorso che si pretende "assoluto", che pretenda di esaurire e rapprendere in sé "il tutto" di un qualcosa, si *replica*, si contesta, ci si può opporre, e contrastare[217]. La verità è ciò che muove le interrogazioni, la rimessa in discussione (pubblica) di qualcosa, il motore della *verifica*. Che è operazione critica, che rifiuta, a un tempo, una credulità stolida (e *acritica*) in una e una sola versione dei fatti per come immagini, narrazioni, discorsi, saperi possono "imporla" – e pretendere sia l'unica "legittima" –, ma anche un acritico e generico scetticismo radicale fine a se stesso. Una verifica così intesa[218] agisce sia nel gesto di Quatriglio in *87 ore* che in altri film dei quali mi occuperò tra poco, basati del tutto o in parte su filmati preesistenti, su materiali d'archivi (personali, pubblici, istituzionali o no) rimaneggiati, rimontati, e di tanto *found footage film*[219]. Quello che è in gioco, in ogni caso e in modi diversi che

---

[216] Cfr. *Infra*, § 1.3

[217] Che il concetto di verità sia una funzione "discussiva", eminentemente critica, è ciò che sottolinea a più riprese lo studio di Franca D'Agostini al quale ho avuto modo di richiamarmi più volte. «Le funzioni concettuali associate alle parole verità e realtà sono funzioni inferenziali e discussive, che non hanno di per se stesse né colpe né meriti: servono per ragionare e argomentare, e possono essere usate bene o male. Non soltanto. Le due funzioni hanno un uso perlopiù negativo e dubitativo [...] Questo vuol dire che l'obbligo logico e cognitivo legato alle espressioni "questo è un fatto", "così stanno le cose", nelle discussioni serve soprattutto in senso critico e scettico, e ciò vale in generale per tutti i "superconcetti" filosofici, più o meno direttamente legati alle tre nozioni di *unum* (o *esse*), *verum, bonum*», in F. D'Agostini, *Realismo? Una questione non controversa*, cit.

[218] A questo proposito, proprio con riferimento alla rielaborazione di immagini, a un lavoro al contempo immaginativo e critico, Montani parla infatti di "verifica". Anzitutto, va detto che nel delineare la sua idea di "rielaborazione", il filosofo fa riferimento alla *Durcharbeitung* freudiana, inteso come lavoro (*arbeit*) di "attraversamento" e di organizzazione di materiali mnestici relativo all'elaborazione di un trauma (Cfr., P. Montani, *Introduzione. Il giorno della conoscenza*, in Id., *L'immaginazione intermediale*, cit., pp. X-XII). Di qui, un «parallelismo tra l'elaborazione (nel senso freudiano) e la riorganizzazioni delle immagini mediali e dell'archivio [...]» (p. XI). Quanto alla verifica come gesto critico, di ricerca, interrogazione, di rielaborazione e, in definitiva, creativo, di rimessa in forma filmica di immagini preesistenti, si potrebbe dire che in essa si concretizzi «l'immaginazione» intesa «come un lavoro, o una tecnica, che distribuisce e discrimina, differenzia e confronta. Un'immaginazione che potremmo definire *critica*, a patto di intendere la parola secondo il suo etimo antico – *krinein* – che significa separare e distinguere. [...] è proprio il carattere confusivo di molte immagini mediali, l'indistinzione tra spettacolo e documento, ciò che ci impedisce di farne oggetto di esperienza. Per cui l'elaborazione, non diversamente dall'analisi, deve procedere innanzitutto a disimpastare il con-fuso, sottoponendone le parti a una verifica di realtà» (*ibidem*).

[219] La letteratura sul tema è piuttosto ampia. Ricordo, qui, in particolare, C. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand: zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Vorwerk, Berlin 2008, J. Baron, *The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history,* Routledge, London-New York 2014; e, in Italia, la riflessione, la prima in ambito nazionale, di M. Bertozzi, *Recycled cinema*. *Immagini perdute, visioni ritrovate*,

variano di film in film, e da autore ad autore che prendo in esame qui, è, ancora, quella particolare declinazione del rapporto tra immagine e verità che attraversa il cinema del reale italiano. E, in particolare, come ricerca di un vero che a ciò che le immagini riconsegnano in maniera evidente non è riducibile, o un reale che in qualche modo è oltre, altro, dalla loro datità.

Ed è in questa concezione, in questa "pratica" della verifica, di immagini, che si sostanzia in un loro rimontaggio, risignificazione, e, in definitiva, in una forma filmica, che, credo, possano leggersi, da un lato il segno di un mutamento rispetto a un clima culturale precedente (l'"avversione" postmoderna a una certa idea di verità). Dall'altro, la replica, la corresponsione[220], a qualcosa del contemporaneo, a quella credulità e scetticismo che descrivevo come posture aprioristiche, "senso comune".

In un senso generale, la dizione "found footage", che, come sottolinea Marco Bertozzi, significa a livello letterale «"metraggio trovato", dove metraggio sta per pellicola cinematografica, o parte di essa, e "trovato"»[221], può indicare diverse occasioni e modalità di recupero di quello stesso materiale. Filmati, quindi, rinvenuti magari casualmente tra «mercatini delle pulci, raccolte private, […] fondi cinetecari» o «volutamente cercati per essere manipolati»[222]. È a quest'ultima tipologia che qui mi riferirò: filmati cercati per essere manipolati, per farsi oggetto di verifica nel senso che ho appena descritto[223]. Ora, se immagini preesistenti si rimontano, si ripensano e ricontestualizzano, se quindi, in questo si "sottopongono" a un gesto di verifica, se sono cioè da *verificarsi*, ciò presuppone che esse non siano automaticamente portatrici di una qualche verità che in esse si esibisce, esaurisce, data una volta per tutte, e che sia immediatamente evidente e visibile. Sta qui, forse, la «principale differenza dal tradizionale film a base d'archivio», proprio perché presuppone e usa «le immagini come portatrici di "verità"», come confermative, avvaloranti, legittimanti un qualche discorso, un qualche sapere. Al contrario, come ho evidenziato, le immagini si fanno, e sono trattate, nei film che qui prendo in considerazione, come qualcosa da interrogarsi. Al quale "rivolgere il proprio sforzo di attenzione", riprendendo la frase di Costanza Quatriglio a proposito del suo primo impatto con le immagini poi "interrogate" in *87 ore*. E che, prima di tutto,

---

Marsilio, Venezia 2013; F. Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Udine 2013; D. Cecchi, *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Pellegrini, Cosenza 2017.

[220] Cfr. *Infra*, § 1.1

[221] M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio 2013, ebook, epub, pos. 16

[222] *Ibidem*

[223] Continua ancora Bertozzi, evidenziando l'ampiezza dell'idea di *found footage*: «Da un lato immagini provenienti da disparate pratiche audiovisive – cinegiornali governativi, vedute del muto, film d'animazione, cinema pornografico, opere hollywoodiane, film sperimentali, pubblicità televisive, documentari industriali - , dall'altro i modi precipui in cui queste immagini sono rivisitate, sovrapposte, stratificate.», M. Bertozzi, *Recycled cinema*, ibidem.

non domanda che quell'apertura e disponibilità di sguardo che ho già descritto[224] come aspetto centrale dell'immagine documentaria che anima il cinema del reale.

Qualcosa da interrogarsi, si diceva. Spesso, proprio per farne emergere, ricercare, ristabilire, un vero non immediatamente visibile (o non in esse "integralmente dato" secondo la terminologia che ho più volte usato). Quel che è in gioco è dunque – come ha scritto Giovannella Renda – la «rielaborazione […] di un passato attraverso cui sia possibile interpretare» (e reinterpretare) «la società di ieri e di oggi», un rivedere la storia sia nel senso di "guardare ancora" sia di guardare ad essa "nuovamente", da altre prospettive, non consolidate in una qualche "vulgata". Si tratta dunque di un cinema «non assertivo» e che «piuttosto coltiva l'esercizio del dubbio»[225], della ricerca di un qualche ordine di verità "non dette", non visibili, non immediatamente evidenti e non compiutamente consegnato nell'immagine.

Questo ordine di verità da ricercarsi riguarda, anche, le figure, piuttosto ricorrenti nel cinema oggetto di questa indagine, di "narratori" e "testimoni". Le immagini preesistenti, provenienti da archivi di un qualsiasi tipo, sono, al montaggio, associate a una o più voci fuori campo di un qualche narratore in prima persona. Diversamente dalla *voice over* che, come in certo documentario storico-divulgativo, pure realizzato con materiale d'archivio (e per lo più televisivo[226]), fa dell'elemento visivo l'illustrazione e la conferma di quanto "dice", e dell'elemento sonoro il commento esplicativo delle immagini, la voce del narratore in prima persona stabilisce qui con i filmati un rapporto diverso. Ne fa, in primo luogo, la possibile visualizzazione, la trascrizione visibile di una propria esperienza (mettiamo: la propria partecipazione a un accadimento o a fenomeni storici, il modo in cui li ha in prima persona esperiti), di cui rende conto. È soprattutto in questo senso che operano ricontestualizzazione e risignificazione di un *footage* preesistente. Ciò che quindi forniscono non è una ricostruzione dei fatti, in tono informativo, che si voglia fedele in quanto oggettiva, impersonale, imparziale. All'opposto: sono resoconti assolutamente parziali, personali, *ma* non per questo automaticamente "infedeli". Fedeli, lo sono, anzitutto alla propria esperienza, a come i fatti realmente accaduti, a fenomeni davvero verificatisi si sono provati, si sono vissuti, visti, o se ne è in qualche modo partecipato. Ciò che dal loro racconto emerge è dunque l'esser stati legati, l'esser stati in rapporto con un mondo, con i suoi accadimenti e fenomeni. Vero, e oggetto di credenza, è dunque il modo in cui al mondo sono stati e il modo in cui ne raccontano: è questo a mettersi in forma nei film che qui analizzo. Evidenzierò come le figure di narratori, in essi, siano per lo più nella condizione di chi dovrebbe o vorrebbe raccontare qualcosa – mettiamo: la

[224] Cfr. *Infra*, § 1.3.2

[225] G. Renda, *La verifica incerta: l'uso del materiale d'archivio nel documentario italiano contemporaneo*, in G. Spagnoletti (a cura di), *Il reale allo specchio*, cit., p. 79

[226] «Il documentario realizzato con materiale d'archivio viene immediatamente identificato dall'immaginario collettivo dello spettatore medio con il prodotto storico, classico, televisivo», G. Renda, *La verifica incerta*, cit., p. 78

propria versione di un accadimento storico – e si trovi in un certo senso impossibilitato a farlo, per più ragioni. A questa impossibilità, a questo voler/dover dire e non esser capaci di farlo, non essere nella condizione di narrare, non possedere gli strumenti per farlo, è il film a sopperire. In vari modi, col proprio linguaggio, intervenendo su filmati preesistenti e risignificandoli, rimontandoli, restituendo parola a chi non in un certo senso non la possiede, facendo emergere il non detto-non visto dalle immagini.

2.2.1 Narratori senza voce e immagini nel cinema del reale. Ovvero: inventare una lingua

Wer baute das siebentorige Theben?
In den Büchern stehen die Namen von Königen.
Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt?
B. Brecht, *Fragen eines lesenden Arbeiters*

La figura di un narratore in qualche modo impossibilitato al racconto, e al quale il cinema restituisce parola, è al centro, tra l'altro, di *Terramatta. Il novecento italiano di Vincenzo Rabito* (2012), ancora di Costanza Quatriglio. Il film è basato su un memoriale autobiografico[227], e vincitore del Premio Pieve[228] conferito a lavori diaristici. L'autore è Vincenzo Rabito (1899-1981), bracciante e operaio siciliano nativo di Chiaromonte Gulfi (Ragusa). L'uomo, che vi racconta la sua vita e soprattutto la sua personale esperienza, dal di dentro, del Novecento italiano, coi suoi accadimenti e fenomeni storici, non ha ricevuta istruzione regolare (ha conseguito la licenza elementare a trentacinque anni), perché le contingenze – socialmente umile, appartenente a una famiglia povera – sin da piccolo lo hanno di fatto "costretto" a contribuire col proprio lavoro al mantenimento della famiglia. Da questo punto di vista, Rabito è impossibilitato a mettere per iscritto il proprio racconto, e né dispone dello strumento-lingua italiana per farlo. Pure, *forza quell'impossibilità*, vale a dire che scrive comunque, in un italiano appreso "autonomamente", calcato sulla lingua siciliana.

Nel film è in gioco, ancora, il dar forma filmica a un vero che non è integralmente dato in immagini. La voce fuori campo dell'attore Roberto Nobile legge passi dallo scritto di Rabito, le cui memorie coprono circa cinquant'anni di storia italiana "pubblica" (Prima guerra mondiale, fascismo, ricostruzione), intrecciate al suo "privato" (gioventù, costituzione della famiglia, i figli, il lavoro come agricoltore o operaio). Non v'è però immagine che attesti direttamente la sua presenza e

[227] Pubblicato, poi, appunto col titolo di *Terra matta*, Einaudi, Torino 2007.
[228] A Pieve Santo Stefano (Arezzo) ha sede l'Archivio Diaristico Nazionale.

partecipazione alla storia pubblica. Come la lingua di Rabito forza quell'impossibilità di fatto *inventando* una lingua che non c'è, così il cinema *inventa* una forma, un montaggio, per forzare quell'impossibilità, quella mancanza di attestazioni visive. *Found footage* da archivi (LUCE, AAMOD, CRICD-Filmoteca regionale siciliana) e *home movies*, riprese originali di Chiaromonte oggi, sui cui scorci, muri, strade, vengono proiettate – anche letteralmente – le parole dattiloscritte del memoriale, o dove in dissolvenza affiorano i *footage* d'archivio, e i figli di Rabito ormai anziani, a rievocare, chiacchierando, il padre: sono immagini che non vedono direttamente il narratore. Lo rendono però visibile comunque, al di là di ciò che in esse è immediatamente apparente, facendo che "parlino" la sua storia. Immagini che non sono, quindi, portatrici di verità *in sé*, ma sono ciò *per il cui tramite* la verità del racconto di Rabito può prendere forma visibile, ciò per cui essa si "media" o trova dove installarsi, prendere consistenza, incarnarsi. Un po' come le parole del memoriale proiettate sui muri cui accennavo. Così, dove Rabito parla della propria partecipazione al conflitto del '15-'18 (è uno dei "ragazzi del '99", l'ultima classe ad essere arruolata), ecco sfilare le immagini d'archivio dei soldati in tradotta, del fronte, trincee ed esplosioni; dove racconta l'avvento del Fascismo ecco le immagini della visita di Mussolini a Ragusa; dove comincia il racconto della ricostruzione nel secondo dopoguerra ecco i votanti alle urne nel '48…

Come la "microstoria"[229] elegge a proprio campo di indagine la "scala ridotta" del gruppo sociale più o meno ristretto, o addirittura l'individuo, magari non erudito, "illetterato", o indigente, interrogando da quella prospettiva fenomeni di ampia portata sociale e temporale, così in *Terramatta* la macrostoria nelle sue immagini ufficiali, pubbliche, collettive è attraversata dalla microstoria del racconto di Rabito. Il gesto di un narratore che si è forgiato un idioletto (italiano modellato sulla base del suo ragusano), non è in fondo diverso dall'operazione del film: nell'un caso come nell'altro si tratta di inventare una lingua, come dicevo, in cui i fatti "non parlino da soli" ma siano da qualcuno parlati, qualcuno cui restituire voce. Si tratta di fare attraversare ciò che si concepisce come già integralmente dato, in blocco – sia la (macro)Storia, sia l'immagine in quanto portratrice di verità, sia la lingua, l'italiano "ufficiale" scritto-parlato – da qualcosa o qualcuno che

[229] Si tratta di quel filone di studi storici, che ha avuto particolare ampiezza proprio in Italia, a partire dal lavoro, soprattutto, di Carlo Ginzburg. Affine a una certa antropologia storica, e alla scuola legata alla rivista francese *Les Annales* (Bloch, Febvre, Aries, Braudel, Le Goff) più per "campo" d'indagine che per metodi, la microstoria guarda sostanzialmente alla percezione di fenomeni collettivi in seno alle classi non colte, non alfabetizzate, figure socialmente "marginali". A titolo di esempio ricordo qui: C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, (Einaudi, Torino 1976), ricostruzione dei processi per eresia intentati, nel '500, al mugnaio Domenico Scandella, "colpevole" di aver elaborato e predicato una propria cosmogonia e,a suo modo, una teologia; G. Levi, *L'eredità immateriale. Carriera di un esorcista nel Piemonte del seicento* (Einaudi, Torino 1985), sulle relazioni sociali ed economici di una piccolissima comunità piemontese intorno alla figura di un esorcista del XVII secolo.

ne metta in discussione (e destituisca) il carattere monolitico, dogmatico, assoluto, e che le rimetta in discussione e le riconquisti a una qualche soggettività narrativa, al suo racconto veridico[230].

Sostanzialmente, in *Terramatta* come in altri film di cui dirò tra poco, è all'opera un *dar voce* (quella di Rabito, in questo caso) a immagini "mute", pubbliche, e, da questo punto di vista, impersonali – come informazioni – che difficilmente basterebbero da sole a rendere conto di vissuti individuali, e di come questi hanno intrecciato e contribuito a determinare eventi collettivi. Al contempo, nelle immagini, si *dà corpo* (visivo) a una lettera, a testimonianze puramente verbali-scritte. Una storia individuale può quindi raccontarsi per immagini d'archivio appartenenti a una memoria in certo modo collettiva, e la storia collettiva può raccontarsi da una prospettiva singolare.
I filmati d'archivio potrebbero benissimo appartenere *anche* all'esperienza di Rabito, oltre che a chissà di quanti altri narratori anonimi, mancati, potenziali, che parteciparono degli stessi avvenimenti. Il *found footage* degli archivi istituzionali mostra quanto Rabito *potrebbe* aver visto, o qualcosa di estremamente vicino alle sue esperienze, e ai contesti in cui si producevano. Non che nei filmati, naturalmente, si veda davvero e di fatto "lui", ma le parole dal suo racconto rimano in maniera tanto aderente con le immagini da farci inferire che *potrebbe aver visto così*.

Questa restituzione del Novecento dove "non parlano da soli" i fatti della macrostoria, né le immagini, incrina quindi il carattere monolitico del dispositivo-Storia. Il resoconto che il film ne offre, intanto, è sostanzialmente antiretorico: Rabito, ad esempio, prende la tessera del Partito Fascista non già per adesione ideologica – tanto più che egli è vicino a idee genericamente socialiste –, ma semplicemente perché ciò gli consente di trovare lavoro. E così, alla caduta del regime, egli decide «di farsi partigiano e comunista perché altrimenti un posto "non lo poteva capitare"», e ancora, alle elezioni del '48, quando lavora come cantoniere, consente indifferentemente – per convenienze di "quieto vivere", o altre ragioni – l'affissione di manifesti elettorali a tutti i partiti in corsa. Si diventa "fascisti" o "partigiani" non perché si sposino *necessariamente* determinate idee o ideologie e bandiere, ma per motivazioni e convenienze più stringenti e contingenti. In sostanza, nel momento stesso in cui il racconto dell'uomo organizza e conferisce un senso agli eventi storici, e cioè al visivo che affiora nel *found footage*, si mina ogni carattere normativo, necessario, ufficiale, del dispositivo-Storia. Allo stesso modo che la lingua di Rabito, conquistata dopo che per tutta una vita l'istruzione gli era stata interdetta dalla condizione economica (la necessità di lavorare per

[230] Come scrive I. Perniola, proprio in quanto all'invenzione di una lingua nel film di Quatriglio e a un resoconto storico dal punto di vista degli "anonimi", la «lingua […] folle e crudele di Rabito, si spalma, letteralmente, sulle immagini di repertorio, che a partire dalla Grande Guerra arrivano sino ai giorni nostri, quando l'eredità di questo scomodo padre viene raccolta dai figli», cercando di far racconto di «un'altra storia, quella degli ultimi, degli italiani schiacciati dal potere, perché incapaci di autogestirsi politicamente e quindi sempre soggetti (passivi) dei cambiamenti della Storia»in *L'era postdocumentaria*, cit., pp. 130-31.

mantenere la famiglia impediva la frequenza della scuola), incrina il carattere monolitico e normativo dell'italiano come lingua nazionale.

Una crepa, insomma, è instillata nei dispositivi Storia e Lingua. Disarticolati entrambi, non fanno blocco unico, non sono universali, nazionali, bensì attraversati da fatti e vite particolari, microstorie e idioletti come quella di Rabito.

L'invenzione di una lingua per il cui tramite i fatti possano da qualcuno esser parlati, destituendone il carattere monolitico, l'operazione critica di verifica e rimontaggio di immagini preesistenti, nella coscienza che non parlano una volta per tutte, da sole esaurendo in sé il tutto di un qualche fenomeno, è, anche di altri film. Che, ancora, hanno al centro una o più figure di narratori. È così, anche in *Vogliamo anche le rose* (2007) di Alina Marazzi. Il film ripercorre parte della storia (circa un decennio tra la fine degli anni '60 e '70) del movimento per l'emancipazione della donna in Italia. I cortei femministi, le discussioni (su divorzio, aborto, potestà maritale, istruzione femminile) nella società italiana del tempo, si offrono attraverso un montaggio di interviste, pubblicità, fotoromanzi, copertine di riviste, fotografie, documentari provenienti da archivi (AAMOD, Rai Teche, Cineteca di Bologna), talora inframezzati da brani da altri film (di Alberto Grifi, Paolo Gioli, del gruppo *Videobase*: Alfredo Leonardi, Anna Lajolo, Guido Lombardi, inchieste, interviste), animazioni, più alcune riprese effettuate *ex novo* dalla regista. I fermenti e le cause del movimento sono intrecciati alle esperienze personali di tre donne, i cui diari vengono letti dalle voci fuori campo di altrettante attrici: Anita Caprioli, Teresa Saponangelo, Valentina Carnelutti. Il dispositivo da disarticolare e destituire, quello sul quale interviene la *sképsis* come ricerca, del gesto di rimontaggio, di ricombinazione e ricontestualizzazione di materiali preesistenti, è, soprattutto, l'immaginario, la cultura e i sistemi valoriali patriarcali-maschilisti che da tante immagini di repertorio (pubblicità, interviste, film di famiglia dei '60-'70) è veicolato. Si tratta, quindi, di ridare voce a chi quel dispositivo ha in qualche modo subito (tre donne, come altre) o che in qualche modo ha partecipato e contribuito a innescare mutamenti nelle forme della vita sociale e cultura italiana del tempo. Come ha osservato Stefania Rimini, la combinazione di «cine-interviste, di *réclame* pubblicitarie, di pellicole d'animazione, brani sperimentali» nel film, il suo «effetto *collage* fa sì che la dimensione privata entri in rotta di collisione con l'immaginario collettivo dell'epoca, in un costante processo di 'rimediazione' della storia e dei suoi stereotipi»[231].

È in gioco, nel film, in questo suo fare "entrare in collisione" vite e immaginari, un'idea di *credenza*. Come in *Terramatta* si faceva oggetto di credenza "come" Rabito *potrebbe aver visto* il "suo" Novecento italiano, nell'intreccio di parola-resoconto e filmati di repertorio, qui a farsi oggetto di credenza è il modo in cui quelle tre soggettività (ma potrebbero benissimo parlare per

[231] S. Rimini, «*Le voci di dentro*». *Fantasmi audiovisivi nel cinema di Alina Marazzi*, in "Arabeschi", n.2, luglio-dicembre 2013, p. 21

tante altre anonime, i loro racconti essere in una certa misura simili a quelli di altre "senza diario" e "senza nome") hanno attraversato il movimento, il modo in cui il loro personale s'è intrecciato al politico. O l'uno è stato consustanziale all'altro, reciprocamente indiscernibili, secondo la formula cara alla stagione dei movimenti che voleva il personale come politico e viceversa.

L'invenzione del film, della sua lingua, del suo stile, del suo dar forma visiva ai resoconti e memoriali di quelle narratrici altrimenti "invisibili" (ecco, di nuovo: il misurarsi del cinema del reale italiano con un reale inatteso, non evidente), parte, anche qui, dal fatto che chi narra non ha corpo, non ha immagine che ne attesti, in qualche modo, la partecipazione agli eventi. E chi invece, vediamo nelle immagini, non ha voce.

Come raccontare, allora, quella stagione, in che modo, quale linguaggio inventare? «Volevo trovare uno stile, adottare un punto di vista specifico, e così speravo di trovare dei diari perché volevo raccontare la storia da un punto di vista soggettivo, il che ha molto a che fare con il movimento femminista. Volevo fare un film soggettivo»[232], ha affermato la regista. Fondere, quindi, immagini pubbliche e diari privati (reperiti da Alina Marazzi presso l'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano), legare sguardi e mondo, soggettività e dispositivi, vite e storia.

Se si deve raccontare ciò che non ha parola e insieme ciò che non ha immagine o corpo, se si deve, reciprocamente, restituire l'una all'altra, se, in definitiva, si deve restituire *verità* e credibilità a quanto non è immediatamente evidente, né visibile, occorre quindi inventare un linguaggio. Occorre pensare diversamente i rapporti tra le immagini e tra le immagini e i suoni, stabilirne di nuovi. Occorre non prenderle come automaticamente e da sole portatrici di verità assolute, ma ripensarle, fare che siano ciò *per il cui tramite* si comunicano altre verità, non immediatamente evidenti, non visibili, non dette. Occorre pensarle quali elementi di un linguaggio per cui possano parlare narratrici altrimenti mute.

Ancora Marazzi:

> […] the film was actually made in the editing room, and I always work with an editor, Ilaria Fraioli, and what we do together is experiment a lot in the editing. We talk about documentaries, of what is allowed and what is not allowed, for instance the fact that in *We Want Roses Too* somehow we use all the different elements as if they were grammatical elements and we create

[232] «I wanted to find a style, to adopt a specific point of view, and so I was hoping to find diaries because I wanted to tell the story from a subjective point of view that had so much to do with feminism. I wanted to make a subjective film» trad. Mia, da M. Bale, *We Want Roses, Too: A New Language for Italian Feminism*, in *The L Magazine* (23 Aprile 2010), http://www.thelmagazine.com/TheMeasure/archives/2010/04/23/we-want-roses-too-a-new-language-for-italian-feminism

> our own syntax, we create our own language, juxtaposing images that come from very different sources but together they make a sentence.[233]

Creare un linguaggio personale, giustapponendo diverse fonti, come elementi di una personale sintassi e facendo che dalla loro combinazione e rimontaggio vengano nuove frasi.

E se l'archivio, inteso secondo la definizione foucaultiana, è la «legge di ciò che può essere detto»[234], le immagini d'archivio, in questo e altri film, diventano altro da quanto prescritto, enunciano storie *altre* degli accadimenti, li filtrano attraverso una prospettiva personale, parziale – e, nel caso del film di Alina Marazzi, anche nel senso di "partigiana", di parte –, mostrano la coincidenza tra individuale e collettivo che in quelle immagini, se assunte in sé come portatrici di verità, può non essere visto. Ciò che forse, le immagini non sanno di trattenere, o di poter dire.

Allo stesso modo che il decennio raccontato in *Vogliamo anche le rose* vede parte del mondo femminile italiano conquistarsi un ruolo e delle soggettività, si riguadagna, qui, a tre donne la possibilità di testimoniare in prima persona la propria epoca. E, come accennavo, potenzialmente alle altre, tante, anonime, delle quali, pure, non esiste documento. O se c'è, è in un certo senso privo delle loro voci, come ad esempio i volti anonimi di donne che vediamo sfilare nei cortei delle manifestazioni nei filmati o foto d'archivio.

Ho detto che questi – come altri film di cui parlerò alle pagine successive – hanno al centro le figure di narratori i cui resoconti sarebbero in qualche misura segnati o minati da una qualche impossibilità (strumentale-linguistica, per esempio, nel film della Quatriglio), da una qualche lacuna, incompletezza (nel film della Marazzi). Quel che dai loro racconti emerge, quello cui i film danno forma, intrecciandone le parole con immagini appartenenti a memorie collettive o private (di altri), è proprio una verità che in quelle immagini potrebbe non essere visto, si è detto, una verità che in un certo senso "non sanno" di poter dire e significare. Ma che narratori sono quelli al centro di questi film (e altri che, tra poco prenderò in esame) e che verità raccontano, allora?

2.2.2 Il cinema che testimonia: far le veci di chi non ha voce

Per delineare l'idea di narratore cui mi riferisco, richiamo brevemente la descrizione che ne ha tracciata Walter Benjamin, in particolare – e con più continuità – nel suo saggio sull'opera Nikolaj Lèskov, e che in altri suoi scritti torna in maniera più "rapsodica". Narratore è, innanzitutto, colui che attinge, per i propri racconti, dall'esperienza, sia la propria sia quella «che passa di bocca

---

[233] *Ibidem*
[234] M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, tr. it., Rizzoli, Milano 1971, p. 73

in bocca»[235]. Il tipo di esperienza cui Benjamin si riferisce è essenzialmente la *Erfahrung*, che ha un carattere processuale e si configura come «esperienza accumulata»[236], sedimentazione di un vissuto nel soggetto. È il precipitato del rapporto io-mondo, ed è distinta dalla *Erlebnis*, esperienza in quanto pura percezione a carattere istantaneo-puntuale. C'è, in questo narrare, un carattere di reciprocità: l'esperienza di chi parla diviene esperienza di coloro che ascoltano. La narrazione, inoltre, «non mira a trasmettere il puro "in sé" dell'accaduto come un'informazione o un rapporto; ma cala il fatto nella vita del relatore. […] Così il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio»[237]. Ora, secondo Benjamin, la figura del narratore tende a scomparire: è effetto del venir meno della *Erfahrung*[238]. I traumi della guerra, i cambiamenti accelerati e caotici della società di massa, sembrano aver privato l'uomo di quella che il pensatore rintraccia come sua facoltà «più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze»[239]. Organizzarle, narrarle, condividerle, quindi, come facoltà umana per eccellenza.

Analogamente, la verità di cui fanno resoconto le soggettività di narratori in questi e altri film non è quella relativa a realtà di fatto, empiriche, e pertanto, magari, effettivamente visibile in immagini. È, semmai, la verità, più impalpabile, intangibile, ma non per questo "meno vera" dell'*esperienza* che di quel fattuale, di quegli accadimenti, di quei fenomeni, si è fatta. Non, quindi, il "puro in sé dell'accaduto", ma il fatto come "calato nella vita del relatore", il modo in cui fatti, fenomeni del mondo, sono legati a chi ne ha fatto esperienza. C'è un altro aspetto, poi, nello scritto benjaminiano che vorrei evidenziare, e che mi sembra pertinente al discorso sin qui intrapreso. È la differenza tra narrazione e informazione. Proprio nella diffusione massiva dell'informazione, come è noto, Benjamin individuava un ulteriore fattore del depauperamento dell'esperienza, del venir meno della figura del narratore in quanto figura che "fa esperienza" di qualcosa per farne racconto.

> Se la stampa si proponesse di far sì che il lettore possa appropriarsi delle sue informazioni come di una parte della sua esperienza, mancherebbe interamente il suo scopo. Ma il suo intento è proprio l'opposto, ed essa lo raggiunge. È quello di escludere rigorosamente gli eventi

[235] W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Lèskov*, in Id., *Opere complete. VI. Scritto 1934-1937*, a cura di E. Ganni, tr. it., Einaudi, Torino 2004, p. 321.
[236] P. Jedlowski, *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo*, Franco Angeli, Milano 2002, p. 16.
[237] W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 327.
[238] «Una cosa è chiara: le quotazioni dell'esperienza sono cadute e questo in una generazione che, nel 1914-18, aveva fatto una delle più mostruose esperienze della storia mondiale. […] Non si poteva già allora constatare che la gente se ne tornava muta dai campi di battaglia? Non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile. Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana di libri di guerra, era tutt'altro che esperienza che scorre dalla bocca all'orecchio. […] mai esperienze sono state smentite più a fondo di quelle strategiche attraverso la guerra di posizione, di quelle economiche attraverso l'inflazione, di quelle fisiche attraverso la fame, di quelle morali attraverso i potenti.» W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, in Id., *Opere complete. V. Scritti 1932-1933*, a cura di E. Ganni, tr. it., Einaudi, Torino 2003, p. 43.
[239] W. Benjamin, *Il narratore*, cit. p. 320.

> dall'ambito in cui potrebbero colpire l'esperienza del lettore. I principi dell'informazione giornalistica (novità, brevità, intelligibilità, e, soprattutto, mancanza di ogni connessione fra le singole notizie) contribuiscono a questo effetto non meno dell'impaginazione e della forma linguistica.[240]

Immagini invece appartenenti al repertorio dell'informazione, o nate con finalità eminentemente informativa, in questi e altri film si fanno materia di racconto, si calano nella vita di relatori-narratori.

La diagnosi benjaminiana, come accennavo in parte già al capitolo precedente, è certo ancora valida, e forse ancora più pregnante nella contemporaneità che viviamo. Se questo mondo e le sue immagini informative difettano di credibilità, se ad esso siamo scettici o poco legati, come se i suoi avvenimenti "ci riguardassero solo a metà" (diremmo con Deleuze), non è paradossale che ciò si produca proprio quanto più immagini e informazioni si producono con immediatezza, facilità, ovunque, da chiunque? E in abbondanza, spesso disorientante, tale da ridurle a un magma confusivo, indistinto, improntato a un puro sensazionalismo e "novità, brevità, intellegibilità"? Calare nuovamente "i fatti nella vita del relatore", allora, fare che immagini altrimenti anonime e mute siano *anche* "storia" sua o d'altri che verosimilmente, per sua voce, potrebbero similmente parlare, non è, forse, un modo che il cinema ha di ritessere, ristabilire quel legame, di riavvicinare i fatti all'esperienza, alla coscienza? Quando sostengo che il cinema del reale mette in forma qualcosa del presente, ad esso replica, obietta, corrisponde a sue problematiche, inquietudini, istanze, mi riferisco anche a questo.

Ora, se però è il film a porre in essere, a dar forma, voce, immagini, a un narratore altrimenti "muto", impossibilitato per varie ragioni, se restituisce verità a racconti lacunosi, dove i fatti si "calano nella vita dei relatori", da questo punto di vista, il cinema si fa luogo di costituibilità di una *testimonianza*.

Riprendo brevemente la ricostruzione che, del concetto di testimone, con un approccio genealogico, guardando al diritto romano in particolare e all'etimologia del termine, ha effettuato anni fa Giorgio Agamben. Testimone può dirsi anzitutto il *testis*, il "terzo" che depone in merito a una vicenda sulla quale c'è una contesa pubblica (il "testimone oculare" che si è trovato ad assistere a un qualche evento, ma non è "parte in causa" della dinamica). *Superstes,* invece, è il testimone che ha preso parte direttamente agli eventi di cui dice (è «colui che ha vissuto fino in fondo un'esperienza, è sopravvissuto ad essa e può, quindi, riferirla ad altri»). In ogni caso, rileva Agamben, «la testimonianza è […] sempre un atto di un "autore"» e il termine stesso *auctor* indicava *anche* il

[240] W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire,* in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it., Einaudi, Torino 1976, p. 90

testimone. La sua testimonianza, intanto, «presuppone sempre qualcosa – fatto, cosa o parola – che gli preesiste, e la cui realtà e forza devono essere convalidate o certificate»[241].

Ora, tornando ai film in questione, da un certo punto di vista, si potrebbe dire che i narratori in questione siano sostanzialmente dei *superstes*, e che siano superstiti che però, per qualche ragione, sono impossibilitati a testimoniare, a raccontare gli accadimenti che pure hanno vissuto, o i cui resoconti sono lacunosi. Ma l'*auctor*, come ancora Agamben ricorda, era anche chi interveniva (nell'ambito del diritto) «nell'atto di un minore (o di chi, per qualsiasi ragione, non ha la capacità di porre in essere un atto giuridicamente valido), per conferirgli il complemento di validità di cui ha bisogno. Così il tutore, pronunciando la formula "auctor fio", fornisce al pupillo l'"autorità" che gli manca». Ecco, l'atto dell'*auctor*, un po' come il tutore che garantisce per il pupillo conferendogli l'autorità che gli manca, non è operazione diversa da quella di chi restituisce una qualche validità «di prova a ciò che di per sé ne manca»[242]. L'atto dell'*auctor* origina dunque da una mancanza, da una imperfezione, da un'incapacità e una lacuna che lo precedono, e che è chiamato a integrare. Nei casi che ho qui preso in esame, e in altri che vedremo tra poco, è il film stesso a farsi "auctor", nella sua forma, a dire il suo "auctor fio", a prestar voce e immagini a narratori che ne sono privi, a legittimare, e render visibile un vero dei loro racconti che non è in immagini immediatamente visibile. Ma nel far questo, i film si fanno carico del loro discorso, della loro presa di parola, se ne appropriano, in un certo senso, nel momento stesso in cui virtualmente la restituiscono loro. L'occasione di formare un proprio linguaggio (e si è detto di come Alina Marazzi e Ilaria Fraioli cercassero in moviola di "elaborare una sintassi" personale, e che di soggettività parlasse, attraverso immagini altrui), di inventare un proprio stile, d'imprimerlo al film, origina dall'appropriazione di un linguaggio, di un discorso, di un pensiero, di una visione del mondo altrui. È qualcosa di simile a ciò che Pasolini chiamava "soggettiva libera indiretta". Su questo tornerò al paragrafo 2.5.

Intanto mi soffermo, brevemente, su altri film, stranieri, e altri "oggetti" – letterari, teatrali – che pure si misurano in maniere simili a quelle che ho fin qui tratteggiato con l'idea di testimonianza. Questo per allargare di nuovo lo sguardo, ancora, a una contemporaneità, al suo clima culturale nel segno di un diffuso "ritorno al reale" (Foster), del quale il cinema del reale italiano è parte. Si tratta di mettere in luce il quadro entro il quale s'inscrive, il presente che "sente", pensa, mette in forma, e le tendenze, in altri campi (artisti, culturali) con le quali dialoga. Ancora, quindi, come le forme di questo cinema partecipino della contemporaneità, in senso più ampio.

---

[241] G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 138-140.
[242] *Ivi*.

2.2.3 Racconti testimoniali e rimanipolazione in altre forme

A istituire dei nessi, a legare parole e immagini, e a permetterci di leggere come testimonianza quanto vediamo e sentiamo, la loro interazione, è la giustapposizione intermediale[243] di elementi eterogenei: diari, filmati d'archivio di diverse fonti, tipologie, formati, girati originali, animazioni.
È il tipo di strategie linguistiche e discorsive attraverso cui certo documentario contemporaneo ricostruisce – al montaggio – testimonianze anche partendo da documenti incompleti, parziali, «distrutti o mai esistiti»[244], esaminate da Dario Cecchi nel suo studio *Immagini mancanti*, il cui titolo è preso in prestito dal film di Rithy Pahn, sul regime di Pol Pot[245].
Nel film di Pahn, a "mancare" sono le immagini delle vittime dei Khmer rossi in Cambogia. Alle riprese "fotorealistiche" di persone in carne e ossa, nel film, alle immagini d'archivio, che ricostruiscono contesto e atrocità del regime, se ne accostano altre di marionette, figure d'argilla, che ricostruiscono invece le storie delle vittime in assenza di girati che li documentino.
Ecco, nel film di Rithy Pahn, la mancanza di immagini documentali delle vittime è sostanzialmente effetto dell'occultamento o dell'interdizione che ne ha sancita un potere, disponendo cosa rendere visibile e cosa invisibile (gli eccidi, in questo caso). Tramite un mezzo espressivo – come Cecchi sottolinea nel suo studio – semplice, "primitivo", in qualche modo "arcaico", ossia le marionette, ha luogo, nel film, la riappropriazione della possibilità di racconto di un qualcosa che un dispositivo di potere ha relegato all'irraccontabile, all'intestimoniabile. Mancanza di immagini come

---

[243] Come scrive Montani, il fenomeno «designato dal concetto [di "intermedialità"] coinvolge un arco di discipline che vanno dalla semiotica alla sociologia dei processi comunicativi fino all'estetica e alle teorie dell'arte» (P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, p. XIII). Si tratta, in effetti, di una categoria concettuale particolarmente frequentata in sede critica e teorica, almeno negli ultimi dieci anni, nella stessa misura in cui più oggetti, testi, opere, nello stesso segmento temporale, ne frequentano le forme (benché, da un punto di vista strettamente lessicale, il termine "intermediale" sia "di lunga durata": la lezione *intermedia* si trova già nella produzione saggistica di S. T. Coleridge, indicante un termine mediano tra realtà e simbolo, ripreso poi con altri accenti nel Novecento, a proposito di alcune pratiche artistiche legate al movimento Fluxus, cfr. D. Higgins, *Intermedia*, in "Something Else Newsletter", v.1, n.1, Febbraio 1966, poi in "Leonardo", v. 34, n.1, Febbraio 2001, pp. 49-54). Una definizione efficace è quella proposta da C. Clüver, così sintetizzata da M. Fusillo: « Clüver (in *Changing borders*, 2007) distingue fra il *testo multimediale*, come il libro illustrato, in cui troviamo elementi individualmente coerenti che provengono da *media* diversi, e che possono essere facilmente separati perché producono due testi distinti, autonomi e significativi; il *testo mediale misto*, come il fumetto, in cui gli elementi mediali sono separabili, ma non sono autosufficienti (la loro separazione non produrrebbe nulla di significativo); e infine il *testo intermediale* vero e proprio, in cui gli elementi dei diversi *media* non sono separabili e sono totalmente fusi tra loro, come nella poesia visiva», M. Fusillo, R. Terrosi, *Intermedialità*, https://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita_%28Enciclopedia-Italiana%29/.
Oltre al testo, di P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, sul concetto di intermedialità, ricordo qui: K.B. Jensen, *Media Convergence: the three degrees of network, mass, and interpersonal communication*, Routledge, London 2010; J. Peach, J. Schröter (a cura di), *Intermedialität—Analog /Digital: Theorien, Methoden, Analysen*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2007; L. De Giusti (a cura di), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Marsilio, Venezia 2008; F. Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Mimesis, Udine 2013; G. Baratta, *Leonardo tra noi. Immagini, suoni, parole nell'epoca intermediale,* Carocci, Roma 2007.

[244] D. Cecchi, *Immagini mancanti. L'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Pellegrini, Cosenza 2017, p. 9.

[245] *L'image manquante*, 2013, R. Panh.

instrumentum regni, e riduzione al silenzio, quindi. È lì, da quel silenzio, da quella incapacità-impossibilità di racconto, che i procedimenti discorsivi, gli accostamenti tra diverse tipologie di immagini e materiali, messi in atto nel film, consentono di considerare come *testimonianze* i resoconti altrimenti lacunosi, mancanti in parte o del tutto inesistenti, e di *autenticarli*.

I "processi di autenticazione" cui Cecchi si riferisce nel suo lavoro, e che vede messi in atto in certo documentario contemporaneo (per il quale l'autore preferisce appunto la categoria "cinema di testimonianza" alternativo a un cinema di pura *mimesis*[246]), sono stati descritti da Pietro Montani nel suo *L'immaginazione intermediale*[247]. L'idea montaniana di autenticazione prende in buona parte le proprie mosse dal problema della prestazione referenziale dell'immagine, per altro messa ampiamente "in crisi" dal digitale, e dunque la sua «capacità di intercettare il mondo, di esplorarlo e di ridescriverlo». Come "tener per vera" e "testimoniale" un'immagine che può, con un qualcosa da testimoniare, intrattenere un nesso estremamente debole e che per di più si presta a manipolazioni potenzialmente infinite?

L'autenticazione che propone Montani agirebbe in primo luogo come «contrasto […] nei confronti dei potenti effetti di *derealizzazione* che caratterizzano lo statuto dei media audiovisivi». Statuto derealizzante che va inteso in due sensi: sia perché non ogni immagine – in quanto digitale – è automaticamente "autentica" perché indicale di un referente ontologico ad essa esterno; sia perché – come ho già illustrato al capitolo precedente – ha tra i suoi effetti tendenziali quello di configurare un mondo indifferente, che ha perso la capacità di farsi "sentire" ed esperire come altro dalla sua "epifania mediale". Se non può darsi (più) immagine di per sé automaticamente "autentica" in nesso forte con una sostanza ontologica di riferimento, né il mondo può farsi sentire come altro da quella, allora, un'interrogazione circa la sua prestazione testimoniale dovrà riferirsi al «rapporto [intermediale] tra i diversi dispositivi dell'immaginario tecnologico». In altre parole, perché un'immagine possa autenticarsi, è necessario un «supplemento di mediazione» (qui: diari, *found footage*, animazioni, riprese originali; e, nel caso del film di Pahn, un *medium* "arcaico" nelle figurine di argilla), allo stesso modo che consideriamo "autenticata" la foto su un documento proprio nel «concorso di più scritture» (una firma, una dichiarazione, un timbro, ecc.)

> Autenticare, da questo punto di vista, vale quanto "ri-realizzare", riabilitare l'immagine alla relazione col suo altro irriducibile, col suo "fuori campo" radicale e inappropriabile. Ma la riabilitazione, occorre ribadirlo, può prodursi solo in forza di un supplemento di mediazione, proprio come accade quando parliamo di una fotografia "autenticata" da apporre su un

[246] Cfr. D. Cecchi, *Immagini mancanti*, cit. p. 11. tensione tra una realtà di cui mancano i documenti […] e una messa in scena esplicitamente di finzione, la quale supplisce a tale assenza

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

> documento di identità, la cui validità richiede, di regola, il concorso di numerose altre scritture: [...] (una dichiarazione, un timbro, o un codice magnetico) e di un supporto che ne rechi l'iscrizione [...][248].

Inoltre, proprio «muovendo da un confronto attivo tra i diversi formati tecnici dell'immagine (l'ottico e il digitale, per esempio), e tra le sue forme discorsive (finzionale e documentale […])» che è possibile «rendere giustizia all'alterità irriducibile del mondo reale e alla testimonianza dei fatti, mediatici e non, che vi accadono»[249]. Fare, cioè, che attraverso la differenza tra i vari formati mediali all'opera in un singolo film (proprio perché ciascuno si riferisce a un mondo "fuori dell'immagine" in modi, formati, tecniche *differenti*), sia in qualche modo ri-realizzata, e "ridata a sentire" la differenza del mondo (oltre che, certo, tra i vari formati mediali in gioco).

Più in generale, misurarsi con una memoria mancante, e una verità invece non detta, non visibile, è qualcosa che il film basato del tutto o in parte su materiali preesistenti, trovati o cercati che fossero, ha del resto fatto altre volte nella sua storia. Penso, ad esempio, a film apertamente tesi a confrontarsi con l'attualità o la storia politica. Come *Videogrammi di una rivoluzione* (1992), di Harun Farocki e Andrei Ujica, sulla la caduta di Ceausescu e le agitazioni di Bucarest, ma come raccontata dalle reti televisive: è un film che già vede il potere dell'immagine mediatica come lo si conoscerà in anni di molto successivi, e cronologicamente a noi più prossimi, che già reinterroga il "come" di qualcosa si fa racconto, di "come" i fatti si calino, per immagini nelle vite di singoli o collettività, di come la diffusione delle immagini mediatiche "mobiliti" (oltre a mostrare) manifestazioni, adesioni a proteste, manifestazioni. Immagini da reinterrogare, da rimontare, che da sole non esauriscono in sé "il tutto" degli accadimenti.

Oppure, in anni più recenti, penso per esempio al riutilizzo di filmati d'epoca, reportage, dichiarazioni volti a ricostruire l'esperienza della dittatura di Pinochet, la figura e l'operato di Salvador Allende in *Cile, la memoria ostinata* (1997), o in *Salvador Allende* (2004) o ancora in *Nostalgìa de la luz* (2010) di Patricio Guzmán. L'ultimo, in particolare, sui *desapacerìdos*, sui dissidenti fatti prigionieri nel deserto di Atacama. Lì, dove un astronomo, guardando le stelle, dice che la luce che da loro giunge, per come la vediamo, è già "vecchia", eppure ancora illumina. Un po' come un passato che non smette di essere riguardato, reinterrogato, rimesso in questione, le cui tracce ancora riverberano sul presente.

E al di là dell'ambito strettamente cinematografico, una certa tensione a rimettere testimonianze al centro di discorsi artistici, può rilevarsi sia in certa produzione teatrale italiana (già a partire, grossomodo, dalla seconda metà degli anni '90 del secolo scorso), sia in letteratura. Penso,

[248] P. Montani, *Introduzione*, in Id., *L'immaginazione intermediale,* cit., p.XIV-XV.
[249] *Ivi*, p. XIII.

ad esempio, ad alcuni lavori di Ascanio Celestini, come *L'ordine è già stato eseguito*, che, a partire dalle ricerche sulla storia orale del Secondo conflitto mondiale (effettuate in particolare da Alessandro Portelli[250]), ricostruisce l'eccidio delle Fosse Ardeatine dal punto di vista, e nelle voci e nei ricordi, di chi "non sta nei libri di storia". O, sempre di Celestini, *Radio clandestina*, sui "fatti" di via Rasella precedenti quella strage. E ancora: a *Vajont*, di Marco Paolini, a *FIATo sul collo* di Ulderico Pesce, sugli scioperi operai dello stabilimento FIAT di Melfi, in Lucania, a *Trincea* (sui soldati semplici alla Prima guerra mondiale), *Terra promessa* (sul brigantaggio meridionale), entrambi di Marco Baliani. E tutti questi autori-attori, tendono a stare in scena come *narratori*, come *affabulatori*, per il cui tramite, la cui voce, il cui corpo, prendono voce e corpo testimonianze, narrazioni, resoconti, degli anonimi della storia.

Una tendenza simile, come accennavo, è anche in letteratura. Raffaele Donnarumma parla di "letteratura di testimonianza" con riferimento, ad esempio, ai lavori di Mauro Covacich, di Helena Janaczek, di Antonio Franchini, e in parte Saviano[251]. Si tratta di opere che appaiono in qualche misura "inclassificabili", non pienamente riconducibili al saggio, all'inchiesta, al reportage benché ne adottino alcune materie (si pensi a *Gomorra*), neppure, però, pienamente alla forma-romanzo. Benché mettano, tendenzialmente, in forma narrativa, materiale potenzialmente "saggistico". Il racconto, per altro spesso effettuato in prima persona, da un narratore-testimone (magari impegnato nella ricerca personale di una qualche verità, come Franchini ne *L'abusivo*, che ricostruisce "in soggettiva" gli eventi che portarono all'assassinio del giornalista Giancarlo Siani, o lo stesso Saviano; oppure semplicemente a contatto/confronto con episodi reali, realistici, documenti e testimonianze autentiche inglobate "di peso" nel libro) è in essi piuttosto una forma di "comprensione, interpretazione, spiegazione", di ordinamento di un qualche accaduto, di avvicinamento a una qualche realtà. Ma soprattutto, e per evidenziarne qui l'affinità con i film di cui mi occupo in questo capitolo, il «realismo testimoniale» di questi lavori, «non reclama tanto la sua fedeltà alle cose come sono andate, quanto la necessità di dire un vero che esorbita dall'empiricamente accaduto»[252], e, dunque, immediatamente visibile, accertato, certificato. Ancora, un vero che può non essere visto.

Talora, come accennavo, è il narratore stesso a porsi quale testimone, a rivendicare una qualche attendibilità e credibilità, e proprio *sulla base di un'esperienza*: è ciò che avviene proprio in *Gomorra* di Saviano, in un passo che vuole evidentemente riecheggiare ed "estremizzare" Pasolini («Io so *e ho le prove*»[253], corsivo mio). Su questo, Donnarumma scrive:

---

[250] Cfr. A. Portelli, *L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria*, Donzelli, Roma 1999 e *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Donzelli, Roma 2017.
[251] Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., pos. 182-195
[252] R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit.
[253] R. Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006, p. 234

> I personaggi, i fatti, i dati che *Gomorra* porta sotto i nostri occhi […] esistono. Ma quello cui si fa appello non sono né le cose come stanno, che si imporrebbero nella loro evidenza, né il documento definitivo, che aprirebbe al segreto con la forza del colpo di scena. Ciò di cui si parla qui non è tanto la realtà, quanto una verità che, senza poter mai prescindere da quella, se ne solleva; e la verità, che esiste nei discorsi anziché nelle cose, va costantemente sottoposta a controlli. Non c'è verità che non sia sempre insidiata dal sospetto della falsificazione, e che perciò non vada strappata al pericolo della falsificazione. […] Il sapere di Saviano, che pure rivendica lavoro di ricerca, non rivendica altro privilegio che l'esperienza. Come una testimonianza, esso è parziale sia perché non possiede affatto l'intero, e può solo collegare i frammenti che raccoglie; sia perché parla da una posizione soggettiva ribadita con insistenza [...]; sia perché è di parte […]. Proprio sulla parzialità Saviano punta per rendersi credibile: si può prestare fede solo a chi non simula di conoscere ogni cosa, a chi mette la faccia in quel che dice, a chi spiega apertamente quale sia il suo fine.[254]

Colpisce, in ultima analisi, come le condizioni per cui questi narratori-testimoni sono o vogliono porsi come credibili, non siano sostanzialmente differenti da alcuni tratti caratteristici dei film qui esaminati. E cioè, ancora: esperienza e coinvolgimento diretti, per esempio, parzialità dei documenti a disposizione ("immagini mancanti") che ci si prova a collegare laddove manchi l'intero, parzialità inteso anche come "partigianeria", un essere di parte rivendicato.

Fatte queste osservazioni più generali su "cinema di testimonianza", e letteratura e teatro, occorre ora dissipare il campo da un possibile equivoco.

A tutta prima, potrebbe sembrare che, nel cinema contemporaneo che qui analizzo, la combinazione di materiali preesistenti, di più formati dell'immagine o diversi oggetti e fonti, il riutilizzo e la risignificazione di filmati, sia piuttosto in linea con certi modi della produzione culturale postmodernista, come descritti al capitolo precedente. In particolare, con l'attingere a un passato quale repertorio di oggetti, di forme, stili, maniere, stilemi. Tutti egualmente disponibili, tutti equivalenti e da "rifarsi" con verve ludico-combinatoria, ma da una postura ironica, scettica, giacché nessuno può candidarsi a far presa sul mondo, dirne legittimamente un qualche vero. L'attitudine che invece rilevo in questi film nel gesto di *sképsis* in quanto ricerca è invece profondamente differente. Se da un punto di vista strettamente tecnico-operativo, la riappropriazione richiamerebbe alla mente i modi di certa produzione postmodernista, profondamente mutata, invece, è l'attitudine, i presupposti, le motivazioni al fondo di quell'operazione. E, a margine: la riappropriazione in sé stessa in quanto tecnica, nelle arti, non è

[254] R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit.

più specifica o esclusiva del postmodernismo più di quanto non lo sia per la produzione artistica, letteraria, musicale di altri climi culturali, altre epoche (ne dirò più diffusamente al capitolo IV). Diverso è quindi il segno dell'operazione di riutilizzo e ricombinazione: e, in effetti, Alina Marazzi parla di una sorta di «*pastiche*»[255] a proposito di *Vogliamo anche le rose* e più in generale del suo lavoro. Sta di fatto che se di "pastiche" si vuol parlare, occorre riconoscere che, diversamente da quello postmodernista, ha intanto delle istanze critiche più decisamente marcate al suo attivo: se riutilizza e ricombina non è certo per pura attitudine ludica, o perché qualcosa non possa dirsi davvero su una realtà. Anzi, come ho detto più volte, è per ristabilire un possibile ordine di verità, per riguadagnare credenza a qualcuno o qualcosa di "non detto", non visibile, non raccontato, a narratori in qualche modo impossibilitati a raccontare le proprie esperienze del mondo. Volendo, non dunque, l'equivalenza (al fondo scettica, rortyana) di discorsi giacché nessuno può vantare maggiori pretese veritative. Quanto, invece, una verifica di diverse immagini, di diverso formato e provenienza, origine, nel loro riferirsi a un mondo, e facendo sì che dalla loro risignifazione e rimontaggio possa ridarsi forma a un vero "taciuto". Il che è anche, mi pare, un'ulteriore modalità di *replicare* all'"indifferenza referenziale" di cui parlava Montani.

E, come accennavo più sopra, la posizione degli autori che qui affronto non è affatto rinunciataria quanto a una critica, non presuppone che i rapporti tra uomini e mondo, tra realtà e immagini, verità e immagini siano assolutamente interrotti. Se ricombinano immagini, ripeto, non è perché siano equivalenti in quanto nessuna è in rapporto con una qualche verità o realtà. Semmai, come detto, si prendono come possibile "luogo" dal quale una verità che in esse non è data, non immediatamente evidente, può invece ricercarsi e riaffermarsi, e proprio mettendole in relazione nella loro eterogeneità, diversità, alterità. E se si fanno anche strumento per affermare qualcosa del mondo, di una realtà non detta, non è certo perché ogni affermazione e discorso sia ad altri equivalente. Il discorso, mettiamo, di chi la Storia ha relegato all'anonimato o al silenzio, non è lo stesso di chi ne ha costruita e diffusa una vulgata, come non è lo stesso che a fare discorso sulla condizione subalterna del femminile sia un eventuale sostenitore del movimento d'emancipazione della donna o un potenziale sostenitore di narrazioni arcaiste, arcaiste, patriarcali-maschiliste, come non sono *nello stesso rapporto con la realtà* il discorso di un negazionista o di un sopravvissuto.

---

[255] È un'espressione che la regista ha usato anche a riguardo del film *Tutto parla di te* (2012), che spinge ulteriormente nel senso di una "combinazione" di linguaggi e formati eterogenei. Charlotte Rampling vi interpreta Pauline, di ritorno a Torino dopo cinquant'anni. Frequenta un centro maternità in cui lavora una vecchia amica, Angela, incontrando donne e le loro storie: chi ha da poco partorito e cerca supporto psicologico, chi lo cerca perché in attesa. Ancora una combinazione di materiali testimoniali, istanze documentali, e una più marcata "messa in scena" (l'attrice, che interpreta un personaggio d'invenzione, "scritto").
«In *Tutto parla di* te c'era il desiderio di lavorare in continuità con lo stile collage/pastiche/postmoderno dei miei film precedenti, facendo esntrare nel dispositivo-film altre espressioni artistiche come la danza, la fotografia, l'animazione, il filmato di repertorio, il Super 8 del passato [...]». Cfr., D. Zonta, *L'invenzione del reale*, cit., p. 55.

Di qualcosa come una differenza di attitudini in un gesto, quello del riutilizzo, che dal punto di vista strettamente tecnico appare simile, è ancora Bertozzi a parlare, riprendendo gli studi di Wees e di Weinrichter. Wees, in particolare, parla di «tre domini del montaggio tipici del *found footage*», ossia «compilation, collage e appropriation»[256]. Se il primo è diffuso per lo più nel documentario d'archivio "di divulgazione", non esulando dall'ambito informativo, didattico (un modello che negli ultimi anni è appannaggio soprattutto di certe trasmissioni televisive), il terzo è quello più in linea con l'attitudine postmodernista ad "appropriarsi" indifferentemente di materiali che si concepiscono come equivalenti. Il "collage", invece, ha al fondo, un po' come le forme delle quali mi occupo qui, «un'attitudine critica, fortemente in contrasto» sia con il "naturalismo" delle immagini concepite come portatrici di verità una volta per tutte del "compilation film", ma anche con l'appropriazione acritica.

Weinrichter, da parte sua, evidenzia a chiare lettere che il riutilizzo «non è unicamente»[257] riconducibile al postmodernismo, e che ha al fondo un gesto di ricognizione (ancora) critica, della storia, dei suoi immaginari, di come ancora insistano sul presente.

2.2.4 Del gesto eretico. Rimontaggio come verifica incerta e ricerca di verità non date

La verifica, come interrogazione e rimessa in discussione di qualcosa e rimanipolazione di immagini preesistenti, la ricerca di un vero che esorbita dal fattuale, dall'integralmente-immediatamente dato, e perciò va ripensato e ricostruito, può anche intendersi come un'operazione di "saggiatura". A questo proposito, si potrebbero anche rilevare delle affinità tra alcune caratteristiche del "film-saggio" e le forme che qui passo in rassegna (e, d'altronde, lo stesso *Vogliamo anche le rose* può richiamare certo film-saggio).

Penso, ad esempio, proprio al dar corpo, visione, forma, a una qualche verità impalpabile, intangibile, non fattuale, al "come" singoli fatti vengano pensati, esperiti, sentiti, "come" siano calati in una vita: descrivendo il *Filmessay*, in un suo articolo del 1940, Hans Richter diceva, in fondo, qualcosa di simile[258]. Il film-saggio può, secondo il teorico-cineasta tedesco, esorbitare dalla pura registrazione del dato fattuale «sforzandosi di dare corpo al mondo non visibile dell'immaginazione, a idee e pensieri». E in effetti, proprio un "dar corpo e visione" al mondo impalpabile, invisibile, dei pensieri, associando alla loro trascrizione memoriale, letta dalla voce

[256] La citazione è da W. C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Film*, Anthology Film Archives, New York 1993, p. 47, in M. Bertozzi, *Recycled cinema*, cit., pos. 25

[257] A. Weinrichter, *Metraje encontrado. La apropriaciòn en el cinema documental y experimental*, Festival Internazional de Cine Documental, Navarra 2009, in M. Bertozzi, *Recycled cinema*, cit., pos. 26. .

[258] H. Richter, *Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms*, in C. Blumlinger, C. Wulff (a cura di), *Schreiben Bilden Sprechen: Texte zum essaystischen Film*, Sonderzahl, Wien 1992, pp. 195-198.

fuori campo, una o più immagini che in qualche modo ad essa corrispondano, è ciò mettono in gioco le forme che prendo qui in esame. Su questo "dar corpo" dovrò tornare in seguito, ma può già valere per *Terramatta* e *Vogliamo anche le rose*. In entrambi, le immagini danno corpo a mondi non visibili, sensazioni, pensieri di narratori e narratrici invisibili, "anonimi" della storia, restituiti nei memoriali e diari sul piano sonoro, e fatti visibili nel *found footage*. Vi si manifesta quanto potrebbero aver visto, gli eventi ai quali potrebbero aver preso parte.
Richter annota poi che il film saggio può trovare «ovunque il proprio materiale»[259]: estendendo questa considerazione alle forme delle quali mi occupo qui, si potrebbe dire che quell'"ovunque" sia anche l'archivio di filmati preesistenti (per ciò che attiene al materiale compositivo), istituzionalizzato o no che sia, e, certo, anche diari e simili scritture "intime".

E, per quanto riguarda l'intreccio tra visivo e sonoro, e ancora con riferimento a certo film saggio, penso, anche, all'idea di "montaggio laterale" o "orizzontale" che Bazin coniava a proposito di *Lettre de Siberie* (1958) di Marker, definito dal critico come un «saggio documentato dal cinema». Nel film di Marker, osservava Bazin, il dispiegarsi progressivo del senso del film, non originava dalla relazione e successione d'inquadrature consequenziali, non dal un loro procedere "verticale", gerarchico, quanto dal reciproco interpellarsi, questionarsi, di immagini e parole, le prime riferendosi «lateralmente […] a quando viene detto»[260]. Le forme che qui prendo in esame vedono qualcosa di simile: è un po' come se in quell'intersecarsi di visivo-verbale, in quel reciproco compenetrarsi, si desse forma, visibile, sensibile, a quell'impalpabile che è l'andamento del pensiero, dei sentimenti, delle riflessioni a fronte di quanto si osserva, di quanto accade. E volendo, di nuovo: i fatti (le immagini), come calati nella vita (diari, memoriali, lettere, ecc.) di un relatore-narratore.

Soprattutto, facendo ricorso a una categoria letteraria, il lavoro di rimanipolazione, rimontaggio, ripensamento, in questi film sembra esercitarsi nel senso di quella «violazione dell'ortodossia di pensiero»[261], che Adorno individuava come caratteristica centrale della forma saggistica. Quello che in essi è in gioco è pensare altrimenti, "ereticamente" (se la legge più intima del saggio, ancora per Adorno, è l'eresia[262]), la Storia e le sue immagini (in *Terramatta*, la storia del Novecento; in *Vogliamo anche le rose* certo immaginario e visione del femminile, del ruolo della donna nella società nel segmento temporale raccontato nel film), un dispositivo (il *device* videosorveglianza e il dispositivo ospedale e TSO e contenzione in *87 ore*) o una figura di potere,

[259] Citazione da H. Richter, in L. Rascaroli, *Il film saggio: un sublime paradosso teorico*, in "Filmidee", n. 6, 10 ottobre 2012, https://www.filmidee.it/2012/10/il-film-saggio-un-sublime-paradosso-teorico/
[260] A. Bazin, *Chris Marker, Lettre de Sibérie*, in "France-Observateur", 30 ottobre 1958, p. 258
[261] T. W. Adorno, *Il saggio come forma*, in Id., *Note per la letteratura*, tr. it., Einaudi, Torino 2012, e-book, epub. Pos. 51
[262] Cfr., *Ibidem*

aprendoli a un trattamento critico (una "saggiatura") nel film che li riutilizza, li ripensa o li destituisce.

E come nel saggio si apre la possibilità di «dare un ordine nuovo alle cose esistite[263]», così il rimontaggio di immagini d'archivio è ricerca di un discorso altro da quello immediatamente dato, ricerca di nuovi significati da una nuova messa in ordine di materiali preesistenti (visivi, sonori, letterari) che passa per accostamenti inediti tra di essi (il "farli collidere", parafrasando l'efficace espressione di Stefania Rimini già richiamata). Inoltre, è proprio in forza di quella "violazione dell'ortodossia" che nel saggio «si rende visibile nella cosa ciò la cui persistenza nell'invisibilità costituisce» il suo «scopo obiettivo»[264].

Non diversamente, in questi film è in gioco un fare manifesto ciò che una qualche ortodossia di pensiero ha tenuto celato. È, ad esempio, la partecipazione di anonimi a un qualche evento storico, la loro prospettiva, il loro punto di vista su di essi, che ne restituisce una versione "altra", magari messa in ombra, non contemplata, da resoconti "ufficiali", da vulgate più note e diffuse (*Terramatta*). È fare che sia manifesto il punto di vista soggettivo, intimo, di soggettività marginalizzate del corpo sociale, relegate a una condizione subalterna, è ridar loro voce di contro al complesso di sistemi valoriali, di pensiero, e immaginario dominanti (*Vogliamo anche le rose*).

Quanto detto potrebbe valere anche per altri film dei quali mi occuperò alle pagine successive: per *Un'ora sola ti vorrei*, ad esempio, ancora di Alina Marazzi. Film in cui si ridà voce e corpo alla madre della regista, Liseli, morta suicida – mettendo in relazione diari e lettere di lei con gli *home movies* realizzati dal padre, il nonno di Alina – la cui inquietudine e depressione erano di fatto state relegate a un fuori campo, come "stonature" da estromettere o celare dall'immagine della "famiglia-bene". O, anche, per un film come *La strada dei Samouni*, di Stefano Savona, le cui strategie discorsive, l'intreccio tra riprese dal vero e animazioni, concorrono a restituire facoltà di parola, di racconto, alle vittime di un bombardamento aereo (una famiglia di palestinesi, civili, che abita un territorio situato sulla Striscia di Gaza). Ossia, a coloro che i resoconti di un'azione di guerra lasciano in ombra, o non contemplano, al più, che come numeri nel computo di danni e perdite.

Tornando all'idea di verifica come saggiatura, "prova", e con riferimento di nuovo ai materiali d'archivio, al *found footage*, un'altra affinità che si potrebbe evidenziare con la forma del saggistica, consiste nel fatto che il saggio – secondo un'idea che Adorno, nello stesso scritto, riprende da Lukács – lavora essenzialmente su (saggia, cioè, verifica, interroga) oggetti *culturalmente già prefigurati*[265].

---

[263] *Ibidem*

[264] *Ibidem*

[265] È un'espressione che Adorno usa nel testo. C'è un passo in particolare, invece, di Lukács, che fa da riferimento: «Il saggio parla sempre di qualcosa che è già formato o almeno di qualcosa che è già esistito una volta, è roprio della sua essenza non ricavare novità dal nulla ma dare nuovo ordine alle cose già esistite. Roprio perché le mette in un ordine

Come si fa saggiatura di immagini, immaginari, dispositivi in questi film, di ciò che è culturalmente istituzionalizzato per rimetterlo in discussione, nuovamente da saggiare-verificare-pensare. D'altra parte, considerata nelle sue sfumature di significato più generali, e al di fuori dell'ambito cinematografico, o letterario, l'idea di "saggio" è piuttosto prossima a quella di "prova", "esercizio" (saggio d'atletica, musicale, ecc.). E "saggiare" è anche sottoporre a *verifica*, a interrogazione (si saggia un elemento chimico, ad esempio). Il saggio, quale risultante di questa operazione, è il precipitato di un "provare", di uno "sperimentare" su qualcosa o dello sperimentarsi in qualcosa (*Essai*, da Montaigne, come frutto di un *essayer*[266]), un mettere alla prova qualcosa e insieme, nel confronto, nella verifica di questo qualcosa, anche mettere alla prova i propri strumenti.

Questa reciprocità e riflessività del saggiare, questo "provarsi *in qualcosa* provando *su qualcosa*", è uno dei tratti che caratterizzano i film qui presi in esame. In essi, accostare un oggetto culturalmente prefigurato da saggiare (siano i dispositivi, le immagini, la Storia, eccetera) è un tutt'uno col porsi un problema di stile, col dar luogo a un'invenzione linguistica (del resto, come detto, si tratta di inventare lingua possibile per chi lingua in cui mettere in forma una testimonianza, non ha) che passa su materiali preesistenti, oggetti culturalmente già prefigurati nel tentativo (*essay*, ancora) di ricercarne una nuova possibile figurazione. È dar forma, filmica, proprio a un'interrogazione, a una verifica, a un ripensamento a una ricerca.

Smontare e rimontare immagini, pensarne, provarne (*essay*), trovarne nuove possibili associazioni. Interrogarle e cercarvi qualcosa che forse non pensano di aver restituito, saggiarle. Se un'immagine d'archivio riutilizzata in un film può parlare *anche* per altri o di altri – cui dar voce e dar corpo – da coloro che l'hanno filmata o da coloro che sono filmati, significa che non è soltanto certificazione di ciò che in essa è da subito evidente.

Riutilizzare le immagini e rimontarle, invece, presuppone che non appartengano in via esclusiva a qualcuno più che ad altri, e che possano aprirsi ad altre discorsi, che possano darsene altri sensi. Come se, al pari dei fatti, non parlassero da sole, ma sempre se immesse in un sistema di relazioni.

Aspetti che emergono in parte già da un film apparentemente lontano da quelli cronologicamente a noi vicini che qui prendo in esame, se non fosse per il suo lavorare su materiali d'archivio trattati criticamente, poeticamente ripensati: *La rabbia* (1963), di Pasolini[267]. Varie

---

nuovo esso non plasma qualcosa di nuovo dall'informe, è legato ad esse e deve sempre dire "la verità" sul loro conto, trovare un'espressione per la loro essenza». Cfr. G. Lukács, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, tr. it., Sugarco, Milano 1963, p. 34.

[266] E, quanto al provarsi in qualcosa, il francese ha «On va essayer un spectacle».

[267] Il film era in realtà diviso in due parti, la prima realizzata appunto da Pasolini, l'altra da Giovannino Guareschi. Secondo le intenzioni del produttore Gastone Ferranti, che aveva messo a disposizione dei due scrittori i materiali dei suoi *Cinegiornali del mondo libero*, l'opposizione delle due parti e i diversi orientamenti ideologici e toni degli autori, avrebbe potuto aggiungere maggior interesse (anche commerciale) al film. In realtà *La rabbia* circolò pochissimo, alterato in più punti, e lo stesso Pasolini si disse apertamente irritato dal lavoro di Guareschi. Nel cui lavoro il regista ravvisava il procedimento tipico dell'oratoria fascista: un procedere per accumulo di informazioni "a valanga", con

tipologie di materiali di repertorio, dai cinegiornali alle foto riguardanti lo scenario mondiale tra il 1950 e il 1962, con un commento in poesia e uno in prosa letti rispettivamente dalle voci di Giorgio Bassani e Renato Guttuso, sono montati da Pasolini cercando risposta alla domanda che apre il film: «Perché la nostra vita è dominata dall'infelicità, dall'angoscia, dalla paura della guerra, dalla guerra?»

Allo stesso modo che per molti dei film esaminati si tratta di sperimentare uno stile, partendo da *footage* di repertorio (come è dichiaratamente nelle intenzioni per esempio di Alina Marazzi, che a proposito di *Vogliamo anche le rose* dice "Mi interessava *trovare uno stile*"), così Pasolini intendeva provarsi (*essayer*) in una nuova forma, descritta per altro proprio come "saggistica". «La mia ambizione è stata quella di inventare un nuovo genere cinematografico. Volevo scrivere un saggio ideologico e poetico con delle sequenze nuove»[268].

A primo impatto, quelle immagini da notiziario costituiscono per Pasolini: «Una visione tremenda, una serie di cose squallide, una sfilata deprimente del qualunquismo internazionale, il trionfo della reazione più banale». Tuttavia «ogni tanto saltavano fuori immagini bellissime: il sorriso di uno sconosciuto, due occhi con una espressione di gioia o di dolore, e delle interessanti sequenze piene di significato storico. […] Attratto da queste immagini, ho pensato di farne un film, a patto di poterlo commentare con dei versi»[269].

Così, dalle correlazioni ideologiche-poetiche della moviola di Pasolini, sotto l'apparenza ipocritamente pacifica del mondo della ricostruzione che prepara il benessere del *boom*, possono emergere le inquietudini della Guerra Fredda, tra i carriarmati a Budapest del '56, le tensioni nazionali (gli scontri di piazza sotto il governo monocolore di Tambroni) e internazionali. Parallelamente agli orrori del mondo capitalista, all'inconsistenza dello *showbusiness* puntualmente restituita dalla voce dello speaker del cinegiornale (che commenta – in toni che nel montaggio pasoliniano si rivelano grottescamente altisonanti – le banalità di un arrivo in aeroporto di Ava Gardner o Sofia Loren che presenzia a una vendita di pesce), emergono però nuovi soggetti sociali del sottoproletariato internazionale. Sono le popolazioni d'Africa, d'Asia, che in quegli anni vedono problematici processi di decolonizzazione, o gli scenari immediatamente successivi alla rivoluzione cubana. Serpeggia poi, in più momenti, uno degli obiettivi polemici del Pasolini a venire: la scomparsa delle culture "reali", il genocidio attuato, ai danni della loro pluralità, dalla omologante società dei consumi.

---

toni puntualmente sarcastici, che per altro restavano sostanzialmente indimostrate e non argomentate. Il film fu recuperato (e ricostruito per circa 16' mancanti, con la voce fuori campo di Valerio Magrelli "in vece" di quelle di Guttuso e Bassani) solo nel 2008 (anno in cui fu ripresentato alla 65ª edizione della Mostra di Venezia), per iniziativa di Giuseppe Bertolucci e Tatti Sanguineti.

[268] P. P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001, p. 3066-7.

[269] *Ibidem*

A quella domanda d'innesco Pasolini risponde poeticamente, cinematograficamente, mettendo le immagini in relazione tra loro, in un modo che sembra estenderne il senso al di là (e contro) ciò che in esse sembrerebbe semplicisticamente e immediatamente evidente. Possono rimontarsi e collegarsi proprio perché non tutto è in esse dato, proprio perché non parlano/non parlino da sole. Una pratica della complessità, quindi, se è lo scenario politico e culturale del mondo a farsi esteso («si chiama "colore" la nuova estensione del mondo», dice la voce di Bassani quando si apre la sezione sulla decolonizzazione del Terzo Mondo) e complesso.

Contro, anche, quella brevità e mancanza di connessione tra le notizie, che Benjamin lamentava nell'informazione che punta a «escludere rigorosamente gli eventi dall'ambito in cui potrebbero colpire l'esperienza». D'altronde, come Pasolini dirà in anni successivi, descrivendo il più fosco quadro delle stragi degli anni di piombo:

> Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conosce tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero.[270]

Coordinare fatti lontani, frammentari, disorganizzati non è, poi, diverso da montare.
E montando possono scoprirsene anche le connessioni inattese. Così è, ne *La rabbia*, nella nota sequenza del "compianto funebre" per Marilyn Monroe, che diventa una più ampia allegoria sulla fine della bellezza del mondo antico, sul suo morire nella contemporaneità ipocrita e consumistica, sulle note dell'*Adagio* di Albinoni. Significativamente, la sequenza vede in apertura e in chiusura, le immagini di un'esplosione nucleare, a siglare la fine di una bellezza che appartiene al mondo antico e viene distrutta dal mondo contemporaneo. Allo stesso modo che Marilyn è "distrutta" da quel *dispositivo* col quale una nascente "società dello spettacolo" ha catturato la ragazzina della provincia americana. E così, tra le immagini di un rotocalco col primo piano della diva o del suo «ventre così facilmente nudo», o quelle del suo "show" per le truppe statunitensi della guerra di Corea, si frappongono i filmati di un flagellante in processione o di un match di pugilato: violenza, scontro, iconografia arcaico-religiosa del patire.

È già una disarticolazione del dispositivo-informazione. E, volendo, anche del suo carattere temporale. Ancora Benjamin: l'informazione deve «consumarsi nell'attimo stesso della propria novità», darsi cioè brevemente, magari sensazionalisticamente, con un carattere di *puntualità* sia in

[270] P. P. Pasolini, *Cos'è questo golpe? Io so*, «Corriere della Sera», 14 Novembre 1974.

quanto al proprio ciclo vitale, temporale, di durata, sia quanto alla propria efficacia comunicativa. Puntuale, quindi, anche nel senso di precisa, circostanziata, di esattezza e veridicità pretesa assoluta, totale. Anche, in modo tale da respingere interrogazioni critiche di sorta, ponendosi come dispositivo unico, monolitico, in cui ogni realtà fattuale è puntualmente esaurita, *integralmente data*. Lavorare contro questa puntualità, abbiamo visto, significa spesso, nel *found footage film* contemporaneo, ricondurre a durata e ad esperienza. Significa lavorare il tempo (*87 ore*), significa organizzare temporalmente esperienze di una vita (*Terramatta*, ma anche, come dirò in seguito, *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi), facendone testimonianza e non mero dato fattuale. Significa, a monte, pensare l'immagine come non-tutto e come non di per sé automaticamente autentica, e come luogo ancora, invece, da *autenticarsi*, direbbe Montani.

Ora, se il gesto di Pasolini ne *La rabbia* è a suo modo una eretica violazione dell'ortodossia di pensiero, che si accanisce contro quella "orrenda sfilata di qualunquismo internazionale" nell'informazione, più o meno negli stessi anni, la storia cinema italiano conosce un gesto (che non è però "saggistico" nel senso che ho qui evidenziato) apertamente iconoclasta, ancora esercitato su oggetti culturalmente istituzionalizzati. È *Verifica incerta-Disperse Exclamatory Phase*[271] (1965) di Alberto Grifi (per altro, a propria volta, "riutilizzato", con scene dai suoi *Anna* e *Festival del proletariato giovanile a Parco Lambro*, da Alina Marazzi in *Vogliamo anche le rose*) e Gianfranco Baruchello. Violazione apertamente eretica, dissacrante, dell'ortodossia di quel dispositivo di continuità e organizzazione narrativa del senso che è il montaggio classico hollywoodiano, com'è noto *Verifica incerta* vede brandelli di cinema americano de-composti con un gesto di foga iconoclasta, lontano parente dei baffi sull'*icona*-Gioconda disegnati da Duchamp (infatti uno dei primi e più illustri "sostenitori" dell'opera, persino omaggiato apertamente in una ripresa che lo vede fumare guardando in macchina, poi messa in testa al film dopo la prima proiezione).

Come ha notato Annamaria Licciardello nel suo studio su Grifi, ad emergere dalla sequela di frammenti da film western, storici, di guerra, melodrammatici sono soprattutto «le loro fittizie diversità e la loro reale uniformità a un unico modello, al 'modus cinematographicus' hollywoodiano»[272]. L'accanito lavoro artigianale di moviola sulle pellicole rende quindi evidenti, di quel modo/mondo cinematografico, proprio i «clichés attraverso sequenze costruite sulla ripetizione ossessiva di una stessa azione, per esempio il bacio, il combattimento corpo a corpo, lo scontro armato [...]»[273]. Oppure produce accostamenti surreali («un piccolo aereo da turismo partecipa al

[271] Questo il titolo completo. La "Disperse exclamatory phase", avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni degli autori, una sorta di happening successivo alla prima proiezione del film. Agli spettatori sarebbe stata distribuita la pellicola ulteriormente fatta a pezzi, "dispersa".
[272] A. Licciardello, *Il cinema laboratorio di Alberto Grifi*, Falsopiano, Torino 2017, p. 25
[273] *Ibidem*.

bombardamento di una portaerei, tre donne affacciate a una terrazza guardano un feroce combattimento di gladiatori in un'arena»[274]).

O ancora, parafrasando ancora l'espressione adorniana per cui uno degli scopi del saggio consiste nel "rendere visibile quel qualcosa che l'ortodossia di pensiero vuol relegare nell'invisibilità", nell'operazione di Grifi e Baruchello si fanno evidenti possibili ambiguità, sensi nascosti di situazioni e battute, ad incrinare altri miti. Primo fra tutti, l'ammirazione della corpo maschile e la virilità coriacea dell'eroe che celano una scomoda – per l'immaginario (non solo ma soprattutto) americano degli anni '50 – omosessualità sotterranea: per uno sfasamento di colonne sonore, il personaggio di un film di guerra afferma di aver sposato un commilitone. Ancora un misurarsi con quanto nelle immagini esorbita dall'immediatamente visibile, ancora un disarticolare il dispositivo, stavolta quello principe degli immaginari di massa.

Ma in fondo, detto *en passant*, lo scardinamento, lo smontaggio di un oggetto cinematografico preesistente, e per farne emergere qualcosa di non immediatamente dato né visibile, come, ad esempio, l'esperienza che ne facciamo, è già in un lavoro che Bertozzi addita come uno dei «primi atti» di una «possibile storia del *found footage film*». Pur non avendo al fondo né l'istanza testimoniale al centro del mio discorso, né il gesto iconoclasta di un Grifi, o l'eresia pasoliniana, in *Rose Hobart* (1936), di Joseph Cornell, opera già qualcosa come un dar forma visibile, sensibile, "corpo" alla verità di qualcosa non altrimenti visibile. L'autore infatti rimonta, ricolora, vira, rallenta, alcune scene dal film *Borneo selvaggio* (1931), di George Melford, per «esaltare la» propria «passione […] verso l'attrice Rose Hobart. Esaltare la propria passione: in fondo, non è già un far emerge ciò che quelle immagini "non sanno" di avere *in sé*, è che è piuttosto la *nostra* relazione che con qualcosa che mostrano?

Tornando invece a Grifi e Baruchello quell'operazione iconoclasta ha comunque, nel titolo, la parola "verifica". Ma cosa, al fondo, la muove? Cosa alimenta quel gesto dissacrante? Scriveva il regista, rivolgendosi ai divi hollywoodiani sbocconcellati in moviola:

> Con quanto gusto avevamo risucchiato nel fondo delle nostre retine avide le vostre immagini, o divi dello schermo e stelle del cinema, modelli di comportamento, eroi e eroine, non ci rimaneva che tirarvi giù dal cavallo tanto per disinquinarci un po', trascinarvi giù nel fango del nostro quotidiano. Anzi non ci rimaneva che fare a pezzi questa pubblicità della guerra, di tutte le agonie e gli orrori della storia, dove mancava una sola cosa, la nostra vita vera. Abbiamo cercato di farvi a pezzi così come voi facevate a pezzi i musi rossi, i musi gialli. [...][275]

[274] *Ibidem*.
[275] A. Grifi, *Perché, da un sottoscala, facemmo a pezzi Hollywood*, "il Manifesto", 20 agosto 1993.

"La nostra vita vera", "il fango del quotidiano" che a quelle immagini mancano, Grifi cercherà di testimoniarli in presa diretta, di *verificarli* (o, meglio ancora: tenterà di inseguirli e "pedinarli"[276]) con l'attore Massimo Sarchielli, in *Anna* (1975), armato non più di una moviola che tagli, ma di videotape, con (invece) continuità oltranzista, nemica del "taglio", votata a registrare quanto più a lungo possibile una realtà. Che è invece indocile, per nulla disponibile a lasciarsi filmare senza intoppi e per giunta *sfuggente alla cattura nel dispositivo-film*. Il quale non può che registrare anche la propria crisi di fronte all'imprevisto: saltano i piani prescritti, le sceneggiature abbozzate da Sarchielli soprattutto, che ospita in casa sua la ragazza eponima, senza fissa dimora, tossicodipendente incontrata in Piazza Navona, con dei tentativi di suicidio alle spalle. Salta piuttosto presto, di fronte a una protagonista assolutamente non irreggimentabile, imprevedibile, che si rifiuta a interpretazioni e messa in scena, il proposito iniziale di "ricostruire il già vissuto", di raccontare anche il primo incontro di Sarchielli e Anna. Deragliata, sfilacciata l'intenzione iniziale, Grifi gira praticamente di continuo, fa un film su una vita che non può pre-scriversi, prevedersi a monte in alcuna sceneggiatura.

> Non dovendo amministrare il tempo oggettivo che è denaro […], né il denaro, che reifica il tempo oggettivo, scaricati dal peso di dover preferire il tempo di un momento particolarmente significativo contrapposto alla banale realtà di tutti i giorni, buttata nel cesso la sceneggiatura, questo libro mastro del tempo del capitale, abbiamo trovato il tempo continuo della vita reale.[277]

Vita vera e fango del quotidiano, inattesi, non voluti: l'elettricista del film, Vincenzo Marra, che rompe col proprio ruolo "dietro le quinte" ed entra in campo per fare ad Anna una dichiarazione d'amore; i pidocchi di lei che si contagiano alla troupe.
E inattese, in fondo, come violazioni dell'ortodossia del pensiero, benché in un senso diverso, erano del resto già le (s)connessioni ordite dalla moviola della *Verifica incerta*, ma anche gli accostamenti

[276] L'uso del termine zavattiniano non è casuale. Prima ancora di realizzare *Verifica incerta*, Grifi aveva a lungo frequentato Zavattini. E proprio a Grifi, e altri giovani cineasti, Zavattini aveva in animo di affidare un progetto, poi non realizzato, strutturato come una serie di brevi film-inchiesta, dal titolo *Perchè?* (cfr. A. Licciardello, *Il cinema laboratorio*, cit., pp. 16-17). Ed è ancora a Zavattini che Grifi e Sarchielli portano il registratore videotape appena "adottato" per *Anna* perché lo utilizzi, quale strumento forse più vicino all'idea di "cinema immediato", "cinema subito", che *Za* aveva cercato di realizzare coi *Cinegiornali liberi* pochi anni prima. Soprattutto, Grifi riconosceva a Zavattini un ruolo determinante nella formazione della sua idea e pratica di cinema: «Frequentando Zavattini ho capito che […] il cinema […] poteva essere un mestiere dignitoso se ti fossi assunto la responsabilità di raccontare secondo coscienza quel che vedevi in giro». A. Grifi *Il canto degli uccelli in gabbia*, in L. Moscati (a cura di), *1967. Tuoni prima del Maggio*, Marsilio, Venezia 1997, p. 85. Sul rapporto Grifi-Zavattini, mi permetto di rinviare al mio *La mediazione incerta. Zavattini e l'underground italiano*, in M. M. Gazzano, P. Scarnati, E. Taviani (a cura di), *Le lotte e l'utopia 1968-1970. Il progetto e le form di un cinema politico/4*, Annali AAMOD n.21, Effigi, Roma 2021, pp. 99-112.

[277] Trascrizione dal filmato *Introduzione di Alberto Grifi al film "Anna"*, visionabile sul sito internet dell'Associazione Culturale Alberto Grifi, http://www.albertogrifi.com/122?current_page_1820=2

poetici, le riletture critiche delle immagini, la loro relazione con l'elemento sonoro de *La rabbia*. Nell'un caso come nell'altro, realtà e vita, non possono ridursi a dato, puntuale, integralmente offerto "tutto" in un'immagine, ma qualcosa di *incerto*, di dinamico, da interrogarsi, discutere, rimontare e ripensare. Quel che è in gioco, è provarsi, a restituire nelle immagini, la verità che può in esse non immediatamente darsi a vedere, non trattenersi, rinchiudersi.

2.3 Immaginazioni nonostante tutto. Su *La strada dei Samouni* e altri montaggi obbligati

Human kind cannot bear very much reality

T.S. Eliot, *Burnt Norton*

La facoltà di scambiare esperienze, per Benjamin, quella per eccellenza umana, può essere tutt'altro che scontata. Si è detto che il pensatore tedesco legava il venir meno dell'esperienza anche alla circolazione dell'informazione nella società di massa, e più in generale al disorientamento prodottosi nelle coscienze ed esistenze di quelle società, nonché agli eventi traumatici di massa, la guerra in testa.

Proprio la guerra è passata su una famiglia palestinese di Gaza nel film *La strada dei Samouni* (2018), di Stefano Savona. Il film, ancora, si fa luogo di una ricostituibilità di un racconto testimoniale, ancora è ciò per il cui tramite si dà voce a narratori che non la possiedono, in una condizione di impossibilità-incapacità, ancora, a partire da un'interazione tra formati diversi dell'immagine. Sebbene, a differenza di altri film qui presi in esame, non sia basato su materiali di repertorio o filmati preesistenti. I formati diversi, sono, in questo caso, animazione e riprese "fotorealistiche", in carne e ossa. Si tratta, dunque di un film in parte riconducibile alle forme del documentario d'animazione[278]. Mi soffermerò, alle pagine seguenti, anche su altri lavori contemporanei che confluiscono in questa categoria.

[278] Si tratta, in realtà, di una categoria piuttosto problematica, anzitutto per ciò che riguarda le definizioni che ne sono state date, nel tentativo di circoscriverne le pertinenze. Poiché in queste pagine mi occupo di film che vedono una combinazione di riprese "dal vero" e animazioni, diversi tra loro sia per la funzione sia per la parte (in termini strettamente "quantitativi") che l'animazione stessa vi occupa, mi rifaccio soprattutto a quella proposta da A. Honess Roe. Questo perché, anzitutto, non è tracciata sulla base di un maggiore o minore impiego di immagini animate nel singolo film, non cioè in termini "quantitativi", di durata (la definizione proposta, per esempio, da G. Strøm, va invece in questa direzione, proponendo di chiamare "documentari animati" quelli in cui «an extensive part – at least fifty percent – is animated», in G. Strøm, *The Animated Documentary*, in "Animation Journal, v. 11, 2003, p. 49). La Roe chiama documentario d'animazione «a non-fiction film that uses animation as a means of visual representation» (A. Honess Roe, *Animated Documentary*, Palgrave MacMilian New York 2013, p. 44). L'animazione è in essi, dunque, un "mezzo" essenziale che concorre alla costruzione del senso del film, parte integrante del "testo": «animation must be integrated to the extent that the meaning of the film would become incoherent weere it to somehow be removed», (ivi, p. 4). Gli studi dedicati al documentario d'animazione abbiano visto una crescita significativa soprattutto in tempi relativamente recenti: del 1997 sono gli articoli: S. Del Gaudio, *If Truth be told can 'toons tell it? Documentary and animation*, in "Film History", e P. Wells, *The beautiful village and the true village: a consideration of animation and*

En passant, va detto che si tratta di una delle forme del cinema del reale per cui può spendersi la definizione di "ibrido", intanto da un punto di vista evidentemente tecnico, quanto alla "genesi" delle immagini[279]. Tuttavia, il documentario d'animazione non è, in sé, una forma assolutamente inedita, spesso prestata a fini educativi, o didattici. Quello che, pare, il primo esempio della tipologia è *The sinking of the Lusitania* (1918), di Windsor McCay, sul naufragio della nave passeggeri statunitense silurata da un sommergibile tedesco (ne originò un risentimento e un'indignazione collettivi tali da accelerare l'entrata degli USA nel Primo conflitto mondiale)[280]. La ricostruzione dell'avvenimento è affidata appunto a delle animazioni.

Ma le forme "ibride", vicine al documentario d'animazione delle quali qui mi occupo, non hanno certo a che vedere con la "didattica". Come in generale il documentario non è riducibile al mondo dell'informazione. Ne dirò meglio tra poco, affrontando il film di Savona. Che qui interessa, soprattutto per come – ancora – per come mette in forma testimonianze di "narratori" in qualche modo impossibilitati a farlo.

E ancora, per come vi si declina quello che ho evidenziato come tratto caratterizzante di tanto cinema del reale italiano contemporaneo, ossia il misurarsi con realtà che in qualche modo "sfuggono" all'immagine, alla loro riduzione a immagine, con la possibilità di dire un "vero" che esorbita dal fattuale e dall'evidente.

I Samouni sono (erano) una famiglia palestinese che abita un territorio sulla Striscia di Gaza. Alcuni di loro, tra cui il padre, e moltissimi dei loro vicini, sono morti sotto un raid aereo israeliano dell'operazione Piombo Fuso, la campagna militare (dicembre 2008-gennaio 2009) intrapresa

---

the documentary aesthetics; del 2000 la relazione di M. Renov, *Animation: Documentary's imaginary signifier*, nell'ambito della conferenza "Visible Evidence" di Marsiglia.

[279] Come accennato altrove in questa sede, della categoria "ibrido" (usata più volte, negli ultimi anni, per riferirsi a forme documentarie che vedevano combinate riprese eterogenee dal punto di vista tecnico, diversi registri discorsivi, materie apertamente finzionali e istanze propriamente documentali) avrò modo di dire più diffusamente nell'ultimo capitolo. Questo perché, di volta in volta con riferimento a diverse modalità di "ibridazione", è stata adottata per molti dei lavori che prenderò in esame, ed è stata individuata come uno dei tratti precipui del cinema del reale (non solo italiano) degli ultimi anni.

[280] Ma è forse possibile retrodatare il primo esempio a un lavoro di Émile Cohl, pioniere del cinema d'animazione: *La bataille d'Austerlitz* del 1906. Il film, oggi perduto, doveva assolvere a finalità eminentemente didattiche: su mappe animate, sono visualizzate posizioni e spostamenti degli eserciti. (Su questo film in particolare si vedano: L. Gadrette, *Teaching History by Motography*, in "The Nickelodeon", v. II, n.4, ottobre 1909; G. M. Lo Duca, *Disegni animati: 1908-1938. Emile Cohl*, in "Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica, v. III, n.41, Marzo 1938. Traggo queste informazioni bibliografiche dalla tesi dottorale di C. Formenti, *Il documentario animato: storia, teoria ed estetica di una forma audiovisiva*, Università degli Studi di Milano, AA 2015/2016). Che l'animazione possa farsi anche «eccellente mezzo didascalico», come scriveva G. Rondolino (*Storia del cinema d'animazione: dalla laterna magica a Walt Disney, da Tex Avery a Steven Spielberg*, UTET, Torino 2003, p. 53), la "storia del cinema" si accorge abbastanza presto, quando il *medium* è piuttosto giovane, considerando la datazione del film di Cohl. Esula dai propositi di questo lavoro, comunque, effettuare una ricognizione storica dell'impiego delle immagini d'animazione con intenti didattici, informativi, o propagandistici. Con riguardo a quest'ultimo aspetto, e perché in parte intreccia un ambito – quello delle immagini di guerra – sul quale qui mi soffermo, ricordo qui in particolare lo studio di G. Alonge, *Il disegno armato. Cinema di animazione e propaganda bellica in Nord America e Gran Bretagna, 1914-1945*, CLUEB, Bologna 2000.

contro l'amministrazione di Hamas, il il Movimento Islamico di Resistenza Palestinese[281]. Nel corso dell'azione bellica, come i Samouni, numerosi civili e famiglie furono colpiti[282].

Tra accampamenti, abitazioni di fortuna, macerie e sabbia, vivono i sopravvissuti. C'è la vedova e i suoi figli, lei a impastare i pani per un matrimonio prossimo, i piccoli a disegnare, o giocare a farsi custodi del proprio orto. Di fatto, pur essendo venuto meno violentemente, col bombardamento, il loro mondo, i suoi riferimenti usati, ordinari, non cessano di abitarlo. Continua, insomma, una paradossale quotidianità, che sembra però spesso un frammento superstite, e resistente, di quell'altra precedente alla tragedia, all'esperienza traumatica che in un certo senso sono incapaci a raccontare, e della quale mancano (*immagini mancanti*, ancora) documenti visivi che attestino l'accaduto. E non l'accaduto "in sé", quanto come è stato da loro esperito.

La strada dei Samouni comincia con una dichiarazione piuttosto forte della piccola Amal: «Io non so come si racconta una storia», con questo manifestando, a un tempo, la difficoltà e la necessità di rievocare, col racconto, ciò che hanno subito. Eppure, poco a poco, rivolta alla camera, la bambina comincia, nonostante tutto, a ricordare il mondo com'era, anche nei riferimenti spaziali del quotidiano, addirittura *indicando i luoghi*, collocando cioè ricordi e immaginazione nell'ambiente: («Qui c'era il sicomoro...», ecc.). Come installando, quindi, e facendo prendere quasi consistenza fisica alle sue parole, ai suoi ricordi, alle sue immaginazioni. Benché quindi priva del mondo che abitava – affetti, cari, casa – che conosceva e in cui si riconosceva, Amal situa nello spazio, ora vuoto e disfatto, le cose che lo riempivano, che lo qualificavano come "suo".

Ora, nonostante le perdite e la catastrofe irreversibile, nel film i Samouni non fanno altro che misurarsi con la capacità o incapacità di dire, raccontare le proprie esperienze, anche traumatiche. Si raccontano, come involontariamente, alla camera di Savona, se le immagini li vedono nel loro quotidiano, si dicono gli uni gli altri ricordi, fanno progetti. Gli uni agli altri, o alla macchina da presa, quindi, si raccontano, o rammemorando a voce, o più in generale esponendo a visibilità e raccontabilità filmica, in immagini, il proprio quotidiano.

«L'uomo che non sa raccontare è come una bestia», dice il padre di Amal in una delle animazioni – di Simone Massi – nel film. Raccontare – organizzare, scambiare esperienze – è dunque contrassegnato come facoltà umana per eccellenza. Lo si dice in un cartone animato, in bianco e nero, quasi tattile nel suo brulichio di tratti, ombreggiature, dettagli. Disegni: la forma più primordiale di quella tecnologia atta (anche) a simbolizzare, narrare e ricordare che è il linguaggio.

---

[281] L'operazione era tesa a smantellare la minaccia delle basi missilistiche di Hamas, e i lanci su territorio israeliano. Nel susseguirsi di azioni militari, dal 2007 in poi, tra l'appoggio del partito libanese Hezbollah e dell'Iran a Hamas, e l'intensificarsi della reazione israeliana fino, appunto, all'Operazione Piombo Fuso, la gran parte delle perdite ha interessato la popolazione civile palestinese. L'operazione è stata in seguito duramente stigmatizzata dall'ONU per crimini di guerra e violazione dei diritti umani.

[282] In un suo film precedente, *Operazione Piombo Fuso* (2009), Savona aveva filmato Gaza nei giorni conclusivi dell'attacco.

E poi, addirittura graffiti: quando i piccoli disegnano direttamente sulla sabbia le immagini dei propri riferimenti spaziali. Ancora collocazione (inscrizione, incisione) di segni nell'ambiente, ulteriore coincidenza di raccontare e abitare un mondo pur in uno stato di crisi.

È significativo che l'animazione faccia ingresso nel film proprio quando la piccola Samouni si cala una fascia per capelli sugli occhi. L'immagine animata in cui prende corpo il ricordo del padre morto nasce a partire da (e nonostante) una momentanea impossibilità, che non possiamo non legare alla dichiarazione di incapacità di racconto da lei fatta poco prima, proprio all'apertura del film. E a raccontare il raid aereo, lì dove ne mancano i documenti visivi che ne ricostruiscano l'esperienza dal punto di vista delle vittime, sono ancora le animazioni. In cui lavorano anche trasfigurazioni simboliche, immaginifiche, elementi afferenti alle figure dell'escatologia islamica, come nella sequenza di combattimento in cui carri armati e aeroplani si "trasformano" in elefanti "corazzati" e uccelli che lanciano massi/bombe.[283] Un certo lavoro supplementare di immaginazione, quindi, necessario a colmare i "vuoti" del racconto, a far emergere un vero che non si riduce al visto, al puro fattuale, è consustanziale alla stessa messa in forma della testimonianza.

E, come detto più volte, la testimonianza si produce spesso in relazione a una incapacità, impossibilità, o insufficienza, come rilevavo qualche pagina fa attraverso la ricognizione agambeniana. Si testimonia – e i film oggetto di questo studio lo fanno – per altri, solitamente per chi non è, per qualche ragione, in condizione di farlo. Lo si fa per restituire un possibile punto di vista alla vittima, incapace al racconto, priva di immagini che lo attestino. Per contro, è sovente l'immagine nella sfera dell'informazione, come ho già avuto modo di sottolineare a più riprese, a pretendersi "totalità", a pretendere di esaurire in sé il tutto di un qualcosa. A voler valere una volta per tutte, per tutti. E ciò in anni recenti è valso, spesso, per le restituzioni mediatiche di conflitti, di eventi bellici. Il che emergeva, del resto, già da alcune riflessioni di Serge Daney, riguardanti ancora la restituzione televisiva della prima guerra del Golfo, forse il primo conflitto documentato praticamente "in diretta" o quasi, o comunque il primo ad essere tanto ampiamente coperto dai media, e dalle immagini televisive in particolare. Daney rilevava una contrapposizione tra ciò che chiamava il "visivo" (*visuel*[284]), ossia l'immagine televisiva, e l'immagine invece intesa come inquadratura cinematografica (*image*).

> Il visivo non ha controcampo, non gli manca nulla; è chiuso, accerchiato, [...]. L'immagine, invece, [...], sarebbe piuttosto il contrario. L'immagine si produce sempre al confine tra due

[283] Se ne trova rispondenza nella Sura 105 del Corano: «Non hai visto come agì il tuo Signore con quelli dell'elefante?/Non fece fallire le loro astuzie?/Mandò contro loro uccelli a stormi/Lancianti su di loro pietre d'argilla dura».

[284] Per le riflessioni più articolate sul concetto di *visuel* di Daney, si veda S. Daney, *La Maison cinéma et le monde*, P.O.L., Paris 2002.

> campi di forze; essa è votata a essere la testimone di una certa *alterità* e, benché possieda sempre un nocciolo duro, le manca sempre qualche cosa. L'immagine è sempre più e meno di se stessa.[285]

La prima, dunque, si pretende quale immagine totale, esaustiva. La differenza sostanziale con l'immagine cinematografica è tracciata da Daney parafrasando una formula di Eric Rohmer: «[…] il cinema non è immagini, ma inquadrature»[286]. Le quali, legandosi al montaggio le une alle altre, rivelano un carattere relazionale: tutt'altro, quindi, dall'assoluta e monolitica pretesa probatoria dei fatti, tutt'altro dall'esaurimento dell'evento *una volta per tutte* all'opera nell'informazione, o nell'immagine mediatica in generale. "Non ha controcampo" eppure si pretende certificativa "del tutto", ma l'«unico mondo in cui [la televisione] non cessa di darci notizie […] è il mondo *visto dal potere*. È questa la sua unica realtà»[287]. Il mondo visto dal potere, o il punto di vista dei vincenti, dall'alto, di chi sferra l'attacco.

Occorre, quindi, cercare l'altro mancante, il possibile controcampo del "mondo visto dal potere", l'altro del punto di vista monolitico del vincitore che scrive per immagini la storia in diretta televisiva: Daney rivelava infatti di sentirsi come in dovere di effettuare, seppure solo mentalmente, un "montaggio obbligato"[288], producendo immagini e lavorando d'immaginario dove esse mancavano: la ricerca di quell'*altro* dall'immagine di potere (per esempio: il "punto di vista dal basso" di chi subisce il bombardamento a Baghdad[289]) restituita dai media.

In un certo senso, è quel "punto di vista dal basso" che il film di Savona si prova a restituire, o a quello restituisce verità allo stesso modo che restituisce parola e "facoltà narrativa" a chi "non sa raccontare una storia", a chi è cioè in qualche modo impossibilitato a testimoniare.

In anni recenti, inoltre, e sempre sullo scenario di conflitti in area mediorientale, alcune immagini hanno visto qualcosa come una perversa estetizzazione di atrocità, violenze, crimini di guerra. È stato così per le foto delle torture che un gruppo soldati statunitensi, anche autori degli scatti, aveva inflitto ai prigionieri del carcere iracheno di Abu-Ghraib. La diffusione di quegli scatti, almeno in un primo momento – per la verità, piuttosto lungo – non produsse che indignazioni piuttosto "tenui" in rapporto allo shock che da essi promanava. Non soltanto perché, inizialmente, la circolazione delle immagini fu contenuta dalle autorità americane. Ma soprattutto (ed è ciò che

---

[285] S. Daney, *Montaggio obbligato. La guerra, il Golfo e il piccolo schermo*, in *Cinema televisione informazione*, tr. it, e/o, Roma 1999, p. 145.
[286] S. Daney, *Il cinema, e oltre. Diari 1988-1991*, tr. it., Il Castoro, Milano 1997, p. 21.
[287] *Ivi*, p. 142
[288] *Ivi*, p. 149.
[289] Per altro, si trattava di immagini, diffuse in televisione, scarsamente definite, sgranate, dove la ripresa a infrarossi, di colorazione verdastra, non restituiva che i bagliori degli esplosivi cielo notturno.

Stephan Eisenman ha chiamato "Abu-Ghraib effect"[290]) perché le pose fotografiche "mimavano" iconografie del dolore "tipiche" della tradizione figurativa occidentale. In particolare, nella foto forse più nota di Abu-Ghraib, il prigioniero incappucciato con cavi elettrici su genitali e mani, a braccia aperte, Mitchell ha rivisto il modello dell'*Ecce Homo*[291]. Da un certo punto di vista, quelle immagini, pur così shockanti, perversamente estetizzanti, paradossalmente si facevano il luogo di ciò che Montani chiama "anestetizzazione". L'accadimento – *in primis* per i soldati statunitensi torturatori che creano le pose – è cioè derealizzato, distanziato nel suo effettivo orrore, nella stessa misura in cui è rivestito di marche estetizzanti, nella stessa misura in cui se ne fa oggetto ludico, di spettacolo. E, ancora secondo Montani, in quelle immagini collassa anche la loro funzione testimoniale[292]. Non perché essa risieda nella natura indicale dell'immagine fotografica, non perché ciò attenga alla sua genesi tecnica. Semmai, «si tratta di un "compito" di cui le immagini si dotano nella misura in cui vengono riqualificate dallo sguardo»[293]. Sguardo che criticamente si interroghi su di esse, sul loro portato. Al contrario, ogni possibile "riqualificazione", e la capacità del mondo di "farsi sentire" viene lì meno, come anestetizzata, nel gesto ludico, spettacolare.

Il modo in cui lavorano le animazioni del film di Savona, la relazione che al montaggio tessono con le riprese in carne e ossa, intanto – riprendendo Daney – fa sì che non un'immagine, da sola, sia valida una volta per tutte. Le une e le altre devono invece relazionarsi, comporre "obbligatoriamente" un montaggio. E, soprattutto, le animazioni sono immagini possibili, in luogo di quelle mancanti. E se recano già in sé il segno di un'insufficienza consustanziale alla testimonianza – si denunciano "tecnicamente" come immagini possibili, in luogo di altre "mancanti", come di una capacità di racconto dell'evento traumatico – al tempo stesso ribadiscono l'*alterità* dell'accadimento con la sua violenza, la sua tragicità, dalla sua messa in immagini. Lo fanno quindi irriducibile alla sua mediatizzazione, ne rispettano la tragicità[294].

---

[290] S. F. Eisenman, *The Abu-Ghraib effect*, Reaktion Books, London 2007.

[291] Cfr. W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror: la guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, tr. it., La Casa Usher, Firenze 2012.

[292] P. Montani, *La funzione testimoniale dell'immagine*, in T. Gregory (a cura di), *XXI secolo: Comunicare e rappresentare*, Istituto della Enciclopedia Treccani, Roma 2009, pp. 447-448.

[293] M. Coviello, *Testimoni di guerra, Cinema, memoria, archivio*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, p. 98.

[294] Cfr., P. Montani, *Bioestetica*, cit., p. 118-119. Questa forma di "rispetto", questo non ridurre e non esaurire-appiattire qualcosa del mondo, con la sua tragicità, alla sua dimensione mediale, scongiurandone la percezione anestetizzata, è qualcosa che Montani ritrova in un momento preciso del film di Abbas Kiarostami *ABC Africa*. Che è un film sulle «pratiche di prevenzione e recupero dei malati di AIDS in Uganda [...]» (p. 118). Quando il regista, all'interno di un ospedale, passa di fronte a una stanza in cui sta avvenendo la composizione della salma di un bambino, si trova «di fronte all'alternativa se fissarlo o no [...]». E, sebbene la scelta sia di «farlo vedere», Kiarostami «decide di presentarcela facendosi riprendere da un secondo operatore nell'atto di inquadrare la scena [...]». In questo modo, noi «vediamo […] che di quell'evento *fa parte* anche il regista che lo sta filmando, ma non abbiamo accesso alle immagini che la *sua* videocamera sta registrando, come se il suo occhio meccanico […] potesse figurarvi solo come l'oggetto di un'altra visione, che lo coinvolge nell'evento ripreso, ma […] *non fino in fondo* […]. Questo intervento minimale […] denuncia con la più grande sobrietà […] come un dispositivo tecnico possa farsi carico di una precisa responsabilità della forma, di un modo di testimoniare che espone i fatti senza alcuna anestetizzazione e insieme, mettendovisi in gioco, ne preserva e ne tutela l'alterità, la dignità e il dolore» (p. 119). Si tratta, anche di un modo di

A dispetto del potere certificativo e informativo dell'immagine, della sua efficacia fotorealistica, del suo potersi produrre ovunque e diffondere in tempo reale, forse non v'è immagine alcuna che possa effettivamente restituire l'orrore di quella vicenda. Tutto ciò che un'immagine della guerra *di per sé* può dire, è, al limite, certificare che guerra sia stata, ma non *cosa* sia. Essa si limita a dire l'orrendo informandocene, non il suo portato, non l'effetto, non l'*esperienza* che di quell'orrore hanno fatta delle vite umane. Il puro in sé dell'accaduto e non come calato in una vita, quindi.

Ma, oltre alle animazioni e alle riprese in carne e ossa, il film vede un'ulteriore tipologia di immagini, ancora nelle sequenze del bombardamento. Sono riprese che mimano il punto di vista di un drone militare, dall'alto, con tanto di mirino sulle sagome dei palestinesi in fuga. Tecnicamente "esatte", precise. Pure, sono queste immagini e non le animazioni, ad apparire brutalmente derealizzanti: proprio perché relegano le vittime, gli stessi individui che abbiamo visto, da superstiti nelle riprese "in carne e ossa", al ruolo di meri obiettivi da colpire. Manichini bianchi, privati di consistenza realistica da un dispositivo che invece si concepisce come apice di precisione. Completo annichilimento dell'altro ridotto a puro bersaglio. Derealizzante, dunque, è l'immagine che, all'apice della precisione tecnica, dal punto di vista "onnipotente", dall'alto, (un Argo dall'occhio vitreo, a suo modo, come la videosorveglianza in *87 ore*) priva di sostanza e di consistenza i corpi. Per contro, sono le immaginazioni, i ricordi, le animazioni, le attività, le parole, i gesti dei Samouni a dire di un rapporto reale col mondo, con i suoi accadimenti, con le loro esperienze, per traumatiche che siano. È in questo rovesciamento delle pretese veritative dell'immagine "dall'alto", del punto di vista del vincente, di chi sferra l'attacco, che sta forse il gesto più radicale del film. Il suo essere – ancora, come altri di cui si è detto – "partigiano", parziale (come, inevitabilmente lo sono le testimonianze, in quanto atto effettuato da una soggettività) nel senso di stare da una parte, che è quella di chi l'attacco subisce. Al cui punto di vista, altrimenti mancante, il cinema sa sopperire.

Mi soffermo, brevemente, su un altro film, nel quale è pure di scena un conflitto in area mediorientale. È un film straniero, che s'inserisce nel discorso sin qui effettuato sia quale ulteriore conferma della contemporaneità "condivisa", estesa cioè al di là di singole cinematografie nazionali, di certe forme e istanze del cinema del reale, sia perché è, ancora, un documentario d'animazione. Dove l'animazione conferisce corpo a ricordi traumatici.

È *Valzer con Bashir* (2008), di Ari Folman. Il regista si scopre qui, non molto diversamente da altre figure incontrate negli altri film qui presi in esame, "narratore impossibilitato", testimone mancato. E, soprattutto, impossibilitato a ricordare, ancora un episodio di guerra: il massacro di Sabra e Shatila compiuto dall'esercito israeliano e da quello libanese contro civili palestinesi stanziati alla

---

recuperare alle immagini la loro potenzialità di testimoniare, ma senza per questo spettacolarizzare, morbosamente, quanto sta accadendo.

periferia di Beirut, nel 1982. Folman, che diciannovenne militava nell'esercito israeliano, non riesce a ricordare l'accadimento. Incrocia i ex commilitoni, ne raccoglie le testimonianze per ricostruire l'evento, e, soprattutto, la parte che egli vi ha avuto. Ma sono altrettanto confuse, incerte, lacunose. E tuttavia, prendono corpo nelle animazioni. Ancora una volta, "immagini mancanti", ma, questa volta, immagini che mancano alla memoria individuale. Come un rimosso. La verità che manca, e che si cerca di ricostruire, allora, non è soltanto quella fattuale, ma quella della propria, personale, partecipazione "ai fatti". È il tentativo di scoprire come a quell'evento si sia stati legati. È il tentativo di ricostruire il ruolo, la parte che si è in esso avuta, quali azioni si sono compiute, per *affrontare il rimosso e il rimorso*, per misurarsi col riconoscimento di una propria responsabilità, per fare i conti con i propri incubi (e, con un incubo che un ex-commilitone racconta a Folman, si apre il film). Questo itinerario accidentato della memoria alle prese con le proprie lacune e i propri incubi restituito per animazioni, termina con riprese invece "in carne e ossa": sono materiali d'archivio, che mostrano le vittime del massacro. È un po' come se solo facendo i conti con la propria memoria, mettendola "a processo", colmandone le lacune, ricostruendola, avesse il suo completamento, il suo approdo, nel riconoscimento-visione delle vittime. È come se un "montaggio obbligato" le vedesse insieme, e finalmente restituite, alla memoria, e alla consapevolezza, degli attentatori, del resto a propria volta a confronto con i propri incubi-traumi[295].

C'è invece una comune condizione di "vittime", di collettività come vittima, che emerge da un altro film, molto diverso, che lavora ancora su qualcosa come un montaggio obbligato. Ma questa volta di immagini "fotorealistiche", che alla loro origine non sono cinema, né sono film.

All'inizio del film di Savona *Tahir Liberation Square*, come ricordavo in apertura al capitolo precedente, la giovane Noha mostra immagini delle proteste sul suo telefono. Il film *Eau Argentée-Autoritratto Siriano* (2014), di Ossama Mohammed e Wiam Simav Bedirxan fa "montaggio

[295] Per un più ampio studio sul film, legato al motivo delle testimonianze di guerra, rimando a M. Coviello, *Testimoni di guerra,* cit., pp. 67-73. Prendendo in parte le mosse da alcune idee di Montani alle quali ho fatto riferimento in questa sede (in particolare per ciò che attiene al processo di rielaborazione del vissuto traumatico, che il filosofo associava alla *Durcharbeitung* freudiana), nella sua lettura del film Coviello evidenzia la «costruzione di uno sguardo testimoniale intermediale, che si genera all'incrocio tra i disegni animati e le immagini televisive», volto a «fornire un punto di vista a partire dal quale sia possibile inaugurare un processo di elaborazione memoriale nei confronti dei documenti del massacro, ad articolare un saper e dover ricordare» (ivi, p. 68). Un sapere e un dovere con i quali Ari Folman si misura, e di cui progressivamente, nel film, apprende a farsi carico. «Ari prende in eredità queste immagini» (p. 82), scrive ancora Coviello, a proposito del finale in cui le riprese fotorealistiche del massacro subentrano alle animazioni, come se queste avessero reso conto del processo di rielaborazione necessario a riappropriarsi della memoria dell'evento. Ma inserire nel corpo del film quelle immagini di repertorio non implica soltanto che il regista si sia in qualche modo riappropriato di una sua memoria traumatica. Implica, anche, riguadagnare le rappresentazioni mediatiche dell'evento e la sua memoria agli spettatori. Da questo punto di vista, nel personaggio di Ari «si realizza […] un'intercessione»: è cioè per il suo tramite, attraverso il suo itinerario di rielaborazione, la sua memoria, il suo sguardo, che le immagini della tragedia tornano «a essere finalmente disponibili per lo spettatore», come se «estrarle dall'archivio» e reimmetterle nella costruzione narrativa del film potesse «donarle nuovamente al circuito dei discorsi sociali» (*ibidem*). E questo, a sua volta, apre a una denuncia politica: «Far circolare nuovamente e farsi carico delle immagini del massacro di Sabra e Chatila costituisce un atto di accusa del quale Ari […] si fa carico e che, grazie alla presenza delle interviste si estende al sistema politico e militare israeliano» (*ibidem*).

obbligato" attingendo a una tipologia di *found footage* in un certo senso anomala: si tratta, salvo poche eccezioni, di video realizzati da utenti comuni, *smartphone* alla mano, sugli sviluppi del conflitto siriano. Dagli inizi delle proteste contro il governo di Assad (sull'onda delle Primavere Arabe), al mutarsi, gradualmente, e a dispetto delle speranze e delle istanze dei cittadini, in conflitto, massacri e bombardamenti. I filmati che il regista Mohammed integra nel film – spesso brevissimi, folgoranti, shockanti – erano stati in un primo momento condivisi in rete. Con le finalità più disparate, e comunque tendenzialmente per guadagnare all'attenzione internazionale quanto accadeva. Di questi filmati Mohammed fa montaggio. L'inizio delle proteste – come si racconta nel film – trova trova il regista in Francia, dove ha, per altro, mostrato pubblicamente immagini, riprese da telefono cellulare, di pestaggi di soldati governativi su giovani manifestanti. Mohammed segue su internet il racconto per immagini fatto dai suoi connazionali. Una giovane curda siriana, che si fa chiamare col *nickname* Simav (l'"acqua argentata" del titolo del film, in curdo) contatta via chat il regista chiedendogli cosa e come filmare. È a questo punto che Mohammed inizia a fare un film di quelle immagini girate e condivise dai suoi connazionali, si confronta a distanza con Simav, che a sua volta inizia le riprese. Dalle proteste alle torture, ai cadaveri in strada, a una Homs distrutta brulicante di gatti mutilati tra i detriti dove però il piccolo Omar, orfano di un padre condannato a morte per blasfemia, coglie more di gelso: riprendendo il lessico di Daney, potremmo dire che Mohammed lavora quelle immagini come inquadrature. Le tratta, cioè, cinematograficamente, mettendole tra loro in relazione al montaggio, eterogenee come sono per qualità, formati, eventi ripresi. Ne evidenzia la differenzialità reciproca, e fa emergere la differenzialità degli accadimenti. L'operazione del regista non interessa evidentemente solo i "fuoricampo" *altri* che l'informazione ufficiale eclisserebbe col mostrare il solo punto di vista dei vincenti (e, a rigore, nel caso specifico, la situazione del conflitto è tale da non lasciar presagire chi "vincente" sia) coi filmati dei siriani, ma legandoli e istituendo relazioni tra gli uni e gli altri, mettendoli in forma di film, di oggetto specifico, situato, li strappa a una potenziale dispersione nel serbatoio indifferenziato della rete. Ne fa, quindi, testimonianza. A più voci, a più occhi: non v'è immagine che possa parlare da sola. E, ciascuna di quelle che Mohammed monta, ha il proprio controcampo in un'altra, magari ripresa da altre mani, da altri occhi, da altri punti di vista. Come quando, nel corso di una protesta a Dar'a, le immagini della folla di manifestanti, gli elicotteri dell'esercito governativo, il cadavere di un ragazzo, ripresi da più punti di vista e da differenti "occhi", vengono tra loro raccordati. È soprattutto da questo raccordarsi di più sguardi che del conflitto emerge la testimonianza collettiva, e in quanto tragedia collettiva. Di civili, di anonimi, di bambini soprattutto. Forse i più vulnerabili, i "meno atti" a fronteggiare l'orrore ma anche impossibilitati a raccontarlo, nella stessa misura in cui li lascia come muti, incapaci a "raccontare storie", come Amal Samouni. Quelli la cui insufficienza

o incapacità a testimoniare si fanno invece valere, se qualcosa – il cinema – o qualcuno presta loro voce. Pure, è soprattutto a loro che solitamente si attribuisce una capacità immaginativa più spiccata che negli adulti. Inventare un linguaggio per cui qualcosa che può non esser visto altrimenti è la loro forza, la stessa, in fondo del cinema, che con le materie, i mezzi espressivi, più vicini all'immaginario bambino (animazione, o i figurini d'argilla di Rithy Pahn) sa dire quanto può restare non detto, non veduto.

2.4 Di verità non fattuali, senza referenti

Su un versante molto diverso – per temi e situazioni – dai film che ho analizzato fin qui, ma pure legato al mondo dell'infanzia che ho appena descritto, tra impossibilità e liberazione di capacità immaginative, si potrebbe collocare un altro lavoro, che ancora la combinazione riprese in carne e ossa e animazioni: *The Dark Side of the Sun* (2011) di Carlo Hintermann.

Una rarissima malattia, Xeroderma Pigmentoso (XP), impedisce l'esposizione ai raggi solari, che provocherebbero tumori. Ne è affetto, nel film, un gruppo di bambini e adolescenti, che partecipa a un campo estivo, progettato dai genitori di una ragazzina malata. Il racconto, attuato per riprese "fotorealistiche" delle attività ludiche, degli esami medici, delle relazioni tra i partecipanti di Camp Sundown, è inframezzato da animazioni (di Lorenzo Ceccotti) che in un universo e immaginario fiabesco – boschi notturni, tra «il buio regno dei gufi, i poderi delle volpi, le contee dei tassi» – trasfigurano il complesso di disagi e criticità della situazione dei giovani protagonisti. Se sulla loro situazione esistenziale, per via della malattia, insistono preclusione e impossibilità radicali, nell'animazione ha invece luogo una *liberazione* dell'immaginario e nell'immaginario.

Di nuovo, allora, un dar forma filmica a realtà non evidenti. Malgrado le privazioni e le minacce della malattia di fatto li astraggano forzatamente al contatto con il mondo, malgrado per loro non si dia possibilità e promessa di una esperibilità dell'esistente se non in forme limitate e limitanti, può ancora darsi esperienza dell'immaginazione nelle animazioni, e di socialità pur nel contesto "protetto" di Camp Sundown. E, ancora: l'una non può dirsi "meno reale" dell'altra. Lo «scivolare senza posa»[296] delle due tipologie di immagini (quanto alla loro genesi tecnica, ai loro codici di fiaba e osservazione fotorealistica) si compie a mezzo di un «montaggio invisibile»[297].

V'è, quindi, un simultaneo contenersi, una profonda compresenza dei due piani senza cesure. Prendendo in prestito la distinzione che si ha in fisica tra grandezze estensive ed intensive

[296] G. Festa, *Valicando la linea d'ombra. Reale e Dereale*, in D. Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale*, cit., p. 58.

[297] Le idee di "Passaggio" e "scivolamento senza posa" si collegano, nel saggio di G. Festa, ad altrettante categorie, "reale" e "dereale". Il primo fattuale-fattografico, l'altro invece immateriale-fantasmatico.

(categorie, per altro, ricorrenti nel pensiero deleuziano), dove le prime considerano la "quantità di materia" di un corpo secondo parametri di misurazione costanti (massa, volume, lunghezza, ecc.), le altre, *non* riguardano le sue dimensioni e hanno a che fare con indici relativi (peso specifico, densità, ecc.), si potrebbe dire qui si esibisce un farsi corpo dell'intensivo: l'immaginazione, certo, è immateriale, eppure non per questo non è sensibile, non per questo è svincolata da ogni sensibile. Tanto più che può organizzarlo, trasfigurarlo, o prefigurare modalità per intervenirvi direttamente, fattualmente, concretamente.

L'immaginazione *è*, qui, reale, è l'immaginazione a farsi qui oggetto di credenza. Si sprigiona ed emana dai vissuti fattuali, esperienze concrete, anche quando in esse si scorge il segno di una impossibilità e di una perdita del mondo sensibile.

Infatti, come per la piccola Samouni è "liberata" la sua capacità di raccontare proprio quando ha gli occhi coperti da una fascia per capelli, così, non molto diversamente, in *The Dark Side of the Sun* i disegni di una bambina si animano quando lei ha un berretto sul viso in funzione protettiva dalla luce solare.

E non solo la trasfigurazione fiabesca nell'immaginario prende corpo nel sensibile con l'animazione, ma è spesso lo stesso racconto del sensibile, di ciò che avviene a Camp Sundown, a essere rilanciato proprio dall'immaginario (fantastico). Il film prende infatti avvio proprio con una sequenza di animazione, e la voce fuori campo utilizza *lo stesso tono fiabesco* per la *fairy tale* sul bosco notturno come per il racconto della nascita di Camp Sundown. Variano soltanto i personaggi: genitori, figli, al posto degli animali parlanti, Father Night che è la trasfigurazione del padre "inventore" del campo estivo, mentre mantengono sostanzialmente inalterati i propri ruoli e funzioni.

L'immaginazione non è in posizione gregaria rispetto a quanto accade sul piano della pura concretezza, ed è l'animazione a siglare l'innesco di racconti di nuove situazioni riprese "in carne e ossa". Ancora, a filmarsi è la verità di un rapporto col mondo (qui: quello che i bambini costruiscono – anzi, *realizzano* – nelle proprie immaginazioni), non riducibile al fattuale, all'empirico, al concreto. A filmarsi, quindi, è il "tessuto congiunto" (Mondzain) in cui si tengono insieme, i soggetti, le loro immaginazioni, il mondo, come insieme facciano "corpo unico" della realtà. L'animazione spinge il cinema del reale oltre il realismo declinato in senso puramente tecnico, indicale, il "naturalismo", usando il lessico pasoliniano (§1.3.2), allarga – come scrive Bertozzi – il campo del verosimile[298]. Non "lo confina", cioè, al mero dato fattuale, non limita il realismo alla referenzialità, al rapporto tra l'immagine e un qualche ente concreto preesistente (ma, a rigore, in termini strettamente tecnici, anche le animazioni hanno un referente), al racconto di

[298] M. Bertozzi, *Documentario come arte*, cit. p. 54.

eventi effettivamente accaduti. Ne fa, invece, racconto di ciò che è vivente benché non concreto e che – ancora – può non essere visto, può non lasciare traccia alcuna, *indice*, immagine. Come qualcosa che può non vedersi, "sia" e "viva" o sia vissuta *realmente*, sia *creduta*, dar corpo, dar voce, forma e immagine, a quanto potrebbe altrimenti non dirsi. È anche questo il "reale" che si filma, meno immediatamente evidente e perciò "dicibile", visibile, accessibile solo per via di una qualche mediazione, di una simbolizzazione, di una costruzione. E, eventualmente, di un artificio formale, che non è, però, sinonimo di "menzogna" o di "falso".

D'altra parte, l'etimo di *fictio*, da *fingere*, oltre a significare il "far passare qualcosa per ciò che non è", in primo luogo indica un gesto: "plasmare", "creare". Il termine rimanda quindi a «un'operazione pratica, analogamente al modo in cui *poiesis* viene da *poîein* […], così come *poietès* […] è, prima che lo scrittore in versi, l''artigiano' (non a caso, *fictor*) […].» *Fictio*, comunque, allude al produrre più che al riprodurre qualcosa che vale «anzitutto per sé», e «non perché» debba «necessariamente rifare altre entità»[299]. Questo non vuol dire, comunque, che non sia in rapporto alcuno con una qualche realtà, o che la formalizzazione, la *fictio*, la creazione, siano menzogne. E, detto *en passant*, non lo sono i racconti, almeno fintanto che, indipendentemente dal loro contenuto e dal riferimento a una realtà di fatto concretamente esistente, li si consideri come forma (del pensiero) in cui si organizza una qualche materia. E, d'altronde, in questo senso, anche le materie di un qualche documentario sono organizzate, tendenzialmente, in forma in senso lato "narrativa", seppure non "mimetica", non sulla base di una successione e consequenzialità di "azioni" drammaturgicamente intese.

La *fictio*, in sostanza, considerata da un punto di vista strettamente formale e operativo, non è menzogna (e né, in generale, il narrativo è sempre e solo la forma di una materia "finzionale"; e né il documentario non è narrativo) e neppure è riproduzione di "qualcosa" che le preesiste. Piuttosto, è produzione di qualcosa, si è detto.

O, riportando il discorso al cinema del reale, e alla restituzione di una realtà non fattuale-non concreta: è il prodursi, in sé, di qualcosa, il dare a vedere, attraverso sé e in una qualche forma, qualcosa non altrimenti riproducibile, una verità priva di un referente concreto, visibile, tangibile, e che può dirsi solo per via di una costruzione poietica. O una *fictio* in cui *realizzarsi*[300].

È così, anche, nel primo lungometraggio di Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei* (2002), basato su film di famiglia – la sua – e che, come dirò tra poco, presuppone un gesto di destituzione, di smontaggio, di un dispositivo, una ricerca (*sképsis*) che lo rimette in discussione, lo lavora come rilavora gli *home movies*. Per farne emergere, rendere visibile e credibile, una verità che può non essere vista, non altrimenti realizzata se non per il tramite di immagini e suoni. È gesto, ancora, di

[299] R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., pos. 166
[300] Su questa idea di *fictio* mi soffermo in modo più analitico in § 4.4

verifica, di realizzazione di qualcosa di impalpabile, d'intangibile, senza referente eppure "reale", esistente. Ne dirò tra poco. Prima di tutto, che cos'è *Un'ora sola ti vorrei*?

> Il film di domani lo vedo dunque ancora più personale di un romanzo, individuale e autobiografico come una confessione o come un diario intimo. I giovani registi si esprimeranno in prima persona e ci racconteranno le loro storie: potrà essere quella del loro primo amore o di un amore più recente, la loro presa di coscienza di fronte alla politica, un racconto di viaggio, una malattia, il servizio militare, il matrimonio, le ultime vacanze, e tutto ciò necessariamente piacerà perché sarà autentico e nuovo. […] Il film di domani sarà un atto d'amore.[301]

Così Truffaut. Alla sua idea, il film di Alina Marazzi – che è diario, storia personale (compresi i racconti di viaggio, di primi amori, di malattia) e d'amore soprattutto – somiglia. Incentrato sulla madre della regista, Luisa Hoepli detta Liseli, morta suicida in seguito a una forte depressione quando Alina era bambina, il film è costituito per gran parte da immagini provenienti dagli *home movies* della famiglia Hoepli, per lo più filmati dal nonno della regista, Ulrico, fondatore della casa editrice omonima. Il sonoro rimanda invece brani da diari e lettere di Luisa, letti da Alina stessa, oltre a qualche passo da lei scritto *come fosse* attribuibile alla madre, e ai referti medici da una clinica psichiatrica in Svizzera presso la quale Liseli era ricoverata.

Allo stesso modo che solitamente le prime prese di parola del bambino, o i "primi suoni", non articolati linguisticamente, sono solitamente rivolte alla madre, così questo primo lungometraggio di Alina Marazzi, quindi un po' sua prima "presa di parola", personale, intima nel linguaggio cinematografico (esclusi i cortometraggi, realizzati negli anni '90), è rivolto Luisa.

E tuttavia, si può anche pensare che le prime suggestioni sul film da farsi, un primo modo di "pensare cinematograficamente", di esprimere attraverso un qualche linguaggio il racconto del rapporto madre-figlia, siano antecedenti alla concezione del film. È quanto rivelerebbe una dichiarazione della regista, citate da Stefania Benini in un suo saggio: «The very first preparatory stages that brought Alina to create this documentary began when she was a child, when she read the letters her mother wrote to her from psychiatric hospitals»[302]. Queste lettere, dice Alina Marazzi, hanno un che di "cinematografico" in quanto

> addressed to a little girl that did not know how to read, are collages […]. They are visual letters, very colourful, joyful, and beautiful. They are very moving because they are unique: they are the letters of a woman who invented a visual language to communicate with her faraway

[301] F. Truffaut, *Il piacere degli occhi*, tr. it., minimum fax, Roma 2009, p.
[302] S. Benini, *A face, a name, a story: Woman's identities as life stories in Alina Marazzi's Cinema*, in "Studies in European Cinema", 8:2, p.131.

> daughter […]. Now that I think about it, maybe it is those visual letters, those collages addressed to me as a child that moved me to establish a dialogue with my mother[303]

Lettere quindi fitte di disegni, di colori, cinematografiche in potenza, e rivolte a una bambina che non sa ancora leggere: qui *in nuce* e di fatto nel film "compiuto", Alina "impara" a parlare il cinema (*nel cinema*) rivolgendosi alla madre[304].
Ancora, quindi, l'*invenzione* di un linguaggio, la presa di parola in vece di chi non può raccontare.
E al fondo, la «scintilla di *Un'ora sola ti vorrei*», ha scritto Stefania Rimini, «è uno sguardo», quello materno, «perduto, desiderato, dimenticato e infine resuscitato grazie all'incanto delle immagini in movimento, al loro misterioso mostrarsi al momento giusto[305]».

Le prime immagine del film, una delle poche riprese effettuate da Alina stessa, vede un disco che gira sul piatto, e sul quale è incisa la voce dei genitori della regista. I due, in tono giocoso, rimproverano i figli. L'atto inaugurale del film è evidentemente la ripresa di una presa di parola: Alina prende "filmica parola" di – cioè prende l'immagine di un disco in cui a prendere parola sono i genitori. In seguito, la voce di Luisa inizia a cantare la canzone che dà il titolo al film, la cui durata, del resto, si aggira intorno all'ora. È poi, come detto, la voce della regista a prestarsi per quell'ora alla voce *mancante* della madre, leggendo passi dai suoi diari e lettere, nonché brani che riferiscono alcuni momenti della storia degli Hoepli-Marazzi scritti sì da Alina, ma *come fossero attribuibili* a Liseli, visti cioè secondo la sua prospettiva.

> Mia cara Alina, quella voce che hai appena sentito, quella voce che scherza e ride e che fa finta di sgridare te e Martino è la mia voce, la mia voce di trenta anni fa. La avevamo incisa su un disco con papà per farvi uno scherzo. Ti ricordi? In tutto questo tempo nessuno ti ha mai parlato di me, di chi ero, di come ho vissuto e di come me ne sono andata. Voglio raccontarti la mia storia, adesso che è passato così tanto tempo da quando sono morta.

Luisa che nel film si racconta alla figlia, quindi, ma parlando con la voce di Alina. Figlia che dà luogo, nel film, al raccontarsi della madre, prestandole letteralmente la voce che le manca. Ancora: il film è luogo in cui una condizione di impossibilità al racconto si fa valere, dove racconto può costituirsi, mettersi in forma. Nella voce di Alina si sostanzia la parola altrimenti muta, solo scritta, della madre. L'apparenza fantasmatica di Luisa ha voce, come di lei la voce ha corpo sia sonoro,

---

[303] A. Marazzi, *Per favore, non leggete questo diario*, in "Prima Persona. Percorsi autobiografici", Anno IX, n. 18, pp.84-87
[304] Sul linguaggio filmico come lingua materna si veda S. Filippelli, *Tutto parla di te: la trilogia materna di Alina Marazzi*, in "The Italianist", Anno 2015, 35:2, p. 275.
[305] S. Rimini, *«Le voci di dentro»*, cit., p. 23

con la voce di Alina, sia visivo, con le immagini degli *home movies*. Non però solo il racconto materno si realizza nel luogo e nel tempo (*un'ora sola*) del film. Più in generale, come ho già avuto modo di accennare, è il legame madre-figlia a realizzarsi, la sua verità altrimenti non visibile a farsi oggetto di credenza, a *verificarsi*. Di nuovo quel tratto costante, benché declinato in modi diversi, di tanto cinema oggetto di questa tesi: una particolare declinazione del rapporto tra immagini e realtà, e il tentativo di dar forma filmica a un vero "sfuggente" all'immagine, non evidente, e che esorbita dal fattuale.

O, anche, come rivela la regista, il legame si riscopre, magari anche a mezzo di un gesto semplice: guardare dritta negli occhi la propria madre, grazie alle immagini "superstiti", apre a una nuova esperienza, quella di specchiarsi in un volto di donna alla quale sentiva in qualche modo "di appartenere"[306].

La possibilità di ristabilire questo legame, che ha avuto, nella realtà fattuale, "poco tempo" di farsi (Alina ha sette anni quando Luisa muore), la sua verità, passa – *almeno un'ora* – per il cinema, passa per il lavoro di Alina sugli *home movies* in gran parte realizzati dal nonno.

E sono questi, in un certo senso, il dispositivo da scardinare, da rilavorare, per farne emergere il non integralmente dato, ciò che in essi non si offre immediatamente a visione, e, più in generale, l'immagine dell'istituzione familiare che sottendono e veicolano. Ulrico, appassionato cineamatore, padre *metteur en scène*, di fatto mette la famiglia in quadro, in immagini. Sostanzialmente Ulrico *la dispone* al tempo stesso come padre e come cineamatore. La creazione in senso lato di una immagine della famiglia (intesa quindi sia come immagine filmata che come il modo in cui essa si presenta alla società), e quindi la disposizione della sua forma di vita secondo conformità a modelli di vita sociale, sistemi valoriali, norme e istituti, è un suo mandato: la costituzione delle soggettività dei singoli familiari e le loro vite sociali passano per dispositivi che il Padre veicola. Il modo in cui la famiglia si rappresenta e si regola dovrebbe iscriversi entro un "ordine simbolico" del quale è latore il Padre. È lui il tenutario di segni, significati, di apparenze, dell'immagine sociale della famiglia filmata, il codificatore dell'alfabeto visivo attraverso il quale essa si comunica, si esprime, sta al mondo e si regola. Di Ulrico sono i dispositivi, intesi sia come *device* tecnologici, sia come i modelli e i sistemi valoriali, che mettono in forma un'immagine della famiglia.

C'è però un rimosso da questa immagine, qualcosa della realtà che l'ordine simbolico non integra, non assimila, non addomestica, e per cui non si dà immagine, e che occorre lasciare fuori campo perché non turbi l'inquadratura-buona famiglia che si va costruendo: la depressione di Liseli.

[306] Traggo questa informazione dal libro allegato al dvd del film, edito da Rizzoli, Milano, 2006, p. 54.

Come apprendiamo dai diari di lei, letti dalla voce di Alina nel film, si tratta di qualcosa che i genitori non sanno (possono? Vogliono?) comprendere, e che in un primissimo momento interpretano come inquietudine adolescenziale. E se nulla nelle immagini sembrerebbe attestare quel malessere, tutto si riversa nei diari, appunto, nelle lettere, che in fin dei conti sono la ricerca, da parte di Luisa, di un proprio "ordine simbolico" a quanto la destabilizza e che non ha nome né immagine.

L'operazione che quindi consente la costruzione cinematografica di uno spazio affettivo mancante, il dar luogo cinematografico a un legame che non aveva avuto altro luogo, è, in un certo senso, l'intervento del dispositivo di Luisa su quello di Ulrico. La parola della madre si fa in qualche modo regola compositiva del montaggio delle immagini del nonno di Alina, e tra le immagini e la voce.

In questo senso, il film costruisce una sorta di incontro-scontro tra il visivo, «le immagini tipiche dei film di famiglia, riconducibili ad eventi lieti, come matrimoni, nascite, vacanze, e ciò che si sente […]», ossia lettere e diari di Liseli, facendo emergere l'«angoscia esistenziale» di lei, che «entra in rotta di collisione con il tono allegro e scanzonato[307]» delle immagini.

Soprattutto, ci si mostra quanto le immagini paterne, la loro intenzionalità, non sospettavano di trattenere: se Alina dà voce alla parola materna, alla descrizione di un disagio affidata ai diari, ecco allora che il volto di Liseli può rivelarcisi, *a posteriori* e tramite il montaggio col sonoro delle sue scritture, nei suoi aspetti dolenti, come tradissero qualche inquietudine. In sostanza, «per smascherare l'autoritario magazzino visuale registrato dal nonno […], la regista decide di costruire una densa architettura sonora, imbastita attraverso stralci di diari, di lettere, di cartoline, scritte da Liseli lungo tutto l'arco della sua esistenza»[308]. Il che è, anche, scardinare una "ortodossia di pensiero", un far manifesto ciò che questa ricacciava nell'invisibilità, parafrasando le affermazioni di Adorno sulla forma-saggio[309] già richiamate.

In sostanza, come ha osservato Ivelise Perniola l'operazione di montaggio, di accostamento di visivo e sonoro, nel film, mette «in crisi» una «immagine pubblica di conformità prodotta dal film di famiglia» facendola collidere con un «testo letterario» che «scardina la retorica della felicità tipica dell'*home movie*, evidenziando la sottile e molto spesso ambigua dialettica tra immagine pubblica e immagine privata»[310].

Con riferimento alla contrapposizione tra l'immagine voluta e costruita dal nonno e il dolore di Liseli, giustamente Francesco Zucconi ha parlato di un

---

[307] I. Perniola, *L'era postdocumentaria*, cit., p. 104.
[308] S. Rimini, *«Le voci di dentro»*, cit., pp. 24-25.
[309] Cfr. Infra, § 2.2.4
[310] I. Perniola, *L'era postdocumentaria*, p. 105.

> *montaggio retrospettivo* che articola un confronto tra la voce off che legge le lettere e i diari privati di Liseli Hoepli e le immagini che la ritraggono in età diverse insieme alla sua famiglia: tra frammenti verbali e quelli filmici, si stabilisce un montaggio comparativo, un contrappunto audiovisivo. Il fascino cinematografico degli *home movies* girati dal padre – che esaltano il lieto vivere dei momenti di mondanità familiare – contrasta con le considerazioni personali e le inquietudini latenti della figlia. Mentre la ricerca di un'identità stabile alla quale aggrapparsi nell'attraversamento delle soglie di integrazione nella società – l'adolescenza, il matrimonio, la nascita dei figli – trova espressione nei diari, i filmati sembrano restituire l'immagine normativa, il calco idealizzato del benessere, come effetto delle pratiche di autorappresentazione dell'alta borghesia italiana.[311]

È in questo lavoro "per contrappunto" che, costituendosi cinematograficamente la relazione affettiva madre-figlia si danno le loro soggettività. Nei diari di Luisa trapela a più riprese l'inquietudine per un simbolico al quale teme di non sapersi "ordinare". In questo senso, la sensazione di Liseli di non essere all'altezza del modello di maternità incarnato dalla madre ci rivela non solo e non tanto il suo sentirsi "manchevole" verso il dispositivo-famiglia, quanto la fallacia del dispositivo stesso. L'incapacità e la pretesa al contempo di includerla, cioè, di normalizzare, e annullarne l'intima sofferenza nell'immagine costruita della serenità familiare altoborghese che centrifuga nel fuori campo ogni ombra di infelicità, turbamenti e conflitti. Che pure *esistono*, che pure sono realtà per quanto sfuggente a una attestazione.

Laddove il dispositivo familiare e l'ordine simbolico paterno si sono quindi rivelati sostanzialmente insufficienti nei riguardi delle soggettività critiche della famiglia (come quella di Liseli), e nel mantenere rapporti tra loro, è *nell'ordito* del cinema, nelle sue logiche, che si dà invece modo a legami affettivi di manifestarsi, condividersi, *raccordarsi*. E, a soggettività critiche che il dispositivo familiare centrifuga nel fuoricampo dell'immagine, è qui riconosciuto valore di realtà. Non solo: ha evidenziato Dario Cecchi come la lettura della stessa lettera, in un tempo attribuita alla nonna di Alina come dichiarazione d'amore a Ulrico, e poi a Luisa come dichiarazione d'amore verso Antonio, montata sulle immagini prima dei nonni e poi dei genitori «fa sì che un nucleo traumatico della vita della regista, di sua madre e di sua nonna divenga esperibile come un sentire aperto a forme di riqualificazione del suo senso. Essa si ripropone perciò non più come mera ripetizione, ma come traccia da elaborare»[312]. In questo senso, «il montaggio è capace di una prestazione molto simile a quella dell'elaborazione di una traccia mnestica rimossa

[311] F. Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, cit., p. 79-80
[312] D. Cecchi, *Immagini mancanti*, cit. p. 42

nell'inconscio»[313], e «l'unico criterio interpretativo possibile di fronte a un'immagine-traccia [quale quella dell'*home movie*, nel caso che ci interessa] è pertanto quello di operare un montaggio capace di attestare un possibile senso testimoniale, un riferimento capace di restituire l'immagine a un orizzonte di leggibilità»[314].

Così, nella ricostituzione cinematografica di legami familiari e affettivi, possono anche montarsi insieme un primo piano di Liseli e uno della madre di lei, che sembrano fissarsi. Le immagini delle due donne, pur riprese in differenti spazi e tempi e contesti, con differenti supporti (bianco e nero; colore), sembrano dialogare tra loro, "obbedendo" al raccordo di sguardo secondo la logica del campo-controcampo. Raccordi di fatto impossibili si rendono possibili nel cinema. Nonna e madre si guardano sotto lo sguardo della figlia/nipote, nel suo cinema, che, trascendendo tempi e spazi del vissuto familiare, ne ordisce cinematograficamente spazio e tempo filmici dell'incontro, dove sia possibile il guardarsi delle tre, e, per quanto possibile, un rispecchiarsi, un *legarsi* delle loro soggettività. È l'ordine simbolico del cinema, la "moviola-stylo" di Marazzi e della montatrice Ilaria Fraioli, a ricomporre cinematograficamente famiglia, la *lingua materna*[315] in cui gli affetti hanno luogo, e si fanno visibili, e credibili.

2.5 Dar voce a narratori minoritari

In un suo articolo su *La strada dei Samouni*, Alessia Cervini annota che uno degli obiettivi forse più radicali al fondo di tanto cinema del reale è «Dare voce a chi voce non ha, a chi non sa o non può raccontare la propria storia»[316]. Ho qui più volte fatto riferimento proprio a un *dar voce* o *dar corpo,* magari a partire da un lavoro (intermediale) per "immagini mancanti", documenti lacunosi, ricostruendo cinematograficamente vite, esperienze, racconti "interrotti".

Proprio "chi non sa o non può raccontare la propria storia", per quella che abbiamo detto essere una situazione di *impossibilità* di fondo (perché manca al mondo, perché mancano i documenti attraverso i quali dar luogo a un proprio racconto testimoniale, perché manchi loro

[313] *Ivi*, p. 43
[314] *Ivi*, p. 45
[315] Ma la "lingua materna" come creazione a partire da un gesto di decostruzione di un dispositivo, quello paterno, maschile, di Ulrico, potrebbe caricarsi di un'implicazione più marcatamente politica, e "partigiana", volendo. Non meno che nel film apertamente "politico" *Vogliamo anche le rose*. Su questo, Stefania Benini rileva: «As if following in the wake of feminist theorist Luisa Muraro and her 1991 book "L'ordine simbolico della madre" [...], Marazzi starts from herself and from her origins. She chooses as the object of her search exactly that primary relationship with her mother, or 'the mothers', considering that she traces a real genealogy of images, encompassing the story of her family from her grandparents' engagement onwards. Thus, she creates a genealogy from mother to daughter to granddaughter: we see Teresa, Alina's grandmother, giving birth to Liseli; we see Liseli announcing in a whisper 'I am expecting a baby'. This is also a key moment in Alina's relationship with her mother, the evidence of Liseli's desire for maternity, the joy of being pregnant.», S. Benini, *A face, a name, a story…*, cit. p. 134.
[316] A. Cervini, *Le forme del racconto*, in R. De Gaetano, A.Canadè (a cura di), *Fata Morgana Web 2018*, cit., p. 359.

l'esperienza del mondo stesso, o gli strumenti per raccontarla, perché non avrebbero, per qualche ragione, *credito*), riacquista, nel cinema, la benjaminiana "facoltà di scambiare esperienze", la possibilità di farsi narratore. Ma chi sono i "narratori" in questione, ai quali il film presta il suo linguaggio, il suo stile, nel momento stesso in cui adotta le loro parole (diaristiche, memoriali, incomplete, ecc.) e si fa "spazio" in cui una testimonianza, altrimenti non detta, non dicibile, non visibile, può prodursi? Bambini che la malattia allontana dal mondo (*The Dark Side of the Sun*), operai-contadini semianalfabeti (*Terramatta*), profughi e orfani senza padri né nazione né casa (*La strada dei Samouni*), uomini o donne "in rivolta" o vittime di un qualche dispositivo di potere che li silenzia (*Vogliamo anche le rose*, e, in un senso diverso, *87 ore*), persino cari defunti (*Un'ora sola ti vorrei*): è a loro soprattutto che il racconto si riguadagna. Sono figure segnate da una qualche impossibilità, e per lo più vulnerabili, marginali o marginalizzate, e delle cui mancanze e incapacità è il film a farsi carico, a farne valere e a metterne in forma le testimonianze. Si tratta, in un certo senso, di figure che – riprendendo un concetto deleuziano – potrebbero dirsi *minoritarie*, per le quali i film inventano una lingua che non hanno, che manca loro, e per il cui tramite possano di nuovo parlare, possa restituirglisi il racconto, la testimonianza altrimenti impossibilitata a farsi.

L'invenzione di una lingua per cui nel cinema queste minorità, questi marginali, riprendono la parola che non hanno, passa più volte, come abbiamo visto, per una disarticolazione di un qualche dispositivo di potere, come un'immagine che si pretende certificativa, totalizzante, in grado di ridurre il "visibile" tutto al "visto", il tutto di un qualche accadimento alla restituzione che ne offre. O, più in generale, per la destituzione di una figura autoritaria, monolitica (un certo sistema valoriale, un immaginario, la "figura del padre", la lingua, la storia, ma anche una realtà di fatto che non è, però, da sola, la realtà tutta). Disarticolazione che Antonio Costa ha così descritto nel lavoro di Alina Marazzi. Ciò che la regista

> cerca negli archivi, nei depositivi cartacei e audiovisivi, sono i momenti in cui una voce (singolare) intercetta un'immagine (pubblica) o, viceversa, quelli in cui un dettaglio apparentemente insignificante sfugge al controllo (all'ancoraggio) della parola e ci restituisce un 'eccesso' disorientante, non omologabile al senso concluso […].[317]

E la ricerca di un tale eccesso, di un *quid* non omologabile al senso concluso, di un qualcosa che incrini un dispositivo di potere dato che presiede alla produzione di una qualche immagine e immaginario, può essere estesa anche al lavoro di altri autori che ho qui preso in esame, ad altre opere che ripensano, rimontano, risignificano materiali d'archivio. E questa disarticolazione, questo

[317] A. Costa, *Alina Marazzi: il documentario e il suo oltre*, in "DADI/WP2", n.22, novembre 2007, p. 9

gesto di *sképsis* effettuato sul dispositivo monolitico, può chiamarsi, ancora con riferimento a un concetto di Deleuze (e Guattari) "Minorare"[318]. Consiste nel recupero di eterogeneità, variabili, pluralità, nello «sprigionare dei divenire contro la Storia, delle vite contro la cultura, dei pensieri contro la dottrina, delle grazie o delle disgrazie contro il dogma»[319]. "Maggiore" è invece il monolitico, l'omologante, l'istituzionalizzato e cristallizzato che centrifuga il divenire: «di un pensiero si fa dottrina, di un modo di vivere si fa una cultura, di un avvenimento si fa Storia»[320].
In *Terramatta*, ad esempio, è all'opera un *divenire minoritario* della Storia e della Lingua. Rabito è una vita particolare e concreta contro la (macro)Storia, la sua lingua è un divenire minoritario dell'italiano, come nel film il *found footage* è attraversato, innovato, da un divenire, lungi dall'essere assunto come qualcosa di cristallizzato, come immagini portatrici di verità: è ancora da discutere, è fatto che non parla da solo e non una volta per tutte. Rabito usa, da marginale, indigente e illetterato, la lingua in modo minore, il film fa un uso minore di immagini e fatti maggiori, istituzionalizzati, recuperando alla Storia nazionale, la particolare enunciazione di minori, di marginali.

Nel saggio su Kafka, Deleuze definisce letterature minori non soltanto quelle scritte in una lingua minore, ma quelle che vedono l'uso "minore" di una lingua maggiore. Che è, sostanzialmente, il recupero di tutti quei fattori disomogeneizzanti dell'istituito, del normalizzato, del monolitico. È la lingua maggiore come parlata da una minoranza, fatta irregolare: Kafka, ebreo cecoslovacco dell'impero austroungarico (dunque minoritario due volte) che scrive in tedesco. Lo scrittore si trova quindi stretto tra tre *impossibilità*: a non scrivere, a scrivere in un tedesco "istituzionale", a scrivere in un'altra lingua[321]. Non ha, insomma, lingua per cui parlare, e perciò occorre che ne *inventi* una: la sua mossa è, appunto *minorare* il tedesco, reinventare come lingua creativa una lingua istituzionalizzata, inattesa, poetica, letteraria, non lingua d'uso. Eppure, al tempo stesso, non una lingua completamente inedita, ma spinta inventivamente così lontano dalle consuetudini – anche a filo con la scorrettezza sintattica – da far passare quella stessa lingua maggiore una lingua straniera (e Deleuze, a questo proposito, cita una frase di Proust: "i bei libri sono scritti in una specie di lingua straniera"). L'ordinario suona quasi esotico, inusuale, impensato. È, mettiamo, l'inglese intaccato, fatto nervoso, fluviale, di un Joyce, o di un Beckett irlandese anglofono che scrive in francese, è l'italiano scosso dai fremiti delle sue varietà dialettali di Pasolini. E si potrebbe aggiungere anche l'inglese in cui scrive il polacco Conrad, sua terza lingua dopo quella materna e il francese. Fare uso minore di una lingua maggiore significa farla deflagrare

[318] Si tratta di un concetto ricorrente nella riflessione dei due autori. Segnalo qui in particolare G. Deleuze, F.Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, tr. it., Quodlibet, Macerata 2010; e *Millepiani*, Orthotes, Nocera Inferiore 2017.
[319] G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in Id.-C. Bene, *Sovrapposizioni*, tr. it., Quodlibet, Macerata 2002, p. 94.
[320] *Ivi*, p. 93.
[321] Cfr. G. Deleuze, F.Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, cit.

nelle sue varianti, destituire il carattere monolitico, "travagliarla dall'interno"[322], destabilizzarne le consuetudini. Significa sganciarla dalle significazioni usate, significa appropriarsene e con questo espropriarne un qualche dispositivo di potere del quale è strumento.

I film che ho qui discusso "travagliano dall'interno" e con ciò stesso risignificano, fanno nuovamente creative e sganciano dalle significazioni usate come dal loro ruolo di portatrici assolute di verità, immagini che si vorrebbero "esatte", monolitiche, obiettive nella loro riconsegna di dati. Che siano d'archivi ufficiali, che siano quelle prodotte da un qualche Argo onnivedente-onnipotente (il drone de *La strada dei Samouni*, la videosorveglianza di *87 ore*). E all'origine, i *footages* integrati in questi film sono spesso traccia o conferma di un qualche dispositivo di potere, "maggiore" (vale per l'immagine dell'istituzione familiare-patriarcale nei film di Marazzi come per la Storia in quello di Quatriglio, ad esempio). Ma le immagini di questi stessi dispositivi "maggiori", di potere, si trovano trattati come discorso di "minori", di minoranze. Immagini sulle quali si installano i loro racconti (diari, memoriali, lettere, ecc.), lingua maggiore installata nella bocca di un narratore "minore", e usata come strumento per cui una minorità impossibilitata altrimenti a raccontare, può aver voce. E se "minorare una lingua", come l'intendeva Deleuze, è dispiegare le potenzialità rivoluzionarie, inattese, creative di ogni lingua, lavorando contro la sua cristallizzazione, farne lingua di poesia (poiesis, creativa) e *meno* di potere, *meno* della sua certificazione ed espressione, lo stesso fanno questi film con immagini "trovate". Lavorano contro un loro monolitico dire "il tutto" una volta per tutte. Ne fanno, anche, strumento per cui una qualche collettività anonima e silenziosa può invece parlare: il racconto di Rabito, o quelli di Anita, Teresa, Valentina, potrebbero anche essere quelli di altri, di narratori anonimi.

In *Vogliamo anche le rose*, in particolare, quando la voce dal diario di Anita racconta del padre autoritario, facendo riferimento "all'obbligo" della messa domenicale, il *footage* mostra alcuni *home movies* in Super 8 con una ragazzina sulla piazza del Duomo a Milano, e, poi, la stessa tra i suoi familiari. Alcuni elementi nel racconto reso dalla voce richiamano un immaginario estremamente vicino a quanto si mostra nelle immagini, e la ragazzina che vediamo *potrebbe anche* essere Anita. Qualcosa di simile avviene anche nella sequenza del racconto dell'aborto clandestino di Teresa. Terminata l'operazione, la voce fuori campo dice «Quando mi sveglio è buio, fuori c'è Lou [il suo compagno] pallido come uno spettro» ed ecco che le immagini di repertorio mostrano un volto femminile e uno maschile al buio, illuminati da una violenta luce diretta. Sembrano effettivamente *"*pallidi come spettri", e *potrebbero anche* essere Teresa e Lou. Ma l'interazione tra sonoro e visivo lavora anche per analogie "poetiche", per accostamenti inattesi, creativi, facendo visibile la verità non fattuale di qualcosa che potrebbe non vedersi, ricorrendo a un'espressione che

[322] G. Deleuze, *Un manifesto di meno* , cit., p. 96

più volte in queste pagine ho usato. La descrizione di Teresa della freddezza degli strumenti a contatto con la carne si sposa alle immagini di piedi nudi che camminano su lastre di ghiaccio, e il racconto dell'operazione trova similitudine poetica nell'inquadratura della prua di una nave che solca acque gelate[323].

Ma se, da quanto detto sin qui, è piuttosto evidente "per chi" il film parli – narratori "minori" – "a chi" appartengono, però, parole, immagini, che montati insieme ne compongono il discorso, danno forma sensibile-visiva-sonora a pensieri, ricordi, testimonianze, sentimenti?
È più di Anita o della ragazzina anonima nei filmati o di altre anonime e delle quali non v'è traccia testimoniale, o ancora di quella sintassi che Marazzi e Fraioli inventano in moviola "minorando" e giustapponendo materiali preesistenti? È più Alina a prestare per un'ora voce a Liseli o più le sue parole a prender sostanza in quella della figlia? Son più della figlia, della nonna, della madre, immagini, pensieri, lettere, storie? E ancora: sono immaginazioni o ricordi di Amal o di altri o del film, quelle de *La strada dei Samouni*? Si direbbe, piuttosto, che il film sia lo spazio in cui tutte si tengono insieme e fanno "corpo unico", il "luogo" dove si legano e non sono appartenenti più a qualcuno che ad altri. Incaricarsi di una presa di parola per qualcuno è, in fondo, già restituirla ad altri, è, con lo stesso gesto, prendere e ridare.

Prendere parola altrui, farla propria, riviverla, darle forma, nel film, fare che sia occasione per elaborare un proprio linguaggio, uno stile: è, come accennavo, qualcosa di simile alla soggettiva libera indiretta[324]. È, sostanzialmente, la condizione per cui l'autore si appropria e imprime allo stile del film, lo "stato d'animo", la visione del mondo di un personaggio, ne rivive il discorso, partecipa di ciò che vede e sente. Lo stile del film "mima", in un certo senso, il modo in cui un personaggio vede[325]. A titolo di esempio, si potrebbe ricordare la scena di *Edipo re* (1967) in cui il protagonista si allontana dalla Pizia, dopo aver ricevuta il responso sul proprio destino: «Ucciderai tuo padre e farai l'amore con tua madre». Pur essendo Edipo *oggettivamente* ancora circondato dai fedeli in fila all'oracolo e dagli officianti, il montaggio ce lo restituisce ora tra gli astanti, ora da solo, in campo lunghissimo, mentre si allontana. È un po' come se lo stile del film partecipasse, quindi, del vacillamento del senso di realtà, conseguente alla notizia dell'oracolo, dello stesso Edipo. Sfumano, quindi, e vengono superate, le distinzioni tra due opposte polarità, cioè tra il "racconto oggettivo indiretto dal punto di vista della macchina" e la visione soggettiva del personaggio. Ci si rende, in

[323] Si tratta, in realtà, di immagini girate in 16 mm, ma da Alina Marazzi stessa, cfr. S. Benini, *A face, a name, a story…*, cit., p. 137
[324] P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2003, p. 178.
[325] Pasolini segnala che, a differenza dell'indiretto libero letterario, in cui l'autore può creare la lingua del personaggio parlante come diversa dalla propria, nel cinema tale differenziazione viene a cadere. Perché un regista potrà sì differire dal proprio personaggio a livello psicologico e sociale, ma non a livello linguistico. E questo perché "gli occhi sono uguali dappertutto", e la lingua del cinema, che è la lingua scritta della realtà, vede accomunati autore e personaggi. Ne consegue che la soggettiva libera indiretta è stilistica, mentre non può essere linguistica.

pratica, sensibile, lo stato d'animo interiore del personaggio, la sua modalità di visione, trasferendosi in blocco allo stile del film. Secondo l'interpretazione di Deleuze, la soggettiva libera indiretta fa venir meno

> la distinzione tra ciò che il personaggio vedeva soggettivamente e ciò che la macchina vedeva oggettivamente, non a vantaggio dell'uno o dell'altra, ma in quanto la macchina assumeva una presenza soggettiva, acquistava una visione interiore, che entrava in un rapporto di *simulazione* ("mimesis") con la maniera di vedere del personaggio. […] Pasolini scopriva proprio in questo il superamento dei due elementi del racconto tradizionale, il racconto oggettivo indiretto dal punto di vista della macchina, il racconto soggettivo diretto dal punto di vista del personaggio, per raggiungere la forma molto particolare di un "discorso libero indiretto", di una "soggettiva libera indiretta".[326]

Analogamente, i film che ho passato in rassegna non vedono sguardi e discorsi "individuati", come appartenenti a qualcuno in particolare più di altri. Un'immagine è insieme quel che il narratore (che, del resto, *non vediamo*, non è "personaggio") potrebbe aver visto, quel che altri anonimi potrebbero a propria volta aver esperito, quel che la macchina da presa dell'autore vede, e, prima ancora, quel che l'operatore di un qualche "metraggio trovato" ha visto. Assumere e rivivere e risignificare sguardi, voci, discorsi e racconti altrui, significa farne l'occasione e la condizione per cui uno stile, una forma, al film possono darsi. È fare che un proprio stile – autoriale – prenda forma assumendo sguardo altrui, il modo (possibile) in cui altri guardano al mondo.

In un passaggio de *L'immagine tempo*, il filosofo riprende l'indiretto libero associandolo proprio al «cinema realistico» che «rivendicava a volte di far vedere oggettivamente ambienti, situazioni e personaggi reali, a volte di mostrare soggettivamente i modi di visione di questi stessi personaggi.[327]» Tale distinzione tra polo oggettivo e polo soggettivo, secondo Deleuze, comincia a incrinarsi grossomodo a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso. Vale la pena riprendere brevemente il discorso deleuziano. Anzitutto perché qualcosa come una soggettiva libera indiretta e il venir meno di una individuazione e discriminazione tra oggettivo e soggettivo, nel documentario è strettamente legata alla critica e alla destituzione di un modello di verità monolitica, prestabilito, imposto da una qualche figura di potere. E tale destituzione ha anche a che fare con la possibilità di riprendere parola o restituirla a una qualche minorità impossibilitata al racconto. Tutte questioni delle quali mi sono occupato sin qui, e che rivelerebbero, alla luce del discorso di Deleuze, un possibile legame tra le forme del cinema del reale italiano contemporaneo qui discusse e altre,

[326] G. Deleuze, *L'immagine* tempo, cit., p. 167.
[327] *Ibidem*

"storiche", del documentario. E, anche, un'ulteriore, possibile declinazione di come le forme documentarie siano forme che alla contemporaneità corrispondono.

Scrive Deleuze, con riferimento agli sviluppi del documentario nella seconda metà degli anni '60 che la "messa al bando" della finzione in un cinema come quello di Perrault, che è un cinema prestato al racconto del Québec francofono, dunque, in un certo senso "minoritario" , è critica rivolta a un «modello di verità prestabilito, che esprime necessariamente le idee dominanti o il punto di vista del colonizzatore»[328]. In questo senso, la costruzione narrativa finzionale si mette cioè al bando nella misura in cui è rappresentativa di ideologie, dispositivi, immaginari di un potere. Perciò, negli esempi di Deleuze, sia nel cinema di Perrault che in quello di Jean Rouch non si fa mostra soltanto di una eliminazione della finzione, ma d'uno «scioglierla dal modello di verità che la penetra e ritrovare, al contrario, la pura e semplice *funzione di fabulazione* che si oppone a questo modello»[329]. Dove, cioè, quella fabulazione non risponda più a un modello di verità dominante, imposto dall'alto (e nella fattispecie, dal colonizzatore "occidentale" nel cinema di Rouch). Ecco quindi che il cinema non si limita a «cogliere l'identità di un personaggio, reale *o* fittizio», quanto il divenire del personaggio reale «quando si mette egli stesso a "finzionare"»[330]. O come, per tramite di una "finzione", si realizzi, come stia al mondo, lo viva, lo veda e lo racconti. Personaggi che per via di affabulazione diventano altro, quindi: come i "Maestri Folli" della Costa d'Avorio di Rouch che nella trance diventano figure del potere occidentale (il "governatore", il "dottore", addirittura "la locomotiva"). È la realtà di una fabulazione che consente loro di elaborare, superare, esorcizzare l'impatto del trauma della colonizzazione integrandolo al proprio universo simbolico, ai propri codici, in un rito e una narrazione in cui superando elementi conflittuali, disagi sociali o psichici, consente poi di tornare al quotidiano. Rouch partecipa delle loro fabulazioni, si fa affabulatore a propria volta e *griot*, il cantastorie-custode di memorie presso alcune tribù dell'Africa nordoccidentale. E questo, perché, in fondo? Per concorrere all'invenzione di un popolo[331] che non c'è ancora, perché "colonizzato" (come nel caso degli abitanti di Accra nel film di Rouch), privato di parola, di voce, immagine, identità, storia da un qualche potere[332].

Ecco, come ha sintetizzato efficacemente Daniela Angelucci, in un suo saggio sul concetto deleuziano di minorità, «la reazione più rivoluzionaria all'assenza di un popolo è quella della sua affabulazione»[333]: inventarlo o inventargli una lingua per cui, dalla sua minorità, possa raccontarsi.

---

[328] *Ivi*, p. 168.
[329] *Ivi*, p. 169
[330] *Ivi*, p. 170.
[331] Cfr. *Ivi*, pp. 168-173.
[332] La formula deleuziana "il popolo manca", è ripresa da Paul Klee. L'arte si fa per un popolo che ancora non c'è, che ancora è da inventare, un popolo a venire, che l'arte stessa contribuisce a orientare, formare, individuare.
[333] D. Angelucci, *Minorità come fabulazione. Deleuze e il popolo che manca tra letteratura e cinema*, in "Agalma. Rivista di studi culturali e di estetica", n. 34, ottobre 2017, p. 31

Sta in questo, per Deleuze, il possibile compito di un cinema politico. E, forse, a distanza di tempo, quel compito è ancora da compiersi. E, avanzo l'ipotesi, a questo proposito, che la lista delle conquiste civili del femminile nei titoli di coda di *Vogliamo ancora le rose* – messa fuori legge del delitto d'onore, divorzio, diritto all'aborto legale – possa non solo voler ricordare ciò per cui chi nel film ha raccontato o è stato raccontato si è speso, ha lottato. Ma anche, collocata com'è alla fine del film, sembra voler rilanciare istanze che quelle conquiste alimentavano, come una storia cui "dar ancora seguito". I discorsi delle minorità, delle quali il cinema del reale soprattutto si fa carico, sono ancora da inventarsi, o da restituirsi loro e insieme qualcosa di cui farsi carico, farli propri. Lo fa Savona, guardando ai popoli che mancano, che cercano di inventarsi, dall'Egitto di Piazza Tahir ai palestinesi di *Operazione Piombo fuso* e *La strada dei Samouni* o ancora ai curdi, in *Primavera in Kurdistan*, li racconta mentre si raccontano. Lo fanno, in generale, i registi, le registe, quando assumono, con assoluta parzialità (partigiana) le narrazioni rese da una qualche minorità la cui voce è estromessa dalla Storia, come da un dispositivo di potere, come dalle immagini, ne fanno critica, verifica "scettica" delle sue finzioni in quanto "imposte" dall'alto, e per ristabilire un qualche ordine di verità lasciata non detta, non vista, come in un fuoricampo.

Lo fa, in un senso diverso, un cineasta come Roberto Minervini (ne dirò al capitolo successivo), anche mostrando «personaggi reali e non fittizi, ma in grado di finzionare[334]» che, come detto più volte, non è un mentire quanto formarsi, un modo di "diventare reali".

È, anche, il tipo di operazione che si ritrova nel lavoro di Felice D'Agostino e Arturo Lavorato, quando "minorano" figure di potere centralizzato, monolitico (Storia, Nazione) e le sue narrazioni, o rileggono, da una prospettiva e con intenti di fondo apertamente antagonisti, il processo di unificazione nazionale come colonizzazione e asservimento delle popolazioni meridionali. La stessa che, pur nelle singole specificità dei casi, nelle contingenze storiche o a diverse latitudini, si è esercitata o si esercita su altri "Sud" del mondo. La tessitura intermediale di lavori come *In attesa dell'avvento* (2011) o *Essi bruciano ancora* (2017) vede infatti coesistere – o meglio, confliggere – il *found footage* (film, cinegiornali, foto) in cui affiora il discorso dominante, la versione ufficiale e pretesa veridica e unica, congeniale al potere e al mantenimento dello *status quo*, con immagini riprese *ex novo* di quelli che Marc Augé chiamerebbe "non luoghi": marine del Sud Italia in cemento armato, "non finiti" di mattoni a vista, voci e volti di meridionalità di diverso colore: calabresi o emigrati extraeuropei. La pretesa monoliticità, quindi, di ogni discorso "maggiore" è disarticolata, reimmessa in una pluralità ed eterogeneità di materiali e linguaggi che la riapre alla discussione, alla critica. Come possibile presa di parola di colonizzati.

[334] G. Deleuze, *L'immagine tempo*, cit., p. 245

2.6 La memoria che minorità e collettività hanno in comune. Su *La bocca del lupo*

Non pare possibile individuare, localizzare, attribuire a qualcuno più di altri un "indiretto libero", si è detto. Pure, è la condizione stilistica per cui sia il film può farsi, sia il "narratore" altrimenti impossibilitato a farlo, può prendere parola, per cui una verità non altrimenti visibile può dirsi. Racconto che è, al tempo stesso, individuale e collettivo, che dall'uno all'altro continuamente transita. E se questo vale per i racconti, per le immagini, per le narrazioni o le testimonianze, può, anche valere per le memorie. Individuali e collettive al contempo, o incrociate le une alle altre. *La bocca del lupo* (2010), di Pietro Marcello, "racconta" di questo e dell'invenzione di una memoria mancante. Il film è parzialmente ispirato ad alcune suggestioni del romanzo omonimo di Remigio Zena (*nom de plume* di Gaspare Invrea), storia corale di "vinti" nella Liguria ottocentesca, tra cantieri navali e vicoli popolari. Lo scenario del film, che più che all'intreccio dell'opera letteraria sembra fare riferimento al suo universo, è però una Genova contemporanea, *con le sue memorie*, gravida di racconti, di storie in potenza. "La bocca del lupo" è in questo senso il nome proprio d'un cosmo e di un immaginario popolare e storico, anche nel senso proprio di deposito (Genova come archivio, allora) di storie.

Tra le quali quella, che il film racconta nel suo essere intrecciata alla città, di due minorità, Enzo e Mary. I due si sono conosciuti e innamorati in carcere, dove Enzo scontava un duplice omicidio e Mary, transessuale, detenzione e spaccio di eroina. Le lettere o le musicassette che i due, innamorati, si scambiano in attesa di ricongiungersi per coronare il sogno di una vita insieme (Mary è uscita di prigione prima dell'uomo) punteggiano il film, frapponendosi ora a immagini della quotidianità di Enzo o di altri gruppi umani della città, che vediamo anche nel suo volto "antico" attraverso materiali d'archivio.

Anche qui il *found footage* si misura con "immagini mancanti". Quando la voce fuori campo di Mary racconta di Enzo bambino, contrabbandiere di sigarette nei carrugi per conto del padre, scorrono le immagini di ragazzini nei vicoli, da un filmato forse databile agli anni '70. E ancora, quando la voce di Enzo racconta la propria vita passata, i *night club*, il duplice omicidio a seguito del quale fu imprigionato, ecco che il *found footage* mostra le insegne al neon di locali notturni, giovani su una pista da ballo, e infine primi piani di uomini la cui posa e abbigliamento evoca in qualche modo l'immagine iconica del *gangster*.

Materiali d'archivio generici si fanno quindi *materia* di una storia specifica, immagini comuni si prestano a parlare esperienze e ricordi singolari. E ancora, riprendendo quanto detto a proposito di altri film: ciò che sentiamo nei racconti di Enzo e Mary *potrebbe anche* avere l'aspetto che il *footage* restituisce. Se manca qualcosa che renda visibile le loro memorie, i loro vissuti, è il

film, il suo montaggio a farsene carico, a legare i loro sguardi e le loro voci a quelli di altri, a realizzare, quindi, un legame gli uni e gli altri. Nelle prime scene, mentre una nave passa sulla linea d'orizzonte, una voce fuori campo – esterna, qui, non di Enzo, né di Mary come quelle che sentiremo in seguito – colloca da subito l'immagine in uno spazio preciso: "Genova Quarto", rievocando la partenza dei Mille di Garibaldi, di fatto già mettendo insieme spazio e tempo, luogo e storie. La voce (del poeta Franco Leo) parla di una certa ambivalenza della natura umana tesa al contempo al nomadismo come alla stanzialità, e trasfigura su un piano e un lessico mitico il visivo: due uomini che preparano una brace tra gli scogli, e poi dei *clochard* sotto un pontile, diventano «i nuovi abitanti delle caverne». Che a questo orizzonte di storie, a questo cosmo di "Genove" presenti e passate, appartengano anche quelle di Enzo e Mary, diventa chiaro poi nella prima apparizione di lui. Tra i passaggi di vagoni-container e ruspe a lavoro in uno spazio che sembra un cantiere, Enzo viene avanti verso la macchina da presa, di tanto in tanto volgendosi di profilo a guardare fuori campo. Uno stacco ci restituisce poi l'oggetto del suo guardare. È sì ancora Genova, ancora un'area industriale simile a quella appena vista (lo stesso paesaggio di binari che trasportano materiali, ancora uomini a lavoro, ciminiere fumiganti, fornaci e pioli metallici che potrebbero far pensare, forse alla Ansaldo), ma colore, grana, la gamma fotografica e i contrasti, e soprattutto i segni del tempo, ci permettono di leggerla come evidentemente filmata in un'altra epoca. In seguito, un totale dell'ambiente visto ai giorni nostri, ha, nel tramonto, una simile tonalità ocra.

È come se con lo sguardo dell'uomo nel presente, interrogato il fuoricampo, ci si permettesse la visione di un luogo del passato evidentemente analogo a quello della contemporaneità. L'uno è connesso all'altro nel montaggio, come fossero saldate insieme due temporalità. Trattandosi di immagini di repertorio, inoltre, la visione non appartiene *in toto* a Enzo: di nuovo, vi si manifesta l'esser comune di immagini e immaginari. Una memoria in comune, uno spazio, la città, dove quelle di singoli sono, insieme, quelli di collettività. Quando Enzo, in un istituto religioso, con un cero votivo in mano attende di essere ricevuto da un padre salesiano, siede in una stanza con le pareti costellate di *ex-voto,* ecco che un *found footage* mostra lo stesso spazio, gli stessi segni della pietà popolare che affollano i muri, ma in bianco e nero, in un'altra epoca.
«I luoghi che attraversiamo sono archeologia di una memoria», dice infatti il narratore anonimo mentre scorrono filmati di repertorio che mostrano architetture urbane come viste da un treno di passaggio. Così come ogni luogo è occasione di storie, e può *interrogarsi* e *saggiarsi,* così Enzo e Mary sono a propria volta ciò che si è incontrato interrogando il luogo. Un'occasione che innesca il film.

> Pietro Marcello's earlier documentary about night-train commuters Il passaggio della linea/Crossing the Line (Marcello, 2007) came to the attention of journalist and film critic Goffredo Fofi, who proposed Marcello for a residency with the Jesuit community of San Marcellino in Genoa. Marcello spent almost a year on location in search of characters and stories to tell. One caught his attention: an odd couple formed by a former convict, Enzo, and Mary, an ex-heroin addict transvestite.[335]

Da una realtà accostata quale fonte di più storie potenziali, il regista si trova a trasceglierne una. La voce fuori campo nel finale, che come l'*incipit* è filmato sul mare, ma in notturna, dirà infatti:

> Il nostro viaggio termina qui, tra i fuochi della notte e Quarto dei Mille. Lasciamo i naufraghi al riparo di queste caverne. Il passato è uscito di spalle. Restano solo tracce di memorie e forme che si dissolvono. Piccole grandi storie: questo è stato, misura del giorno, della notte, del tempo, dell'amore, dell'ombra, della luce. Questo è stato, una volta, in una città.

Termina quindi ricollocando su un pianto poetico, mitico, collettivo, il racconto di "piccole grandi storie", di soggettività marginali ma fortemente intrecciate ai cambiamenti di una città, concepita come fonte di storie, luogo dal quale è possibile trarre cinema, costruito direttamente sulle memorie personali dette coi segni di quelle collettive. È lo stesso Enzo, in fondo, ad essere già di suo cinema in potenza, e *affabulatore*: non solo il suo racconto del passato includeva *found footage* con immagini "iconiche" cinematografiche del *gangster*, non solo nel finale Mary lo dice attore mancato, e che avrebbe sognato per lui una carriera cinematografica (mentre al montaggio si succedono locandine di *gangsters movie*, e suoni di spari), ma per tutto il film egli non ha fatto che *performare* di se stesso. È particolarmente rappresentativa, a tal proposito la scena in cui Enzo si trova in un bar notturno, tra altri avventori come lui alticci. Rifiutando le *avances* di una donna al bancone, ingelosita per le attenzioni che l'uomo dedica giocosamente a un'altra cliente, l'uomo dichiara che quel suo "flirtare" era «Per il film, per la scena». Mettere in forma cinematografica il proprio essere al mondo, costituirsi come *narratore* cinematografico con la propria presenza, far emergere la propria soggettività *anche* in quanto performativa.

Soprattutto, quello che è in gioco qui, in un continuo intrecciarsi di storie individuali e depositi memoriali collettivi all'interno di un luogo, è qualcosa di simile a quella che Mario Alicata,

---

[335] L. Caminati, *Narrative non-fiction film in contemporary italian cinema: Roberto* [sic: il nome corretto è Francesco] *Munzi's Saimir (2002), Giorgio Diritti's Il vento fa il suo giro (2005) and Pietro Marcello's La bocca del lupo (2009)*, in "Studies in Documentary Film", v. 5, n. 2-3, A. 2011, p. 127.

in un suo articolo chiamava «indiscriminata vita[336]». Una formula che riprenderò diffusamente anche nei capitoli successivi. Alicata, in questo testo, parte dall'idea di una certa "sordità" del cinema italiano di allora all'ambiente (sono gli anni in cui sulla rivista "Cinema" serpeggiano più apertamente alcune idee che si concreteranno di lì a poco nel neorealismo), a differenza di quanto accade, per esempio, nel romanzo di altre nazioni.

> Non deve stupire che l'Italia ottocentesca, tutta travagliata dalla crisi di crescenza del suo stato moderno unitario e rappresentativo, col la sua realtà sociale ancora fluida e indeterminata, offra un paesaggio di romanzi e di racconti così scialbo e incerto nei confronti di una Francia e di una Inghilterra, dove le trionfanti borghesie comodamente si riflettevano e giudicavano nell'opera dei Dickens e degli Thakeray, dei Flaubert, dei Maupassant e degli Zola.[337]

Secondo Alicata, inoltre, è proprio la possibilità di calare le vicende di un personaggio in un qualche ambiente a fare lo spessore delle vicende e dei personaggi. Così, l'Andreuccio da Perugia di Boccaccio non può prescindere dalla «Napoli pittoresca agitata e godereccia degli Angioini, o il dramma […] di Emma Bovary […]» dalla «provincia normanna con la sua vita regolata oramai dalle leggi dell'economia borghese[338]».
Ancora più significative sarebbe una tale relazione con l'ambiente nel racconto cinematografico

> dove oltretutto deve valere la pregiudiziale di un suo residuo «documentario», che noi, per i meno esperti, qui potremmo limitarci ad esemplificare come la necessità di far muovere la macchina da presa in una prospettiva *reale* di strade case piazze, dove ai gesti e alle parole ben discriminate e calcolate dei propri personaggi possono addirittura intrecciarsi altri gesti, altri suoni, altre voci d'una indiscriminata «vita»[339].

Così, *La bocca del lupo* restituisce proprio l'intrecciarsi di vite indiscriminate: Enzo, Mary, le strade, le prostitute anziane che – come uscite da un verso di De Andrè – per i vichi di Via del Campo lusingano un signore anziano anche lui, ma con fare più tenero che maliziosa, i treni, il mare, i bar, i *clochard,* tutto l'aggrovigliarsi di memorie di ieri e di oggi, le memorie che insistono tra quelle di singoli e qelle di una comunità.
È una sorta di libero indiretto che si estende e trasmigra dai personaggi alla città all'autore, si fa discorso comune non attribuibile solo a qualcuno più che ad altri.

---

[336] M. Alicata, *Ambiente e società nel racconto cinematografico*, in "Cinema", n. 135, 10 Febbraio 1942. p. 74.
[337] *Ibidem*
[338] *Ibidem*
[339] *Ibidem*

Del resto, l'essere narratori, è "facoltà umana", e la vita è ciò che più materie, per quanto eterogenee, hanno in comune: umani, di ieri e oggi, luoghi, voci.

2.7 Veder di più del dato. Un vero oltre l'immagine

Proprio con la categoria dell'occasione, dell'inatteso, sembra misurarsi consapevolmente, e direi quasi sistematicamente, tanto cinema del reale italiano contemporaneo. Non solo a livello di un luogo da interrogare, come abbiamo visto, né solo come un qualcosa che "nutre" ispirazione e progetto del film. Si tratta di un'occasione come un qualcosa che *devia* dalla progettualità iniziale del film, e che agisce in senso scardinante. Intrusione dell'indesiderato (un po' come l'elettricista in campo, o i pidocchi in *Anna* di Grifi) e dell'imprevisto nel progetto. Qualcosa che incrina – ancora – il dispositivo, che lo rende *incerto*, lo apre all'*esperienza* di una vita che non si lascia discriminare, scrivere, mettere nero su bianco, prevedere.

È uno degli elementi distintivi di quella che chiamerò, nel capitolo seguente, *scrittura permeabile*, come insieme di forme e pratiche per cui più fortemente si caratterizza il cinema del reale italiano contemporaneo, e che a grandi linee può intendersi proprio come un dispositivo che si lasci attraversare, scardinare, incrinare.

Mi occuperò in seguito di una definizione più estesa, a partire, ancora, da letture di singoli film, ma occorre, qui, fare un ulteriore rilievo a proposito dell'articolo già citato di Alicata, e in cui forse è possibile scorgere in filigrana anche qualcosa dei discorsi fatti sin qui sul ripensamento di immagini preesistenti, sulla ricerca di un vero, di una vita, che non paiono in esse integralmente date e visibili.

Il testo sulla rivista è corredato da fotografie. Non si tratta, però, di fotogrammi da film. Nè, ancora, di immagini "illustrative" di ciò che l'autore sostiene nel pezzo.

Del resto, nella tesi di Alicata, in Italia mancano ancora i film cui auspica (e che si faranno di lì a poco, col neorealismo soprattutto), e coerentemente con l'invito a concepire "ogni uomo come personaggio", *indiscriminatamente*, a muovere la macchina in ambienti reali (ancora: il neorealismo), captando una vita che cose più diverse hanno in comune. Sono, infatti, lo scorcio di una strada, il ritratto in posa di una famiglia dei primi del '900, figure su un pontile o un terrazzo. Materie, inanimate, eppure occasione di racconto, gravide, potenzialmente di suggestioni, di storie. E che, se viste in un film, benché inanimate, apparirebbero non meno viventi, non meno significative di altre.

> […] la realtà è così ricca di fantasia, quando si sapesse appunto porsi dinnanzi ad essa in una concreta attitudine di giudici e di poeti! Offriamo ai nostri lettori tre brani, tre squarci di questa poetica verità. Frugando nel nostro album di famiglia abbiamo scoperto, tra molte altre, queste

> vecchie fotografie colte appunto trenta o quaranta anni fa in un qualsiasi angolo del nostro paese. Forse ci inganneremo, ma siamo convinti che chi cercasse di scoprire il segreto dell'aria libera e immaginosa, addirittura surreale e fantastica in una di esse, che circola in queste scene di vita d'ogni giorno, avrebbe qualcosa da imparare in quanto all'amore delle poesia per la verità.[340]

Frammezzo alle colonne dell'articolo, dove si invita il cinema italiano alla scoperta di una poesia dell'ambiente reale con la sua vita indiscriminata, campeggia un gruppo di foto. Fatte in un qualsiasi angolo del paese anni prima, con degli anonimi figuranti, come prese da un *album di famiglia*. Comunque, da un repertorio preesistente, per quanto magari non organizzato. Al limite, *immaginabile*: l'invito a rinvenirvi un'aria "libera e immaginosa" e "addirittura surreale e fantastica" non è poi diverso dallo scoprire e ripensare immagini preesistenti come nuove e ulteriori *occasioni* di racconto, dal poter saldare insieme, nelle storie di vite indiscriminate di collettività anonime, altre storie. È già quasi misurarsi col *non-tutto* immediatamente evidente delle immagini, quindi, cercandovi ciò che *potrebbero (anche) essere*, secondo la formula che abbiamo rinvenuto più volte a proposito dei film qui analizzati.

Più o meno negli stessi anni dell'invito di Alicata, un libro, vede un gesto di qualità in parte affine ad alcune istanze, motivi, delle forme di cui ho detto. Non si tratta di un film, né di un articolo, e neppure ha a che fare col riutilizzo di immagini preesistenti. Si tratta di un libro fotografico, di Alberto Lattuada: *Occhio fotografico*, corredato da brevi testi del regista o di Ernesto Treccani. Ventisei scatti documentano le vite di *clochard*, di marginalità, di "minorità", tra scorci di città (Milano, quasi irriconoscibile) anch'essi in qualche modo periferici, liminali. Ciò che a Lattuada interessa è, in un certo senso, la relazione tra uomo e ambiente, la memoria che dall'uno transita all'altro, vita al tempo stesso individuale, umana, e delle cose intorno. Ancora, volendo, una vita indiscriminata, che cose più diverse – umani, luoghi, strade, città, paesaggi – hanno in comune. Il rumore che tutta insieme fa, che il cinema sa cogliere nel suo insieme, nel suo stare insieme a cose più diverse: individui, collettività, città, di ieri come di oggi.

Se qui lo richiamo non è solo perché in qualche modo accosta delle "minorità"-marginalità, ma anche perché qualcosa, nelle intenzioni e negli scatti di Lattuada, ha a che fare con una possibile ulteriore declinazione dell'idea di "indiscriminata vita", e, anche col pensare altrimenti, col "veder di più", più addentro, di quanto è immediatamente evidente. Con qualcosa come la "rivelazione" di una verità non propriamente visibili nel dato, nell'immagine in sé. E su questo, su come le forme di certi film basati su materiali d'archivio o formati d'immagine eterogenei concorressero a ristabilire

[340] Ibidem.

un'ordine di verità non immediatamente visibile, ho posto l'accento a più riprese nel corso di questo capitolo,

«Nel fotografare», scrive il regista, «ho cercato di tener sempre vivo il rapporto dell'uomo con le cose. La presenza dell'uomo è continua; e anche là dove son rappresentati oggetti materiali, il punto di vista non è quello della pura forma, del gioco della luce e dell'ombra, ma è quello dell'assidua memoria della nostra vita e dei segni che la fatica di vivere lascia sugli oggetti che ci sono compagni[341]». Scoprire, potenzialmente ovunque, quindi, i segni di una vita, *indiscriminatamente*, nelle cose, negli uomini, nel loro ambiente, nei singoli e nei gruppi: è già qui, in filigrana, qualcosa di ciò che in queste pagine ho tentato di evidenziare.

Concludendo, in certo recente *found footage film* italiano, le immagini, per quanto storiche e storicizzate, interessano tendenzialmente per ciò che in esse esorbita dal puro dato[342], anche nella più (apparentemente) "asettica" e obiettiva registrazione calco-riproduttiva. E, spesso, anche per come offrono l'occasione di ridare a vedere un legame impalpabile, vero, tra soggetti e mondo.

E se le immagini, nella contemporaneità soprattutto, si pretendono come qualcosa cui nulla manca, e sempre meno si fanno tramite per cui un mondo può "sentirsi", come *altro* da loro, o l'esautorano come mondo cui credere per il loro tramite, ecco allora che forse si fa più urgente criticarle. Ripensarle, verificarle, saggiarle. Destituirle dalla pretesa di dire tutto e fare che siano luogo in cui verità altrimenti non visibili possano dirsi. Magari, facendone, nei modi più diversi, quello che Daney chiamava "montaggio obbligato", strappandole a pretese informative, certificative del noto, dell'acquisito, del consolidato. E riguadagnandole, invece, all'esperienza, come "fatti calati nella vita di un relatore", e alla possibilità di organizzarla, narrarla, condividerla. Facendole parlare per chi è impossibilitato a farlo. E l'idea che le immagini, come i fatti, da soli non parlino, *scettica*, quindi, al loro assolutismo di dispositivo per riaffermare una verità fuori da ciò che in esse è integralmente dato, e che abbiamo visto al fondo di tanto cinema qui analizzato, forse riscopre non solo la possibile differenza estetica, oggi, dell'immagine cinematografica (per Daney: inquadratura) dall'immagine (visuale). Da lontano, sembra anche connettersi alla costellazioni di idee, di invenzioni, di visioni del mondo in cui il cinema nasce. Quel segmento temporale di fine '800 in cui si inventano i raggi X e cominciano a interpretarsi i sogni: aneliti, tutti, a voler veder di più, a portare gli occhi altrove, più addentro, oltre l'immediatamente e integralmente dato. Consapevoli, da sempre e ancora, che a ogni immagine, "benchè possieda sempre un nocciolo duro, manca sempre qualche cosa".

---

[341] A. Lattuada, *Occhio quadrato*, Corrente, Milano 1941, p. XIV.

[342] È, del resto, una tensione che attraversa già il lavoro di Y. Gianikian e A. Ricci Lucchi, come accennavo al capitolo precedente. Sul lavoro della coppia di registi, rimando a M. Bertozzi, *Recycled cinema*, cit., pos. 100-104.

E poi, a monte: il filmato d'archivio, a rigore, come oggetto di memoria pubblica, collettiva, come documento sociale, non appartiene a qualcuno *più* che ad altri, e che sia lì depositato e custodito, catalogato non implica che lì debba restare. Un archivio custodisce qualcosa, in fondo, perché *sempre* prevede la possibilità che di lì possa togliersi, mentre resta sempre "imprevedibile" chi quel qualcosa potrà prendere e come "usarne". Allo stesso modo che i libri in una biblioteca si tengono proprio perché lì non restino e chiunque possa prenderli e leggerne in proprio, e proprio perché lì collocati si possa continuamente rimuoverli, riprenderli. E d'altronde, il lavoro di uno storico in fondo è un "rivedere la storia", non però, certo, nel senso di farne "revisionismo" o, peggio, "cancellarla", quanto di farne problema, di interrogarsene, di "dis-istituzionalizzarla", di fare che abbia ancora da dire.

Lo stesso può valere per le immagini. Che non parlano da sole, non definitivamente e né per tutti. Che ancora e sempre sono da *verificarsi*. Anche, come ho voluto sottolineare attraverso i film qui presi in esame, per ristabilire un possibile ordine di verità non evidente o non visibile, o ridar voce a narratori e testimoni a propria volta in vari modi invisibili o "silenziati". O a figure in senso ampio "minoritarie" e marginali.

Proprio a figure in senso ampio marginali, da un punto di vista sociale, il cinema del reale rivolge spesso il proprio sguardo. Facendo racconto delle loro vite (e di quelli che al capitolo seguente chiamerò "stili di vita"). Se qui ho messo in luce, tra l'altro, il mettersi in forma filmica di un lavoro di interrogazione (verifica, saggiatura) di immagini, attraverso il quale, anche, si dava voce e corpo a verità "non dette", nel prossimo capitolo si tratterà di indagare come il cinema del reale si misuri con la messa in forma filmica di una realtà che resiste, scardina la propria formalizzazione (questione che introduco in 3.1). E insieme, come un cinema che è – anche – continua creazione di forme (nel senso che esplicito in particolare al paragrafo 3.2), si misuri con un'idea di vita umana colta quale continua messa in forma del vivere, esercizio di stilizzazione del proprio vivere. È, anche questo, come dirò in seguito, un aspetto problematico del presente, cui il cinema *replica*, del quale il cinema del reale si scopre *contemporaneo*.

Capitolo III

VITA E FORMA
(Dell'umano)

O Adamo, [...] non ti diedi né un aspetto tuo peculiare,
né alcuna prerogativa tua propria, affinché
quella sede, quell'aspetto, quelle prerogative tu stesso avrai desiderato,
secondo il tuo volere e la tua libera persuasione tu abbia e possieda.
La natura degli altri esseri, che ubbidisce alla legge di causa ed effetto,
è costretta, appunto, entro leggi da me prescritte [...].
Tu, invece, non costretto da nessun determinato confine,
definirai la tua stessa natura secondo la tua libera volontà […].
Non ti ho fatto celeste, né terreno, né immortale,
né mortale, affinché tu [...] ti plasmi secondo la forma che preferirai.
Pico della Mirandola, *Discorso sulla dignità dell'uomo*

La terra ci insegna su di noi più di tutti i libri,
perché ci oppone resistenza.
Antoine De Saint-Exupéry, *Terra degli uomini*

3.1 Ritratti impossibili di vita in movimento, di vita che resiste. A partire da *Il silenzio di Pelešjan*

Prima di enunciare le questioni delle quali mi occuperò in questo capitolo, mi soffermo, anche qui, brevemente, su un film, come possibile via d'accesso iniziale a una loro descrizione. Questioni che in parte emergono dal film stesso.

Non si tratta di un film su un narratore alle cui testimonianze si restituisce – col montaggio del film – voce, corpo, credito, né si tratta di ristabilire un ordine di verità che potrebbe non essere visibile, come per i lavori indagati al capitolo precedente. Come molti di quelli, però, è ancora un film che integra materiali di repertorio e girati "originali": insieme, le immagini di un regista contemporaneo e quelle dai film di un anziano maestro, che ha riutilizzato spesso, a propria volta, rimontandoli e ripensandoli, filmati preesistenti, da altri realizzati. Più che spazio per la ricostituzione di una testimonianza, il film è una sorta di ritratto impossibile, quello che un cineasta fa di un altro, nel momento stesso in cui questi in qualche modo "si tira indietro", si *ritrae* dalle intenzioni iniziali, dal progetto del primo, dal prestarsi a una messa in forma filmica-ritrattistica di sé. Poco affabile,

ritroso, elusivo, eppure, con ciò stesso, in grado di offrire al film che su di lui si sta facendo un ritratto paradossalmente perfetto, perché coerente col suo cinema.
Ritratto, anche, dal quale emerge l'immagine di una vita che non si lascia "discriminare" (estendendo le sfumature di senso della dizione di Alicata richiamata in conclusione al capitolo precedente, e che discuterò più ampiamente tra poco), non si lascia formalizzare, oppone resistenza. Ecco: come il cinema del reale "pensi" e si provi far ritratto e a mettere in forma comunque la vita quando è indocile, fuggevole, dinamica, resistente e imprevedibile, è una delle questioni di cui mi occuperò in questo capitolo. E che, più in generale, si colloca sulla linea di quelle peculiarità del cinema del reale italiano, per cui reale è ciò che è inatteso, anche, scardina aspettative o progetti, che non si lascia cristallizzare in una immagine, e che al cinema "impone" una continua invenzione e ripensamento di forme. Reale, però, che si *crede*.

Il grande cineasta che "si ritrae" nel film che ho iniziato a descrivere, è Artavadz Pelešjan, che Pietro Marcello, giusto a Mosca, intende raccontare in un suo film. Ma il film è anche (o, meglio: diventa) il racconto del cineasta nel suo sfuggirgli: perché Pelešjan non si racconta, non parla, o comunque non ne udiamo le parole che pure, talora, lo vediamo scambiare, nei filmati di repertorio muti che lo vedono attorniato dai suoi assistenti nella preparazione di un film, o dai suoi docenti al VGIK[343], o in altri, o, al di là d'un vetro e di fatto non udibili, col critico Enrico Ghezzi, ai giorni nostri. Ne *Il silenzio di Pelešjan* (2012), la voce fuori campo di Pietro Marcello informa che il maestro armeno «in questo film ha scelto di non parlare»: si tratta di una scelta fortemente coerente col suo cinema, in cui, come ancora segnala la voce fuori campo del regista italiano, «Non c'è spazio per i dialoghi». Lo vediamo, invece, far visita alle tombe dei suoi maestri, da Gerasimov a Klimov, baciarne con composta devozione le lapidi, proprio mentre il montaggio di Sara Fgaier inframezza queste immagini con un *found footage* che parrebbe ad esse concettualmente "antitetico": si tratta infatti del film di Pelešjan *Vita* (Kyang, 1992), tutto giocato sui primi piani di una partoriente.

L'accostamento di questo film su una vita nascente, alle riprese del cineasta armeno in visita alle tombe dei suoi maestri si carica poi di ulteriori significati: la voce fuori campo informa che Pelešjan appartiene a quella schiera (di teorici, registi, critici) che ha pensato il cinema un po' come

[343] Istituto Statale Pan-russo di Cinematografia (traslitterato dal russo Всероссийский государственный институт кинематографии), oggi rinominato "Università" e intitolata, dal 1986, a Sergej A. Gerasimov, tra l'altro maestro di Pelešjan. Si tratta della "scuola di cinema" più antica del mondo, fondata nel 1919 da Vladimir R. Gardin. Tra i registi-insegnanti si ricordano in particolare Lev V. Kulešov, Sergej M. Ėjzenštejn, Vsevolod Pudovkin, Aleksandr Dovženko, Mikhail Romm. Tra gli alunni: Andrej Tarkovskij, Sergej Bondarčuk, Larissa Šepit'ko, Elem Klimov, Sergej Paradjanov, Aleksandr Sokurov, Otar Iosseliani. E ancora: Sergej Loznitsa, Aleksandr Fedorov, Abderrahmane Sissako.

una “lotta contro il tempo”, per quanto in accezioni differenti[344]. Un’altra resistenza, quindi, oltre a quella ritrosia di Pelešjan. Della lotta contro il tempo, del resto, sembrano ancora dire tutti i materiali d’archivio, sopravviventi, integrati nel film. Salvare/preservare in immagini in movimento l’apparenza delle cose è lottare contro il tempo. È ciò che ha fatto, d’altronde, lo stesso Pelešjan rimontando materiali di repertorio e film altrui – Ėjzenštejn soprattutto – come nel film *L’inizio* (1967), sulla Rivoluzione d’Ottobre. È anche in questo che Pietro Marcello si sente in un certo senso affine al maestro, per la pratica del *found footage* come recupero di immagini di un mondo passato eppure “conservato” in quelle e revitalizzabile, in nuovi montaggi e storie, ma anche perché i suoi stessi film «sono spesso nostalgici di una bellezza perduta»[345]. Bellezza che un film può provarsi a trattenere, preservare, o evocare. È questo un motivo centrale di *Bella e perduta* (2015), che prenderò in esame nel prossimo capitolo.

In tema di distanze temporali, ne *Il silenzio di Pelešjan* si fa riferimento a quella particolare pratica di scrittura filmica, teorizzata dal cineasta armeno, che è il “Montaggio a distanza”. Il senso del film non si dispiega progressivamente per la giuntura di inquadrature contigue, quanto proprio nella loro distanza, aprendo una sorta di enorme varco tra le une e le altre, fatto di altre immagini[346]. È un po’, allora, come se l’eco di un’immagine collocata magari al principio del film perdurasse, e trovasse rispondenza in un’altra nel finale: «come particelle cariche che interagiscono a distanza» e creano «un campo emotivo attorno all’intero film»[347]. Si tratta, quindi, non tanto di restituire lo svolgimento di un “qualcosa” secondo il suo andamento cronologico e per inquadrature o scene consequenziali, quanto l’*energia* di quella. Energia che accomuna e di cui compartecipano più materie, benché eterogenee e accomunate dall’essere in movimento: come umani e animali, tutti presi in una sorta di comune dinamismo quando valicano fiumi, s’inerpicano su monti o scivolano

[344] Non è mia intenzione effettuare in questa sede tracciare una mappatura delle differenti espressioni di quella “lotta contro il tempo”. Interessa, qui, “inquadrare” quel sentimento di Pelešjan, inteso essenzialmente come uno strappare, attraverso il cinema, gli enti all’azione della durata, l’essere alla sua scomparsa. In un certo senso, è da un sentimento affine che sembra partire già l’attacco del noto scritto di A. Bazin, *Ontologia dell’immagine fotografica*, se, rintracciando una possibile “genesi psicoanalitica” delle arti plastiche, il critico francese (del quale, ai fini del discorso che qui interessa, non è superfluo ricordare la formazione cattolica) parla del “complesso della mummia”, della pratica dell’imbalsamazione come un modo in cui si concreta il bisogno di difendersi dal tempo. Il che, forse, trova ulteriore espressione nella fotografia: «fissare artificialmente le apparenze carnali dell’essere vuol dire strapparlo al flusso della durata: ricondurlo alla vita». Cfr. A. Bazin, *Che cos’è il cinema*, cit., p. 3. E poi, è l’interesse-principe di un regista come Andrej Tarkovskij: «l’uomo trovò il mezzo *per registrare direttamente il tempo*. E contemporaneamente, trovò la possibilità di riprodurre quante volte lo si desidera lo scorrere di questo tempo sullo schermo, di ripeterlo, di ritornare ad esso. […] Una volta visto e impresso sulla pellicola il tempo da quel momento poté essere conservato a lungo (teoricamente in eterno) [...]», A. Tarkovksij, *Scolpire il tempo*, tr. it., Ubulibri, Milano 1988 p. 54.

[345] D. Zonta, *L’invenzione del reale*, cit., p. 84

[346] Sul montaggio a distanza di Pelešjan si vedano in particolare: A. Pelešjan, *Montaggio a distanza*, in Aa.Vv., *Montaggio a distanza. Il cinema di Artavazd Pelešjan*, Pesaro, Quaderno informativo della XXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1989; F. Niney, *Entretien avec Artavazd Pelechian*, in “Cahiers du Cinéma”, n. 454, 1992, p. 37; D. Dottorini, *L’immagine impersonale: Bartleby, Godard, Pelešjan*, in “Fata Morgana”, n. 0, 2006, pp. 105-116. M. Vianello, *Lo sguardo di Ulisse: il montaggio a distanza di Artavazd Peleshian*, in “AAM TAC: Arts and Artifacts in Movie: Technology, Aesthetics, Communication, n. 6, 2009.

[347] Estratti dagli scritti di Pelešjan come riportati dai titoli di testa del film.

lungo scarpate nel film *Noi* (1969), che Pelešjan dedica al suo popolo armeno. La "vita indiscriminata", volendo, che enti più diversi hanno in comune.

E nel film di Marcello sembra aver luogo a propria volta un montaggio a distanza: i vagoni della metropolitana moscovita come è oggi, ripresi nelle prime scene dal regista italiano, dialogano a distanza col finale, le cui immagini appartengono a un altro film del maestro armeno, *Fine* (1992), e anch'esse realizzate a bordo di un treno. O ancora: sono le strade della Russia contemporanea vista da Marcello e quella dei film di Pelešjan; o una sua posa meditativa con la testa appoggiata sulla mano che ricorda quella della più nota scultura di Rodin, ripresa in un altro suo film.

Resistenze, campi di forze, energia di masse in movimento: era fatto proprio di questo, tra l'altro, il cinema di Pelešjan, dai primi cosmonauti sovietici a passeggiare nello spazio fuori dal velivolo (ne *La terra degli uomini,* 1966), agli armeni protagonisti di *Noi*.

Nelle parole di Osip Mandel'štam citate dalla voce fuori campo di Marcello, il popolo armeno si distingue per «l'inesprimibile rifiuto per qualsiasi metafisica e l'affabilità col mondo delle cose reali»: vive, dinamiche, anche fuggevoli e resistenti.

Ho posto l'accento sullo "scartare" di Pelešjan, silente, resistente, rispetto all'intenzionalità a monte del film per introdurre una delle questioni di cui mi occuperò in questo capitolo.

Pure, il film, diventando altro dalla progettualità iniziale, e forse proprio in virtù di un'*occasione* che la scardina, riesce a tracciare comunque un possibile ritratto del regista. E, insieme, su un'idea di vita dinamica, o resistente, che cose più diverse hanno in comune, umanità compresa.

Ora, non è certo infrequente, nella storia del cinema, che la progettualità di un film si reinventi "in corso d'opera", in fase di riprese, e di nuovo al montaggio. E del resto è una prassi che in qualche modo opera "fatalmente" nel documentario ogni qual volta ingaggia un corpo a corpo con una realtà non scritta, largamente imprevedibile nel suo accadere. La si osserva, se ne fa "studio", ne gemmano suggestioni, intuizioni, idee e una prima struttura, per "aleatoria" che sia. Si cercano, girando, magari a tentativi, gli angoli visuali più congeniali alla ripresa di quelle immagini che ci si aspetta e prefigura, e magari, ancora, ci si attarda a filmarla, anche eccedendo nell'*overshooting*, mentre man mano sempre più rigorosamente e selettivamente – mentalmente, nelle riprese, e fino al montaggio finale – il film prende la propria forma mettendo in forma filmica quella realtà. Ma la realtà può essere, appunto, più o meno imprevedibile e tutt'altro che docile, il tempo fuggevole, il caso – spesso – tutt'altro che affabile con intenzioni, progetti, desideri. E che la vita sia dinamica, del resto, lo sanno anche i film del maestro armeno. Il suo *Vita* vede inquadrature fortemente dinamiche sul viso della donna che di lì a poco partorirà. Non solo perché il capo di lei è – ovviamente – in movimento al loro interno, ma anche perché, per quanto riprese da punti "fissi", non sono mai ferme, e invece sempre inquiete, instabili. Una vita nascente, già palpitante – il sonoro

restituisce infatti un battito cardiaco – di cui le riprese, così mosse come sono, sembrano voler dire quindi l'esser già dinamica, pur se nello stesso momento vanno invece "fissandola", fermandola in immagini, coi bordi del quadro sempre fluttuanti[348]. Due tensioni in qualche modo antitetiche: la necessità di dar forma, e fissare, cristallizzare, qualcosa che è invece dinamico. E proprio perché sia sensibile, visibile in quanto tale, occorre appunto conferirgli, fissargli, una forma.

La mia idea è che nel cinema del reale italiano contemporaneo possano leggersi tensioni analoghe, tra la fissazione di una forma e la contraddizione della sua fissità, il suo dinamizzarsi, il suo perpetuo farsi. Quella che di per sé è una prassi largamente tipica del documentario (misurarsi costantemente con l'accadere non prescritto, la frequentazione di materie che non potrebbero dirigersi né prevedersi) è per diversi autori una pratica di regia, di scrittura, assunta, direi, pressoché consapevolmente, programmaticamente. L'integrazione, alla forma prevista dal progetto iniziale, degli accadimenti che la rimettono in discussione, la "costringono" a reinventarsi, o più in generale il misurarsi con un reale sul quale può non far presa alcun dispositivo di scrittura, di regia, in definitiva questo stesso relazionarsi dinamicamente a una realtà imprevedibile, è ciò cui il film dà forma. È un ulteriore modo di filmare "ciò che lega l'uomo a quanto vede e sente" (Deleuze), un rapporto col mondo, che è fatto anche di scarti, deviazioni di percorso, di adattamenti. È filmare una *credenza* nella vita quando è dinamica, tutt'altro che disciplinata e disciplinabile, dinamica o resistente, farne il ritratto impossibile nel momento stesso in cui si ritrae alla cornice che le si decide, con la quale la si mette in forma, delimita, *discrimina*.

Nel capitolo precedente ricorreva più volte come formula persistente, e idea comune a più lavori, "l'immagine non parli da sola né una volta per tutte, né per tutti". Con questo, alludendo a una ricerca di verità (anche non fattuali, non empiriche, o memorie "intime") che può non rendersi immediatamente visibile in esse, non riducibile a un integralmente dato. Qui si tratta di mettere in luce una concezione della realtà in qualche misura affine, se eccedente rispetto alla sua restituzione e cristallizzazione in una forma. Evidenzierò pertanto come ricorra, nel lavoro di più autori, il misurarsi non solo con una realtà accepita nel suo dinamismo (il che, del resto, è in qualche modo intrinseco al cinema stesso), sovente imprevedibile e "non scritta" se non al momento della ripresa o del montaggio (il che è tipico soprattutto del documentario), ma anche con la possibilità di restituirne l'essere in più modi sfuggente, resistente, eccedente. Il confronto, poi, che nella scrittura filmica si ingaggia con una realtà poco prevedibile, o difficile a dirigersi, e che impone anche deviazioni scardinanti rispetto alla scrittura stessa (e la sua progettualità a monte), lungi dal

[348] La qualità mossa delle riprese è inoltre accentuata dall'impiego di un obiettivo a focale lunga, superiore ai 50 mm, presumibilmente un "tele". Inquadrando una porzione limitata di spazio, e da una lunga distanza (come in questo caso), tali ottiche sono particolarmente "sensibili" alle oscillazioni dei micromovimenti dell'operatore che realizza la ripresa. Inoltre, poiché la porzione di spazio che l'inquadratura ritaglia è "ristretta", i movimenti di un oggetto così ripreso, ingrandito e ravvicinato al punto tale da occupare la maggior parte del campo, appaiono "più rapidi".

costituire un impedimento radicale al farsi del film stesso, costituisce anzi l'occasione per ripensarlo e rimodularne costantemente la forma. È in gioco, insomma, una sorta di "messa in movimento" della "messa in forma", che partecipa, da questo punto di vista, del dinamismo della realtà stessa.

Al capitolo precedente, ho descritto forme e modalità di scrittura tese a restituire verità non fattuali, testimonianze e "narrazioni" al di là di quanto è dato e immediatamente evidente in immagini. Mi soffermerò ora su una descrizione più generale di prassi di regia e di scrittura filmica tese a misurarsi con realtà (e vite) imprevedibili, fuggevoli, o resistenti. In quel caso ho posto l'accento per lo più sul film in quanto luogo di ricostituibilità di testimonianze, di memorie non dette, di verità non immediatamente evidenti, sui modi di ristabilire un legame tra immagini e verità. Si trattava di indagare come il film mettesse in forma un lavoro di reinterrogazione, di verifica, di ricerca (*sképsis* etimologicamente intesa) sulle immagini, e come desse forma a una qualche narrazione di esperienze vissute, individuali o collettive: i "fatti come calati nella vita del relatore" (Benjamin). Qui prenderò in esame forme prestate al racconto di vite umane colte nel loro essere al mondo in un qualche modo, nel loro "darsi un qualche stile di vita". Ne dirò meglio più avanti.

In generale, l'accostamento di una realtà indocile, resistente, imprevedibile, sulla quale progetti e intenzioni mancano di far presa e devono reinventarsi, è, come vedremo, anche tentare di dar forma visibile a una vita indiscriminata (come già si è detto a proposito de *La bocca del lupo*). Una vita che sta insieme, che si condivide, che in comune a cose più diverse, una realtà, quindi, che nelle sue eterogeneità, molteplicità, fa "corpo unico" (ancora Pasolini), vivente. E una vita che si condivide è, anche, la vita che umanità diverse, eterogenee, hanno in comune. Ecco: come ristabilisce un possibile ordine di verità che può non vedersi, che esorbita dal puro fattuale, dalla pretesa veridicità assoluta delle immagini (ne ho parlato al capitolo precedente), come si misura con una realtà che può sfuggire e resistere, esorbitare da una sua messa in forma, così tanto cinema del reale contemporaneo – non solo italiano, come vedremo – tende spesso a raccontare di vite umane che in qualche modo, e per diversi motivi, dinamicamente "sfuggono", a propria volta, a una qualche loro cristallizzazione. Sia essa quella di dispositivi politici, di istituti della vita civica, e sociale, oltre a quella che progettualità e intenzioni a monte del film "imporrebbero".

V'è in questo, ancora, un'ulteriore declinazione di un aspetto centrale, e peculiare, del cinema del reale italiano che, al capitolo precedente, leggevo nel dar forma (e voce, e corpo) a realtà e verità non evidenti e non visibili, non riducibili all'immagine, al dato, al fattuale. Ecco, su questa linea mi pare possano collocarsi anche le forme che qui analizzo. Come restituzione di un reale (e di una vita) che esorbita, sfugge alla sua messa in immagine o al film.

E, tornando all'idea di "dispositivo", e parafrasando un passo di Deleuze che ho citato al capitolo precedente parlando della "lingua minore", si potrebbe dire che le forme che qui prenderò in esame tendano a filmare vite – per altro spesso marginali o *minoritarie* – singolari, "irregolari", dinamiche, la loro pluralità contro un qualche dispositivo "monolitico". È un cinema che filma *come* singole vite *credano* al mondo, cioè in che *forma* (come, cioè) al mondo stiano, come vivano i propri rapporti intersoggettivi e con quello si leghino. Da questo punto di vista, come crede, abbraccia, tenta di restituire l'essere molteplice, indiscriminato, comune della vita, così restituisce, crede, mette in forma visibile una pluralità di stili di vita, una eterogeneità dei modi di essere uomini, al mondo.

E se la vita umana è, nella contemporaneità che ho descritto come interregno, a propria volta attraversata in vari modi da "crisi", precarietà, incertezza, instabilità, il cinema del reale sa mostrarne sia la potenza (intesa come esercizio di possibilità, di stili differenti da dare al proprio vivere) sia il suo depotenziamento, inteso come una sua riduzione a mera sussistenza biologica, il suo esser depauperata di modi di farsi, di *formarsi*. Nell'un caso come nell'altro, si tratta di filmare come umanità diverse, con in comune la vita, realizzino un qualche rapporto col mondo, come questo rapporto sia reale. È questo, ancora, un altro aspetto che fa delle forme del cinema del reale le forme dell'immagine che più decisamente corrispondono alla contemporaneità, ne mettono in forma problematiche, sentimenti, istanze. Quelle del cinema del reale italiano, lo fanno, anche, come vedremo, dialogando a distanza anche con la propria storia.

3.1.1 Un cinema scritto con la porta aperta. Su *Cadenza d'inganno* e altre imprevedibilità

Chi potrà credere che Domenico Greco
avesse spesso per le mani i suoi dipinti
e ogni tanto li ritoccasse per lasciare i colori distinti e distaccati
e dare ad essi crude macchie, onde mostrarsi valente?
F. Pacheco, *Arte de la Pintura*

La deviazione che fa ripensare e "de-forma" il progetto iniziale del film, sta al cuore di *Cadenza d'inganno* (2011), diretto da Leonardo Di Costanzo. Film in cui è ancora in gioco una "presa mancata" su un reale, fuggevole, con un ritrarsi, un resistere a messa in forma, in immagini. In questo senso, su una linea comune ad altri film e autori di questo percorso (e che è caratteristica centrale del cinema del reale italiano, come ripetuto più volte), tesa a misurarsi con un reale che meno conferma attese, saperi, progetti, e invece sorprende, destabilizza.

In particolare, si può dire che *Cadenza d'inganno* sia racconto di "una vita" che non si lascia "discriminare" (e che, al più, si dà a vedere, sentire, e *credere*), e insieme il racconto di questa "resistenza", il tentativo di dar forma a ciò che da forme esorbita, e che progetti e attese non conferma, ma scardina.

La vita – ancora "minore", volendo, perché di un bambino – che non si lascia "discriminare", è quella di Antonio, piccolo abitante del quartiere Montesanto di Napoli. Come altri coetanei della zona, racconta alla macchina da presa del regista i propri passatempi, furfanterie bambine, desideri, sogni, incubi.

Qui è come se Di Costanzo filmasse non solo loro, ma, al contempo, il suo *credere* nel loro mondo. Ciò che queste immagini danno a vedere è dunque come il suo sguardo si leghi loro, si leghi a ciò che vedono e sentono del mondo. Accade, allora, che a quello sguardo che le immagini offrono al nostro, si creda, come crediamo, anche, a ciò che "fa" il mondo di Antonio.

È un ragazzino irrequieto, svogliato a scuola, che raramente "fa gruppo" con altri, per i quali è persino troppo "piantagrane". Come tutti i ragazzini della sua età, però, è giocoso, e disponibile a farsi filmare nel suo quotidiano.

Si crede, anche, allo sguardo di Di Costanzo, alla relazione che per il suo tramite stabilisce col mondo di Antonio, col suo modo di essere al mondo, nella prima scena del film. Quando, da un angolo defilato, come volesse interferire il meno possibile coi suoi mezzi sulla materia del mondo, collocandosi in una posizione di assoluta ricettività, filma a Antonio a scuola, oggetto di discussione in un colloquio genitori-insegnanti. La scena successiva vede una ripresa in continuità, senza stacchi, con l'obiettivo che, come occhio ondivago, si sposta di volta in volta su più porzioni di spazio, scoprendo gruppetti di ragazzi in strada, tra una piazzetta a una scalinata, i balconi, le facciate delle case, più scorci architettonici. Su queste immagini la voce fuori campo di Di Costanzo (che torna anche in altri momenti del film) descrive i ragazzini del quartiere, i quali si raccontano a propria volta direttamente alla macchina da presa. E di nuovo il racconto torna su Antonio: la scuola fatta controvoglia, i momenti di gioco con una ragazza più grande che gli impartisce ripetizioni, o con altri della sua età.

Ecco, in entrambe le scene descritte (e poi per tutto il film), quello sguardo e il mondo cui guarda in modi tanto simili alla nostra esperienza visiva della realtà, a propria volta "continua" e *dinamica*, come la vita stessa che filma, come il pensiero (le riflessioni della voce fuori campo del regista) che su di essa, sulle sue immagini, s'interroga, si tengono insieme. Sono il segno di un "legame col mondo che *si realizza* attraverso lo sguardo", sono oggetto di credenza. Di Costanzo filma insieme il proprio rapporto con quella realtà e quello di Antonio e il suo mondo. Il film pare costruirsi tutto per oscillazioni: di sguardi, appunto, che si spostano da Antonio agli altri e al suo

ambiente, pur tenendo lui come "centro", e il suo quotidiano come rappresentativo in qualche misura di altre vite di altri ragazzini più o meno simili a lui. Ciò che quegli sguardi registrano, da questo punto di vista, è anche la vita indiscriminata, inquieta, brulicante, imprevedibile, che quei ragazzini accomuna, e della quale Antonio costituisce anche una sorta d via d'accesso, il tramite per cui il regista può farne racconto. Oscillazioni, poi, della voce del regista stesso, che ora riflette sul suo piccolo protagonista, ora sul suo *milieau*, ora sulla situazione di un microcosmo dove gli adulti sono assenti perché forse i bambini sono già "adulti" anzitempo, e poi su stesso, sul proprio filmare, come quando inquadra una zuffa tra ragazzini e chiede a un altro di "non toccarlo" perché altrimenti l'inquadratura diverrebbe instabile. Una realtà dinamica, quindi, che si dà per variazioni e oscillazioni di registri del film, come dinamico è l'occhio che l'insegue, si mette con essa in legame, come il pensiero, nelle riflessioni della voce fuori campo, che su questo s'interroga.

E, in questo moto perpetuo di cui compartecipano *indiscriminatamente* sguardo registico, pensiero, le vite che filma, indesiderata, improvvisa, arriva la deviazione, l'imprevisto scardinante. La vita che *si ritrae*, che fugge, che fa resistenza e scarta dalle forme prepensate, anche arrestando il processo creativo, la sua messa in forma filmica: Antonio comunica al regista di non voler più esser ripreso. Un brusco *fondu* nero, a questo punto, interviene sull'immagine del ragazzino che si rivolge alla macchina di Di Costanzo per fermare le riprese. Parrebbe – e in effetti, almeno in parte lo è – una battuta d'arresto radicale tale da compromettere tutto il film. Almeno fin quando anni dopo, lo stesso Antonio, divenuto adulto, richiama Di Costanzo a filmare il proprio matrimonio: «Fra un mese mi sposo, così vieni a riprendere e finisci il film, non era questo che volevi raccontare?»
Ma era poi "questo" – la conclusione di un itinerario dall'adolescenza alla maturità, con l'inscrizione al vincolo sociale nel rito del matrimonio – che si *voleva* raccontare, il finale che si presupponeva in qualche modo "scritto" nel progetto a monte?

Forse, più semplicemente, come rileva la voce di Di Costanzo sulle immagini finali (i festeggiamenti), *voleva* essere Antonio a scrivere il proprio finale, dopo essersi sottratto con anarchia bambina a un *dispositivo*: quello della scrittura filmica, per quanto discreta, per quanto tesa non a scrivere-dirigere-disporre il piccolo protagonista e anzi a *dirigersi* in relazione a lui. Che nelle scene finali invece vediamo diretto e *disposto* dagli operatori di ripresa del matrimonio, a dettargli pose, sollecitargli battute. Perché l'*home movie* finale del matrimonio[349], osservando un modello, risponda a una volontà (ancora), a una intenzione iniziale.

[349] La rispondenza dell'*home movie* matrimoniale a un modello codificato è stata sottolineata da Dario Cecchi in questi termini, nella sua lettura del film di Leonardo Di Costanzo: «Il matrimonio è […] uno degli eventi che più e meglio si candidano a essere immediatamente cinematizzati, nel senso di trasformare un evento centrale della vita in uno spettacolo. E con l'evento tendiamo a cinematizzare […] anche l'uso sociale dei media interattivi perché avanziamo l'esigenza di riprodurre il matrimonio nella sua compiutezza formale – come rito, festa collettiva e in fondo come

Un film che parrebbe quindi destinato a finire arenandosi di fronte all'imprevisto, di fronte a una realtà che non solo è dinamica ma anche "non affabile", scardinante rispetto a propositi e previsioni, e come Antonio stesso fuggevole, non solo si riattiva nel proprio processo creativo, ma dalla deviazione "de-formante" rimodella la propria forma e senso. Si reinventa, cioè, come "altro" da intenzioni e progetti. In questo, è la concezione della forma come qualcosa di "fisso" a smentirsi, nel momento stesso in cui si afferma la fuggevolezza della realtà, nel ragazzino con la sua imprevedibilità, l'eccedenza del dinamismo della vita rispetto alla sua cristallizzazione in una forma. È, insomma, un mettersi in movimento della messa in forma del film a darsi come tale nel lavoro finito. Che del resto rimanda a un continuare, un non-finire, della vita al di là del film, e allude, con la propria interruzione e la ripresa e il ripensamento, e con il matrimonio stesso a un fuoricampo della realtà *altro* dalla sua messa in immagini, eccedente. Ecco, di nuovo, un mondo che si *ridà a sentire* come *non integralmente dato* nelle immagini, non ad esse riducibile.

D'altronde, in musica, la cadenza d'inganno è un po' questo: una frase che non risolve e non conclude laddove l'orecchio si aspetterebbe, e invece apre a una nuova frase, aggiunge un passaggio inatteso. L'iniziale «interruzione della linearità» dettata dall'imprevisto della fuga di Antonio diventa allora «possibilità, *chance* insperata per il film stesso»[350]. Lungi dal relegare il film all'impossibilità di farsi, quindi, ne riattiva il progetto, lo apre a nuove, inattese possibilità, a un senso altro da quello inizialmente concepito. Quanto non è nelle previsioni, nelle attese, quanto nelle immagini non è integralmente dato, è *dono*, imprevisto, insperato.

Come ho già accennato precedentemente, è proprio con l'inatteso (o l'indesiderato, anche scardinante) delle *cadenze* della vita nel suo movimento, che tanto cinema del reale ingaggia un corpo a corpo. Un cinema dove le stesse forme paiono quindi misurarsi con la propria de-formazione, e si danno in un certo senso come "processuali", ed è poi la stessa ricerca di forme in sé – come attività dinamica, come lo è la vita, fuggente e spesso imprevedibile – a interessare.

Torna in mente, a questo proposito, una suggestiva metafora che soleva ripetere Jean Renoir. Secondo il regista francese, nella macchina di precisione del set, dove la scrittura, la pianificazione creativa e produttiva (e, certo: anche finanziaria) respingono l'accidentale e l'indesiderato per costruire il più "credibile" *cosmo* illusorio, occorresse invece "lasciare una porta aperta" affinché l'inatteso potesse arrivare. E fondersi al premeditato, in qualche modo "costringendolo" a ripensarsi, aggiungendo, così, imprevedibilmente, una sorta di "sale nuovo" a ciò che si era concepito, scritto su carta nei piani di regia o in sceneggiatura, o si andava scrivendo girando[351]. È

---

esperienza estetica – nelle reti a cui affidiamo ormai il flusso di messaggi e informazioni, non meno del consumo di buona parte delle immagini che vediamo.», D. Cecchi, *Immagini mancanti*, cit., p. 193.

[350] D. Dottorini, *La passione del reale*, cit., p. 171.

[351] Riporto qui in originale la frase completa di Renoir, come citata da Bernardo Bertolucci «Il faut toujours laisser une porte ouverte sur le plateau; parce qu'on sais jamais, il y à toujours la chance que quelqu'un puisse entrer, et on

proprio quella porta aperta sul possibile, *altro* dalla progettualità iniziale e che rende possibili altre forme e sensi proprio quando li devia (come in *Cadenza d'inganno*, come, in un modo diverso, ne *Il silenzio di Pelešjan*), che il cinema del reale frequenta. Un cinema che è sì scrittura e messa in forma filmica di una realtà, e al tempo stesso è restituzione dell'eccedenza, e dello scartare della realtà da una formalizzazione, scritture, progetti, intenzioni a monte. Ricerca e tentativo di restituzione, quindi, della sua indocile imprevedibilità, della sua fuggevolezza e dinamismo fuori dalla scrittura e dalla forma cristallizzata.

Nei film analizzati al capitolo precedente, rilavorare, rimontare filmati preesistenti (il *found footage*), associarli ad altre immagini e suoni, altri media e scritture, era, anche, un modo di concretare in forma filmica il processo di interrogazione e saggiatura, di verifica e ricerca (*sképsis*) sulle immagini. Il film, la sua forma, rendeva conto di questo lavoro. Così, nei film sui quali in queste pagine mi soffermo, a concretarsi e farsi visibile è la messa in forma di una realtà in quanto attività dinamica, in quanto *processo*. In quanto, cioè, continuo rimodularsi della scrittura, dei progetti, delle intenzioni a monte via via che si accordano e si fanno disponibili a una realtà indocile, dinamica. È l'attività del formare come processo aperto, continuo lavorìo, a trovare corrispondenza nella forma del film finito. *Cadenza d'inganno* è in questo senso esemplare, come, per altri versi, lo è *Il silenzio di Pelešjan,* o in generale il lavoro di un cineasta come Giovanni Cioni, che affronterò nelle pagine successive, o anche un film come *Bella e perduta*, che tratterò al prossimo capitolo.

Un cinema "dalla porta aperta", allora. Tuttavia, questo mettere in forma lo scarto della realtà dalla ("scacco della") forma stessa, non va inteso come pura arrendevolezza al casuale e all'ingovernabile, che relegherebbero a un'impossibilità radicale il farsi del film o il suo poter farsi solo come "improvvisazione", limitandosi a riprendere e montare ciò che "si vede" e rinunciando a priori a organicità, senso, forma, in forza dell'imprevedibilità-ingovernabilità del reale.
Tutt'altro: il gesto creativo, la formalizzazione come attività dinamica, senza posa, il rimodulare il progetto *in fieri*, ridefinirne il senso in corso d'opera, si traduce in una possibilità continua di creare nuove forme, di dotare di altri sensi (da quelli previsti) il film, di riconfigurare quelli progettati.

Qui, e parlando di "realtà" e di "forme", occorre riprendere un'affermazione di Bazin, detta a proposito delle tendenze del linguaggio cinematografico tra anni '20 e '40[352] (e, detto *en passant*,

---

l'attendait pas; et ça c'est le cinéma», J. Renoir, citato in B. Bertolucci, *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*, a cura di F. Francione, P. Spila, Garzanti, Milano 2010.

[352] Lo stesso Bazin, tuttavia, avverte, nell'enunciare questa distinzione, che si tratta di una schematizzazione, funzionale a una possibile interpretazione, con tutti i vantaggi e gli svantaggi (in termini di semplificazioni) che gli schematismi (peggio se scambiati per dogmi e compartimenti stagni), possono comportare. Tanto più che la distinzione, è effettuata nell'ambito, nello spazio – giocoforza ristretto – di un articolo. Bazin la pone per quello che è: un'ipotesi critica, appunto, interpretativa e meno un fatto: «[…] si tratta di opporre […] delle famiglie di stili, delle concezioni radicalmente differenti dell'espressione cinematografica. Senza nascondermi il valore relativo di una semplificazione

il regista che raccomandava di "laisser une porte ouverte", era incluso nella prima categoria). Appena parafrasata: "ci sono registi che credono nella realtà e registi che credono nell'immagine". Sintetizzando, con "immagine", Bazin intendeva, "molto genericamente", tutto quanto la rappresentazione filmica *aggiunge di "suo*" al *quid* rappresentato, il senso che dispone e veicola attraverso certe sue risorse linguistiche, quali il montaggio (in quanto ordinamento consequenziale delle immagini secondo una progressione temporale) o la composizione plastica delle inquadrature[353].

Una possibile interpretazione, schematica e disgiuntiva, di questo celebre luogo baziniano, vorrebbe che nella prima categoria fossero inclusi registi "non realisti", e nella seconda registi "non formalisti". Da un lato, quindi, chi col linguaggio del cinema – a mezzo delle sue risorse, dal montaggio all'illuminazione – "forma" le cose quali appaiono in modo tale da dotarle di una significazione, e fare che veicolino un qualche senso. Dall'altro, coloro per i quali le possibili significazioni di una realtà filmata devono "meno" (o non devono nulla) al modo in cui certe risorse linguistiche sono impiegate. Non è dipendente, cioè, da come s'impiegano montaggio, fotografia, movimenti di macchina o angolazione di ripresa, il senso del rappresentato. E non è "sensata a priori", non ha significazioni fatte evidenti da un certo uso del linguaggio[354]. Sempre schematizzando, allora, per opposizioni nette – dalle quali, del resto, lo stesso Bazin preventivamente mette in guardia nel pezzo in questione – gli Ėjzenštejn o i Lang da un lato, i Rossellini e i Renoir dall'altro[355].

---

critica che le dimensioni di questo studio mi impongono e considerandola più un'ipotesi di lavoro che una realtà oggettiva, distinguerò nel cinema dal '20 al '40 due grandi e opposte tendenze: i registi che credono nell'immagine e quelli che credono nella realtà», in A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, cit., p. 75.

[353] Cfr. *Ivi*, pp. 76-91.

[354] L'idea di una realtà "non sensata a priori", di un reale che il cinema restituisca nella sua ambiguità, è qualcosa che Bazin ritrova, per esempio, nel cinema moderno grossomodo a partire dagli anni '40. Questo non consegnarsi di una realtà come già investita di senso, può ritrovarsi, per esempio, nel cinema di un Welles, di un Wyler, o di un Renoir. E, in particolare, in quei lavori (*Quarto potere*, *The little Foxes*, *La regola del gioco*) dove la tecnica della «profondità di campo reintroduce l'ambiguità nella struttura dell'immagine» (A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, cit., p. 88). Ambiguità che «pone lo spettatore in un rapporto con l'immagine più vicino a quello che egli ha con la realtà», e che «implica […] un atteggiamento mentale più attivo e anche un contributo positivo dello spettatore alla messa in scena. Mentre nel caso del montaggio analitico egli non ha che da seguire la guida, trasferire la propria attenzione in quella del regista che sceglie per lui ciò che è necessario vedere, nell'altro caso è richiesto un minimo di scelta personale». Ed ecco perché, di fronte a una restituzione filmica dell'ambiguità del reale (e un certo uso – di Welles, di Renoir – della profondità di campo lavorerebbe in questa direzione), «dall'attenzione e dalla volontà dello spettatore dipende in parte il fatto che l'immagine abbia un senso» (ibidem). Ma è una qualità che, pur non ricorrendo alla profondità di campo, Bazin ritrova anche nel neorealismo (cfr. ivi, pp. 89-91). La realtà, per come si racconta in *Paisà* di Rossellini, non è sensata a priori e in partenza. Raccontando una realtà per "fatti" e "frammenti di realtà" bruta, per altro dai legami piuttosto fragili, aleatori, tutt'altro che evidenti, il film la restituisce come "non sensata a priori". Il suo senso, semmai, viene «fuori solo a posteriori», dal progressivo accumularsi e procedere di quei "fatti" (Cfr.A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, cit., p. 299). Riprenderò in seguito la formula baziniana "immagine fatto".

[355] Volendo, ancora in tema di opposizioni di stile, e di differenti concezioni del cinema tra registi diversi, per certi versi si potrebbe anche accostare all'ipotesi interpretativa baziniana anche l'idea godardiana (già citata nella nota 6 dell'Introduzione) secondo la quale "esistono due specie di cineasti", coloro che "camminano a testa bassa" e quelli che "camminano a testa alta". Similitudini che definiscono due diversi modi di costruire il racconto e l'immagine. Chi cammina a testa bassa alza la testa all'improvviso, cogliendo al volo qualcosa del mondo: in termini baziniani,

Pure, lo stesso Bazin ricordava che "nulla è più falso che opporre realismo ed estetismo",[356] se il realismo è esso stesso stile, estetica. Credere alla realtà e credere all'immagine non può pensarsi come un'opposizione semplicisticamente disgiuntiva. Allo stesso modo che la frase di Rossellini sul "perché manipolare le cose se già sono lì", davanti a noi, o l'idea – ancora rosselliniana – per cui il montaggio "non è essenziale" (su questo dovrò tornare più avanti), sono ben più di un mero rifiuto a intervenire con le risorse linguistiche del cinema su una qualche realtà.

Nel cinema del reale italiano contemporaneo, credere alla realtà significa, anche, credere che anche in ciò che essa ha di ingovernabile, d'imprevedibile rispetto a progetti, intenzioni (come denunciano ad esempio, le riflessioni effettuate dalla voce fuori campo del regista al termine di *Cadenza d'inganno*), di scardinante rispetto al poterle dare una qualche forma filmica, può esservi occasione di invenzione formale, o di reinvenzione, di ripensamento della forma del film.

E si può, dunque, credere alla realtà come all'immagine. Si tratta di credere (e "dar forma" a) un *realismo* in cui, per il tramite di *immagini*, di *forme*, si dia da credere a un mondo che da esse esorbita, che non è ad esse riducibile, e insieme allo sguardo che con quel mondo è in relazione, ad esso legato, e ha tentato di restituire in una qualche forma[357]. Si tratta di inventare forme filmiche, anche, che della realtà captino e riconsegnino l'irriducibilità alle formalizzazioni. O, volendo, una vita indiscriminata, inattesa, che può, dalla renoiriana "porta aperta", penetrarle. Eventualmente scardinandola.

Occorre ora descrivere più in generale prassi di regia e di scrittura filmica, nel cinema del reale italiano, tese a misurarsi con realtà (e vite) imprevedibili, fuggevoli, o resistenti.

---

forzando la lettera godardiana, sarebbero i cineasti che "credono nella realtà". Per chi "cammina a testa bassa" il racconto si fa disponibilissimo alle tentazioni del caso, le immagini si fanno aperte, fluide, ambigue. E a questo riguardo, Godard fa i nomi di Welles, di Rossellini, di Bergman. Coloro che invece camminano a testa alta, sanno direzionare sguardi e racconti, scrittura, movimenti di macchina inquadrature, con adamantina precisione. Sono i Lang, o gli Hitchcock. Cfr., J.-L. Godard, *Bergmanorama*, in «Cahiers du Cinéma», cit., pp. 1-5.

[356] A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, cit., p. 98.

[357] E volendo, si può riprendere ancora un breve passo dal saggio di Bazin già citato in queste pagine, in cui si parla di Von Stroheim, di Murnau, di Flaherty, come cineasti che "non devono" qualcosa all'«espressionismo del montaggio» (p. 78) o all'«immagine» intesa come tutto ciò che alla cosa rappresentata può aggiungere la sua *rappresentazione* sullo schermo» (p. 75). Prendendo in prestito un'espressione che Bazin usa a proposito di questi cineasti, si potrebbe dire che, anche nel cinema del reale, «l'immagine conta […] non per ciò che essa *aggiunge* alla realtà ma per ciò che ne *rivela*» (ivi, p. 79).

3.2 Scrittura permeabile, misura del reale sfuggente. Pratiche di regia nel cinema del reale italiano

Solo l'inaspettato rende felici,
ma deve cozzare contro molto di aspettato,
che esso disperde
E. Canetti, *La provincia dell'uomo*

C'è, in *Lazzaro felice* (2018)[358], di Alice Rohrwacher, una breve inquadratura in cui la macchina da presa inquadra la luna in cielo da sopra la spalla del protagonista, visto di quinta. E si trova a cogliere, in tutta la sua inattesa flagranza, le evoluzioni di uno stormo di uccelli: è un'immagine che certo non poteva scriversi, non poteva prevedersi, non poteva fissarsi nel nero su bianco di una sceneggiatura preesistente alle riprese. È vita nel suo movimento, nel suo scorrere in forme cangianti, imprevedibili, tutt'altro che chiuse e cristallizzate. Somiglia a quell'«imprevisto che folgora di realtà il carattere dell'immagine»[359] del quale Benjamin parlava a proposito dell'elemento inatteso che può inserirsi in uno scatto fotografico al di là – e contro – ogni previsione del fotografo.

Ora, non solo la benjaminiana "folgorazione" nell'immagine, non solo ciò che è in essa entrato attraverso la renoiriana "porta aperta" (esorbitando da concezioni, e scardinando intenzioni e previsioni) interessano questo cinema. Si direbbe che più radicalmente è in esso in gioco un *folgorarsi* – come l'accendersi e rimettersi in discussione – della forma stessa nell'*apertura* al proprio altro, alle inattese *cadenze* della vita in movimento.

Chiamerò "scrittura permeabile" le pratiche di regia – largamente comuni a molti autori italiani operanti negli ultimi venti anni – che danno luogo a quel rimodellarsi – imprevisto – della forma e del senso del film secondo casi e *occasioni*. Si tratta di una prassi che, come ho già accennato, è piuttosto tipica delle forme documentarie. Per quanto non "loro" esclusivamente.

Si può dire, invece, che sia uno degli aspetti delle pratiche di regia e di scrittura che dal documentario è ereditata, adottata, anche da altre forme filmiche (donde l'esempio dal film di Alice Rohrwacher qui sopra), da opere e autori in vari modi tesi a misurarsi con la flagranza "non scritta" del "qui e ora", con il contingente, l'accidentale che "passa per la porta aperta". E questo perché – ancora – "documentario" non è un genere, quanto un modo di pensare e fare cinema, di accostarlo, di accostarsi, appunto in "forma documentaria", nella disponibilità e nell'apertura dello sguardo al mondo, la realtà. O, volendo, *una* qualche realtà, non solo quella propriamente empirica, fattuale: *una* realtà può essere anche un soggetto (originale o no), una qualche idea-scrittura precedente, ecc,

[358] Su questo film in particolare, mi permetto di rimandare al mio *Felice credere*, in A. Canadè, R. De Gaetano (a cura di), *Fata morgana Web 2018. Un anno di visioni*, Pellegrini, Cosenza 2018, pp. 257-259.
[359] W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, Skira, Milano 2011, e-book, e-pub.

e non necessariamente corrispondere a una materia "realistica" o "verosimile". Piuttosto, una materia anche "non realistica", può tuttavia accostarsi, raccontarsi, mettersi in immagine *anche* con forme e pratiche piuttosto tipiche del documentario. Proprio di "permeabilità" ha parlato Giovanni Columbu descrivendo il proprio lavoro come un'oscillazione di volontà, con le sue intenzioni progettuali a monte, e l'imprevedibilità di materie tutt'altro che docili a volontà "ordinatrice". Come, in *Su re* (2013), il racconto evangelico (ecco: "*una* realtà") della Passione fatto in terra e lingua Sarde, col Golgotha rivisto in Supramonte e attori non professionisti. E dove la macchina da presa, sulla roccia, non ha treppiedi che ne renda stabili le inquadrature, o si muove inquieta, rapida, cercando a schiaffo qualcosa che potrebbe accadere all'improvviso, fuori campo. Ogni scossone che la roccia impone ai passi, s'imprime nella ripresa. Pur essendo il film "scritto".

> Mi piace seguire un procedimento dialettico che tenga conto di un principio "maschile" e uno "femminile". Si tratta di una metafora piuttosto libera, ovviamente. Al primo […] attribuisco ciò che ha a che fare con il progetto, come la sceneggiatura o le inquadrature premeditate e, in genere, le idee e le volontà. All'altro attribuisco una disposizione di segno opposto, la necessità di rendersi flessibili e permeabili, di ricalibrare le proprie intenzioni attraverso l'ascolto, di accogliere quello che suggerisce la materia di lavoro di un film, ovvero i luoghi e gli interpreti.[360]

"Procedimento dialettico" di scrittura già intrinsecamente dinamico, quindi, che in modi diversi è del documentario, del cinema reale, e di film più "scritti", messi in scena (Columbu, Rohrwacher[361]). Dinamico, se vede l'oscillazione (e di oscillazione si era detto anche a proposito di *Cadenza d'inganno,* dove variavano i toni della voce fuori campo di Di Costanzo come il suo sguardo tra Antonio, il suo ambiente, gli altri bambini) tra intenzione progettuale e flagranze imprevedibili, non solo accolte e integrate nel film, ma anche in qualche modo "cercate".

Una pratica per molti versi simile si ritrova anche nel lavoro di Pietro Marcello. *Bella e perduta* (2015), ad esempio, muove dalla storia di Tommaso Cestrano – pastore campano fattosi autonomamente custode della reggia abbandonata di Carditello – e, alla morte di questi, si reinventa come "fiaba" se i suoi personaggi sono Pulcinella e un bufalo parlante-narratore, storia di un viaggio attraverso un'Italia dimenticata. «I film li ho sempre scritti in progressione, in movimento. La scrittura va sempre cambiata, […], è sempre un divenire, una proiezione. I film si possono controllare fino a un certo punto e quando sono troppo controllati, lo senti»[362].

---

[360] D. Zonta, *L'invenzione del reale*, cit., p. 123.
[361] Su pratiche e forme documentarie nel cinema finzionale, tornerò nel capitolo seguente.
[362] *Ivi*, p. 82

Scrittura *in fieri*, quindi, secondo occorrenze/occasioni imprevedibili. Come del resto erano stati Enzo e Mary de *La bocca del lupo*, film che partiva, secondo le intenzioni iniziali del regista, come documentario sulla Genova operaia e "marginale", e poi "diventato" *anche* storia dei due, che Marcello aveva incontrati frequentando la Fondazione san Marcellino del capoluogo ligure.

Non che alla base, a monte «non ci sia una scrittura»[363]: v'è progetto e intenzione, infatti, ne *Il silenzio di Pelešjan*, come in *Cadenza d'Inganno* (e come in *Su re* e *Bella e perduta*, che riprenderò nel prossimo capitolo), pur se, in corso d'opera, ne deviano, e l'opera nella sua forma finita, il film "scritto" girato e montato, contempla il proprio stesso deviarsi, de-formarsi, rimodellarsi nel corpo a corpo con l'imprevisto e l'incidente di percorso. È, anche, mettere in forma filmica lo scacco, dar forma nuova, inattesa, non prevista a monte al progetto, e far racconto di questo stesso reinventarsi del film. Del gesto creativo, processuale, della reinvenzione "in corso d'opera" secondo occorrenze/occasioni. Laddove minacciano un "non farsi" del film, e sembrano relegare il progetto all'impossibilità di realizzarsi (*Bella e perduta*; *Cadenza d'inganno*: rispettivamente la morte di Cestrone, e la fuga di Antonio), aprono però possibilità inattese, costringono a ripensare previsioni, scritture a monte, piani. È, di nuovo, quell'idea di reale – ricorrente nel lavoro di più autori oggetto di questa indagine, caratteristica centrale del cinema del reale italiano, che trova espressioni diverse – come non accomodante, non confermativo, che non è riducibile alla sua messa in immagini, e che, però, proprio il film ridà a sentire nella sua alterità.

E, insieme all'affermazione dell'alterità irriducibile di un reale (e resistenza, fuggevolezza, dinamismo), in tutto ciò è, al tempo stesso, un'affermazione della potenza del cinema come creazione continua di forme, di immagini, di rapporti tra immagine e mondo. Paradossale affermazione, volendo, se origina proprio da una "minaccia" di impossibilità, da una resistenza-imprevedibilità di un reale. E che, al fondo di quella impossibilità, trova però occasione di farsi. Se lo "scacco" stesso può in qualche modo raccontarsi o delineare opportunità di racconto inattese.

L'imprevedibile col quale il documentario si misura pressoché sempre, facendone "scrittura in movimento", è, nel lavoro di molti cineasti oggetto di indagine anche "cercato", come una potenzialità scardinante, insita nel reale, che esorbita (resiste, sfugge) dalla cristallizzazione in una forma. È ciò cui sembra tendere spesso il lavoro di Michelangelo Frammartino, costellato di materie e accadimenti che – a rigore – non potrebbero essere previsti, controllati, né diretti o scritti: animali, vegetali, non attori, eventi (le capre, il cane, l'albero de *Le quattro volte*).

> Chi lavora in un continuo "corpo a corpo" con il reale, e considera la pagina un supporto non così determinante, ha un'idea di soggetto più debole. […] Chi si relaziona a un reale che

[363] *Ivi*, p. 83

> scombussola le carte, ha un'idea di soggetto più fragile e si rapporta al reale come a qualcosa che è sempre capace di sorprenderti, di darti più di quanto gli dai tu. Per quanto mi riguarda, nel mio film più conosciuto, *Le quattro volte*, la debolezza del soggetto è diventata così importante che ho cominciato a occuparmi di un reale sempre meno governabile. Non si trattava solo di entrarci in una relazione intima ma di far sì che diventasse lui stesso il protagonista.[364]

Qualcosa di simile potrebbe valere anche per un cineasta, molto diverso, come Roberto Minervini. Filmare situazioni potenzialmente "poco controllabili" (le umanità marginali delle *bidonvilles* e i gruppi paramilitari reazionari negli Stati Uniti in *Louisiana-The Other Side*; le tensioni, i rischi esistenziali nell'eclissi di diritti civili in seno a una comunità afroamericana in *Che fare quando il mondo è in fiamme?*), implica per molti versi un dirigers*i* in relazione a quanto sta accadendo, e concertare, con i soggetti ripresi, ciò che essi vogliono fare emergere di sé nel film. La scrittura in fase di riprese procede per graduali aggiustamenti, «per approssimazioni successive a qualcosa di vero», o per lo meno a qualcosa «che abbia […] un valore prossimo alla verità» in un «dato momento»[365].

Continuando con la metafora renoiriana, dunque, gli imprevisti che passano per la porta aperta non sono soltanto "incidenti di percorso" da scartarsi o rispetto ai quali film, scritture, set si reinventano nel corso della produzione. Non si tratta cioè di deviazioni puramente accessorie dal *telos* dell'opera per come la si concepiva a livello di progetto, o dal senso che intenzionalmente e a monte si "voleva". Anzi, contribuiscono in qualche modo ad articolarlo, come restituzione dell'inatteso non "pre-scrivibile" della vita in quanto tale. D'altronde «Non era questo che *volevi* raccontare?», chiedeva Antonio al regista in *Cadenza d'inganno*, non era cioè quella vita – dinamica, e inclusa la sua imprevedibilità, sfuggevolezza – interesse di Di Costanzo? Non molto diversamente, Frammartino vuole voler far sì che "diventi protagonista" un "reale sempre meno governabile", o Marcello sa che "i film si possono controllare fino a un certo punto". La porta renoiriana è lasciata consapevolmente, *volutamente* aperta per ciò che, nel movimento della vita, può scardinarla, rivelando i *possibili altri* dal controllo del film, le potenzialità inattese del reale (e, si è detto, d'altronde, che qualcosa di simile operava in *Anna* di Grifi, ricerca e scardinamento continuo della forma, tensione a *mettere in forma*, tutto quanto "precedeva il ciak e seguiva lo stop", come il regista amava ripetere[366]).

Certo, come dicevo più sopra, non è in gioco, qui, un mero dissolvere nell'aleatorio ogni controllo, radicalmente ogni scrittura e forma in una sorta di pura "improvvisazione di regia". Al

---

[364] *Ivi*, p. 98.
[365] *Ivi*, p. 38
[366] Cfr. A. Licciardello, *Il cinema laboratorio di Alberto Grifi*, cit.

contrario: il cinema del reale italiano degli ultimi quindi o venti anni, si è caratterizzato, tra l'altro, per la capacità di frequentare nuove e molteplici forme di scrittura. Si è trattato, come ha messo in luce Daniele Dottorini, di un «laboratorio aperto»[367], caratterizzato da «una serie incredibile di sperimentazioni innovative»[368], da una fervida capacità di «intercettare e rimodulare forme e linguaggi, approcci produttivi e soluzioni tecniche innovative[369]», e che è insieme luogo di riflessione «sul cinema stesso», e «ripensamento attuale dello statuto dell'immagine cinematografica»[370].

> In modalità diverse tra loro come l'Io-film, il *found footage*, il cinema a base d'archivio, il cinema diretto, il documentario d'animazione, il film osservazionale infatti, in gioco c'è non solo la sperimentazione di una o l'altra forma cinematografica, ma anche, al tempo stesso, la capacità di rimettere in gioco, in una sorta di pratica teorica peculiare, tutti gli elementi del cinema, dal montaggio alla narrazione, dalla durata al punto di vista, fino alle molteplici modalità di costruzione o ri-presentazione dell'immagine.[371]

Un cinema che, per l'invenzione e la frequentazione di forme molteplici, anche spinte fino alla propria de-formazione nell'incontro con l'inatteso scardinante della realtà nel suo movimento, può anche accostarsi, come ha rilevato ancora Dottorini, alla formula *empirismo eretico*, titolo del più noto lavoro teorico di Pasolini su lingua, letteratura, cinema. «Un cinema inteso come trasformazione perenne»[372], caratterizzato anche da un farsi "permeabile" e "in movimento", quindi, partecipando del dinamismo della realtà stessa.

«Il cinema del reale […] sperimenta *empiricamente* le sue forme», ossia le scopre facendole praticamente, le esercita e le mette in atto in quanto scrittura filmica del mondo, «collocandosi a livello di una realtà che non smette di chiedere di essere esplorata, ripensata [...] interrogata, immaginata»[373], per cui non vale la cristallizzazione, ma, appunto, un continuo esercizio – in questo, *eretico*, se non chiuso in una formula definitiva – , di messa in forma.

Una realtà dinamica, insomma, come abbiamo detto più volte, e nel cui movimento è presa la stessa attività creativa, la stessa attività di scrittura filmica, se "sta al suo livello", altra espressione pasoliniana che incontreremo più volte in queste pagine. E una realtà che costantemente sollecita "l'esplorazione, il ripensamento, l'interrogazione, l'immaginazione", è prima di tutto un mondo al

---

[367] D. Dottorini, *Introduzione. Per un cinema del reale. Il documentario come laboratorio aperto*, in D. Dottorini (a cura di) *Per un cinema del reale*, cit. p. 13-24.
[368] *Ivi*, p. 17.
[369] *Ivi*, p. 16.
[370] *Ivi*, p. 18.
[371] *Ibidem*.
[372] D. Dottorini, *La passione del reale*, cit., p. 68.
[373] *Ivi*, p. 71.

quale si crede, col quale si è in legame, attraverso lo sguardo (Deleuze: "solo una credenza lega l'uomo a ciò che vede e sente"), è mondo che si dà a sentire e vedere (il reale che semplicemente *è*, bazinianamente). E l'immagine è segno di questo legame, della relazione con una realtà sensibile, è ciò per cui con questa, tra soggetto e mondo e tra i soggetti ha luogo quello che Mondzain chiama "commercio di sguardi", è luogo di esperienza – *empirica* – visiva e sonora di un mondo, contemplazione del suo essere[374].

Le pratiche di scrittura permeabile all'opera nel lavoro di molti cineasti analizzati in questa tesi si alimentano proprio dal confronto con una realtà anche "ritrosa", sovente resistente (che ho introdotto attraverso la figura di Pelešjan nel film di Marcello), spesso imprevedibile e fuggevole (Antonio in quello di Di Costanzo). L'incidente di percorso scardinante, o quello che Frammartino chiama "un reale sempre meno governabile", lungi dal relegare allo stallo il processo creativo del film, lo riattivano di volta in volta, anche e soprattutto secondo modi inattesi, non previsti nel progetto a monte.

Quanto è poco governabile, indocile, sfuggente o resistente, rappresenta in un certo senso «l'impasse della formalizzazione»[375], secondo la lettura che Dottorini ha effettuato di un testo di Badiou[376]. È cioè «uno strappo», un «corto circuito violento e radicale che si apre nel tessuto delle finzioni»[377], una sorta di improvviso sfondamento della forma per come si era concepita, o per come si stava costruendo. È la fuga di Antonio che abbandona le riprese di *Cadenza d'inganno*, è la morte di Tommaso Cestrano in fase di lavorazione in *Bella e perduta*, ma anche ogni materia "non gestibile" o limitatamente gestibile i marginali di Minervini, ad esempio, ma anche gli animali di Frammartino) suscettibile di far vacillare il controllo, la volontà e la progettualità di scrittura.

Nel capitolo precedente ho individuato come motivo ricorrente in più lavori la tensione a fare del film un "luogo" in cui le immagini diventassero testimonianza di chi non ha voce (o non ha immagini), anche riguadagnando "la facoltà narrativa come la più certa e inalienabile dell'uomo" (Benjamin) a coloro che ne erano privi. Figure ricorrenti, in quei film, erano narratori in qualche modo impossibilitati a narrare/testimoniare, ai quali i film "ridavano voce" e "corpo". In quelle forme, dunque, si trovava concretato (messo in forma) l'esercizio di interrogazione, verifica, ricerca su immagine preesistenti, e insieme si dava forma filmica (restituendo loro voci e corpi) a soggettività "minoritarie", "marginali".

Così, film nelle cui forme è concretata sia la stessa messa in forma come attività dinamica, come esercizio continuo (la renoiriana "porta aperta"), tanto quanto fuggevole e indomita la realtà stessa

---

[374] Cfr. *Infra*, § 1.3.2
[375] *Ivi*, p. 90.
[376] A. Badiou, *Alla ricerca del reale perduto*, tr. it., Mimesis, Milano 2016.
[377] D. Dottorini, *La passione del reale*, cit., p. 90.

con la quale si misurano, vedono spesso figure umane a propria volta impegnate in una continua creazione di forme. O, meglio: in un continuo processo di formazione del proprio stare al mondo, del proprio vivere. È ciò che emerge, per esempio, da alcuni lavori di Gianfranco Rosi, di Roberto Minervini, di Giovanni Cioni, sui quali mi soffermerò alle pagine successive.

Allo stesso modo che il rapporto tra cinema e mondo, tra scrittura filmica permeabile e realtà nel suo movimento vede un continuo lavorìo, dinamica creazione di forme in accordo a una realtà dinamica a sua volta, restituita anche nelle sue eccedenze imprevedibili, così, ciò che accomuna più film oggetto di indagine di questo capitolo, è la focalizzazione su umanità nei suoi movimenti, colta nella dinamica creazione di forme da dare al proprio vivere. Compartecipe, in questo, della realtà in quanto dinamica, o della stessa scrittura filmica, in movimento.

Ma di cosa "è fatta" la realtà in quanto dinamica in questi film? Come dirò tra poco, può trattarsi, anche, di una "vita indiscriminata" (Alicata), di una vita che cose più diverse hanno in comune, e che il cinema può restituire proprio in quanto coesistenza, coralità, coappartenenza di eterogeneità al "corpo unico della realtà" (Pasolini). Di questo, di come il cinema del reale italiano guardi alla realtà come corpo unico, "indiscriminato", dirò nel prossimo paragrafo. Leggerò il lavoro di alcuni autori contemporanei in parte riferendomi a certa teoria storica che intuisce la potenza del cinema di conferire visibilità e rilevanza all'inanimato, all'inorganico (e lo scopre "vivente", volendo), e soprattutto attraverso alcune idee di cinema di altri autori, precedenti, in altri momenti nella storia del nostro cinema. Anche per evidenziare possibili affinità, assonanze "archeologiche".

3.2.1 Quella vita che cose diverse hanno in comune

...È lei! È la vita stessa
E. A. Poe, *Il ritratto ovale*

Una donna in bikini, seduta, palpebre abbassate, ha stretto in bocca il capo di una cintura, annodata poco sopra al gomito a mo' di laccio emostatico. Di fronte a lei, nella stessa ripresa, nella stessa inquadratura, Mark, tossicodipendente e talora spacciatore, che ha stretto il nodo, prepara in siringa una dose di metamfetamina. Le cerca la vena schiaffeggiandole l'incavo del gomito e poi lo sfiora delicatamente col pollice. La macchina da presa stringe l'inquadratura, avvicinandosi all'ago che entra nel braccio, come avesse individuato il proprio centro visivo, il fuoco dell'attenzione. E, con quello, si trova però a scoprire *altro*: sono foto pornografiche appese alla parete, ma soprattutto,

insieme, il ventre rigonfio di lei. Nella scena successiva la vedremo su una pista da *lap dance* a esibirsi. Si vedrà anche più chiaramente, benché in penombra, che è incinta.

Sono scene dal film *Lousiana-The Other Side*, di Roberto Minervini, che qui interessano per quel qualcosa che ha "folgorato di realtà" il carattere dell'immagine: quel ventre rigonfio che entra in campo benché l'inquadratura sembri tesa ad un altro centro visivo, e cioè l'ago nel braccio. Il cinema ne mostra la coesistenza, l'essere – ancora la dizione di Mario Alicata – *indiscriminatamente vivi*. Si trova al limite del fuoricampo, quel ventre, ed è a rigore fuoricampo anche la vita potenzialmente a venire che lo fa rigonfio. Potenzialità, quindi, ed eccedenza rispetto al centro visivo dell'inquadratura, del suo oggetto (apparente) di racconto. Folgorazione, allora, che mostra l'esser comunemente e indiscriminatamente vive delle cose. Il cinema ne vede il tenersi insieme, sullo stesso *piano*-inquadratura. E se, come affermava Deleuze, «in arte […] non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, ma di captare delle forze»[378], il cinema qui mostra soprattutto la propria capacità di «presentare un piano di realtà come un composto di forze»[379], indiscriminatamente vive.

Riprendo, qui, l'interpretazione che Roberto De Gaetano ha effettuato della formula di Alicata.

> Una vita senza discrimine significa una vita senza limite alcuno, dato da ciò che accade nel mondo e tra la gente. È l'identificazione certa degli elementi in gioco a distinguere e discriminare: il soggetto e l'immaginario, il vero e il falso. La vita indiscriminata è invece quella che *insiste* tra le cose e *resiste* al tentativo di fare di queste strumenti dell'azione e oggetti del sapere. La vita indiscriminata è quella vita che *attraversa* situazioni e personaggi, e impedisce la loro chiusura conoscitiva e pratica. […] In sintesi, la vita non è il "questo" o il "quello" distinti per volontà di discernimento. La vita è ciò che *sta-insieme* sia a questo sia a quello, che li porta a un punto di indiscernibilità e di indistinzione […].[380]

Non si distinguevano, d'altronde, le memorie individuali e quelle collettive, passato e presente, singolarità e collettività ne *La bocca del lupo*, allo stesso modo che le tre narratrici di *Vogliamo anche le rose* parlavano verosimilmente anche per tante altre anonime: si mostravano, anzi, nel loro essere insieme. E così, non poteva distinguersi se i resoconti dei narratori fossero più attribuibili alle voci fuori campo o a coloro le cui immagini sfilavano nei *footages* o ancora all'autore stesso che se ne "appropriava" come in in "indiretto libero".

---

[378] G. Deleuze, *Francis Bacon. La logica della sensazione*, tr. it., Quodlibet, Macerata 1995, p. 117.
[379] R. De Gaetano, *Il cinema e i film. Le vie della teoria in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2017, p. 100.
[380] *Ivi*, p. 130

Filmare una "vita indiscriminata" vuol dire filmare "ciò che *sta-insieme*", a enti, eventi, soggetti diversi, o anche filmare il "tessuto congiunto" – secondo l'espressione di Mondzain più volte richiamata – che vede legati *insieme* «i soggetti», le loro immaginazioni e la realtà, quella fattuale e non, e come *tutto* ciò, insieme, sia al mondo. Si tratta di filmare come siano insieme soggetti e mondo, la loro relazione, come siano legati gli uni gli altri e a ciò che sentono e vedono. Si tratta di filmare ciò che nel reale è "in blocco" (diremo con Bazin) *vivente*, prima ancora che sia oggetto di sapere, di giudizio, di discernimento (nel reale, possono benissimo coesistere un ventre di donna incinta e la stessa donna che si fa iniettare una dose, come nel film di Minervini; e, d'altronde, ancora riprendendo Bazin a proposito dell'immagine del mondo che il Neorealismo riconsegnava: il reale, «prima di essere condannabile […] semplicemente, *è*»[381]), e invece oggetto di *credenza*.
Una vita indiscriminata, che viventi e realtà più diversi hanno in comune, è, anche, una vita che "resiste", e che resiste o fugge anche i tentativi di formalizzarla, di chiuderla in una qualche forma.
Come nel cinema di Michelangelo Frammartino, ad esempio, dove nature ed esistenze eterogenee – umani, ambienti, terra, animali – sono indiscriminatamente vivi, composto di forze coesistenti sullo stesso piano di realtà. Di quella coesistenza "dice", ad esempio, il finale, proprio in *un unico piano*, de *Il dono* (2003), dove l'anziano protagonista si lascia seppellire da vivo, per una combinazione di *forze*, per l'intervento di natura e oggetti non inanimati. Un bidone d'acqua, svuotatosi progressivamente del contenuto, senza un peso che lo sostenga, rotola per una scarpata come fosse dotato di *vita propria*, muovendo il cumulo di terra sulla buca dove l'uomo si è precedentemente calato.

E ancora: indiscriminatamente vive insieme sono le materie al centro di un film, molto diverso, come *Rumore bianco* (2008), di Alberto Fasulo. Più vite, infatti, umane, minerali, presenti e passate, si tengono insieme al montaggio e lungo il corso del film che segue quello del fiume lungo il quale "comunemente" vivono. Sono gli anziani contadini, sono gli adolescenti che giocano a tuffarsi nelle anse, un team di scienziati che "campiona" i microrganismi presenti nell'acqua, gli operai alle dighe.
Più cose, quindi, più materie indiscriminatamente vive – organiche o no che siano – e compartecipi del medesimo piano di realtà.

Unitamente a quell'eccedenza della realtà che nel suo movimento scardina previsioni, progetti, "movimentando" la scrittura, la vita indiscriminata che il cinema degli autori qui esaminati frequenta, è quindi soprattutto molteplicità e coralità.

[381] A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, cit., p. 280

Certo, la rivelazione della realtà come "composto di forze", il loro comune dinamismo, è però già del cinema stesso in quanto "immagini in movimento" (e si ricordi, anche, che Pelešjan, nel teorizzare il montaggio a distanza parla di "campi di energia" e "particelle cariche").
«Fedele alla sua stessa etimologia […] il "cinematografo", scopre dei movimenti laddove noi non vediamo che stasi»[382]: l'intuizione della realtà come instabile, in moto perpetuo, e come tale rivelata nel cinema, era stata, per esempio, già di un Jean Epstein. L'invenzione del cinema, scriveva il regista-teorico francese, aveva permesso di «penetrare il movimento e il ritmo delle cose», la «mobilità perpetua» della materia opposta all'idea, fallace, di un «mondo stabile»[383] o statico. Moto che *indiscriminatamente* riguarda sia la materia organica che quella inorganica, e che, secondo Epstein, grazie a procedimenti tecnici quali l'accelerazione e il rallentamento, il cinema rende sensibili non solo nel loro *comune* farsi nello spazio, ma anche nel *comune* farsi nel tempo. Da questo punto di vista, annota Epstein, il cinema «si rivela superiore alla mente umana che non sembra organizzata per comprendere facilmente l'insieme di una continuità a quattro dimensioni»[384], la compresenza, l'intimo legame e la simultaneità di cose ed eventi eterogenei. Eppure tutte parimenti dinamiche, tutte viventi.

> [...] l'"accelerato" e il "rallentato" rivelano un mondo in cui non esistono più frontiere fra i regni della natura. Tutto vive. I cristalli ingrandiscono […]. E la pianta che drizza il suo stelo, che gira le sue foglie verso la luce […] non ha forse, con l'"accelerato", esattamente lo stesso genere di vita di quel cavallo col suo cavaliere che, al "rallentato", planano dolcemente al di sopra dell'ostacolo e si chinano l'uno sull'altro?[385]

Il cinema – del resto, come si accennava in chiusura al capitolo precedente, anagraficamente coetaneo dei raggi X – rivelerebbe, vedendo più a fondo, «aspetti dell'universo prima sconosciuti»[386]. Vede, cioè, *la vita che le cose più diverse hanno in comune.* D'altronde, osservata al microscopio, la materia *tutta* è *indiscriminatamente* aggregati di atomi, molecole, tutti col loro potenziale energetico. Non molto diversamente, nel cinema appare tutta indiscriminatamente vivente. E, in tema di osservazioni, e tecnologie, lo sono tanto le minuscole forme di vita presenti nell'acqua che i giovani scienziati osservano in *Rumore bianco*, quanto le varie esperienze, vite, cose e persone che il film trova seguendo il corso del fiume.

---

[382] J. Epstein, *Fotogenia dell'imponderabile*, in Id., *Spirito del cinema*, tr. it., Bianco e Nero, Roma 1955, p. 3
[383] J. Epstein, *Il cinematografio visto dall'Etna*, in Id., *L'essenza del cinema, scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Bianco e Nero, Roma 2002.
[384] J. Epstein, *Fotogenia dell'imponderabile*, cit., p. 2.
[385] *Ivi*, p. 3.
[386] J. Epstein, *Il cinematografo visto dall'Etna*, cit., p. 47.

D’altronde, le cose più diverse, organiche e non, suoni, rumori, voci, luci, ombre, attori e non, una volta riprese, montate, son tutte egualmente “componenti” del film, e non si può dire che qualcuna lo sia meno di altre, che qualcuna sia meno determinante o altre siano più “cinematiche” di altre. Tutte, col loro stesso essere parte del film, e una volta filmate, sono divenute (materia di) cinema. Anche l’inquadratura fissa, anche di un oggetto statico, dove, dunque, non si dà movimento spaziale alcuno, è registrazione (24 o 25 fotogrammi al secondo: dunque *in movimento*) di un accadere del tempo (la “quarta coordinata”) e l’esser presenti, nel tempo, delle cose, per inerti che siano. Da questo punto di vista, non esiste materia che il cinema concepisca come “inanimata”. È tutta, invece, sempre vitale[387], fossero anche gli oggetti “statiche” un po’ come nei «pillow shots»[388] nel cinema di Yatsujiro Ozu: inquadrature di paesaggi naturali o urbani, le “cose” del quotidiano domestico, edifici, stanze ecc., che non vedono la presenza di figure umane e sono avulsi dal progresso della diegesi[389]. Eppure, anche uno straccio appeso ad asciugare al sole, un vaso per metà illuminato, dicono del puro accadere della vita, un puro essere delle cose sottratto allo sviluppo narrativo del film.

Proprio per il suo “veder più a fondo”, anche nell’apparentemente “non vivo”, il cinema riesce a cogliere la vita comune delle cose. Quella vita comune che eccede le forme attraverso le quali la percezione umana si relaziona al mondo, e che il cinema sa invece restituire, forse portando a estrema evidenza «l’assunto di base dell'ontologia» per cui «tutti gli enti si equivalgono dal punto di vista dell'essere: la pietra, il folle, l’uomo razionale, l’animale. Ogni ente effettua la quantità d’essere che possiede, e l'essere avrà un unico e medesimo senso per tutti»[390].

Ma, come abbiamo visto, a destare gli interessi di più autori, e a fare una caratteristica centrale e condivisa nel cinema del reale italiano, ad animarne quelle pratiche di regia che ho chiamato scrittura permeabile, è una sorta di eccedenza della realtà – indocile, dinamica, imprevedibile e “poco governabile” – rispetto alla sua stessa messa in forma filmica. In questo senso, allo stesso modo che il cinema sa accedere a quanto eccede la percezione umana, rivelando “aspetti dell’universo prima sconosciuti” (il fatto, cioè, che tutto viva indiscriminatamente), molti film qui oggetto di indagine sembrano tesi a misurarsi con qualcosa che ecceda gli stessi meccanismi di messa in forma filmica della realtà (previsioni, scritture a monte, regia come

[387] Vedremo, al capitolo successivo, come ciò sia, ad esempio, particolarmente evidente nei film di M. Frammartino o di M. D’Anolfi e M. Parenti.

[388] N. Burch, *To the Distant Observer. Form and meaning in the Japanese cinema*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1979, p. 160. La definizione di Burch attinge a quella figura retorica della letteratura giapponese, la “parola cuscino” (Makurakotoba) consistente nell’impiego di una parola che introduce, solitamente in poesia, un nuovo termine, motivo, o gruppi di parole. In effetti, il critico statunitense gioca e in parte assimila anche, nel suo studio sul cinema giapponese, con un’altra figura retorica della letteratura, il “Kakekotoba”. Che è sostanzialmente simile a ciò che chiamiamo omofonia o omografia: caratteri con hanno la stessa pronuncia, ma con significato diverso. Ringrazio Pietro Renda dell’informazione.

[389] Cfr., *Ivi*, p. 161.

[390] G. Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, tr. it., Ombre Corte, Verona 2010, p. 73.

controllo su materie, eventi…), "costringendo" in qualche modo il film a mutarsi, a farsi "permeabile". La realtà si rivela eccedente, quindi, proprio nella misura in cui non smette di «chiedere di essere esplorata, ripensata»[391], e pertanto non cessiamo di (o meglio: il cinema non cessa di) metterla in forma – percepirla, cercarle un senso –, di mutare e riscrivere le forme accordandole al suo movimento, dinamizzarle.

Il cinema, dunque, penetra la vita che le cose hanno in comune, e, in ciò che ho chiamato scrittura permeabile, v'è una "messa in movimento" della "messa in forma" filmica della vita. Un'intuizione della vita come comune e dinamica, che *lega insieme* come un tessuto, cose diverse nella stessa realtà, che nella sua eccedenza e imprevedibilità impone agli stessi processi di formalizzazione e scrittura filmica di "mettersi in movimento" a propria volta, a ben vedere si rivela ricorrente nella storia del cinema italiano.

«Le cose sono lì […], perché manipolarle?»[392]. Come accennavo, nella celebre affermazione di Rossellini v'è qualcosa di ben più profondo di una mera interdizione del montaggio o di qualsiasi intervento di scrittura filmica sulla realtà. Semmai, vi si può leggere, oltre a qualcosa che può suonare come un'affermazione di "credenza" nel mondo ("le cose sono lì"), soprattutto l'idea che altre modalità, altre forme di far parlare le cose, al cinema, siano da cercarsi. E senza passare necessariamente per quelli usati, per certi modi, pratiche, usi delle sue risorse tecniche e linguistiche. Mettiamo: certo modo di montare, di scandire il racconto, di tagliare, selezionare, far risaltare solo ciò che in una realtà, filmata, sia strettamente finalizzato a produrre e veicolare un qualche senso.

E, volendo, anche l'intuizione di una potenzialità già insita del reale: il suo essere cioè cinematico in potenza col proprio stesso essere "cinetico", col suo stesso vedere la coesistenza di più forze, tutte insieme viventi, da questo legate, e in questo, già, in una certa misura "montate" in quanto coappartenenti allo stesso mondo.

"Perché manipolarle" se "sono lì", dunque, se *già* sono occasione di cinema, se già è nella realtà stessa una simultaneità, una coesistenza del molteplice in movimento che il cinema coglie, forse, con maggiore aderenza o immediatezza rispetto ad altre arti: «La sola cosa che il film possiede in più, è la possibilità di mettere in un solo fotogramma dieci cose per volta»[393]. Il che appare piuttosto vicino alla possibilità di abbracciare un composto di forze, anche eterogenee, coralmente inerenti a un unico piano di realtà (come iniezione e ventre gravido insieme in *Louisiana*, come oggetti non inanimati, uomo ed elementi naturali ne *Il dono* o in *Rumore bianco*, rifacendoci ai casi richiamati in questo paragrafo).

---

[391] D. Dottorini, *La passione del reale*, cit., p. 71.
[392] F. Hoveyda, J. Rivette, *Entretien avec Roberto Rossellini*, in "Cahiers du cinéma", n. 94, Aprile 1959, p. 6
[393] *Ibidem*

L'idea rosselliniana secondo la quale «il montaggio non è più essenziale» è allora un non tradire l'esser già in relazione delle cose, l'esser già coralmente vive e partecipanti tutte dello stesso piano di realtà. Si tratta, allora, di creare un'estetica, un modo di fare e pensare il cinema, di disporre delle sue risorse tecniche e linguistiche, che proprio *questo* sia in grado di restituire.
E il cinema del reale contemporaneo mi sembra anche lavorare in questo senso, come creazione di forme (continua, dinamica) atta a restituire quella vita corale, in comune. È un aspetto sul quale avrò modo di tornare più volte, anche nel capitolo seguente.

Superfluo, allora, è, da questo punto di vista, frazionare le cose, ri-assemblarle, *discriminarle* secondo una gerarchia consequenziale, quale è appunto nel *montaggio analitico*, che è quello cui Rossellini polemicamente si riferiva nella stessa intervista: «[…] il montaggio classico, che si impara come un'arte all'IDHEC (*Institut de Hautes Ètudes Cinématographiques*)»[394].

È proprio la captazione di forze viventi e in movimento a dettare invece la ricerca di *nuove forme* di montaggio, di cinema in generale. Volendo, atte ad abbracciare simultaneità, dinamismo, di un tutto "indiscriminatamente vivente".

> Il mio montaggio non obbedisce a nessuna idea preconcetta. Non premedito nulla. Ciò che possiedo piuttosto è una certa rapidità d'osservazione, e io mi baso sulle cose che vedo. […] Prendo sempre le cose in movimento. E me ne infischio assolutamente di arrivare o no alla fine del movimento per raccordare con il piano successivo. Quando ho mostrato l'essenziale, taglio: questo basta.[395]

E ancora: "Non premeditare" non vuol dire banalmente "improvvisare", ma appunto "non obbedire a idee pregresse", cercare nuove forme, nuove possibilità di racconto, suggestioni che originano da una "certa osservazione". Forse si può leggere, in tutto questo, anche un'affermazione di *credenza* nel mondo da parte di un cineasta (credenza anche come "metodo", prassi di scrittura filmica, in questo senso), e credenza nel mondo come "occasione di cinema": confidare "sulle cose che si vedono", e null'altro ("il nostro unico legame", scriveva del resto Deleuze), senza premeditazione alcuna, a fondo perduto, senza attese e idee preconcette.
Prendere le cose in movimento, allora, il loro esser tutte vive e quindi già cinetiche e dunque già sempre occasione di cinema.

Che è, poi, una tendenza di fondo dell'opera di Rossellini secondo la lettura che ne effettuava Brunello Rondi, il quale, nei film del regista di *Paisà*, vede «colto il senso

---

[394] *Ibidem*
[395] F. Hoveyda, J, Rivette, *Entretien avec Roberto Rossellini*

profondamente naturale, libero da schemi, di una vita che si muove coralmente»[396]. Il che è, secondo Rondi, intuizione già dei primi lavori, documentari, di Rossellini[397]: si pensi, ad esempio, al "moto perpetuo" dei pesci in *Fantasia sottomarina* (1940) o *Il ruscello di Ripasottile* (1941). Coralità, poi, che emerge dai marinai de *La nave bianca* (1941), dagli episodi delle varie umanità di *Paisà* (1946) e poi di *India* (1958) o ancora da quelli delle vite dei fraticelli in *Francesco, giullare di Dio* (1951), per altro sempre immersi negli elementi naturali (la pioggia del primo episodio, e poi prati, arbusti, ecc.), o ancora al personaggio della Bergman in *Europa '51* (1952), che, mossa da una volontà di adesione e assistenza a vite umane marginali, nel suo peregrinare effettua più incontri, entra in contatto con più esperienze, alle quali si rende costantemente disponibile nelle forme della cura, del soccorso, della compassione.

Si tratta, per Rondi, di una «naturale intuizione della vita, fatta di tranquilla essenzialità, di spontaneo «divenire», di musicale libertà di rimi e ordini», ed è, soprattutto, un «vivere, naturale e corale» delle cose *tutte*, e «dell'uomo in mezzo alle cose». Una vita, quindi, che è soprattutto «coesistenza» di materie, tra le quali l'uomo, tanto ad esse intimamente legato, tanto *comune* è la vita in movimento che condivide con loro, che a Rondi appare «"relazionistico" e organico»[398] per come si lega costantemente o cerca di legarsi al mondo, in un «profondo accordo […] dell'uomo coi propri simili, con la natura, con gli animali, con le cose [...]»[399].

È significativo, a questo proposito, che nei suoi scritti sul cinema, a più riprese, Pasolini si riferisca del resto alla realtà con la dizione «Corpo unico»[400], con tutti i suoi accadimenti, fenomeni «un *continuum* senza alcuna soluzione di continuità»[401], o di «intero corpo dell'Esistente o del Reale, fisicamente senza soluzione di continuità»[402]. È "corpo unico", anche, la stessa esperienza che vivendo facciamo della realtà nel suo accadere, di cui Pasolini individua l'analogia con un infinito piano-sequenza, "vita natural durante" «per tutto il tempo in cui siamo in grado di vedere e di sentire»[403]; e in soggettiva in quanto a ciascuno «Non è concepibile "vedere e sentire" la realtà nel suo accadere *se non da un solo angolo visuale*»[404].

Realizzare film, per Pasolini, è «stare fisicamente sempre a livello della realtà»[405], che è del resto già «cinema in natura»[406]. Il cinema, cioè, condivide con la realtà per come la percepiamo, lo

---

[396] B. Rondi, *Cinema e realtà*, Edizioni Cinque Lune, Roma 1957, p. 140
[397] «[…] il mondo di Rossellini, nasce, come preliminare intuizione, molto prima di "Roma città aperta": è vivo già in quei documentari che sono le prime opere del regista di "Paisà"», B. Rondi, *Cinema e realtà*, cit., p. 140.
[398] *Ibidem*.
[399] *Ibidem*
[400] Cfr. P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, pp. 280-293
[401] P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 280.
[402] *Ivi*, p. 290.
[403] *Ivi*, p. 240.
[404] *Ivi*, p. 237.
[405] *Ivi*, p. 236.
[406] *Ivi*, p. 199.

stesso codice audiovisivo, lo stesso linguaggio che è quello dell'accadere. La realtà è, nel suo complesso, «un cinema naturale e vivente», per quanto non ancora scritto-girato-montato, per quanto non ancora messo in forma nel singolo film. Stare a livello della realtà col cinema, poi, implica poterne fare scrittura non con un sistema astratto, convenzionale, simbolico quale è quello dei segni del sistema verbale (mettiamo: le parole in letteratura), bensì con «le cose stesse, nella loro materialità e nella loro realtà»[407]. Il cinema, inoltre, fa a meno dell'astrazione del sistema verbale di segni, e «dell'interruzione» del legame tra la "parola" e la "cosa designata" che ha luogo nella lingua scritta. Il cinema può dire l'albero con l'albero stesso, la sua immagine, o meglio, poiché il suo linguaggio è quello della realtà, e quindi "mancante" della componente astratta della lingua scritto-parlata, «il cinema non potrà "riprodurre" (scrivere) un albero: riprodurrà un pero, un melo, un sambuco, un cactus ma non un albero», allo stesso modo che «nella realtà non c'è l'albero» ma «c'è il pero, il melo, il sambuco»[408].

Non solo: Pasolini pensa il cinema come una sorta di lingua universale, transnazionale, ossia comune potenzialmente all'umanità intera nella misura in cui è lingua stessa della realtà tutta[409], e come tale «interdialettale e internazionale: perché gli occhi sono uguali in tutto il mondo»[410].
Diversa, in questo, dalle lingue scritto-parlate, che costituiscono un fattore di differenziazione tra più umanità, nazioni, classi. Da questo punto di vista, la possibilità di "stare a livello della realtà" col cinema è trarre da quel suo "Corpo unico" i suoi segni come segni del film da farsi, ma anche avvicinare la possibilità di una lingua comunemente intellegibile (occhi e "segni" della realtà sono uguali dappertutto, del resto) senza differenziazioni di nazioni o classi. Detto in altri termini: che non sia *discriminante*. Comune è, del resto, la realtà tutta in quanto "corpo unico", di cui compartecipano più umanità, cose, eventi, materie, allora.

Di questo "corpo unico", il cinema mostra l'inerenza e la coesistenza anche di "dieci cose per volta". Oltre agli esempi, già richiamati più volte in queste pagine da *Louisiana, Il dono* e *Rumore bianco*, è con un'analoga restituzione di cose indiscriminatamente viventi pur se eterogenee sembrano misurarsi anche altri lavori. Come *Spira mirabilis* di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, dove emerge la *comune* tensione a vivere e a durare, al di là del tempo, di più materie ed esperienze: il lavoro ininterrotto di perenne costruzione e restauro del Duomo di Milano; la comunità di una riserva indiana Lakota; la scoperta di una razza di medusa in grado di rigenerare all'infinito le proprie cellule; la "nuova vita" di vecchi barili d'acciaio riciclati come *steel drums*. E, su tutto, come a mostrarne le analogie sostanziali, cioè il comune esser vive oltre il tempo, un

[407] P. P. Pasolini, *Gennariello*, in Id., *Lettere luterane*, E-Book.
[408] P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 235
[409] Cfr. *Ivi*, p. 133
[410] *Ivi*, p. 178.

racconto di Borges, intitolato proprio *L'immortale* (dove Omero è – indiscriminatamente – tutti gli uomini della Storia, i quali in fondo non fanno che riscrivere tutti, in modi diversi, l'*Odissea*[411]) letto, dall'attrice Marina Vlady, proprio all'interno di un cinema, macchina che compete col tempo, o lo conserva, e strappa l'apparenza – dinamica – delle cose al deterioramento e transitorietà. Ma soprattutto, nel film di D'Anolfi e Parenti (autori che indagherò più a fondo nel prossimo capitolo) è a lavoro un conferire visibilità, spessore, a materie inanimate, all'inorganico, a gesti quotidiani, apparentemente insignificanti, e far che anche ciò che il senso e l'esperienza comune concepiscono come "muti" o irrilevanti, siano "parlanti", che raccontino. O che paiano dotati di una vita che il senso comune non attribuisce alla materia, acciaio, vetro, pietra, marmo. È, anche in questo, un'ulteriore declinazione di quel tratto peculiare e ricorrente di tanto cinema del reale oggetto di questa indagine: il misurarsi con un reale che non è assimilabile alle nostre attese, a saperi pregressi. Che, di nuovo bazinianamente, "semplicemente e prima di tutto", *è,* e si crede.

E ancora: di coralità parlano, anche, gli intrecci tra vite singolari e vicende comuni, tra collettivo e individuale che abbiamo visto all'opera in *Vogliamo anche le rose* di Alina Marazzi, o ancora la Genova de *La bocca del lupo* di Marcello. O altri lavori di Frammartino, *Le quattro volte* e *Alberi*, sui quali mi soffermerò più avanti.

E, quanto al modo in cui accosta le vite umane, si può dire che il cinema del reale, come riaggiornando la lettura rondiana di Rossellini, tenda a concepirli in un certo senso come "relazionistici", organici, presi insieme nel tessuto del mondo, compartecipi di una realtà con la quale fanno corpo unico, che il cinema sa abbracciare nelle sue molteplicità. *Nei modi differenti di essere viva*.

Ma, come accennavo, il cinema del reale accosta e racconta anche modi differenti di dar forma alla vita umana, coglie vite umane intente a formarsi, a dar stile al proprio vivere. Oppure, le trova "fuggevoli", "resistenti" alla presa di un qualche istituto della vita civica e sociale (è, soprattutto, il caso di *Below sea level* di Gianfranco Rosi, come vedremo), o guarda a vite marginalizzate (Minervini, per esempio), o, ancora, a vite umane il cui qualificarsi come tali, esercitando la possibilità di "stilizzare" e *formare* la propria vita, è stato in qualche modo interdetto. Temi, questi, che svilupperò nei paragrafi successivi. E l'idea di una vita come "esercizio" di stilizzazione del vivere, come tenterò di far emergere in seguito più dettagliatamente, è una questione cruciale del presente. Questione che sia il cinema del reale (italiano e non solo, certo), sente e racconta. E se, come già emerge dai discorsi fatti sin qui, il cinema del reale è anche "continua creazione di forme", anche atte a misurarsi con un reale in movimento (ingovernabile, inatteso, ecc.), proprio per questo, forse, è la forma di cinema che più decisamente può

[411] Cfr. J.-L. Borges, *L'immortale*, in Id., *L'aleph*, Feltrinelli, Milano, pp. 5-25.

corrispondere a un'altra, continua creazione di forme possibili: quelle del vivere, del continuo esercizio di "messa in forma" del proprio essere al mondo. A questo proposito, anticipo, prendendo in prestito una felice espressione di Marielle Macé che riprenderò poi[412], che da questo punto di vista la forma documentaria può intendersi proprio come "coscienza estetica" di questo continuo formarsi, darsi modi (diversi), stili, del vivere[413].

Prima, però, di affrontare più da vicino tali questioni, occorre dire ancora qualcosa a proposito del "continuo formare" a lavoro nel cinema del reale. Si tratterà di analizzare ancora un altro aspetto di quei tratti che ho individuato come per molti versi peculiari del cinema oggetto di questo studio, nel segno, ancora, di un dinamismo-ingovernabilità, di un'irriducibilità di un reale alla messa in immagine. Ma se questo stesso reale obbliga, in un certo senso e coerentemente con una prassi "tipica" del documentario, a ri-scrivere in corso d'opera il film (anche diversamente da progetti a monte, scardinati), così, ciò che assume un rilievo specifico, in alcuni film, è la scrittura filmica come processo, di riscrittura continua. Come se la "scrittura in movimento" di cui parla Marcello non fosse solo "metodo" di lavoro, ma anche qualcosa che diventa parte integrante del film stesso, del "testo" finito. Come fosse in gioco un filmare e far visibile "il muoversi della scrittura". A tutto questo, ancora, l'analisi accede partendo dai film stessi.

3.3 Umanità in movimento.
A partire da *Il passaggio della linea*

Se la realtà è "cinema in natura", e spesso dinamica, come si è detto, molto cinema in potenza è già, secondo un'analogia antica, in un treno in movimento. Anche senza pensare ai Lumière con *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, a evocare il cinema potrebbero essere già le vedute cangianti del paesaggio, che scorre e muta e "scivola" nelle panoramiche inquadrate dai finestrini, o le dissolvenze a nero delle gallerie e sfarfallii e intermittenze luminose in corsa. O ancora: incontri e dialoghi tra passeggeri seduti di fronte – che potrebbero essere benissimo primi piani o mezze figure –, e, visto da fuori, un treno che attraversa un paesaggio notturno coi vetri illuminati somiglia un po' ai fotogrammi in scorrimento di una pellicola…

Il cineasta (e animatore di una società di produzione, cinema, scuola che porta il suo nome e quello del fratello, David) Albert Maysles usava a propria volta la metafora del treno per descrivere la propria concezione del cinema documentario. Maysles vi vedeva sostanzialmente «un processo potenzialmente senza fine composto da tante storie di vita, da frammenti di vite tenute insieme dal

[412] Cfr. *Infra*, § 3.5
[413] M. Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Gallimard, Paris 2016, E-book edizione Kindle

montaggio, come i vagoni di un treno che tengono insieme in uno spazio e in un momento dato il cinema»[414].

Da questo punto di vista, un treno può farsi scenario perfetto per cogliere e abbracciare, in un "corpo unico", dinamico, una "indiscriminata vita". Quelle dei viaggiatori, le loro storie, le possibili relazioni tra gli uni e gli altri, quella che scorre col paesaggio che si attraversa fuori dai finestrini, e come tutto ciò "si tenga insieme" e faccia corpo unico.

Proprio dalla Maysles Factory di Harlem è stato realizzato, *In Transit* (2015), di Lynn True, Nelson Walker, Ben Wu, David Usui, film interamente girato sull'Amtrak's Empire Builder, storico treno degli USA.

Il film, un po' secondo la metafora del regista-mentore, «è strutturato come un montaggio di situazioni, di piccoli eventi e incontri. Le videocamere catturano e riorganizzano brani di conversazioni casuali tra passeggeri, gesti e sguardi rituali, salite e discese»[415]. V'è quindi un continuo e indiscriminato muoversi di vite umane, il loro chiacchiericcio, brusio di voci e di gesti, di cui il film è, in ultima istanza, una sorta di ritratto *corale*, costruito per giustapposizione di più frammenti, tessere, immagini, col loro continuo transitare e partecipare col proprio moto, a quello delle cose, del paesaggio, del treno stesso. E delle immagini, certo.

Appena l'anno precedente, J.P. Sniadecki aveva realizzato, dopo un lungo lavoro di preparazione, riprese, viaggi e montaggi, *The Iron Ministry* (2014), a bordo della rete ferroviaria della Repubblica Popolare Cinese. I frammenti di conversazioni tra passeggeri in viaggio, i loro incontri più lunghi o più brevi, la piacevolezza della condivisione del tempo e insieme anche il "fastidio" della condivisione degli spazi, talora angusti, offrono ancora l'immagine di una vita corale, tutta dinamica. Sniadecki lavora, spesso, per associazioni di organico e inorganico: i macellai che tagliano la carne sui vagoni, e poi la ripongono sugli appendiabiti, così come i bambini che fanno il verso agli altoparlanti, vedono quasi la fusione e l'accostamento simbiotico di più materie eterogenee. E tutte non-inanimate: non solo il treno stesso è effettivamente in movimento (e così i passeggeri e il mondo intorno mentre viene attraversato), ma più inquadrature sembrano restituirne porzioni come fossero membra di una creatura respirante, palpitante (gli interstizi a soffietto tra i vagoni come branchie, i corridoi come arterie), forse mostruosa.

Vite coralmente, indiscriminatamente, in moto, quindi. E se il treno evoca certo il movimento, una possibile ulteriore affinità col cinema (oltre alle sue origini e ai primi film dei Lumière, e al suo stesso essere "immagini in movimento) è forse nella possibilità di abbracciare nel proprio "corpo unico" la vita che le cose tutte – lo ripetiamo: organiche e no – hanno in comune, nella loro pluralità, eterogeneità, nello spazio e nel tempo del viaggio. Così, quasi dialogasse

[414] D. Dottorini, *La passione del reale*, cit., p. 49.
[415] *Ivi*, p. 50.

(inconsapevolmente, certo) a distanza, sull'onda di suggestioni affini con altro documentario contemporaneo che intreccia le forme cinema e treno, è proprio a bordo di più treni notturni che Pietro Marcello ha realizzato il suo primo lungometraggio, *Il passaggio della linea* (2007). E come la storia del cinema ha tra le sue prime immagini quelle del treno a *La Ciotat*, così comincia quello di Marcello nel formato "lungo", dopo i primi corti *Il cantiere* e *La baracca*.

Il treno, quindi, come possibile forma cinetica per dar forma filmica a una vita indiscriminata, per incrociare il brusio vitale di viaggiatori notturni, le loro storie, i loro ritratti, per abbracciare e raccontare il viaggio come forma e stile di vita, ma anche la sua instabilità, precarietà, marginalizzazione. Lo "stare a livello delle cose" col cinema, qui, il cogliere un "cinema in natura" che è la realtà stessa nel suo movimento, sembra darsi in forme radicali: più che una similitudine tra cinema e treno, si tratta di una prossimità talmente spinta da diventare quasi una sorta di identità. Lo spazio del treno, il tempo del viaggio notturno fino al mattino, coincidono completamente con lo spazio del film, che infatti termina con l'arrivo diurno a destinazione.

I treni de *Il passaggio della linea* sono i vecchi "Espressi", oggi scomparsi e gradualmente sostituiti da altre tipologie di veicoli e tratte, che attraversano l'Italia notturna. In un certo senso, il film più sopra citato della Maysles Factory vedeva, a fronte della "longevità" dello storico treno statunitense trattenere i micro-ritratti di più persone "in transito", mentre quello di Sniadecki si faceva specchio, con la sua stessa apparenza al limite del mostruoso, con l'affollamento di cose e persone (fino alla "simbiosi", come detto: si vedano, accanto a quelle già ricordate sopra, i dettagli degli occhi dei passeggeri accostati alle luci in corsa delle gallerie), di una realtà magmatica quale quella dello stato cinese.

Il passaggio della linea ha certo a che fare con la "transitorietà" (perché i viaggi – e i film – finiscono, i passeggeri salgono e scendono) forse in un senso più radicale: gli stessi treni (gli "Espresso") di fatto scompaiono, e interessano anche in quanto sono sul punto di "finire". Torna in mente, a questo proposito, il fatto che uno degli aspetti che poi Marcello sottolineerà come caratterizzanti dell'opera di Pelešjan, nel film a lui dedicato, è la "lotta contro il tempo" che il cinema ingaggia ogni qual volta "conserva" non solo l'apparenza delle cose preservandone l'immagine dal deperimento, ma anche il loro essere in movimento, il loro essere *forze*.

Cosi, il film si prova a trattenere qualcosa delle vite di chi viaggia. Se il successivo *La bocca del lupo* inizia con l'evocazione in voce off di una duplicità della natura umana, cioè stanziale e nomadica insieme, le figure umane de *Il passaggio della linea* sono completamente consegnate a una dimensione di "transito", in movimento perenne. C'è chi si sposta oppure racconta di essersi spostato per lavoro su e giù per l'Italia o all'estero, o chi, addirittura, come l'anziano anarchico Arturo, letteralmente vive a bordo dei treni dopo diverse traversie giudiziarie.

Della condizione di queste umanità sempre di passaggio, magari per via di lavori che, dalle loro parole intuiamo "instabili", occasionali o precari, il film racconta in una sorta di simbiosi della propria forma con quella del treno in movimento. Le inquadrature riprese dai finestrini o dai corridoi dei vagoni, direzionate verso la coda del treno, vedono spesso il paesaggio notturno entrare in campo dalle spalle della macchina da presa, come imprevisto, inatteso, per poi sfilare. Come cogliesse l'occhio di sorpresa, che può acquisirne la visione solo contemplandone l'allontanamento, la sparizione verso il fondo. Ancora, quindi, la tensione, che abbiamo delineato in queste pagine, alla restituzione dell'essere in movimento delle cose e insieme la coscienza di non domarlo, fissarlo o cristallizzarli. Ancora, un oscillare dello sguardo (di cui si è detto a proposito di *Cadenza d'inganno*), come un continuo e progressivo lavorio di aggiustamento, di accordo a una realtà dinamica, fuggevole. E, a questo sguardo che *per il tramite* di immagini ci si restituisce, ancora, si *crede* come uno sguardo che ha filmato il proprio rapporto con quel mondo, e il rapporto tra le vite di quei viaggiatori e quella del mondo che attraversano.

Come si sposta il treno e chi lo "abita", così fanno le inquadrature delle stazioni, dei paesaggi, lampioni, rotaie, luci, architetture che modulano e cambiano continuamente i propri centri, i propri punti di fuga, mai assestandosi e anzi obbedendo all'andamento dei binari, delle curve, al mutarsi degli spazi.

V'è insomma quel continuo mettersi in movimento di una messa in forma filmica della realtà che ho chiamato scrittura permeabile.

Al tempo stesso, capita che per il gioco di riflessi reciproci tra i vetri dei finestrini e quelli degli scompartimenti, si fondano, nella stessa immagine, interni ed esterni, quasi che indecidibile, mutante, permeabile, ne sia il confine. È una sorta di eccedenza dell'inquadratura, un suo aprirsi e rimandare ad altro al di là del quadro. O, meglio: a quel qualcosa che sfonda, sfida, eccede il quadro nei suoi limiti. Che passa per la "porta aperta".

Come dirò in seguito, modalità analoghe di costruzione dell'inquadratura, ricorrono nel lavoro di altri autori che qui analizzo, fino alla costruzione di spazi paradossali, indecidibilmente esterni-interni (come nella casa del pastore invasa dalle capre ne *Le quattro volte* di Frammartino, "camera ardente" e insieme ovile).

A punteggiare una tale dinamicità del film-treno non sono solo le "soste" dell'occhio, cioè le sue inquadrature meno internamente cinetiche che coincidono – infatti – con le soste del mezzo nelle stazioni attraversate (ma sono sempre "viste" dai vagoni, dal finestrino: la macchina da presa non scende dalla macchina-treno di cui è prossima). Soprattutto, sono i racconti che i passeggeri-abitanti degli Espressi effettuano alla macchina da presa di Marcello, quasi fosse a propria volta un

compagno di viaggio-interlocutore, qualcuno che si è incontrato, col quale si passa la notte e il tempo del tragitto.

A tal proposito, è significativo che, proprio sotto la dicitura "incontri", i titoli di coda indicano i nomi dei viaggiatori, preceduti da quelli dei treni a bordo dei quali sono state effettuate le riprese. Tutte figure in transito, partecipi dello stesso movimento, della stessa *vita*: il film, il treno, la gente. Lo sguardo può quindi oscillare dagli uni agli altri, *indiscriminatamente*: tutto è *occasione* di racconto, tutto appartiene all'unico "Corpo della Realtà".

C'è chi si vede a più riprese, chi per pochi istanti, il tempo fugace di una sola frase e di un primo piano (poche, incisive frasi o brandelli di frasi, attraverso i quali intuiamo qualcosa delle loro vite, tutte, di fatto, non stanziali), e chi, invece, non è che una voce tra le altre. La macchina da presa sembra quindi intercettarne frammenti di conversazione, come può accadere, ancora, a un passeggero che percorra i vagoni. E c'è chi non parla affatto, ed è sagoma, o volto incontrati di sfuggita – per un breve tragitto del film-treno.

Umanità di passaggio, allora, come i fotogrammi di un film, che nella loro singolarità sono impercettibili e solo nel loro muoversi e mutarsi. O come i treni stessi, mai domi e senza sonno, notturni, e come la realtà tutta, in fondo.

Ora, una vita mai doma, plurale come i luoghi attraversati, le voci, i volti dei viaggiatori, cinetica, cangiante, che può mettere in scacco anche la propria formalizzazione filmica e costringerla a reinventarsi e rimettersi in moto, è una vita che, partecipando di una realtà dinamica, non ammetterebbe *discrimine*, chiusura. Una vita la cui "chiusura" in una messa in forma filmica, il cui imprimersi nel racconto filmico "fatto e finito", paradossalmente, non sopporterebbe la parola "fine". E, invece, può essere continua riserva di racconti, di possibili narrativi, di continue occasioni di incontro con storie e vite e realtà diverse. A questa riserva illimitata di occasioni di racconto, e coerentemente con la tensione ad abbracciare una vita indiscriminata, il cinema del reale tende a dare spazio, e (per paradossale che possa sembrare) forma a qualcosa di "informe", a qualcosa che in un certo senso il mondo contiene in potenza, la realtà come "corpo unico" fonte inesauribile di racconti, immagini, storie in potenza. Ecco, da questo punto di vista, un mondo "oggetto di credenza" è anche un mondo la cui materia di racconto è illimitata, non riducibile a una e una sola "storia", e che – ancora – non è riducibile all'integralmente dato, alla sua messa in forma, un mondo che si fa sentire nella sua differenza e alterità[416] dall'immagine stessa.

Si potrebbe pensare che questa frequentazione/formazione dell'informe, questa resa dell'indiscriminato, sia qualcosa che corrisponda (e formi e *replichi*, nel senso che ho enunciato più volte) anche a un sentimento della contemporaneità, come "eccesso", "sovrabbondanza"

[416] Cfr. P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., pp. 21-23

"disorientamento", "smarrimento" del quale ho detto nel I capitolo (e che, volendo, era un po' già nel gesto erratico-"flaneuristico" per esempio di un Marker in *Chats Perchés*, con il continuo oscillare dello sguardo nella ridda caotica degli avvenimenti). Ma la difficoltà/impossibilità di trascegliere, dalla riserva illimitata di occasioni, di storie, *una* sulla quale assestare il racconto filmico, è forse, più in generale, imparentata con la "restituzione dell'ambiguità nella struttura dell'immagine" di cui parlava Bazin, e con la credenza in un mondo e nella sua vita indiscriminata, in una realtà come "corpo unico" e dinamico. E con altre esperienze, idee di cinema e di mondo nella storia del cinema italiano, come dirò in seguito.

È un altro possibile modo di credere alla realtà e credere all'immagine, di credere a ciò che sta tra il mondo, la realtà come un tutto indiscriminatamente vivente e sorgente di illimitate possibilità di racconto e la sua messa in forma. E, a questo stesso intervallo tra l'uno e l'altra, dar spazio, dar forma, rendere visibile. Ma come?

3.3.1 Il continuo lavorio di formalizzazione della realtà. Di una tendenza nel cinema del reale (II)

Pur se tutto dinamico, e carico di umanità in movimento, il film-treno di Marcello giunge a destinazione. Il finale coincide con più arrivi in stazione al mattino, siglato dalle note del *Requiem* di Arvo Part. Il tipo di composizione musicale legato alla celebrazione del rito funebre per i defunti giustamente si accosta alla fine del viaggio/film. Eppure, la fine non è automaticamente definitivo arresto di ogni moto: del reale, della vita, del treno, dello sguardo, tanto intensamente impressi al film (e d'altronde, nella messa da requiem, per grave e solenne che ne sia l'incedere, a celebrarsi è una fede nell'"ingresso a nuova vita" unitamente al compianto). Come, in *Cadenza d'inganno*, il film si "riapriva" dopo all'incidente di percorso e grazie a questo, e il matrimonio era anche segno di una vita che proseguiva al di là della cornice del film, come un fuoricampo della realtà che ad immagine e forma non può ridursi.

Le inquadrature dell'*explicit* de *Il passaggio della linea* vedono paesaggi che non cessano di scorrere, benché in un calo graduale di velocità, e riconsegnati a un'apparenza di per sé tutt'altro che "funerea" o "terminale": immersi, invece, in una luce mattutina dapprima fioca e poi più accesa. L'ultima inquadratura è però inevitabile (come la chiusura di ogni opera, che sia l'ultima pagina di un romanzo, l'ultimo verso di un poema, il finale di una sinfonia): fotograficamente cupa, ripresa dall'interno di un traghetto – ma ancora *in movimento* – che ha imbarcato i vagoni, e con la chiusura del portellone della stiva si ha il *fondu nero* di chiusura del film-treno.

Qualcosa, però, qui come in altri film (e già in *Cadenza d'inganno*, come ricordavo) che pare in un certo senso spingere contro l'arresto e la chiusura del film stesso, proprio dall'interno

dello stesso film in quanto opera "fatta e finita", necessariamente chiusa, insopprimibilmente teleologica. È una ulteriore tensione all'eccedenza di una realtà rispetto alla sua chiusura in una qualche forma, già rilevata nel modo di costruire alcune inquadrature, che vedono spazi indecidibilmente esterni e interni, compenetrazione del fuori campo nell'"in-campo", e che sembrano sottendere una concezione dell'immagine come un "non-tutto" della realtà. È come se la – renoiriana – porta si volesse aperta comunque, pur a film "compiuto" e concluso. Quasi che il film volesse spingersi a restituire, quindi, al di là della propria stessa chiusura, quel continuo muoversi della vita. D'altronde, anche nella metafora di cinema e treno di Albert Maysles che ho richiamato più sopra, si parlava di un processo filmico ideale come "potenziamente infinito", al quale aggiungere cioè sempre nuovi materiali. Una sorta di lavorìo continuo, quindi.

È in gioco, nel cinema del reale, una credenza nella realtà quale sorgente illimitata di possibili narrativi, di occasioni di racconto, e, insieme, una credenza nella potenza del cinema, del suo poter far racconto anche di ciò che è ancora informe, solo "in potenza", ancora "virtualmente", racconto ancora da farsi. Credenza – riprendendo ancora l'affermazione di Bazin – insieme nella realtà (informe, ambigua, indiscriminata, molteplice), e insieme credenza nell'immagine (forma in cui quello stesso carattere indiscriminato, ambiguo, molteplice della prima, può restituirsi), e nel loro legame. Ecco, è proprio ciò che sta fra l'una e l'altra a mostrarsi in tanto cinema del reale. A rendersi visibile è, spesso, il lavorio in se stesso, i processi formativi che mediano tra la realtà quale sorgente di possibili e illimitate occasioni di racconto e l'immagine. Ma, anche, la riflessione che questo stesso processo innesca: come quando la voce di Di Costanzo in *Cadenza d'inganno* s'interroga sul mondo che sta raccontando, sulla realtà che sta mettendo in immagini, sulle proprie immagini, sul proprio raccontare.

Si tratta quindi di restituire, come significativi in se stessi, i processi di messa in immagini del mondo, il "continuo lavorio" a misurarsi con la realtà quale illimitata sorgente di possibili racconti da farsi, con l'indiscriminato della vita come tale.

Per descrivere la specificità e il senso che più opere conferiscono a questi processi di elaborazione "medi" tra le materie del reale e l'immagine, si potrebbero qui riprendere alcune osservazioni di Pasolini, che già ho in parte richiamato. Oltre all'analogia tra l'esperienza che in vita effettuiamo della realtà e il piano-sequenza, e la condivisione di un medesimo linguaggio tra realtà e cinema, Pasolini ne individuava, com'è noto, un'altra: «il montaggio opera sul materiale del film […] quello che la morte opera sulla vita»[417].

[417] P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 241.

Fintanto che si vive, la nostra sperienza della realtà è sempre tutt'altro che compiuta, tutt'altro che scritta una volta per tutte. Si vive al presente, intanto. «La realtà vista e udita nel suo accadere»[418] ossia secondo il punto di vista del "piano-sequenza" che ciascuno realizza per l'intera vita, la realtà come "cinema naturale e vivente", «è *sempre al tempo presente*»[419]. E finché un presente "va accadendo" e modificandosi, è con ciò incerto, difficile – o impossibile – a descriversi. Nel presente, le azioni che costituiscono la lingua della realtà e del cinema naturale e vivente che "facciamo esistendo" non sono compiute, né sono consegnate a un senso ultimo e definitivo fintanto che avendo vita (e futuro) si può, con altre azioni, via via che accadono, rimetterle in discussione. Il piano-sequenza vita natural durante di ognuno è in soggettiva in quanto «Non è concepibile "vedere e sentire" la realtà nel suo succedere se non da un solo angolo visuale»[420]: non è che singola porzione del più ampio corpo unico della realtà. L'azione umana, dunque «manca di unità, ossia di senso, *finché essa non è compiuta*»[421], finché è cioè ancora in corso, esposta a casi e possibilità. Il che fa dire a Pasolini che «finché ha futuro, cioè un'incognita, un uomo è inespresso. Ci può essere un uomo onesto, che, a sessant'anni compie un reato: tale azione biasimevole modifica tutte quante le sue azioni passate, ed gli si presenta quindi altro da ciò che è stato»[422].

Su tutto questo, su tutto quanto v'è di ambiguo o incoerente, contraddittorio "nelle azioni nel loro complesso", nel piano-sequenza/vita, la morte opera una sorta di definitivo "final cut", come sanzione estrema del cinema che ciascuno va facendo finché esiste, limite ultimo oltre il quale non possono darsi più possibilità né più possiamo esprimerci esistendo. O meglio, ci si esprime con l'azione estrema. La morte, come il montaggio cinematografico, opera una "chiusura" della vita *in una forma sensata*, «sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrari o incoerenti), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile [...]»[423]. Conclude Pasolini: «finché siamo vivi», e dunque incompiuti perché ancora e sempre andiamo parlando la lingua dell'agire, «manchiamo di senso»[424], e il «linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo, e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità»[425].

---

[418] *Ivi*, p. 237
[419] *Ibidem*
[420] *Ibidem*
[421] *Ivi*, p. 240
[422] *Ivi*, p. 241.
[423] *Ibidem*
[424] *Ibidem*
[425] *Ibidem*

E non solo non può darsi senso ultimo per un'azione ancora in corso, ancora al presente, a livello magari di una singola esistenza umana: questo carattere di "incompiutezza" e ambiguità appartiene alla realtà stessa nel suo accadere se, come abbiamo detto, è *sempre al tempo presente*, e cioè *va accadendo* e certo non si è compiuta. È nel suo momento scritto, *quando cioè se ne fa un film*, che si rende descrivibile, decifrabile, una volta che i segni del suo linguaggio dell'azione (cioè lo stesso del cinema in quanto tecnica audiovisiva) siano stati organizzati in forma sensata, coordinati, appunto, al montaggio.

In questo senso, si potrebbe dire che il montaggio fa del cinema – considerato come tecnica audiovisiva nel suo complesso, nei segni potenzialmente illimitati della sua lingua – singoli film, che ne concretizzano e ne attualizzano in una forma sensata le risorse solo potenziali, virtuali (se vita e cinema sono "infiniti piani-sequenza, film virtuali").

E questo perché per il cinema, come per la realtà della quale sostanzialmente condivide la lingua (entrambi si esprimono per azioni, entrambi sono "audiovisivi"), «non esiste un dizionario» istituzionalizzato, concreto, ma solo virtuale. Tanto è illimitata la realtà quanto lo è il cinema nelle sue possibilità, e illimitati sono i segni possibili dell'uno e dell'altra. «Se per caso volessimo immaginare un dizionario delle immagini, dovremmo immaginare un dizionario infinito». Un regista, quindi, per esprimersi, non dispone di un sistema di segni più o meno delimitato, definito, ma di «una possibilità infinita: non prende i suoi segni», da qualcosa come un dizionario, «ma dal caos, dove non sono che mere possibilità»[426]. Un film, quindi, non fa che concretizzare quelle "mere possibilità" caotiche e illimitate, virtualmente esistenti, come in astratto.

Per la descrizione di una tale operazione, del modo in cui il montaggio opera sulla riserva infinita di segni del cinema – gli stessi della realtà – trascegliendoli, concretizzandoli, ordinandoli nel corpo del singolo film, si sa che Pasolini partiva da un esempio preciso. Come rappresentativo del «più tipico piano-sequenza possibile»[427] (esperienza audiovisiva di una realtà, in soggettiva, da un unico angolo visuale, "senza stacchi"), Pasolini porta il filmato dell'assassinio di Kennedy. Sostanzialmente, esso coincide col *presente* "in corso" secondo la prospettiva di Zapruder, che ha realizzato la ripresa. Supponendo «di avere non solo un filmino sulla morte di Kennedy, ma una dozzina di analoghi filmini[428]», si avrebbero quindi più piani-sequenza, sempre in soggettiva, realizzati da diversi angoli visuali. Ciascuno parziale, quindi, focalizzato magari sulle varie azioni che hanno luogo in quel dato momento e attraverso le quali la realtà nel suo complesso va esprimendosi. Queste azioni tutte – l'ultima di Kennedy, dei suoi assassini, degli astanti tutti, i loro sguardi – appartenenti all'unico "corpo" della realtà nel suo accadere, non ne sono che "monche" e

[426] *Ivi*, p. 170
[427] *Ivi*, p. 237
[428] *Ivi*, p. 238

"incomplete" porzioni. Inadeguate, pertanto, a restituirne un senso, fintanto che restano *irrelate*. Stabilire, invece, relazioni tra le varie soggettive, coordinare i vari piani sequenza trascegliendone solo «i momenti veramente significativi»[429], sarebbe il lavoro del montaggio come restituzione di una realtà in una forma sensata. Realtà che, di per sé, chiosa Pasolini, è «fuggente e così poco affabile»[430]. Vedere «di seguito tutti questi piani-sequenza soggettivi»[431] nella loro integrità, significherebbe anche assistere a «una moltiplicazione di "presenti", come se un'azione anziché svolgersi una volta sola davanti ai nostri occhi, si svolgesse più volte. In questa moltiplicazione di "presenti", ciascuno «postula la relatività dell'altro, la sua inattendibilità, la sua imprecisione, la sua ambiguità»[432]. Facendone invece montaggio, trascegliendo i momenti in essi più significativi e coordinandoli tra loro, ecco che «acquistano un senso»[433] una volta organizzati. In tal modo, «i vari angoli visuali» degli "ipotetici filmini" «si dissolverebbero», e al loro posto subentrerebbe un narratore, che trasforma quei presenti incerti, parziali, oscuri, in un passato «chiaro e descrivibile».

Il non ancora compiuto, il non ancora formalizzato, non ordinato, il "caos di possibili", le illimitate occasioni di racconto, l'ambiguità da un lato, e l'ordine, la forma, la delimitazione dell'oggetto di racconto, la leggibilità-intellegibilità di quel materiale caotico dall'altro, quindi. È allo spazio intermedio tra questi due, è al lavorio che transita dall'uno all'altro che il cinema del reale dà spessore. Come immettendo nel corpo, delimitato, del film, l'illimitatezza del corpo unico, continuo della realtà. Quasi, anche, che il singolo film, nella sua concretezza, mostrasse qualcosa del cinema in quanto riserva di possibilità di racconti "virtuali", e il lavoro che sulla realtà "caos di possibili", il film compie, ma come ancora in corso.

È un po' ciò che accade nel finale de *Il passaggio della linea*. Gli arrivi in stazione si ripetono. Più volte, uno dopo l'altro, più treni entrano nelle stazioni a conclusione dei viaggi notturni. Ma queste "conclusioni", infilate a ripetizione, in successione una dopo l'altra, sono compresenti, tutte mattutine, dislocate in più stazioni. Riprendendo le espressioni pasoliniane, si direbbe che ciascuna di esse sia lì – nel film – a postulare la relatività dell'altra, si direbbe che ogni presente, così ripetuto, suggerisca la materia plurima, indiscriminata, compresente e illimitata del mondo. È come se il film in quanto oggetto singolare, in quanto forma "chiusa" conferita a una qualche realtà, a una qualche materia del mondo, dal cui "caos di possibili" "trasceglie i momenti significativi", riuscisse a restituire quella illimitatezza, potenzialità in quanto tali. E, al tempo stesso, a rendersi visibile, a esser concretizzato e attualizzato in una forma sensibile e sensata, è il

[429] *Ivi*, p. 239.
[430] *Ivi*, p. 240.
[431] *Ivi*, p. 238.
[432] *Ibidem*
[433] *Ivi*, p. 239

lavorio di scelta in quanto tale, di orientamento tra le possibilità di racconto potenzialmente illimitate che la realtà offre, il lavoro che fa di questa una forma, e del cinema un film.

Qualcosa di simile vale anche per il finale di *87 ore* di Costanza Quatriglio, quando, dopo il lavoro di taglio, di montaggio e di ordinamento del *continuum* temporale illimitato delle riprese della videosorveglianza, l'ultima inquadratura vedeva una *giustapposizione di presenti*. Divisa in nove porzioni, ciascuna delle quali restituiva i nove angoli visuali delle varie videocamere del reparto che avevano filmato l'agonia di Mastrogiovanni. Ciascuno di quei presenti, di quei plurimi punti di vista, postulava la relatività propria e degli altri, la propria parzialità, e rendeva infine conto della materia sulla quale si era effettuato il lavoro di scelta, coordinazione, comprensione del montaggio. Dava quindi a vedere, a un tempo, la "materia bruta", non lavorata, ma anche il lavoro che su quella il film aveva effettuato.

Ed era, anche, come già ho accennato in *Cadenza d'inganno*, e, volendo, anche ne *Il silenzio di Pelešjan*, con le voci fuori campo dei rispettivi autori che non si limitano a illustrare, spiegare, quanto può vedersi nelle immagini, ma piuttosto le interrogano e si interrogano sul proprio lavoro di messa in immagini di un mondo che in qualche modo fa loro resistenza. Ed è fuggevole, imprevedibile, indocile, e li fa raccontare del proprio stesso "scacco", della deviazione che l'imprevisto ha imposto al senso voluto, alle intenzioni a monte pregresse. Ed è il caso del secondo lungometraggio di Alina Marazzi, *Per sempre* (2005) – sul quale avrò modo di tornare – che è il racconto di due comunità di suore, con la voce dell'autrice che, ancora, s'interroga su quanto va filmando, su come filmare quelle vite la cui radicalità in qualche modo l'affascina. E, al tempo stesso, a propria volta, si misura con l'imprevisto, con l'accadimento non voluto che "fa cambiare" in corso d'opera la materia oggetto di racconto.

È, ancora, un tratto particolarmente evidente del cinema di Giovanni Cioni (che riprenderò poi), già, ad esempio, nella serie di brevi film girati nella prima metà degli anni '90 e intitolati *La Rumeur du Monde*. Come da titolo, appunto, rumore, brusio, ancora vita indiscriminata. Sono film effettivamente privi di sonoro eppure, "sinesteticamente", come se il suono del mondo si fosse tutto riversato nelle immagini (di una strada a Bombay o a Lisbona oppure la metropolitana parigina oppure una spiaggia), restituiscono l'indiscriminato brusio della realtà che inquadrano, tanto appaiono in vari modi dinamiche. Per i segni impressi sulla pellicola in super8, per i moti della ripresa o di ciò che è inquadrato. Il mondo come appare, quindi, e insieme come, per il tramite dello sguardo e delle immagini che ne produce, ad esso ci si leghi, come, per il tramite dello sguardo, si sia al mondo legati. La realtà nel suo dinamismo, la vita fintanto che la si vive, dal proprio angolo visuale, in soggettiva, prima ancora che sia formata, prima ancora che la materia del reale diventi materia del film. Il cinema di Cioni, da questo punto di vista, è anche immagine di quella relazione,

di quell'intermedio in cui prende forma la relazione tra la coscienza e gli accadimenti del mondo, tra la "cosa" e la sua "rappresentazione", la sua messa in forma in immagini. A questo proposito, giustamente Raffaello Alberti ha osservato che una possibile specificità del cinema di Giovanni Cioni risieda proprio «nel fatto che a questo spazio interstiziale», ossia «quello di una relazione […] tra processi formativi e materia del mondo», è conferito un valore e un «carattere autonomo»[434].

I movimenti oscillanti della macchina a mano, rivolta su paesaggi urbani e non, dove lo sguardo cerca un punto di assestamento e con esso una porzione di mondo di cui fare oggetto di racconto, per poi deviarne, si fanno segno di un brusio vitale della realtà che eccede la propria chiusura in una forma, il gesto di trascegliere, dalla sua «infinita riserva dei possibili narrativi»[435], qualcosa tra le altre. Così, anche i passaggi tra le scene, e quelli da una materia a un'altra (come, in *Viaggio a Montevideo*, l'omonima sezione dei *Canti Orfici* di Dino Campana, attraversava l'eterogeneità delle riflessioni sul viaggio del regista stesso, delle immagini di luoghi di frontiera – stazioni ferroviarie, monti della Val d'Aosta – o di un cantante, incontrato da Cioni, viaggiatore a sua volta e che ha anche lavorato su alcuni testi dal poeta di Marradi). Più film del regista nascono intorno a esperienze laboratoriali (come "Oltreconfine", in Val d'Aosta, è in parte all'origine di *Viaggio a Montevideo*, come *Non è sogno* è costruito intorno a "Nuvole", laboratorio svoltosi nel penitenziario Capanne, di Perugia, tra detenuti-attori, e sulle suggestioni di *Che cosa sono le nuvole?*, di Pasolini, e *La vita è sogno* di Calderón de la Barca[436]). Altri ancora sono preparazioni, sopralluoghi per film da farsi o ancora da pensarsi[437], appunti in forma audiovisiva (e testuale, con delle sezioni punteggiate da più titoli) che hanno però valore autonomo, non come "dietro le quinte" di progetti da realizzare. In questo senso, si potrebbe dire che "raccontano" l'ipotesi di un racconto, o meglio la sua ricerca. È un gesto per certi versi vicino a quello di alcuni documentari di Pasolini, a

---

[434] R. Alberti, *Il Film a venire. Di alcuni motivi nel cinema di Giovanni Cioni*, in D. Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale*, cit., p. 93.

[435] *Ivi*, p. 89

[436] Il cortometraggio di Pasolini è il quarto episodio del film *Capriccio all'italiana* (1968). Gli altri episodi sono *La bambinaia* (Mario Monicelli), *Il mostro della domenica* (Steno), *Perchè?* e *La gelosa* (entrambi di Mauro Bolognini), *Viaggio di lavoro* (Pino Zac e Franco Rossi). Intorno a quella data, grossomodo a partire dal 1967, Pasolini dirada la produzione poetica: il volume *Poesia in forma di rosa* esce nel 1964, il successivo *Trasumanar e organizzar* solo nel 1971. Scrive, però, tragedie in versi. Una di queste, l'unica effettivamente pubblicata in vita da Pasolini, ha per titolo *Calderón*, con allusione sia al drammaturgo spagnolo – di cui l'opera riprende alcune situazioni, ma "spostandole" in una famiglia spagnola a metà anni '60 o fine anni '30, sotto la dittatura franchista – sia al termine che in lingua friulana significa "Inferno". Uno dei temi di *Calderón*, per altro, al pari di Totò-Jago e Otello-Ninetto marionette e legate alle proprie azioni "da copione", è proprio l'incapacità di svincolarsi da certe convenzioni, pose, ruoli e identità sociali in seno al mondo borghese (su questo si veda A. Tricomi, *Pasolini*, Salerno Editrice, Roma 2019, pp. 207-224). E ancora: come il lavoro teatrale vede più riferimenti al quadro *Las Meninas* di Velázquez, così lo stesso dipinto compare effigiato su una locandina nel dietro le quinte del teatrino dove ha luogo la scalcinata rappresentazione dell'Otello nel film.

[437] Tra questi, ricordo in particolare *Temoins, Lisbonne, Août 00* (2003), che già un titolo iniziale indica come *réperage*, "sopralluogo", appunto, per un film di cui lo stesso cineasta non conosce ancora la storia. È, in un certo senso, un film sulla ricerca di un racconto, o meglio di un'*occasione* di racconto che il mondo potrebbe offrire, sull'insorgere del sentimento e dell'intenzione di raccontare.

loro volta “appunti” e “sopralluoghi” (Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo; Appunti per un film sull’India; Appunti per un’Orestiade africana).

In conclusione, e parafrasando, ancora, Pasolini: la realtà è sorgente illimitata di segni, di immagini e suoni, un “caos di possibili”, di casi e di azioni, e, volendo, di occasioni di racconto. Il cinema è lingua i cui segni, come quelli della realtà, sono altrettanto potenzialmente infiniti. La forza e la particolarità delle forme documentarie sta, anche, nel modo in cui si fanno disponibili a questo illimitato, nella loro capacità di accostarlo e renderlo come tale, anche nei suoi tratti “caotici”, imprevedibili, plurali, ambigui. Quasi, cioè, prima che siano significanti, e ancora da significare, o, volendo, sempre facendo ricorso alle analogie pasoliniane: prima che siano stati ordinati al montaggio, o, ancora, quando sono vita ancora indiscriminata, “brusio”. Ma, anche, al tempo stesso, di mostrare come tale il “lavorio” sulla materia del mondo-caos di possibili.
Credenza nella realtà e credenza nelle forme, ancora, insieme. Un tale rilievo assegnato – in modi diversi – a quello spazio intermedio, al continuo “lavorio in se stesso”, al procedimento che fa del cinema un film, e, della realtà, immagini, all’aspetto in un certo senso “laboratoriale” di ogni singolo film, ha ancora a che fare con “la credenza in questo mondo”. E, anche, nelle forme che a questo mondo possono darsi nel farne racconto. Filmare e dare spessore ai processi formativi in se stessi del film, o il “caos di possibili” compresenti nel corpo unico della realtà tra i quali il film “trasceglie”, significa, per questi autori, filmare il modo in cui, attraverso lo sguardo realizzano un legame col mondo. Significa filmare come questo legame vada facendosi, vada formandosi, realizzandosi, come siano legati a ciò che vedono e sentono.

La disponibilità dello sguardo a ciò che una vita indiscriminata riserva, alla sorgente illimitata di segni e di possibili della realtà (compresi imprevisti, incidenti di percorso, stalli, ecc.), e l’idea di una “scrittura in movimento”, di un non fissarsi-cristalizzarsi in una forma, potrebbe anche trovare possibili affinità, termini di paragone e di comprensione in altri momenti nella storia del cinema italiano. In altre idee e prassi di cinema come in altre concezioni del mondo, della vita, che da certo cinema emergono. A tali questioni, dedicherò qui di seguito una riflessione, leggendo un’idea di cinema proprio a partire dal cinema del reale italiano, dalle sue immagini, da pratiche di scrittura, e dalle idee sviluppate fin qui. E, insieme, cercando una possibile assonanza con altri momenti nella storia del nostro cinema.

3.3.2 Del gesto di disponibilità alle occasioni.
Film che lottano contro la propria chiusura.

Ancora di treni e di film: «I film sono più armoniosi della vita. Non ci sono intoppi nei film, non ci sono rallentamenti. I film vanno avanti come i treni, capisci? Come i treni nella notte». È una

battuta, pronunciata dal regista Ferrand interpretato da François Truffaut, nel suo film *Effetto notte* (1973). Lo stesso film in cui la battuta è pronunciata, però, vede soprattutto il racconto degli incidenti di percorso, di imprevisti e rallentamenti del set intrecciati a quelli delle vite di chi è coinvolto nella lavorazione. La vita passa, insomma, continuamente per la "porta aperta" del set, indesiderata e imprevedibile, come possibilità che il farsi del film possa de-formarsi rispetto a come lo si era concepito, se non arenarsi. Pure, i film una volta fatti e finiti, sono comunque simili a treni che giungono a destinazione, comunque "più armoniosi" della vita se "cosmi ordinati" e non "caos di possibili", una volta organizzati in forma coerente, organica, con un suo *telos*. Il montaggio, d'altronde, rimuove quel caos di possibilità della vita (Pasolini), pur "mimandola" in modi tanto credibili e vicini alla nostra esperienza audiovisiva della realtà.

Il racconto di un altro set, di un altro film da farsi e di un altro regista, tutto preso dai suoi demoni personali, passati e presenti, dalle sue incertezze esistenziali e creative, terminava col reimmettersi di lui nella vita accettata in blocco, caos incluso. «Perché questa confusione sono io, con tutto quello che non so, che cerco, che non ho ancora trovato», diceva, in *8 e ½* (1963) di Fellini, Guido Anselmi (Mastroianni, come altre volte *alter ego* del regista). Tutt'altro che vita chiusa, quindi, in una forma definitiva, e invece accostata quale riserva potenzialmente infinita (o almeno: vita natural durante) di possibili, casi, occasioni. *Credere* incondizionatamente alla vita prescindendo da qualsiasi garanzia, sul suo corso, sui sui accadimenti, senza il conforto o la rassicurazione di alcun sapere pregresso. Accettazione dell'indiscriminato della vita.

Forse qualcosa di quella disponibilità dello sguardo alla realtà "così poco affabile", al mondo ancora informe, alla vita indiscriminata (caos e incidenti di percorso inclusi) che ho rilevato nelle forme documentarie qui indagate, passa, anche, per sentimenti come quelli raccontati e messi in forma in un film. Come quello il cui finale ho appena descritto. Lì, un sentimento di disponibilità alla vita *tutta*, incoerenze, ambiguità, crisi inclusi, riguadagnava e "sbloccava" da uno stallo esistenzial-creativo il personaggio di un regista al cinema. E alla vita, nel suo complesso.

Si potrebbe trovarne di analoghi, altrove, nella storia del cinema italiano, sia a livello di prassi di regia e scrittura, che di una coscienza del cinema, o ancora di una concezione del mondo, anche a livello dei personaggi e del loro rapporto con quello.

Che questo possa trovarsi tanto in un modo di lavorare, di concepire il cinema, quanto nei singoli film, nei personaggi, è perché qualcosa tra lo stare al mondo di quelli entra in risonanza con la visione del regista, e viceversa. Perché, come intuiva Pasolini descrivendo la soggettiva libera indiretta, la forma del film, il dispiegarsi in esso delle potenzialità stilistiche del cinema, della visione dell'autore, del suo linguaggio, passa per l'assunzione dello stato d'animo del personaggio.

In questo senso, la disponibilità, la credenza incondizionata nella vita cui accennavo più sopra, può essere dei personaggi non meno che dell'autore stesso, che partecipa, anche a livello della costruzione del film, della sua scrittura, di sentimenti e visioni analoghe.
Penso al finale di *Francesco giullare di Dio* (1950), di Rossellini, quando i fraticelli s'interrogano sulla direzione in cui recarsi per "andare a predicare". Francesco risponde loro di iniziare a girare su se stessi, «come fanno i fanciulli» per gioco, fin quando non girerà loro la testa. E, a quel punto, lasciarsi cadere, e affidarsi alla direzione che la caduta ha indicata. Imprevista apertura a un nuovo corso, adesione e *disponibilità* agli altri possibili dell'esistenza.

C'è un legame tra il cadere-affidarsi alla caduta e da quella, proprio nel suo stallo-scacco, scoprire una via di riapertura all'esistenza tutta, riaccostare e *credere* i suoi nuovi possibili che da quella stessa caduta si sono occasionati.

Il processo creativo di molti film oggetto di questo studio ha qualcosa di affine, nell'accostare qualcosa che poco o nulla ha di governabile, che può fuggire o eccedere le forme progettate, come fa Michelangelo Frammartino. E poi: la fuga di Antonio che fa "cadere" e fa "rialzare", *per un'altra, imprevista direzione,* il film di Di Costanzo, o Pelešjan, del quale il film fa ritratto proprio mentre "se ne ritrae" taciturno. O ancora, *Bella e perduta* e *La bocca del lupo,* che si reinventano, rispettivamente, alla morte di Cestrano e all'incontro di Marcello con Mary ed Enzo.

Quando Gianfranco Rosi (del quale avrò modo di parlare anche in seguito) gira *Below Sea Level* (2008) il film sulla comunità di *drop-outs* che vive a Slab City, nell'area di una base militare dismessa, viene, a propria volta da una battuta d'arresto. Il progetto, poi abortito, di un film «sulle catastrofi che si doveva intitolare *Storia di catastrofi naturali e non*», diventato poi *Oakland is not for burning*, e che non si è più fatto. Rivela il regista in proposito:

> In quel periodo volevo che il deserto fosse il protagonista del mio film e per tre anni sono andato in giro con un camper a cercare storie, girando con una Super 16. A un certo punto ho finito tutti i soldi e il film è stato acquisito da Fabrica di Benetton, ma non se n'è fatto niente, è stato bloccato, ed è ancora lì in qualche magazzino.[438]

Nel deserto, però, Rosi trova Slab City, e dunque un altro film: «Quando andai nel deserto […] ero anch'io un drop out […] : non avevo più un film, non avevo un'idea, avevo messo in discussione la possibilità stessa di realizzare un film, ero pronto a perdere tutto[439]». «A Slab City c'era tutto quello che mi serviva: i personaggi, il deserto, un luogo che aveva perso l'identità e ne aveva

[438] D. Zonta, *L'invenzione del reale,* cit., p. 21
[439] *Ivi*, p. 28

trovata un'altra, un senso di futuro[440]». Rosi anche lui "drop out". Affine, in risonanza, il suo sentire con quello di coloro che incontra a Slab City, che saranno poi attori del film, persone che trovano occasione di racconto di sé nel film.

V'è, quindi, un certo sentimento di disponibilità (ancora) all'occasione, o meglio: a quanto la caduta occasiona, originando dei nuovi possibili (scritture, film, vita).

A questo proposito, Dottorini ricordava un breve saggio di Georges Didi-Huberman[441], dove l'occasione (del resto, etimologicamente affine all'idea di occorrenza, di caso e caduta) è letta quale scioglimento da uno stadio di sospensione, un evento inatteso che sopraggiunge a troncarlo. E in cui, appunto, si cade[442].

Cadere, è, poi, scoprirsi, proprio nell'*impasse*, disponibili a quella che potremmo chiamare con una suggestione legata al "farsi girar la testa" dei fraticelli, una vertigine di possibili. Scoprire, cioè, che finché si vive e si fa esperienza di una realtà dinamica, più forme possano darsi, mutarsi.

A questo proposito riprendo un intenso saggio che Jacques Rancière ha dedicato proprio alle cadute dei personaggi rosselliniani[443]. Proprio partendo da qui si possono evidenziare, ancora, affinità e assonanze tra il cinema del reale italiano contemporaneo e altre idee e prassi nella storia del nostro cinema. E forse, qualcosa come un'idea o un gesto in senso ampio "rosselliniano", di chi "non premedita nulla", ma invece "crea", inquieto nuove forme, di chi "creda nelle cose" e le osservi, faccia ad esse disponibile il proprio guardare, le scriva in movimento, può ritrovarsi nel lavoro di alcuni autori contemporanei oggetto di questo studio.

Cadute, si diceva. Che, come vedremo, hanno proprio a che fare con un'idea di mondo piuttosto prossima all'idea di disponibilità assoluta. Rancière ricorda: cade Pina (Anna Magnani), intanto, all'inseguimento di Francesco, lanciandosi in corsa "in bocca ai fucili", e così Manfredi, torturato a morte scivolando dalle braccia di don Pietro (Aldo Fabrizi), in *Roma città aperta*. Cadono, andando a finirsi nel vuoto, i piccoli Edmund di *Germania anno zero* e Michel in *Europa '51*. E ancora: c'è il viso, pure tumefatto e pestato di frate Ginepro, che il tiranno Nicolaio si lascia cadere seccamente dalle mani, desistendo dall'usargli violenza dopo averlo brutalmente afferrato. Un volto che, sorprendentemente, non è affatto spaventato dal gestire minaccioso di Nicolaio, ed è invece sorridente frammezzo alle ferite. Il gigante irruento (Fabrizi) sembra quindi «désarmé par l'énigme absolue de ce visage sans peur, par la puissance incompréhensible qui s'appelle la force des faibles, la force invincible de ceux qui ont consenti à l'abandon radical[...]»[444]. Forza e

---

[440] *Ivi*, p. 21
[441] G. Didi-Huberman, *Señorita Ocasión* in O. Alegria (a cura di), *Time*, "Colección *Punto de Vista", n. 10, 2016.*
[442] Cfr. D. Dottorini, *La passione del reale*, p. 171.
[443] J. Rancière, *La chute des corps: physique de Rossellini*, in Id., *La Fable cinématographique*, Éditions du Seuil, Paris 2001, pp. 165-185.
[444] *Ivi*, p. 168

debolezza insieme, allora, egualmente possibili, compresenti. Una vertigine di possibilità cui i personaggi rosselliniani sono come abbandonati, assolutamente *disponibili*, come ci si abbandona quando si cade. E forza e debolezza insieme sono in fondo quelle dello stesso Edmund: il bambino che ha preparato il veleno per uccidere il padre è lo stesso bambino che vieta agli altri familiari di berne. È una sorta di «coincidenza degli opposti», *indiscriminatamente* compresenti nello stesso atto «d'amore e di morte»[445]. Secondo Rancière, ciò che emerge dal suo gesto è dunque una libertà assoluta, come sono assolutamente liberi altri personaggi rosselliniani (anche nei loro gesti folli, come la corsa di Pina lanciata all'inseguimento di Francesco). Non importa quanto pesante un corpo sia e quanto soggetto alle leggi (fisiche, gravitazionali, o vincoli di ogni altro genere): è al contempo assolutamente libero, leggero, senza pesi a frenarne gli atti, le possibilità, le cadute stesse. Senza cause né necessità: pure possibilità che, "fanno girar la testa", come ai fraticelli nel finale di *Giullare di Dio*. Quella di Edmund è quindi una scoperta non diversa da quella dei frati, è «decouverte vertigineuse»[446] del puro potere «de faire ou dè ne pas faire ce que disent les mots des autres»[447], d'essere cioè il solo responsabile dell'atto. A suo modo anche Irene di *Europa '51* cade (e Rancière legge in questo una specularità coll'effettivo precipitarsi del figlio, lui pure assolutamente libero di farlo). Il personaggio della Bergman si fa del tutto disponibile alla cura degli altri, gli evangelicamente "ultimi", semplicemente camminando per le borgate e venendo a contatto con le loro vite. Irene "cade" soprattutto perché fa tutto questo svincolandosi sempre più da ogni causalità, come disancorando il proprio agire da ogni motivazione e spiegazione[448]. D'altronde, la donna ripete più volte di non sapere lei stessa *perché* si comporti a quel modo: vi cade, semplicemente, libera di farlo, senza cause né necessità stringenti.

Questi personaggi, assolutamente liberi e consegnati a una vertigine di possibili sono, del resto, parte di una realtà che il cinema rosselliniano – come intuiva Bazin – vede essenzialmente come ambigua, restituita in forme tutt'altro che immediatamente decifrabili, e, al contrario, per «enormi ellissi» e «lacune[449]», passaggi frammentari. Così è, ad esempio, nell'ultimo episodio di *Paisà* (1946), dove la successione delle scene, già date come frammenti «in se stessi ellittici in rapporto alla realtà che rivelano»[450], vede sfumati, non stringenti e dunque non automaticamente afferrabili i nessi causali tra l'una e l'altra[451].

---

[445] *Ivi*, p. 174.
[446] *Ibidem*
[447] *Ibidem*
[448] Cfr. *Ivi*, pp. 176-178
[449] A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, cit., p. 296
[450] *Ibidem*
[451] *Ibidem*

Come è noto, per Bazin, le immagini di Rossellini sono "immagini-fatto"[452], frammenti di «realtà bruta» di per se stessi "equivoci", e poi ben lungi dal seguirsi e coordinarsi tra loro in forme immediatamente intellegibili, tali che se ne possano cogliere agevolmente i legami. La realtà appare dunque come dispersiva, il suo senso «viene fuori solo a posteriori grazie ad altri "fatti" tra i quali lo spirito stabilisce dei rapporti»[453]. Sta soprattutto qui, per Bazin, la differenza sostanziale col *découpage* del cinema classico, che invece restituisce l'impressione di un mondo come già sensato a priori, e dove fatti, cose, persone, ambienti, sono ripresi, montati, in quanto già significativi e orientati ai fini della progressione narrativa. «I fatti sono i fatti, la nostra immaginazione li utilizza, ma essi non hanno come funzione a priori quella di servirla»[454], scrive ancora Bazin. La coscienza (lo "spirito", nel lessico baziniano), può semmai servirsene solo poi, una volta coordinati. In questo senso, Rossellini mostra i fatti[455] per come si producono e appaiono *prima* che la coscienza li abbia ordinati in una qualche forma sensata, e ha rivelato di "pensare" i propri film a partire da una data scena: «Tutta la mia preoccupazione non è che di arrivare a tale fatto. Gli altri, gli episodi cronachistici, mi rendono come balbettante, come distratto, estraneo»[456]. Il "resto", ossia le altre situazioni ed episodi del racconto, è «attesa» che ne prepara l'insorgere.

> È l'attesa che fa vivere, l'attesa che scatena la realtà, l'attesa che – dopo la preparazione – dà la liberazione. Prenda ad esempio l'episodio della tonnara, in *Stromboli*. È un episodio che nasce dall'attesa. Si viene creando, nello spettatore, una curiosità per ciò che dovrà succedere: poi è l'esplosione della mattanza dei tonni. L'attesa è la forza di ogni avvenimento della nostra vita: e così anche per il cinema.[457]

L'attesa, quindi, in vista del momento della caduta, verrebbe da dire, quello in cui la realtà come vertigine di possibili, e in tutto il suo dinamismo, "si scatena", inattesa. Si pensi, ad esempio, al finale dell'episodio fiorentino di *Paisà*. Un partigiano muore tra le braccia dell'infermiera inglese, e, al limite dell'incoscienza, rivela che uno degli uomini-chiave della resistenza, detto "Lupo", è morto quello stesso giorno. Si tratta proprio dell'uomo che, per tutto l'episodio, la donna non ha fatto altro che cercare. La rivelazione la colpisce, inattesa, come una pallottola vagante, e neppure era a lei diretta: il partigiano morente non la conosce, né sa della sua ricerca di Lupo. La donna,

---

[452] *Ivi*, p. 299
[453] *Ibidem*
[454] *Ivi*, p. 297
[455] «Credo che fosse Balzac a dire sovente, all'inizio degli ultimi capitoli dei suoi romanzi, "e adesso i fatti parlano da soli". Andare fino al fondo delle cose vuol dire proprio questo. Ciò non significa soltanto che esse parlano da sole, ma che parlano di ciò che sono in realtà.», R. Rossellini in J.-L. Godard, *Un cinéaste, c'est aussi un missionaire*, in "Arts", 9/11/1959, poi in G. Rondolino, *Roberto Rossellini*, Il Castoro, Milano 1995, p. 22
[456] R. Rossellini, M. Verdone, *Colloquio sul neorealismo,* in "Bianco e Nero", n. 2, 1952, p. 11.
[457] *Ivi*, p. 13-14.

insomma, *cade*, in una rivelazione improvvisa. Ciò che non è sua attesa, e in generale ciò che chiarifica, rende meno ambigua la realtà come mostrata nei film, ciò che raccorda i fatti o spiega i gesti, interessa meno del loro puro accadere.
Anticipo qui che sulla categoria dell'attesa, avrò modo di tornare tra poco: è modalità operativa della prassi registica di alcuni autori contemporanei, e insieme di costruzione del racconto filmico. Centrale soprattutto nel lavoro di un Rosi.

In generale, di questa idea di libertà incondizionata, di questo mondo integralmente possibile, della disponibilità altrettanto incondizionata ai suoi possibili, v'è qualcosa anche nel modo rosselliniano di girare e di concepire il racconto.

> Il nesso logico del soggetto è il mio nemico. I passaggi cronachistici sono necessari per arrivare al fatto; ma io sono naturalmente portato a saltarli, a infischiarmene. E questo è – lo ammetto – uno dei miei limiti: l'incompiutezza del mio linguaggio. […] Quando sento che l'inquadratura che giro è soltanto importante per il nesso logico, non per quello che mi preme dire, allora la mia impotenza si rivela: e non so più che fare. Quando, viceversa, è una scena importante, essenziale, allora tutto diventa facile e semplice.[458]

Scrive altrove Bazin che «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 loro[459]».

Finché un senso al mondo che si mostra non è dato a priori, i personaggi che lo abitano sono quindi consegnati a una vertigine di possibili. E non solo "cadono", assolutamente liberi in una realtà a propria volta libera da una significazione a priori, ma, più in generale,

---

[458] *Ivi*, p. 11.

[459] A. Bazin, *Difesa di Rossellini*, in "Cinema nuovo", n. 65, 1955, p. 149. Non è questo lo spazio per effettuare una ricognizione sulle discussioni in ambito critico, su fermenti, scambi di idee e polemiche, intorno al neorealismo, particolarmente vivaci almeno fino alla metà degli anni '50. Di tale appassionata battaglia culturale (che vide coinvolte più personalità in più occasioni, tra cui, il Convegno di Parma, del 1953, o le differenti posizioni espresse da più fronti della critica intorno a *Senso*, 1954, di Visconti), l'articolo di Bazin costituisce uno degli episodi più interessanti. Si tratta di una risposta a chi, come Guido Aristarco – direttore di "Cinema nuovo" – , leggeva, nei lavori di Rossellini successivi a *Germania anno zero* (1948), una "involuzione" a livello tematico. L'abbandono, cioè, dei temi della resistenza e della ricostruzione del secondo dopoguerra e un conseguente ripiegamento su un versante intimistico, fiabesco, o addirittura "mistico" (*La macchina ammazzacattivi*, ad esempio, o l'episodio *Il miracolo* nel film *L'amore*, oppure *Stromboli, terra di Dio*, e ancora: *Europa '51*, *Francesco, giullare di Dio*). Diversamente da Aristarco, e da una prassi della critica ideologicamente orientata a certo pensiero marxista, nella cui idea di realismo e nelle tematiche in cui esso si sostanzia è più forte una matrice lukácsiana, Bazin prende decisamente posizione, invece, in favore di un'analisi dei valori formali del neorealismo. Nella sua lettura è in gioco, più radicalmente, una ontologia del cinema e una particolare concezione della realtà e del mondo. Ne traspare l'influenza di una corrente fenomenologica del pensiero francese, ed egli cita infatti, nella risposta ad Aristarco, Amedée Ayfre come "miglior interprete del neorealismo", infatti autore – tra l'altro – di un articolo dal titolo *Phénoménologie et néo-réalisme*, in "Cahiers du Cinéma", n. 17, Novembre 1952, p. 10 e sgg. La letteratura sugli orientamenti della critica italiana e le discussioni intorno al neorealismo è estremamente vasta. Mi limito qui a segnalare, per un inquadramento generale: C. Bisoni, *La critica cinematografica. Un'introduzione*, Archetipo Libri, Bologna 2013; F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993; R. De Gaetano, *Il cinema e i film*, cit.

sono «ossessionati dal demonio della mobilità»[460]. I suoi personaggi sono sostanzialmente erranti, come del resto poi dirà Deleuze[461], e, ricorda Bazin, che i «piccoli frati di Francesco d'Assisi non hanno altro modo di render gloria a Dio che la corsa a piedi»[462]. E così è in movimento Edmund «nella sua marcia verso la morte»[463], lo sono i coniugi Joyce di *Viaggio in Italia* (1954), lo è Irene Girard in *Europa '51*. E Karin, che in *Stromboli terra di Dio*, con uno stesso movimento ascende sul vulcano e "cade" quando si trova *in alto*. È infatti col volto in basso, contro la terra, che si appella a Dio, e nello stesso momento l'inquadratura ascende con una panoramica (già sguardo "in movimento", quindi) a guadagnare il cielo, e il volteggiare imprevedibile senza peso di uccelli, tra l'aria e le rocce. Gesti non consegnati a un senso ultimo, "atti puri", coesistenza di possibili e di opposti. Per i personaggi rosselliniani essere è "essere in movimento" «significa tendere verso qualcosa», continuamente, e «il gesto, il movimento fisico costituiscono» per il regista «l'essenza stessa del reale umano»[464]. La sua è un'umanità che si muove in una realtà che non ha una significazione a priori e un senso ultimo, sempre impegnata a orientarvisi, tanto appare ambigua, dispersiva, ellittica, restituita per "immagini-fatto", il cui senso e correlazioni si danno solo a posteriori.

Analoga, da questo punto di vista, è ancora l'attitudine di Rossellini stesso al progetto del film da farsi, e sempre nel segno di un'apertura e una disponibilità incondizionate. Che, in parte, ho rilevato già nel gesto di alcuni registi che ho qui preso in esame.

> Continuerò forse a passare per un pazzo, ma mi rifiuto di sapere come il mio film finirà, il giorno in cui comincio a girare… Sono incapace di lavorare con un busto. Uno scenario rigoroso che si segue passo a passo, uno studio con tutta la sua attrezzatura, tutta questa premeditazione di scenografie e luci, costituisce per me ciò che c'è di più noioso. [...] Ciò che mi interessa nel mondo è l'uomo e questa avventura, unica per ciascuno, della vita.[465]

Il che non si riduce a una mera improvvisazione del film[466]. Semmai, si tratta di concepirne la scrittura e la messa in forma filmica della realtà come "in movimento", un po' secondo la prassi che abbiamo visto comune a molti cineasti contemporanei qui oggetto di indagine.

---

[460] *Ibidem*.
[461] Cfr., G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., pp. 240-244; e *L'immagine tempo*, cit., pp. 11-17.
[462] A. Bazin, *Difesa di Rossellini*, cit., p. 149.
[463] *Ibidem*
[464] Ibidem
[465] R. Regent, *Quand je commence à devenir intelligent, je suis foutu*, in "L'Écran français", 2/11/1948, poi in G. Rondolino, *Roberto Rossellini*, cit., p. 12.
[466] «È in parte una leggenda che io giri senza sceneggiatura, improvvisando continuamente. Ho ben chiara in mente la "continuità" dei miei film; inoltre ho le tasche piene di note; tuttavia devo confessare che non ho mai capito bene la necessità di avere una sceneggiatura se non per rassicurare i produttori», in M. Scherer, F. Truffaut, *Entretien avec Roberto Rossellini*, in "Cahiers du Cinéma", n. 37, Luglio 1954, poi in G. Rondolino, *Roberto Rossellini*, cit., p. 17.

I film “si scrivono in progressione”, afferma del resto Pietro Marcello, nella misura in cui la realtà stessa è in movimento. Nel suo accadere, nel suo dinamismo sovente imprevedibile, può eccedere e scardinare – se “poco governabile”, secondo la definizione di Frammartino – la propria messa in forma.

La realtà *fa girare la testa* ai progetti, e le forme in cui il cinema la restituisce parlano della sua vertigine di possibili: ecco, allora, qui un’ulteriore assonanza tra le forme del cinema del cinema del reale italiano contemporaneo e certa idea e prassi del cinema “precedente”, la qualità in senso lato “rosselliniana” di modi di fare e pensare il cinema del reale contemporaneo. È una “vertigine di possibilità”, in fondo, intesa come possibilità al tempo stesso di far “cadere” il film e insieme di riscriverlo e rimetterlo in movimento in modi inattesi, a ritrovarsi nel cinema del reale contemporaneo. “Non premeditare”, e invece “creare”, non prescrivere e invece scrivere, in movimento. Cinema libero di lasciarsi cadere nel suo farsi e con ciò stesso di (pro)seguire (per) la direzione che la caduta ha indicata, volendo.

Ecco di nuovo quel peculiare modo di declinare il rapporto tra immagine e realtà nel cinema italiano contemporaneo, qui riletto sulla scia di una possibile affinità rosselliniana, e come costruzione di immagini che di un reale restituiscano proprio l’essere in movimento, l’impossibilità a fissarsi, l’alterità irriducibile dall’immagine stessa. Qualità che può ritrovarsi forse anche nelle inquadrature “paradossali”, di interni ed esterni compresenti e indiscernibili (il treno di Marcello, ma anche, in modo forse più evidente, negli spazi del cinema di Frammartino, di cui dirò più dettagliatamente al capitolo successivo), nei fuori campo che rimettono in discussione il “campo” inquadrato, come pure negli accostamenti inattesi, operati al montaggio, nel *found-footage film* indagato al capitolo precedente. Oppure i legami ellittici tra le scene e gli eventi, che Bazin coglieva in Rossellini e che ritroveremo in altri lavori (di D’Anolfi e Parenti, ad esempio) sui quali mi soffermerò nel prossimo capitolo.

Quanto ancora a un rosselliniano “non fissarsi” dell’immagine, a una loro qualità intrinsecamente dinamica che sembra eccederne la stessa chiusura e cristallizzazione in una forma, piace qui ricordare un’idea di Henri Langlois, storico direttore della *Cinémathèque Française*. La cui sala di proiezione disponeva a suo dire, di uno schermo tanto ampio proprio per accogliere le inquadrature di Rossellini, tanto queste erano dinamiche, fuggenti, spesso tutt’altro che “ineccepibili” dal punto di vista strettamente tecnico. E in fondo, in *Europa ‘51*, il personaggio di Irene rifiutava o non sapeva spiegare i propri gesti, la sua tensione e adesione al dolore altrui (“Non so neanche io quello che faccio”), e, allo stesso modo, sottoposta al Rorscharch, alle macchie rifiuta di dare nomi. “Potrebbero essere tutto, niente, non saprei”, dice di quelle immagini, macchie sfuggenti, anche loro libere dalla sottomissione a una significazione a priori.

La *resistenza* della vita alla chiusura in una forma, della realtà in un'immagine, che ho rinvenuto nel cinema del reale italiano contemporaneo, ha forse già in motivi come questi dei possibili termini di paragone.

Ora, come già accennato ai paragrafi precedenti, tra le letture di alcuni film qui effettuate, il cinema del reale è anche racconto di umanità a propria volta alle prese con continui processi di formazione del proprio vivere. È racconto di modi differenti di "stilizzare" il proprio vivere, è, in quanto processo continuo di creazione di forme, "coscienza estetica" (Macé) di un analogo, continuo esercizio di "messa in forma" del proprio essere al mondo. Svilupperò quest'idea nelle prossime pagine, come sempre a partire dai film stessi.

3.4 Dar forma alla vita come diventare umani. Su *Fuocoammare*

Quelle di *Fuocoammare*, di Gianfranco Rosi, sono ancora umanità in movimento. Non mi riferisco soltanto ai migranti in fuga, in arrivo a milioni – chi vivo, chi morto – dalle coste nordafricane, e tratti in salvo a Lampedusa, il più vicino approdo italiano, che pure il film racconta. Si tratta, intanto, dei gesti quotidiani che vediamo compiuti da alcuni abitanti dell'isola sui quali il racconto filmico si focalizza. Gesti che – rossellinianamente, tramite la lettura baziniana richiamata precedentemente – sono "atti puri", di per se stessi e a tutta prima non dotati di una qualche significazione a priori (non sono, del resto, che attività quotidiane, come dirò in seguito), "immagini-fatto" e "frammenti di realtà" il cui senso, la loro correlazione, nel film emerge gradualmente. È centrale, poi, tra questi movimenti, quello che potremmo vedere come un processo di *formazione*, declinato, come vedremo, in due accezioni, e che incarnano almeno due figure del film.

La correlazione tra "frammenti di realtà", appartenenti allo stesso mondo dell'isola, è data, all'inizio del film, come "ellittica". Vale la pena, a questo proposito, tracciare una descrizione dell'*incipit*.

Al crepuscolo, Samuele – un ragazzino che a Lampedusa vive, gioca, cresce, e sul quale, più di altri personaggi, il film dirige l'attenzione – scruta i rami di un albero, cercando quello più adatto a costruire una fionda. "Alla ricerca" sono, poi, come mostreranno le inquadrature successive, anche le antenne dei radar e le motovedette sul mare notturno: è solo successivamente, nel film, che si renderà manifesto "il loro lavoro", rinvenire i barconi e prestare un primo soccorso ai migranti. Ed è, anche, solo in più momenti successivi, che vedremo Samuele tirare con la fionda.

Nello stesso etere in cui puntano i radar, oltre alle comunicazioni di soccorso, si diffondono anche le trasmissioni di una radio locale, che entra nelle case dei lampedusani sia con le canzoni

richieste dagli ascoltatori, sia con le ultime notizie su sbarchi, recuperi, salvataggi, ed entrambe lanciate dallo stesso dj, visto prima all'interno dello studio di trasmissione e poi solo come voce diffusa da un apparecchio, nella cucina di una casa, in cui vediamo una donna intenta alle attività domestiche.

Gesti e atti puri, quindi. E, per il momento, legati da correlazioni tenui, sfumate, che tuttavia già tracciano il carattere del mondo di Lampedusa come raccontato in *Fuocoammare*. È un mondo dalla natura (almeno) duplice: la vita quotidiana, domestica, logicamente legata agli spazi della terraferma, e quella per mare. È una duplicità che non ha però carattere oppositivo, e parla, anzi, secondo un lessico che abbiamo più volte incontrato in queste pagine, di compenetrazione, di coesistenza, su uno stesso piano di realtà, di frammenti eterogenei. Ma del resto, la realtà è un "Corpo Unico", riprendendo l'espressione pasoliniana.

Tale complementarietà di aspetti differenti di uno stesso corpo unico della realtà, ma reciprocamente e intimamente legati, emerge soprattutto dal rapporto, quasi simbiotico, tra due *movimenti* coesistenti nel quotidiano lampedusano che il film racconta, e che sono i processi di *formazione* di cui ho accennato all'inizio di questo paragrafo: rispettivamente, un *diventare uomini* e un *diventare umani*. È con una formazione intesa come "diventare uomini", e cioè prepararsi, con curiosità e leggerezza bambine, a diventare grandi, che hanno a che fare molte delle esperienze di Samuele, e che però si danno come non più che semplici frammenti della sua realtà quotidiana (studiare, a scuola o a casa, parlare con nonna e zio, giocare, ecc.). Se gli accade, per il mal di mare, di rimettere dalla barca dove accompagna lo zio marinaio, questi gli suggerisce di "farsi lo stomaco" andando di tanto in tanto a camminare sul pontile, ciondolante, del porto, anziché giocare – da bambino qual è – con la fionda. Deve, poi, imparare a remare e a tener dritta la lancia, come gli insegna un compagno di scuola più maturo, perché «a Lampedusa tutti marinai, sono».

A questi gesti del bambino, e che sono l'immagine "rapsodica" del suo quotidiano e della sua "formazione", il montaggio del film accosta quelli di altri, la formazione che ha a che fare invece col "diventare umani", e che riguarda il quotidiano misurarsi con l'arrivo dei migranti. È lo stesso regista a descrivere nei termini di una complementarietà la relazione che lega questi due movimenti e gli "universi" in cui hanno luogo: Samuele e quel che gli è intorno, il diventare uomini lambito dal diventare umani, e che sono in realtà la stessa isola, lo stesso mare, lo stesso film.

> […] ci sono due mondi [...]. In uno c'è un rapporto verso l'immediato: il mondo dei migranti, del barcone, del salvataggio, della nave. […] Poi c'è l'altro mondo, quello dell'isola. Quello di Samuele […]. sono due film complementari. È stato possibile raccontare i migranti perché c'era un mondo, quello rappresentato da Samuele, che sosteneva quel racconto. È stato così nel montaggio ma è stato così anche quando lo filmavo, come mia esperienza, perché il lavoro con

> Samuele ha rappresentato una sorta di preparazione per quello che abbiamo definito l'"oltre Lampedusa".[467]

La coesistenza in un unico corpo (del film, dell'isola, o sotto il segno del movimento) dei due mondi complementari, Lampedusa-Samuele e il suo "oltre", pare suggerita già dalla composizione di molte inquadrature del film, che ancora possiamo leggere nel senso di quella fusione di interni-esterni, dai confini permeabili, che abbiamo già visto, per esempio, in un film molto diverso come *Il passaggio della linea*. Molte inquadrature di *Fuocoammare*, per fisse che siano in quanto alla dinamica, e nette e bilanciate – nel posizionamento della macchina, nella distribuzione di pesi e linee di fuga – nella costruzione, e per "interni" (case, cucine, studi medici, coperte di barche) e chiusi che siano gli spazi in esse restituiti, si tratta spesso di quadri al cui interno insiste il segno di un'apertura. Si tratta ancora, di un'eccedenza, che pare rimetterne in discussioni i bordi, le cornici, i limiti visivi, come se lo spazio, pur delimitato e offerto alla visione, rimandasse a un suo fuori, a un'apertura che l'inquadratura cerca di integrare. È così, ad esempio, quando Samuele chiede allo zio di raccontargli delle sue esperienze in mare (ed è un'interrogazione sull'onda della sua curiosità bambina intorno al mondo del "diventare uomini"), all'interno della cabina di una barca che di fatto è disseminata di altre inquadrature e aperture. I due siedono a un tavolino, e intorno, altre inquadrature sono le foto dello zio da giovane appese alle pareti, è il finestrino sul lunotto e due specchi, uno in cui si riflette lo zio, l'altro, più grande, vede il mare e parte della coperta. Aperture instillate nel quadro, che sembrano rimandare a un "resto di mondo" non immediatamente e compiutamente dato nella visione, un fuoricampo eccedente e che però insiste già nel "dentro". V'è quindi un "di più di realtà" ancora potenzialmente da vedere, visibile e non visto.

> Il visibile non è il visto. Quest'ultimo è definito dalla sua determinatezza, il primo dalla sua virtualità. […] Il visibile è ciò che può essere visto, ma che non può essere visto fino in fondo, e che porta con sé un invisibile, non come impedimento o residuo, ma come l'altra faccia del suo essere visibile.[468]

Ma se l'inquadratura può dire di un altro da se stessa e un di più dai suoi margini, da vedersi ancora, il cinema, come abbiamo detto in un paragrafo precedente riprendendo le teorie di Epstein, sa vedere più a fondo la vita che cose più diverse hanno in comune, indiscriminatamente.

---

[467] D. Zonta, *L'invenzione del reale*, cit., pp. 15-16.
[468] R. De Gaetano, *Il visibile cinematografico*, cit., p. 13.

È proprio nel segno di un veder più a fondo, e di un di più da vedere che in *Fuocoammare* si scoprono legati la formazione del diventare uomini e quella del diventare umani: Samuele ha l'occhio pigro, perché sempre tenuto chiuso quando prende la mira con la fionda, e deve esercitarlo. Il medico, Bartolo, che visita il ragazzino per un problema di "fiato corto" forse di natura ansiosa, è lo stesso che visita i migranti appena tratti in salvo. Davanti allo schermo di un computer nel suo studio – di nuovo: apertura/finestra, a un altro quadro-"campo", eccedenza – dove scorrono le foto di chi è stato tratto in salvo dai barconi oppure quelli per cui il soccorso è giunto troppo tardi, Bartolo racconta l'esperienza delle prime cure, le condizioni invivibili della traversata, le ustioni da carburante sulla pelle di vivi e di morti. «Non ci si abitua mai», dice, per quanti possa averne visti: il che è precisamente l'antitesi di una pigrizia (d'occhio, d'empatia), e parla di un esercizio ancora non compiuto, ancora da farsi, che è quello di formarsi come umani. «È dovere di ogni uomo che sia un uomo», dice, infatti, ancora. È un processo tutt'altro che chiuso, quindi, tutt'altro che cristallizzato, quindi, fintanto che si vive, continuo esercizio di formazione, o di maturazione (come per Samuele), di sguardo (di tutti), teso veder di più e più a fondo (come il cinema sa fare): l'essere *indiscriminatamente umane* di vite per quanto eterogenee, culturalmente, socialmente, nazionalmente.

Vedendo di più, vedendo oltre, allora, dal quotidiano in terraferma di Samuele, dai racconti dello zio di lui, dello stesso Bartolo, la macchina da presa di Rosi inquadra allora i migranti recuperati da una vedetta, o in fila alle prime visite o già cadaveri, di fronte a un mare grigio, piatto, che pare un sudario… Molti dei gesti, allora, apparentemente sprovvisti di una qualche significazione, "ellittici" e "frammentari", come fatti puri agglutinatisi gli uni sugli altri, in fondo "preparavano" anche il corpo a corpo con altri fatti, ossia quelli relativi all'arrivo dei migranti. Rossellinianamente, costruivano un'attesa di uno "scatenarsi" di realtà, di un suo "esplodere": i flutti, i visi silenti dei migranti, l'ondeggiare di navi, lo stesso obiettivo della macchina da presa chiazzato di gocce[469]. Del resto, «è stato possibile raccontare i migranti perché c'era un mondo, quello rappresentato da Samuele che sosteneva quel racconto», e «il lavoro con Samuele ha rappresentato una sorta di preparazione»[470]. Dalle dichiarazioni del regista, emerge poi il ruolo cruciale dell'attesa non solo nel film "fatto e finito", per come effettivamente lo vediamo, ma a livello del suo stesso metodo di lavoro. Il racconto dell'attesa, nel film, da questo punto di vista, potrebbe rendere conto della stessa esperienza registica di Rosi.

[469] Il che, seguendo sempre la traccia della prassi e delle suggestioni rosselliniane, farebbe correre la memoria alla sequenza della tonnara in *Stromboli*, con l'"esplosione" dei pesci dopo l'"attesa", il lavoro dei pescatori che tirano le reti, che si accompagnano e dettano il ritmo ai gesti con le nenie del canto. Isole siciliane, d'altronde, in entrambi i film, abitate da "stranieri", profughi.

[470] D. Zonta, *L'invenzione del reale*, cit. p. 16.

> l'incontro con il mondo dei migranti è avvenuto attraverso due distinti viaggi sulla nave della Marina militare. Il primo, senza che lo sapessi, è stato un viaggio-prova. […] In due settimane non abbiamo incontrato neanche un barcone. Ecco, quel primo viaggio è l'esempio di come lavoro: nello sguardo, nell'attesa, nel capire qualcosa che poi filmerò, ma prima devo ricrearlo, devo averlo dentro di me e solo dopo filmarlo. È come l'attesa di qualcosa che hai già dentro [...]. Solo con il secondo viaggio è accaduto tutto, ma ero pronto ad accoglierlo. Avevo vissuto nel mio immaginario il dramma di un barcone e quindi ero pronto a cogliere l'evento, nei limiti in cui un'esperienza così forte può essere affrontata. […][471]

Infine, a dispetto di ogni pigrizia di sguardo, ci si rivelano come indiscriminatamente umani gli stranieri, compartecipi e complementari dell'unico corpo della realtà, dell'umanità, dell'unico film-isola. Del resto, li vediamo anche loro coi loro gesti, che di per se stessi magari non hanno una significazione a priori se non quella di dire di un puro essere al mondo, come quando Rosi ne intercetta un'improvvisata partita di calcio, e quando raccontano, pregando, cantando, urlando, le proprie traversie.

Se un moto, quale il "diventare umani", è, in *Fuocoammare,* centrale, e leggibile nei termini di una "formazione", nei paragrafi successivi vedremo come sia comune a più lavori e autori, anche estremamente diversi tra loro, per poetiche, stili, prassi, un'attenzione ai modi in cui ciascuno dà forma al proprio vivere.

3.4.1 Il cinema del reale come racconto di stili e forme di vita

Slab City si trova in un'area a circa 250 chilometri a sud di Los Angeles, nei pressi di una base militare dismessa, a 40 metri sotto il livello del mare. Lì, un gruppo di drop outs ha messo i propri accampamenti. Alcuni in roulotte, altri in macchina o in tenda, o riadattando vecchi bus abbandonati. Sono marginali per scelta, avendo abbandonato città e società intenzionalmente, per i più vari motivi. Ciò che di loro emerge, nel film *Below Sea Level* di Gianfranco Rosi, è soprattutto il tentativo di dar forma a una vita che si è voluta "fuori" dalle istituzioni civiche e sociali allo stesso modo che mettono in forma le proprie relazioni o solitudini o i loro spazi abitativi. Come Kenny che dota – oppure progetta di dotare, raccontandosi direttamente alla macchina da presa – il suo autobus-casa viaggiante, di più comfort, o come Cindy, parrucchiere trans che vorrebbe aprire un salone di bellezza una volta tornato in città.

Chiacchierano tra loro, a volte, gli abitanti di Slab City, condividendosi ricordi e memorie anche dolorose nella misura in cui riguardano le ragioni per cui hanno scelto quel luogo e quello

[471] i, pp. 15-16.

stile di vita: Mike e Carol si raccontano a vicenda la morte dei propri figli, e Lily afferma di aver perso, nell'ordine, il lavoro, la casa, la custodia dei suoi. Soprattutto, ciascuno si fa, alla macchina da presa di Rosi, *narratore* di sé: sia che "metta in forma" di racconto la propria vita presente o passata, o semplicemente compiendo dei gesti attraverso i quali articola il suo stare al mondo. Giustamente, ha rilevato Marco Bertozzi a questo proposito che «protagonista» del film, in ultima istanza «non risulta la didascalica volontà di saturare il tema – le condizioni di vita di alcuni homeless – quanto la transumanza di memorie inattese. Memorie scabrose, piene di relitti, lontane dagli sfavillii di altre, socialmente vincenti, memorie»[472].

E come Mike scrive, suona, prova una ballad in cui racconta Slab City e i suoi abitanti, così il film sembra montare le sue scene come strofe in cui ciascuno si racconta. Al montaggio si legano le singole unità abitative, le dimore, le forme che ciascuno dà al suo abitare e vivere. Ancora gesti e puri fatti. Dar forma (abitativa) a un deserto, montarne e raccordarne gli spazi: il gesto di Rosi, riprendendo l'espressione pasoliniana "sta fisicamente a livello" di quelli dei soggetti ripresi. A loro volta danno forma al proprio stile di vita, quella presente, "inventandola" giorno per giorno, e allo spazio facendolo "abitativo", e quella del passato coi suoi traumi, mentre il regista mette in forma filmica tutto questo.

Ma v'è un'affinità ulteriore, sotterranea, tra i processi di formazione della vita degli abitanti di Slab City e il processo creativo stesso del film. Affinità che è nel segno di una caduta, di un incidente di percorso, di una battuta d'arresto (come, in un senso diverso, lo erano gli accadimenti indesiderati che deviavano il progetto a monte di altri film di cui si è detto in questo capitolo).
«Probabilmente li ha portati qui qualche catastrofe e non vogliono raccontarla al primo che passa», afferma Kenny a proposito della gente del luogo. A più riprese, infatti, sembra trapelare, dai loro discorsi, che i drop outs si trovino lì per elaborare una distruzione, ossia per dar forma a una catastrofe personale che non potevano risolvere in seno alle forme della vita civica e sociale. Da questo punto di vista, si direbbe che a Slab City ciascuno tenti, come può, come sa, di elaborare una propria "caduta". Come ho già avuto modo di ricordare più sopra, Rosi stesso è arrivato a realizzare il film dopo un incidente di percorso, dopo una "caduta", un progetto fallito che avrebbe dovuto riguardare proprio una sorta di apocalisse. Progetto che de-cade, e fa "cadere" a Slab City, che diventa occasione di racconto. La prassi registica di Rosi, che «impiega quattro anni di appostamenti, amicizie, abbandoni, ritorni»[473], si fa quindi anche per attese, come ho detto a proposito di *Fuocoammare*, e vede ancora una disponibilità del progetto filmico, agli incontri.

Tale disponibilità assoluta agli incontri, in fondo, investiva anche il gesto di Marcello ne Il passaggio della linea, dove il treno notturno (o i treni, meglio, ma restituiti come fossero uno, al

[472] M. Bertozzi, *Documentario come arte.* Cit., p. 81.
[473] *Ivi*, p. 81

montaggio del film) offriva più occasioni di racconto filmico attraverso una disponibilità proprio all'ascolto dei vari passeggeri, del resto citati nei titoli di coda sotto la dicitura "incontri". Un'affermazione del regista sottende tale attitudine all'incontro come momento centrale nell'ideazione del film: «Il rapporto con il reale significa sapersi guardare intorno, saper cercare le storie e riuscire a stare anche al centro della Storia. […] Nel mio caso, è fondamentale stare in mezzo alla gente e guardarmi intorno»[474].

Si tratta, per altro, di una categoria centrale del neorealismo italiano, se già Zavattini lo descriveva come «un cinema d'incontro»[475], disponibilità al mondo concepito come potenzialmente «degno di racconto[476]» in ogni suo fenomeno[477].

È fatto (anche, e non solo) di incontri, che sono poi ancora occasioni di racconto, il cinema di Giovanni Cioni. È così, ad esempio nel film *In Purgatorio* (2009). Il cosmo che gravita intorno al culto dei morti, a Napoli, è tratteggiato sia attraverso i racconti, talora più articolati, che i credenti rendono alla macchina da presa del regista, vere e proprie manifestazioni di una teologia popolare e arcaica, sia per la captazione di affermazioni più fulminee e gesti, a volte più legati all'ambito propriamente "devozionale", o quegli altri, quotidiani, che magari ne esulano (come una semplice partita a carte), e che però fanno affiorare l'humus in cui quelle credenze e pratiche si radicano. Incontro, quindi, con le forme in cui un certo sentimento devozionale si vive, si esprime. Ne affiora l'immagine di una vita indiscriminata, che vede insieme e attraversa più persone, fatti, come una rete in cui sono embricate pratiche, credenze, uomini, luoghi. Il film coglie allora il legame che insiste tra queste materie. Di un mondo, e di questo mondo della devozione popolare, interessano quindi non tanto un singolo qualcosa o un singolo qualcuno individuati, «il "questo" o il "quello"» come «distinti per volontà di discernimento»[478], quanto piuttosto il loro coappartenere a una vita,

---

[474] D. Zonta, *L'invenzione del reale*, cit., p. 81.

[475] Cfr. C. Zavattini, *Tesi sul neorealismo*, in Id., *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 2002, p. 745.

[476] *Ivi*, p. 756.

[477] La categoria "incontro" sarà poi riformulata, con riferimento alle affermazioni di Zavattini, tra gli altri da Deleuze, in questi termini: «Quando Zavattini definisce il neorealismo come un'arte dell'incontro, incontri frammentari, effimeri, spezzati, mancati, cosa intende? Questo è vero per gli incontri di *Paisà* di Rossellini, o di *Ladri di biciclette* di De Sica. In *Umberto D.* De Sica costruisce la celebre sequenza […], la giovane servetta che al mattino entra in cucina, compie una serie di gesti meccanici e stanchi […]. E i suoi occhi incrociano il proprio ventre di donna incinta: è come se nascesse tutta la miseria del mondo. In una situazione comune e quotidiana, […] ecco sorta di colpo una *situazione ottica pura*, per la quale la servetta non ha risposta né reazione. Gli occhi, il ventre, questo è un incontro...». È a partire da questa lettura che Deleuze articola l'idea di un reale che, nel cinema neorealista, eccede da ogni parte la capacità del personaggio di agire, di fatto mettendolo nella condizione di puro veggente: assolutamente "disponibile" a rapporto col reale e i suoi eventi dispersivo, aleatorio, errante. Quella che per Zavattini è innanzitutto un'idea di cinema, una posizione del cineasta nei confronti del mondo, in Deleuze è uno dei tratti fondamentali dal neorealismo, e del cinema moderno in generale, in quanto svincolato, a differenza di quello classico, dalla logica dell'azione, e da una "trama" concepita appunto quale consequenzialità di azioni, ad andamento "centrifugo". Cfr., G. Deleuze, *L'immagine tempo*, cit., p. 11-12.

[478] R. De Gaetano, *Il cinema e i film*, cit., p. 130.

esserne plurime, eterogenee manifestazioni («La vita è ciò che sta-insieme sia a questo sia a quello[479]»).

Se questa dimensione processuale e laboratoriale innerva la prassi registica e le forme (in quanto "costruirsi di forme") dell'opera di Cioni (e di altri, come ho detto), al tempo stesso interessa le vite umane che il suo cinema accosta, come prese a propria volta in una fase "interstiziale" del proprio mettersi in forma. È quanto emerge, ad esempio, da un film come *Nous/Autres* (2003).
A Bruxelles, due anziani, Yann e Helga (ancora) si raccontano, a volte direttamente alla macchina a volte ai loro interlocutori occasionali, in casa, passeggiando in strada, in una brasserie. Apprendiamo dalle loro parole che entrambi sono ebrei d'origine, scampati allo sterminio, e che hanno subito la perdita di molti dei loro cari nella Seconda guerra mondiale perdite di cari: in particolare, la madre di Yann è stata assassinata da soldati tedeschi sotto gli occhi di lui, bambino di nove anni.

Di entrambi, ciò che il film restituisce è intanto l'organizzarsi della memoria come esercizio continuamente in fieri, l'attività di messa in forma di un passato che sì, "è stato", eppure non cessa di raccontarsi, di esperienze che, nelle loro componenti traumatiche, non cessano di elaborarsi, e in più modi. Yann è istrionico, affabulatore: fa mostra di volersi esibire, di mettersi in scena in forma di pungente e divertito misantropo, temprato da un tradimento coniugale, da dissidi col figlio, dall'assassinio della madre, a vivere in modo distaccato gli affetti. Helga, solo apparentemente "meno teatrale" di lui, riferisce parzialmente alla camera di più episodi, più persone non scampate, a differenza di lei, allo sterminio. I suoi frammenti mnemonici sembrano trovare sostanza fisica, corporea, nelle foto tenute su un tavolino nell'abitazione di lei, e che fanno capolino nelle inquadrature che la riguardano: scenario, quindi, contro il quale si dipana la messa in forma (di racconto), tasselli e mattoni attraverso i quali costruisce in una qualche forma la sua storia. Stilizzano, entrambi, il loro vissuto e il loro vivere dinanzi alla macchina da presa.

È, poi, il film stesso a mostrarsi esplicitamente in quanto processo di stilizzazione e costruzione formale: ne sono spia i ciak in campo, intanto, e, più radicalmente, l'incipit del film, dove due attori, guardando in macchina, raccontano come fossero proprie le vite di Yann e Helga, che ascolteremo da loro solo in un secondo momento. Gli attori si sono fatti relatori delle loro vite, le hanno, cioè, messe in forma filmica a favore macchina, raccontandole, ma, in un primo momento, non avendo visto ancora i "veri" protagonisti del film per i quali il racconto è stato anche esperienza realmente vissuta, potremmo benissimo attribuirlo agli interpreti stessi.

D'altronde, tanto Yann quanto Helga ci sembreranno, in seguito, teatrali, in qualche modo intenti a costruire e stilizzare, davanti alla camera, degli "autres", ossia delle proprie identità

[479] *Ivi*, p. 100.

filmiche, che chiameranno “nous” se raccontano le proprie vite. Il “noi” che sono Yann e Helga è anche “altri”, vale a dire ciò che di sé esibiscono, mettono in forma, come “altri” erano gli attori che ne raccontavano le vite.

Gli attori hanno effettuato i loro racconti (o meglio: quelli di Yann e Helga come fossero “cosa loro”) all’interno di uno spazio che parrebbe domestico – porte, finestre, corridoi, una poltrona e un tavolino con delle foto – e al tempo stesso “non quotidiano”, non vissuto. Bensì, appositamente allestito, costruito a sua volta, coi muri scrostati, poco o nullo arredamento che rivedremo, poi, in quella che presumiamo essere la vera abitazione di Helga, dove due attrezzisti lo ricollocano. Un luogo da farsi, quindi, come da farsi e formarsi sono racconti, memorie e film e vita.

Si mette in forma uno stile di vita (*Below Sea Level*), si mette in forma il proprio passato (*Nous/Autres*), quindi, o la propria stessa umanità (*Fuocoammare*).

O ancora, si mette in forma un proprio ruolo: è ciò che sta al cuore di un film come *Genitori*, di Alberto Fasulo. Come da titolo, protagonisti sono padri e madri (film, dunque, corale), ma anche, più in generale, parenti di persone disabili, che frequentano un gruppo di autosostegno nella cittadina friulana di San Vito al Tagliamento. In riunione, raccontano le proprie esperienze, condividono le quotidiane difficoltà a confronto con l’handicap dei figli (o fratelli). Si chiedono, gli uni gli altri, “che fare?”, sostanzialmente. Si cercano a vicenda le risposte a un come essere qualcosa che sono già – genitori – e che però non cessano di diventare. Pieni di dubbi, rivelano di sentirsi, a volte, “disabili a propria volta”, e insieme, a vicenda, si rincuorano o tranquilizzano, si consigliano, si danno fiducia. Si confortano, anche magari attraverso le parole di chi, tra i presenti, un figlio disabile l’ha perduto e continua però a partecipare alle riunioni.

Si domandano, insomma, che forma dare al proprio essere genitori, ed è questo il movimento in cui sono presi, di cui raccontano: come diventare, continuamente, qualcosa che sono.

Fasulo filma volti e voci dei componenti del gruppo, a propria volta muovendosi su chi parla, su chi ascolta, “stando a loro livello”, quindi dandosi forma in accordo a coloro che si chiedono come dar forma al proprio ruolo. Da questo punto di vista, sembra che il regista lasci “la porta aperta”.

E l’imprevisto-inatteso come tale, d’altro canto, interviene praticamente da subito, dalla prima scena del film, che è una sorta di prologo, e che non si svolge nel contesto della riunione, ed è filmata in una casa. In un primo piano, a macchina fissa, una madre racconta l’incidente occorso al figlio, Tommy. Poi, da un vociare, da un rumore, e infine da uno sguardo fuori campo della donna che non si rivolge più alla macchina, apprendiamo che il ragazzo è entrato nella stanza in cui

sta avendo luogo la ripresa. Tommy non si vede, resta fuori campo, interrompendo per qualche istante il flusso del racconto della madre che prende a conversare con lui.
Ancora, come altri film di cui si è detto: una deviazione dal corso pianificato del film, delle riprese, quello che Benjamin definiva l'"imprevisto che folgora di realtà il carattere dell'immagine". Un'eccedenza fuori campo e fuori programma, oltre lo spazio inquadrato, oltre la scrittura concepita a monte e che si stava effettuando. Pure, entra nel film finito, di fatto rimodulandone la scrittura.

In effetti, è il film tutto un continuo rimodularsi, un continuo misurarsi con l'inatteso di racconti, domande, un passare su volti, testimonianze, esperienze differenti. In sostanza, un continuo incontro con i racconti dei partecipanti alla riunione, raccordati al montaggio, legati come un flusso unico, mentre potrebbero benissimo aver avuto luogo nel corso di più sedute del gruppo, e addensati, di volta in volta, intorno a un problema differente (l'esperienza del lavoro del disabile, quella della sessualità, l'interrogativo su cosa sarà di loro alla morte del genitore/tutore) la cui discussione sembra scandire la progressione del film. Che pertanto sembra mutuare la propria forma, il proprio andamento, da quello delle riunioni, dagli interrogativi sulla messa in forma del proprio ruolo che i genitori si pongono e condividono gli uni con gli altri.

Nel lavoro di più autori, dunque, misurarsi con delle vite umane significa anzitutto misurarsi coi movimenti in cui sono prese, con le "scritture in movimento" di se stesse, e, in definitiva, con delle particolari "forme del vivere". La restituzione di vite umane (la loro "messa in forma filmica") è, dunque, sempre la restituzione delle loro forme o dei loro modi e processi di messa in forma.
È così per le vite in movimento e in forma di viaggiatori de *Il passaggio della linea*, per gli stili di vita da drop outs di *Below Sea Level*, ma anche per gli infermieri a lavoro in autoambulanza, per il pescatore di anguille alle anse del Tevere, o il botanico dilettante che studia i parassiti negli alberi in città, o ancora per un nobile decaduto sempre a scrutare dalla finestra del suo appartamento alla periferia di Roma e sempre a dissimulare il suo voyeurismo e tutte le umanità che popolano i margini del Grande Raccordo Anulare in *Sacro Gra* (2013), ancora di Gianfranco Rosi.

E ancora: quando Alina Marazzi filma, in *Per sempre* (2005) una comunità di carmelitane di clausura in un convento del milanese, o un gruppo di monache camaldolesi, a catturare dapprima la curiosità e poi la fascinazione della regista, è la radicalità di una scelta, di una particolare forma in cui impegnano la vita. Con un gesto in parte affine a quello di Di Costanzo in *Cadenza d'inganno*, la voce fuori campo di Marazzi "non interviene a commentare i fatti"[480]: semmai, non cessa di

[480] Nel finale di *Cadenza d'inganno*, quando la voce di Di Costanzo si interroga sul gesto di Antonio, che dopo anni dall'interruzione delle riprese telefona al regista per chiedergli di completare il film con le riprese del suo matrimonio, ha luogo quello che Dario Cecchi ha definito come un «ripiegamento autoriflessivo della voce narrante». Di Costanzo, cioè, «non sta più intervenendo solo a commentare i fatti. Egli sta più propriamente riflettendo su come i fatti possono, anzi chiedono di essere raccontati.», D. Cecchi, *Immagini mancanti*, cit., p. 191.

interrogarsi su quel particolare modo di vivere che filma, e sulla propria posizione, su come relazionare, cioè, il mezzo-cinema con ciò che intende raccontare.

E, dopo aver indagato l'insieme di gesti, di ritmi, di abitudini, domande, atteggiamenti, che distinguono quella forma di vita, anche in *Per sempre* qualcuno "fugge". Valeria, interlocutrice privilegiata della regista, abbandona, prima ancora che il film stesso (ma, ancora, come in *Cadenza d'inganno*, una conversazione telefonica con l'autrice – che però, diversamente dal film di Di Costanzo, sentiamo, "in campo" – "riattiva" il racconto, spostandone l'accento), la comunità di camaldolesi, di fatto mutando ancora forma al proprio vivere.

Il film iniziava con la voce fuori campo di una suora che s'interrogava sui limiti del linguaggio alle prese con la possibilità di definire il senso del sacro, contro una panoramica sulle nuvole in controsole, e, per tutta la sua durata, non ha fatto che interrogarsi sulla particolarità di una forma di vita potendo mostrarla nel suo farsi e non spiegarla in una formula definitiva. Con paradossale coerenza, *Per sempre* termina nel segno di un'impossibilità a chiudersi/cristallizzarsi in una forma ultima, di un ulteriore mutare, di un ulteriore possibile fintanto che ancora si vive e ci si può formare e trasformare (la "nuova scelta" di Valeria), e, insieme, di un interrogativo che resta senza risposta circa quello stile di vita, e che può solo continuare a contemplarne la radicalità e il rigore, se le ultime inquadrature vedono le monache, in penombra, uscire dalle proprie celle per cantare le lodi.

Ho voluto qui mettere in luce come più film restituiscano la messa in forma di vite umane quale processo continuo. Ho detto dei processi di formazione che, con sfumature diverse, vediamo loro attraversare nei film, facendo ricorso più volte all'idea di "forma di vita". Si tratta, anche, di un concetto che costituisce uno dei principali luoghi della riflessione filosofica contemporanea, che eredita tale dizione da Wittgenstein, o da Canguilhem[481]. Da qui occorre partire per accostare un altro versante dell'analisi. Nel capitolo precedente ho tracciato i modi in cui certo cinema si misura con alcune questioni cardine dello scenario mediatico – non solo cinematografico – contemporaneo (ossia: portato veritativo e funzione testimoniale dell'immagine), qui tenterò di evidenziare la centralità che la forma di vita ha nelle forme documentarie in relazione allo scenario politico.

[481] Senza la pretesa di congedare qui in poche righe il pensiero dei due autori, mi limito a dire che Canguilhem (filosofo e storico della scienza, per altro maestro di Michel Foucault, a sua volta – come dirò a breve – tra i principali riferimenti, per il concetto di biopotere, nel lavoro di Agamben), legge la vita come produzione di forme, saperi, concetti, pratiche, attraverso i quali l'uomo si astrae, in parte, dall'esperienza della vita (puramente biologica) al fine di trarne essenzialmente delle indicazioni regolative. Cfr. G. Canguilhem, *La conoscenza della vita*, tr. it., Il Mulino, Bologna 1976. Il termine *Lebensform* usato da Wittgenstein, si riferisce alle condizioni in cui è possibile un accordo, nel linguaggio ordinario, che consenta agli uomini di intendersi. Rispondendo a un immaginario interlocutore, Wittgenstein scrive: «"Così, dunque, tu dici che è la concordanza fra gli uomini a decidere che cosa è vero e che cosa è falso!" Vero e falso è ciò che gli uomini dicono; e nel linguaggio gli uomini concordano. E questa non è una concordanza delle opinioni, ma della forma di vita», in L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, tr. it., Einaudi, Torino 1995, § 241.

È, di nuovo, una corrispondenza e una replica di certo cinema del reale alla contemporaneità. Il misurarsi e il mettere in forma qualcosa delle questioni, delle problematiche del presente.

3.5 La forma documentaria come attenzione al formale della vita. Una questione contemporanea.

Riprendo qui, brevemente, l'idea di "forma-di-vita" e "nuda vita" nel pensiero di Giorgio Agamben, ai quali mi riferirò in parte nelle pagine successive. Sono concetti che a più riprese tornano nel progetto pluriennale, e in più volumi, *Homo Sacer*, ricognizione genealogica delle categorie della politica occidentale.

Evidenzia Agamben che due termini, in greco antico, indicavano ciò che chiamiamo "vita". Uno, «zoé […]» si riferisce al «semplice fatto di vivere comune a tutti i viventi (animali, uomini o dei)»[482], l'altro, «bios», indica propriamente «la forma o maniera di vivere propria di un singolo o di un gruppo»[483]. Con la dizione forma-di-vita, Agamben intende «una vita che non può mai essere separata dalla sua forma, una vita in cui non è mai possibile isolare qualcosa come una nuda vita»[484]. La "nuda vita" (formula in cui è evidente l'eco della benjiaminiana *bloßes Leben*[485]) designa sostanzialmente il mero fatto di vivere come distinto dalla forma, ma non si identifica con l'idea di "vita naturale". Piuttosto, si tratterebbe di una vita "squalificata", messa a nudo. Proprio la nuda vita, sostiene Agamben, una *zoé* ma squalificata e denudata, è in questione nella biopolitica contemporanea: «Il potere politico che noi conosciamo si fonda invece sempre, in ultima istanza, sulla separazione di una sfera della nuda vita dal contesto delle forme di vita»[486]. E, a questo proposito, Agamben riprende in parte le tesi foucaultiane per cui «l'uomo moderno è un animale nella cui politica è in questione la sua vita di essere vivente»[487].

La figura portatrice di tale vita nuda di forma è chiamata da Agamben, con una terminologia derivante dal lessico del diritto romano arcaico, *Homo sacer*, dove "sacro" vale come "separato", "escluso", ma anche "votato alla morte". La vita di homo sacer è sì contemplata dall'ordinamento politico, ma unicamente nella forma della sua esclusione dal consesso della *polis*, e fuori da ogni diritto. È una vita assolutamente uccidibile, cui impunemente si può dare la morte e al contempo insacrificabile agli dei. Vita umana, quindi, fuori dal diritto umano e da quello divino, ma dal diritto

---

[482] G. Agamben, *Introduzione*, in Id., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino, E-book.
[483] *Ivi*.
[484] G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 13.
[485] È un'espressione che compare a più riprese negli scritti di Benjamin già a partire dal 1916. Agamben, in particolare, impiega tale dizione con riferimento al saggio *Per la critica della violenza*, nella cui argomentazione è centrale l'idea che la massima espressione del potere politico consista nel diritto su vita e morte. Cfr. W. Benjamin, *Per la critica della violenza*, in Id. *Opere Complete. Vol. 1. Scritti 1906-1922*, a cura di E. Ganni, tr. it., Einaudi, Torino 2008, p. 467-488.
[486] G. Agamben, *Mezzi senza fine*, cit.
[487] M. Foucault, *La volontà di sapere*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1978, p. 127.

stesso "contemplata" in quanto esclusa. È proprio in tale diritto illimitato sulla nuda vita che viene rintracciato il fondamento della sovranità.

> Così nella fondazione hobbesiana della sovranità, la vita nello stato di natura è definita solo dal suo essere incondizionatamente esposta a una minaccia di morte (il diritto illimitato di tutti su tutto) e la vita politica, cioè quella che si svolge sotto la protezione del Leviatano, non è che questa stessa vita, esposta a una minaccia che riposa ora soltanto nelle mani del sovrano. La *puissance absolue et perpetuelle*, che definisce il potere statuale, non si fonda, in ultima istanza, su una volontà politica, ma sulla nuda vita, che viene conservata e protetta soltanto nella misura in cui si sottopone al diritto di vita e di morte del sovrano (o della legge).[488]

La nuda vita è dunque un «prodotto della macchina»[489] di governo, spogliata di forma, impossibilitata a qualificarsi, e sottoposta «al diritto di vita e di morte» che è esclusivamente amministrato «dal sovrano» o «dalla Legge». Da questo punto di vista, la previsione della possibilità della violenza (uccidibilità assoluta), e la minaccia di una revoca, quindi, del diritto stesso, che espone la vita a una perpetua minaccia di morte come nello stato di natura, è in qualche modo intrinseca al diritto stesso[490].

Guardando soprattutto a Carl Schmitt, dal quale è ripresa in particolare l'idea che «sovrano è chi decide dello stato di eccezione»[491] in quanto sospensione del diritto che può sempre darsi («la legge presuppone il non-giuridico […] come ciò con cui essa si mantiene in rapporto potenziale [...]»[492]), Agamben sostiene che proprio tale possibilità di revoca sia uno dei meccanismi di governo fondativi della sovranità moderna. Sovranità che si esercita, appunto, sulla nuda vita, potenzialmente sempre uccidibile se sempre può darsi stato di eccezione. Chi è in qualche modo fuori dal diritto, ad esso superiore – il sovrano, la Legge – può di fatto sempre sospenderlo. In realtà, annota Agamben riprendendo ancora Benjamin, «lo "stato di emergenza" […] è la regola»[493], e non solo perché è una "misura" effettivamente prevista nell'ordinamento giuridico con la quale quello stesso ordinamento può sospendersi. Si tratta, più radicalmente, di una specifica tecnica di governo: nella gestione biopolitica della nuda vita, è lo stesso "essere vivente" dell'uomo a essere in

---

[488] G. Agamben, *Mezzi senza fine*, cit., p. 15
[489] G. Agamben, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 112.
[490] È, ancora, un'idea che Agamben trova già nel saggio *Per la critica della violenza.* «L'aver esposto, senza riserve il nesso irriducibile che unisce violenza e diritto fa della *Critica* benjaminiana la premessa necessaria, e ancor oggi insuperata, di ogni ricerca sulla sovranità. Nell'analisi di Benjamin, questo nesso si mostra come una oscillazione dialettica tra violenza che pone il diritto e violenza che lo conserva». Cfr., G. Agamben, *Homo sacer*, cit.
[491] Cfr. C. Schmitt, *Le categorie del "politico"*, a cura di G. Miglio, P. Schiera, Il Mulino, Bologna, 2013.
[492] G. Agamben, *Homo sacer*, cit., p. 25.
[493] W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus*, cit., p. 79.

questione, l'essere cioè potenzialmente sempre esposto a una minaccia di morte nella misura in cui il diritto può sempre revocarsi.

Oltre alle vite umane colte nei moti del proprio formarsi, tanto cinema contemporaneo vede e fa racconto di più portatori di "nuda vita", figure umane la cui esposizione a una violenza, a una minaccia di morte, o più in generale la spoliazione dal diritto, si configura come una prassi di governo, espressione di una politica che, caratterizzandosi come "biopolitica", gestisce il mero fatto di vivere. A questo riguardo, passo qui brevemente in rassegna alcuni autori internazionali. Questo per allargare lo sguardo (come, in modi diversi ho fatto anche in 2.2.3) evidenziando come in generale le forme documentarie si misurino con qualcosa del presente e ne partecipino, come altro modo di corrisponderli, di *replicargli*, di essere, insomma, *con-temporanee*.

Portatori di nuda vita sono, ad esempio, gli internati in manicomio della Repubblica Popolare Cinese in *Follia e amore* (2013) di Wang Bing, per altro spesso rinchiusi non già per ragioni cliniche o effettiva "insanità mentale", ma in quanto "dissidenti politici". Il film li mostra come uomini titolari del solo mero fatto di vivere, e di fatto "non curati", ignorati, come reclusi lasciati a se stessi. Sono potenziali morti viventi. Li si vede stazionare tra i padiglioni, sulle balconate e i ballatoi cinti da grate/gabbie, e talora intenti comunque a scambiarsi gesti di affetto semplici, di reciproca cura, magari minimi come la condivisione di un letto o di una coperta.

Il regista li segue di spalle, o li affianca, ne mostra i movimenti vincolati agli spazi della struttura: un giovane corre lungo il perimetro del ballatoio in uno scatto che si vorrebbe espressione libera, nel movimento fisico, di un'energia vitale ("Posso saltare, posso correre", dice) eppure è trattenuto dai muri, dalle grate, si ripete sempre uguale, circolarmente. Nella durata, piuttosto lunga, delle riprese su singoli o gruppi, si rende sensibile il mero consumarsi di queste vite nello scorrere del tempo.

Lo sono, anche, i profughi birmani di *Ta'ang* (2016), in fuga dai conflitti nel Myanmar nella regione dello Yunnan, esposti di fatto a una quotidiana lotta per la sopravvivenza e a una minaccia di morte tra i ripetuti suoni di esplosioni, e, soprattutto, a una violenza che è di Stato, come evidente nelle prime scene del film, in cui un soldato prende a calci una donna migrante[494].

[494] «[…] la polizia, contrariamente all'opinione comune che vede in essa una funzione meramente amministrativa di esecuzione del diritto, è forse il luogo in cui si mostra a nudo […] la prossimità e quasi lo scambio costitutivo fra violenza e diritto che caratterizza la figura del sovrano. […] Se il sovrano è […] colui che, proclamando lo stato di eccezione e sospendendo la validità della legge, segna il punto di indistinzione fra violenza e diritto, la polizia si muove sempre, per così dire, in un simile «stato di eccezione». Le ragioni di «ordine pubblico» e di «sicurezza», di cui essa si trova in ogni singolo caso a dover decidere, configurano una zona di indistinzione fra violenza e diritto esattamente simmetrica a quella della sovranità. A ragione Benjamin osservava che "l'affermazione che gli scopi del potere di polizia siano sempre identici o anche solo connessi a quelli del rimanente diritto, è profondamente falsa. Anzi il 'diritto' di polizia segna […] il punto in cui lo Stato […] non è più in grado di garantirsi, attraverso l'ordinamento giuridico, gli scopi empirici che intende raggiungere a ogni costo». Cfr. G. Agamben, *Homo sacer*, cit.

Nude vite popolano anche i film *La fortresse* (2008) e *Vol spécial* (2011), di Fernand Melgar. Il primo, girato nel centro di registrazione per richiedenti asilo di Vallorbe, è il racconto delle pratiche relative all'iter finalizzato alla concessione dello status di rifugiati. Da un lato la burocrazia, dall'altro le storie personali, le aspettative, le speranze dei richiedenti asilo. Il film apre, significativamente, con le immagini riprese da videocamere di sorveglianza: saturazione del controllo, moderna immagine di un Panopticon (come si diceva, al capitolo precedente, a proposito di *87 ore*), pure capace solo di vedere null'altro che corpi sgranati. I loro movimenti, il loro vivere quotidiano all'interno della struttura, in una sorta di "limbo" temporale, nell'attesa incerta ottenimento o meno dello status di rifugiati, sono scanditi e «determinati dalle funzioni degli spazi in cui si trovano transitoriamente a passare»[495], da quelli del colloquio con gli operatori del centro, a quelli per il dormire o il mangiare. Governo, quindi, di nude funzioni vitali.

Nell'altro, il regista filma immigrati prossimi all'espulsione e al rimpatrio: coloro cui la richiesta d'asilo è stata rifiutata, detenuti, insieme ai migranti clandestini, nel centro di Frambois, nei pressi di Ginevra. "Vol spécial" è il nome della procedura di rimpatrio gestito dall'Ufficio federale della migrazione. Una misura che si attua con la forza, col corpo legato e in manette, con la bocca "silenziata" dal nastro isolante.

In entrambi i film «lo stato del rifugiato» si delinea come la condizione di chi «non ha riconoscibilità giuridica come cittadino», e, pertanto, ha la propria esistenza interamente «gestita dallo Stato». È la sua de-nazionalizzazione, l'esser privo dello status di cittadino, la sua esclusione, in questo senso, dal diritto, a includerne la nuda vita nelle azioni di governo.

E ancora: in *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre I)* (2010), di Sylvain George, le nude vite sono quelle di profughi e migranti nella baraccopoli di Calais nota come "The Jungle". Vite che in qualche modo turbano, come ha rilevato Didier Fassin parlando proprio di "The Jungle", «l'immaginario delle società contemporanee»[496], in cui si mostra la frattura netta tra i diritti dell'uomo e quelli del cittadino[497], e dove la privazione dello status di cittadini si traduce in una privazione di diritti umani. Si tratta dei «nomadi transazionali precari, rifugiati o migranti, richiedenti asilo o stranieri in situazione irregolare»[498], perennemente esposti a minaccia. Fuggiti dal «paese di cui sono cittadini perché la loro esistenza fisica era in pericolo»[499] e che vengono a

---

[495] D. Dottorini, *La passione del reale*, cit., p. 130

[496] D. Fassin, *Vite ineguali. Quanto vale un essere umano*, tr. it., Feltrinelli, Milano 2019, E-Book PDF, p. 31.

[497] «Il rifugiato va considerato per quello che è, cioè nulla di meno che un concetto-limite che mette in crisi radicale le categorie fondamentali dello Stato-nazione, dal nesso nascita-nazione a quello uomo-cittadino, e permette cosi di sgomberare il campo a un rinnovamento categoriale ormai indilazionabile, in vista di una politica in cui la nuda vita non sia più separata ed eccepita nell'ordinamento statuale, nemmeno attraverso la figura dei diritti umani», in G. Agamben, *Homo sacer*, cit., pp. 148-149.

[498] D. Fassin, *Vite ineguali*, cit., p. 31

[499] *Ivi*, p. 38.

trovarsi comunque in una «precarietà giuridica e sociale nel paese dove hanno trovato rifugio senza che i loro diritti vengano riconosciuti»[500]. Esclusi, e assolutamente uccidibili.

Se il biopotere si fonda sulla separazione e "spoliazione" di una nuda vita dalla sua forma, la forma-di-vita definisce invece, una vita indissolubile dalla sua forma, «una vita per la quale, nel suo modo di vivere, ne va del vivere stesso e, nel suo vivere, ne va innanzitutto del suo modo di vivere»[501]. Ciò significa che in una vita umana i «singoli modi, atti, processi» che la costituiscono «non sono mai semplicemente *fatti*, ma sempre e innanzitutto *possibilità* di vita, sempre e innanzitutto potenza»[502]. In questo senso, la forma-di-vita umana si caratterizza anzitutto come un esercitare e fare esperienza delle sue potenze, del suo possibile, del suo potersi dar forma e del modo di vivere.

Ad accomunare i film che qui ho citato, il loro racconto degli spazi, delle strutture, delle istituzioni governative, delle misure in cui si fa più palese la gestione politica della nuda vita esclusa e inclusa al tempo stesso nel diritto, è l'interdizione dall'esercizio di possibili della vita. L'essere relegati a uno stato di eccezione perpetuo, sistematico, come misura specifica di stato, li vede di fatto consegnati a una condizione di assoluta precarietà esistenziale, di impossibilità di dar forma alla vita.

Eppure, al tempo stesso, i gesti minimi d'affetto e d'empatia che si scambiano gli internati di *Follia e amore* (il film apre, infatti, con due di loro che dormono nello stesso letto, il che è stigmatizzato dagli altri reclusi), o i giochi, le paure, le speranze dei richiedenti asilo ne *La Fortresse*, sono *altro* dal mero consumarsi nello scorrere del tempo per i primi, sono *altro* dalle misure detentive e pratiche burocratiche i secondi. Atti che esulano dal controllo, quindi, dalle previsioni, e dal governo delle nude vite che in quelle strutture si esercita[503], fuori dalla logica di quegli spazi: per assurdo che possa sembrare in quel contesto, gli internati si curano a vicenda, come possono, come sanno. Sono, a loro volta, affini a quelle di altre realtà "poco governabili", indocili o sfuggenti a una forma di cui si è detto alle pagine precedenti, delle eccedenze. Gesti altri dall'annichilimento legalizzato, ordinato giuridicamente, cui quelle vite sono sottoposte. Esercizio di possibili, quindi, modi di impegnare la vita, di *darle forma*, esulando dalla riduzione a mera vita, come da dettami, scansioni, controlli che le strutture in cui sono reclusi imporrebbero loro.

---

[500] *Ivi*, p. 39.
[501] G. Agamben, *Mezzi senza fine*, cit., p. 13.
[502] *Ibidem*
[503] «All'interno della Fortezza [...] i corpi e le parole sono determinati dalle funzioni degli spazi in cui si trovano transitoriamente a passare. È proprio lo scarto tra la parola ufficiale – i discorsi tra gli operatori, i funzionari e i richiedenti asilo – e la parola libera che emerge tra le crepe della struttura – le confessioni, le paure, le battute, i giochi – a determinare il sottile movimento interno del film. Lo spazio determina gesti e comportamenti, ma al tempo stesso non li prevede totalmente, non li contiene definitivamente», in D. Dottorini, *La passione del reale*, cit., p. 130.

Mentre più lavori documentari si misurano con la produzione di nude vite in seno alla prassi di governo e al biopotere contemporaneo (nelle figure di rifugiati, clandestini, o altri individui marginalizzati), al contempo confermano una generale attenzione alla vita umana come esercizio di possibili, come possibilità di mettersi in forma, o come interrogativo su "come" essere "qualcosa" (il che vale già per alcuni film di cui si è detto ai paragrafi precedenti, per le più varie "formazioni" – in senso lato –, in cui sono impegnati i personaggi).

È un'idea che emerge, anche, da un recente studio di Marielle Macé, che in parte si rifà al lavoro di Agamben (ma in una prospettiva più legata alle categorie dell'antropologia e dell'estetica): «Je crois qu'un vie est en effet inséparable de ses formes, de ses modalités, de ses régimes, de ses gestes, de ses façons, de ses allures… qui sont déjà des *idées*»[504]. Macé si propone di tracciare quella che, con espressione foucaultiana, chiama «stylistique de l'existence»[505] umana, parlando, quindi, di "stili di vita" laddove Agamben parla di "forma". Gli stili[506], in questo senso, sarebbero delle «formes *qualifiées*: pas simplement des formes, mais de formes qui comptent, investies de valeurs et de raisons d'y tenir, de s'y tenir, et aussi bien de les combattre»[507]. Come Agamben parla di "possibilità e potenza di vita" che caratterizzano la forma di vita umana, Macé parla di «puissance de style»[508].

È significativo che nello stesso lavoro Macé collochi un "Piccolo elogio del documentario", quale forma candidata a una "stilistica delle vite umane" nella misura in cui «non prende quale suo oggetto delle vite, ma delle forme di vita»[509].

Come ho evidenziato, sono i differenti e particolari modi di impegnare la propria vita in una qualche forma, o a qualificarla tramite gesti, parole, che sono poi idee e potenze di vita, a caratterizzare, nei film presi in esame, più figure umane (vale per i soccorritori di *Fuocoammare*, come per i *Genitori* dell'omonimo film di Fasulo, per le suore di *Per sempre*, per i *drop-outs* di *Below Sea Level*). E se, come afferma a più riprese la studiosa francese, «Les formes de vie sont toujours *à faire*»[510], in quanto continuo esercizio di possibili, vita natural durante, processo di *formazione* costante e mai definitivamente chiuso (come genitori non si è per causalismo puramente

---

[504] M. Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Gallimard, cit., pos. 20.
[505] *Ivi*, pos. 35.
[506] L'operazione della studiosa francese ha al fondo due tensioni complementari: da un lato, l'autrice lega l'idea di forma-di-vita all'estetica; dall'altro estende l'idea di "stile" oltre il campo delle arti, all'esistenza umana. Del resto, gli stili, in arte, sono – o si vogliono, nella critica, nella teoria, nella storia – distintivi e individuati, e oggetto di studio. Donde il sottotitolo del lavoro, "Critica delle nostre forme di vita". Da questo punto di vista, il lavoro di Macé presenta un'affinità dichiarata con gli studi di Ricoeur sull'idea di "racconto", accostato non solo in quanto forma letteraria, ma "forma del pensare". Ossia, a partire da una nozione afferente all'estetica, e in particolare alla critica letteraria (che è poi l'ambito di Macé), «faire émerger un concept anthropologique, moral, politique». M. Macé, *Styles*, cit., pos. 189.
[507] *Ivi*, pos. 25.
[508] *Ivi*, pos. 125.
[509] *Ivi*, pos. 5693, traduzione mia.
[510] *Ivi*, pos. 5695.

biologico nel film di Fasulo; come non si è ancora mai abbastanza "umani" in *Fuocoammare* e si debba invece ancora e sempre "diventarlo"; come Yann e Helga incessantemente "costruiscono" la propria storia e memoria, ma anche il proprio presente filmico ed extrafilmico in *Nous/Autres*), il documentario è, per Macé, la «coscienza estetica» di «questo manierismo infinito del vivere»[511], di questo continuo darsi forma delle vite umane. Anche, a dispetto dell'interdizione da quell'esercizio di possibili che colpisce e produce "nude vite".

Specificità del lavoro del documentarista secondo Macé è quindi una «attenzione al formale della vita»[512], in cui si addensano gli interrogativi su quanto riguarda una forma di vita: «comment vivre? Comment vivre ensemble? Faut-il vivre autrement? Et ailleurs, comment vit-on? Et pourrait-on aussi vivre comme ça?»[513]. È a livello di questi interrogativi (e altri: come si è o si diventa umani, come si gestisce e forma la propria vita, in cosa la si impegna, attraverso quali stili e modi si qualifica), riguardanti i differenti modi di dar forma alla vita, che quella attenzione alla "messa in movimento" della "messa in forma della vita" (l'"infinito manierismo del vivere", direbbe Macé) rilevata nei film di alcuni autori italiani, dialoga con altrettante tendenze e interessi del documentario prodotto altrove.

Che tale attenzione al formale della vita umana sia per molti versi al cuore di tanto cinema documentario, del resto, non è consapevolezza che i lavori di registi (o critici e teorici), italiani o no, sembrano nutrire solo in anni recenti. «Oggetto del documentario, come io l'intendo, è di rappresentare *la vita nella forma in cui si vive*»[514], scriveva, infatti, nel 1937 Robert Flaherty. Il regista statunitense intende qui una rappresentazione alternativa al cinema di pura invenzione mimetica, dove i vari elementi della scrittura filmica, dalla sceneggiatura, al set "artificiale" allestito in studio, agli attori, costruiscono "imitazioni" del vivere. Individuato quell'"oggetto" del documentario, nello stesso articolo Flaherty ne addita una possibile "funzione": «promuovere la mutua comprensione dei popoli»[515]. L'idea del cineasta statunitense è che portare all'attenzione, attraverso il cinema, la varietà delle forme di vita in seno a più società e culture umane, offrendo quindi «uno sguardo concreto sulle condizioni di vita [...] d'oltre confine»[516], consentirebbe di «rendersi conto tanto dell'unità quanto della molteplicità della natura umana»[517].

Da questo punto di vista, si potrebbe dire che nel documentario la rappresentazione dell'eterogeneità delle forme in cui si vive la vita, dei più diversi modi umani di qualificarsi e formarsi, che variano come variano le società e i gruppi a più latitudini, coesista con la rivelazione

---

[511] *Ivi*, pos. 5711, traduzione mia.
[512] *Ivi*, pos. 5720.
[513] *Ivi*, pos. 5711
[514] R. Flaherty, *Funzione del "documentario"*, in "Cinema", n. 22, 25 Maggio 1937, p. 403.
[515] *Ivi*, p. 402.
[516] *Ibidem*
[517] *Ibidem*

di vite che tutte, *indiscriminatamente*, sono umane. La vita, cioè, tiene insieme al mondo e tra loro più umanità: ne è raffigurazione lampante, ad esempio, l'incipit di *Fuocoammare*, coi diversi "cosmi" di Lampedusa e, in fin dei conti, il film tutto. È ciò che le fa riconoscere e le accomuna come umane al di là di fattori *discriminanti*, al di là di nazionalità, al di fuori di società di "appartenenza". E la vita che umanità diverse hanno in comune è, soprattutto, e *per tutti*, esercizio di possibili, continuo formarsi, continuo stilizzare in qualche modo e nei modi più diversi il proprio essere al mondo. Con Flaherty, volendo, "Unità e molteplicità della natura umana". È forse anche in questo, allora, nella capacità di disporre lo sguardo al formale della vita umana, come nella tensione ad abbracciare vite indiscriminatamente umane nel loro formarsi, che le forme documentarie rivelano ulteriormente la propria corrispondenza alle criticità del mondo contemporaneo.
Agli occhi di un ipotetico spettatore comune, che nell'articolo Flaherty chiama «uomo della strada», lo «"straniero", qualunque sia la sua apparenza esterna, non è soltanto uno "straniero", ma un individuo che nutre le sue stesse esigenze ed i suoi stessi desideri»[518].

Nell'articolo, il regista sottolinea la centralità di tale funzione («opera vitale»[519], la definisce) nello scenario mondiale a lui contemporaneo. Urgenza, per altro, rimarcata anche da un breve testo anonimo che sulla stessa pagina introduce e commenta brevemente alcuni passi dell'articolo: «Non è forse la crisi del mondo contemporaneo una crisi di spazio, una insofferenza di barriere? Bisogna, quindi, facilitare non più la interpretazione europea del mondo altrui, ma la comprensione reciproca»[520].

Può forse colpire che tali osservazioni si trovino pubblicate in una rivista italiana appena un anno prima dell'entrata in vigore delle Leggi razziali fasciste, e prima che la direzione della testata passi a Vittorio Mussolini. Testata che però, come è noto, vedrà gli articoli di De Santis e Alicata, di Antonioni, di Visconti, di Pietrangeli, che in qualche modo "intuiscono" o preparano il neorealismo, Colpisce, poi, che la chiusa del pezzo del commentatore anonimo, pur nei toni altisonanti – o peggio: che tradiscono forse il sentimento di una superiorità culturale e artistica – conformi a certa retorica di regime, veda l'accento posto proprio su diversità ed eterogeneità delle forme del vivere, sebbene interna all'Italia, che la pratica documentaria appare particolarmente candidata a cogliere. «E noi, Italiani», scrive l'anonimo «che possediamo una miniera inesauribile di spunti e di elementi, di tipi e di caratteri, possiamo attingere a questa forma moderna di cinematografia una forza immensa di azione e di vittoria»[521].

---

[518] *Ibidem*
[519] *Ivi*, p. 403.
[520] *Ivi*, p. 402.
[521] *Ibidem*

E tuttavia, proprio l'attenzione al formale della vita umana, quando è rappresentata nella forma in cui si vive e "fuori dal set", molteplice, varia per "spunti, elementi, tipi, carattere", è la suggestione che il commentatore italiano evidenzia dallo scritto di Flaherty. È la tensione che anima, ancora, per molti versi, le forme documentarie, in Italia e altrove.

«Un documentaire dit préciséement cela: il y a, très loin, ou tout près, d'autres formes de vie, d'autres manières d'être homme, d'autres lien»[522].

E poi, anche in tempi di biopolitica, di stati di eccezione che si fanno regola, di riduzione della vita a mera sussistenza biologica, di defraudamento dell'esercizio di possibili, di messa in forma del proprio esistere, e di rinati suprematismi razziali, arcaismi identitari e nazionalisti[523]: «Non è forse la crisi del mondo contemporaneo una crisi di spazio, una insofferenza di barriere?»

Con tutto questo, o anche per questo, la forma documentaria è, di nuovo, la forma dell'immagine più decisamente contemporanea.

3.5.1 L'altro lato (violento) del diritto e la forma dei corpi. Su due film di R. Minervini.

Il carattere esclusivo-inclusivo del diritto, il suo esercitarsi come violenza su nuda vita esposta a incertezza e minaccia, è al centro, anche, di due film di Roberto Minervini, più volti citati in queste pagine: *Louisiana-The Other Side* e *Che fare quando il mondo è in fiamme?*.

Louisiana si apre con una foresta, in cui ha luogo quella che sembra l'azione di un commando militare. Nel fogliame a perdita d'occhio si intravedono più individui in mimetica, armati. Avanzano piano, furtivamente, come cercassero qualcosa o qualcuno, e sembrano puntare i fucili contro un nemico che *non si vede*. Il senso di questo incipit si darà solo più tardi, nell'ultima mezz'ora del film. Che invece vede per gran parte vite di emarginati, fuori dalla legalità, spacciatori e tossicodipendenti, che magari rimediano, in una condizione di disoccupazione presumibilmente cronica, poco e saltuario lavoro di fortuna.

È soprattutto a Mark, ex detenuto, che il film guarda, facendone il centro e il tramite per mezzo del quale accosta le vite di altri marginali. Lo vediamo far l'amore con la compagna Lisa, e sintetizzare, vendere, iniettare dosi di metamfetamine. Quando regala una bambola alla nipotina, che sogna di fare l'università e "diventare stilista", le dice che sarà certo così, ma con aria assente, come sentisse di averle, in qualche modo, mentito: tra i marginali di Louisiana, l'interdizione dell'esercizio di possibili della vita, la sua dequalificazione, implica non poter far altro che consumarsi. Non altra forma sanno dare alla vita, gli abitanti di questo other side, il "lato altro"

[522] M. Macé, *Styles*, cit., pos. 5720.
[523] Cfr. *Infra*, § 1.1.1

dello stato, e si scambiano, a volte, gesti di vicinanza, di affetto, di cure, per come sanno, per come sono e possono. Così, Mark che promette di provvedere alle necessità della sorella, gli abbracci che scambia con nonna e madre. I suoi sono gesti al tempo stesso di cura e di abbandono, entrambi possibili (un po' come la "coincidenza degli opposti" che Rancière rilevava in certi personaggi rosselliniani), *indiscriminatamente*.

Ma, dalle conversazioni che occasionalmente questi marginali scambiano, emerge la percezione, comune e condivisa, di una propria esclusione, la cui causa è da loro rintracciata (come traspare da alcune fulminee affermazioni) in certe politiche della presidenza Obama. Non spiegano, non argomentano la loro convinzione, tanto è tenace, comune e condivisa[524]. Ciò che soprattutto emerge da frasi che questi individui si scambiano – facendosi, bevendo, chiacchierando – è che estendere ad altri cittadini dei diritti (nella fattispecie, di colore) abbia significato privarne loro. Con lo stesso gesto col quale si estende, automaticamente esclude: questa la convinzione di Mark e altri marginali. Tutti manifestano, in maniera piuttosto elementare, la percezione del carattere esclusivo del diritto, della sua revocabilità.

Nel giorno in cui Mark dovrebbe sposare Lisa, lo vediamo invece inoltrarsi in una foresta, e spogliarsi. Non diversamente, la prima immagine che nel film lo riguardava, pure lo trovava nudo, steso nell'erba sul ciglio di una strada. E, non diversamente, come quella seguiva all'incipit con gli uomini armati in mimetica nella foresta, così questa precede la loro ricomparsa. Si tratta di gruppi paramilitari autonomi, il cui astio verso un governo che avrebbe, secondo loro "tradito la Costituzione", ha tinte pericolosamente reazionarie, violente (lamentano, per altro, le limitazioni legali sul possesso di armi da fuoco), e dai loro discorsi traspare, anche, una matrice razzista verso le minoranze etniche del paese. Possiamo intuire la loro appartenenza alla schiera dei suprematisti bianchi, e sono, soprattutto, convinti di dover fronteggiare l'arrivo imminente della legge marziale, alternano addestramenti con festini, discorsi motivazionali, svuotando caricatori contro un fantoccio del presidente Obama.

C'è un nesso, inquietante, tra le vite incerte di Mark e altri e questi facinorosi, per diversi che siano, e anche con le cure che i primi, nelle loro esistenze marginali e precarie, a modo loro si scambiano a vicenda. Il legame è nel segno della percezione, comune a entrambi i gruppi, di quello che leggono come un tradimento, e un'esclusione. Ciascuno dei due gruppi è in fondo la controparte

[524] Potrebbe anche trattarsi dell'aumento delle spese militari (complice il conflitto siriano), oppure, più probabilmente, dell'aumento di spesa pubblica connesso all'Affordable Care Act, noto poi come "Obama Care". Non è superfluo ricordare che il sistema sanitario, negli USA, è fondamentalmente di natura privata (ma è anche vero che lo slittamento dal pubblico al privato è un fenomeno che ha interessato anche certi stati europei, l'Italia in particolare), e l' *Act* si configurava essenzialmente come un'estensione del welfare state sanitario. La diminuzione complessiva delle spese relative alle cure avrebbe però sia comportato un aumento della spesa pubblica, sia generato un meccanismo per cui si è progressivamente ridotto il numero di lavoratori. I quali, vista la possibilità di perdere il sussidio sanitario per l'aumento dei propri stipendi, hanno di fatto lasciato il lavoro.

dell'altro, per diversi che siano. Lo spogliarsi di Mark nella foresta, che fa da transizione da un gruppo all'altro, è il momento che marca questa complementarietà. Per gli uni e per gli altri, la politica statale è essenzialmente colpevole di aver esteso ad "altri" il diritto. E si può leggere, nei loro gesti, discorsi, qualcosa di quei sentimenti diffusi – in tempi di crisi – d'impotenza e rancore[525]. La prima è la disposizione di chi non sa o non crede di poter dar forma alcuna alla vita (la scena della bambola regalata che ho descritto più sopra). Il secondo presuppone anch'esso la sostanziale sfiducia in un possibile mutamento. Ma, se individua un nemico (invisibile) o possibile capro espiatorio (stranieri, che non si vedono, ma ai quali molte parole, di un gruppo come dell'altro, sembrano riferirsi), se individua nel governo un "traditore della costituzione", può trovare il conforto in una qualche narrazione identitaria magari tinta di venature razziste, o nell'idea di farsi a propria volta braccio armato della "Nazione tradita". E, detto per inciso, alcuni presupposti per il successo di leader che assicureranno di Far tornare grande il Paese, potrebbero anche aver trovato in scenari come questo il proprio brodo di coltura. (E, in fondo, più in generale, "le masse che non credono più a ciò che prima credevano", subiscono la seduzione di una qualche figura politica in grado di ripristinare un principio di autorità perduta).

Al di là di questo, l'intensità del film passa soprattutto nel modo in cui accorda il proprio sguardo, lo fa *disponibile*, al racconto di quei corpi, di quelle vite: si tratta di restituire comunque la credenza nei corpi che filma, di legarsi, attraverso uno sguardo aperto e disponibile, a ciò che fanno e dicono, a come sono al mondo. E, anche, filmare il modo in cui "vogliono essere", le forme in cui impegnano il proprio corpo davanti alla macchina da presa, ciò di cui vogliono dare rappresentazione, "performare". La scena della dichiarazione di Mark a Lisa e la consegna dell'anello di fidanzamento, in ginocchio, mentre seminudi fanno il bagno, è un mettersi di quei corpi in una forma, essere in un certo modo davanti alla macchina da presa come nella vita (e Mark aveva precedentemente concertato col regista la ripresa di questo momento, come avesse voluto farsi attore di se stesso). *Louisiana*, quindi *crede* nei corpi, ne mostra le potenze, le forme, l'essere insieme cura e abbandono, anche quando racconta di vite "impotenti" di gruppi marginalizzati, o mostra, di questi, l'inquietante prossimità con i gruppi paramilitari.

Il mettersi in una qualche forma dei corpi nella vita come davanti alla macchina da presa, il farsi "programmaticamente" attori di se stessi, l'essere in un certo modo al mondo, è al centro del film successivo di Minervini. Dove forse si fanno visibili coloro che i gruppi paramilitari di *Louisiana* vedevano come "nemico". La precarizzazione della vita che, allo stesso tempo e indiscriminatamente, in *Louisiana* covava una possibile risposta violenta, razzista, suprematista, interessa, in maniere differenti, gli abitanti afroamericani di Tremé e Baton Rouge (ancora nello

[525] Cfr. *Infra*, § 1.2

stesso stato), di quella risposta vittime in *Che fare quando il mondo è in fiamme*?. La domanda del titolo – che riprende il verso di un noto spiritual – è stringente, quotidiana. Che fare? Come fronteggiare una minaccia che non solo si sa incombente ma è per molti versi già in atto, come prepararsi, in che modo, a possibili scontri? Il mondo è in fiamme, per gli abitanti di Baton Rouge, a causa del mai sopito suprematismo bianco. Diverse sono le reazioni che suscita nella comunità di colore come diversi sono alcuni dei suoi membri. C'è Judy Hill, che gestisce (a fatica) il bar "Ooh Poo Pah Doo" (che è il titolo di un "classico" di suo padre, il cantante R&B Jessie), piccola isola di resistenza, aggregazione, e spazio di discussione per i neri del quartiere; ci sono Ronaldo e Titus, fratellastri di 14 e 9 anni, che giocano in strada e devono essere a casa prima del tramonto per ordine della madre, che teme possano trovarsi coinvolti in una sparatoria. Cosa all'ordine del giorno, perché la polizia, apertamente razzista, spara senza indugi su chiunque sia a malapena sospettato fonte di "disordini", benché innocuo e disarmato. Come fu per Alton Sterling, freddato da due poliziotti senza ragione nel 2016, o Phil Castile, morto mentre sedeva al volante della sua auto con la figlia quattrenne. E ci sono le nuove *Black Panthers*, il loro attivismo, gli slogan, le proteste contro la violenza istituzionalizzata.

Ancora un *Other Side*, quindi, una comunità marginale per cui la minaccia potrebbe benissimo essere la risultante degli umori violenti e pronti a esplodere che serpeggiavano già tra i gruppi paramilitari protagonisti della seconda parte di *Louisiana*.

E se "il mondo è in fiamme", il film racconta precisamente i più diversi preparativi per far fronte alla minaccia in corso, montati proprio come nella struttura responsoriale di uno *spiritual*. Da gruppo a gruppo, da individuo a individuo, la domanda sul "Che fare?" sembra risuonare per tutti, e ciascuno con le proprie strofe/scene, si prova a rispondere. Ciascuno fa fronte, come sa. Resistono, s'interrogano su *come* vivere, in che *forma* rispetto alla propria precarietà esistenziale e discriminazione razziale.

Si preparano, nel dialogo – che è condivisione aggregante di esperienze e riflessioni – , gli avventori del bar di Judy, si preparano le Panthers incitandosi (ancora: *responsioni*), manifestando vicinanza agli abitanti della zona dopo l'omicidio di Jackson, oppure offrono viveri ai senza tetto (*indiscriminatamente* bianchi e neri, quasi che il discorso da una prospettiva razziale si facesse più ampiamente inclusivo discorso di classe); si preparano, giocosamente nella loro infanzia-adolescenza, Rolando e Titus, dove il maggiore insegna all'altro come si salta su un treno in transito e come si tira di boxe (e dicendogli che «La gente oggi non combatte, ma preferisce sparare. E combattere non è "buono", a meno che tu non sia costretto a farlo»).

E che il cuore del film siano i preparativi, i tentativi di reazione al mondo in fiamme, sembrano dirlo anche l'*incipit* e il finale, con alcuni creoli intenti a cucire gli abiti per il carnevale: rito, affermazione identitaria nella *performance* attuata nelle strade.

Ecco, si filmano i modi in cui questa comunità s'interroga in vari modi su come vivere, in che *forma* far fronte, resistere, combattere contro precarietà esistenziale, discriminazione, violenze e rischi, come poter essere al mondo, come esserne, in un certo senso, attori. E se i membri di questa comunità minacciata, da "attori" del film "performano" – nel senso che dirò tra poco – di sé, è come se nello spazio del film si riguadagnasse loro la possibilità di dar forma e rendere visibili i loro discorsi, le loro istanze, rivendicazioni o paure. Nel film hanno *occasione* di raccontare di sé, di mettersi in una qualche forma, e al tempo stesso è il film a trovare nel loro racconto l'*occasione* del proprio farsi. Il mettersi in forma dei primi trova corrispondenza nel mettersi in forma del film stesso. Come il film assume e si fa carico dei loro discorsi, del loro cercare di mettersi in una qualche forma, così assumono il film quale luogo in cui raccontarsi, rappresentarsi (è, anche qui, una sorta di "indiretto libero").

Rappresentarsi, essere in un qualche modo al mondo: si diceva della perfomance. Nel film, si manifesta già nelle primissime scene, con la preparazione del carnevale. È prendere una forma, fingersi un altro, travestirsi. Eppure non è menzogna. Anzi, è un modo in cui si dà corpo, reale, alla propria identità, si riafferma, si rivendica, passando per l'assunzione e il confronto dialettico (come ha osservato Giacomo Tagliani) «con l'attributo cromatico del potere, il bianco appunto, del quale si cingono o del quale si disfano»[526]. Le piume, i copricapi e le vesti, preparati, cuciti, vestiti o svestiti, sono *habitus* di un potere discriminante da mimare ed esorcizzare, di cui appropriarsi e disfarsi nel rito, facendo fronte alla spoliazione di diritti di cui i soggetti di colore sono fatti oggetto. Un po' come ne *Les maîtres fous* di Jean Rouch, i cittadini di Accra, secondo le pratiche comuni al movimento politico-religioso degli Hauka, nella *trance* "esorcizzavano" i propri incubi, i propri timori nei riguardi del colonizzatore europeo, "interpretandone" gli attributi simbolici (il conducente del treno, il Governatore, la Guardia, il Dottore, ecc.).

La stessa contrapposizione cromatica, quale segno più netto della discriminazione razziale, si fa, del resto, evidente già nel bianco e nero della fotografia, che, a detta del regista, vuole anzitutto rimandare all'iconografia delle immagini della stagione delle lotte per i diritti civili degli anni '60 e '70 (l'era, cioè, delle "prime" Black Panthers, e, di Malcolm X, di Martin Luther King).

È la traccia forse più evidente di un intervento di stilizzazione, di una costruzione, di un "artificio" tecnico, attraverso il quale affiora il senso di una realtà, mediandola in una *forma*. Così, in *Louisiana*, era segno più tangibile ed esibito di una costruzione discorsiva, di un intervento sulla

[526] G. Tagliani, *Black and White Power*, in R. De Gaetano, A Canadè, *Fata Morgana Web 2019. Un anno di visioni*, Pellegrini, Cosenza 2019, p. 130.

materia del reale, il montaggio che legava i due diversi, eppure contigui, gruppi sociali, i marginali e i paramilitari. Ve ne sarebbero altri, nel lavoro di Minervini, altrettanto sensibili, come il fatto che parte dei soggetti ripresi, magari talora concertando col regista quel che poi faranno in fase di riprese, da un certo punto di vista sono "attori" di se stessi. Sono tutti elementi che parrebbero stridenti con una certa idea, piuttosto radicata, di documentario, come asettica, oggettiva registrazione della realtà come appare senza intervento alcuno. Mi occuperò ancora di tali questioni in un capitolo successivo. Qui, intanto, è utile partire da una dichiarazione del regista, che ha a che fare proprio col lavoro su/con il "materiale umano".

> La vicinanza della macchina da presa scatena nelle persone la performance, la favorisce al punto che nei documentari spesso si assiste alla performance dei personaggi e non dell'io. In inglese si direbbe: "the performance of yourself, not by yourself". Tu fai la performance su di te, non fatta da te. […] Comunque, quando si lavora insieme in modo intimo, quando si è così vicini, si accende il fuoco della performance che, però, non c'entra niente con la menzogna o con la fiction.[527]

Si tratta, quindi, ancora, di filmare i soggetti nel tessuto congiunto (Mondzain) del reale e delle loro finzioni, di come anche per delle finzioni o delle rappresentazioni passi il loro essere al mondo.
Fare una performance *su* di sé: in fondo, questo scrivere se stessi davanti a una macchina da presa, è simile al gesto di tenere un diario intimo. È a mezzo di uno strumento, cioè, che si *mette in una qualche forma* la propria soggettività, la si "performa".
Al tempo stesso, è a mezzo di un intervento formale che il cineasta lascia emergere il senso di quel mondo, ripreso e montato, anziché imporlo, dotarlo di una significazione a priori. Rendere sensibili le ambiguità, le tensioni dello *Other Side* di *Louisiana* significa passare per la creazione di forme che quell'ambiguità restituiscano, il legame segreto tra i due gruppi sociali del film, la loro indiscriminata coappartenenza al *Corpo Unico* della realtà. Significa, anche, far trapassare nella *forma* del film a livello della gamma cromatica – il bianco e nero – di *Che fare quando il mondo è in fiamme?* – il modo in cui si vede e vive una realtà dove la contrapposizione cromatica è segno elementare di quella razziale e insieme rimanda all'iconografia di un preciso periodo delle lotte per i diritti civili, cui le Black Panthers del film certamente si riferiscono.
Si tratta, in ultima istanza, di creare forme filmiche permeabili, in movimento, disponibili e aperte alla "vita nella forma in cui si vive".

---

[527] D. Zonta, *L'invenzione del reale*, cit., p.40.

3.6 Stili di cinema e stili di vita: continui processi di formazione.

Lo "stare a livello delle cose" col cinema, il dire le cose «con le cose stesse nella loro materialità e realtà» (secondo le espressioni di Pasolini più volte richiamate), implica stare anche a livello del loro movimento, del corpo unico di una realtà dinamica, spesso ambigua, "tutt'altro che affabile", imprevedibile e i cui fatti non hanno una significazione a priori. E, partecipando di quel movimento, "scrivere in movimento" lo stesso film.

E quella "rappresentazione della vita nella forma in cui si vive" (Flaherty), al fondo dello sguardo documentario, significa anche misurarsi con vite umane prese in una continua, dinamica, processuale messa in forma di sé (fare la performance su di sé, parafrasando Minervini), come una sorta di "scrittura in movimento" della vita stessa. Accostare figure umane a volte in movimento, a volte fuggenti, esposte a una vertigine di possibili, libere (rossellinianamente) di cadere, di farsi in vena o far l'amore, umanità per cui "follia" coesiste con "amore", vuol dire credere all'umano stesso come vita indiscriminata, come vita in cui coesistono e possono attualizzarsi, darsi forma, più diversi possibili. "Può essere tutto, può essere niente, non saprei...", diceva Irene in *Europa '51*, guardando le macchie del test di Rorscharch: e può valere per la realtà o la vita come per il cinema (del resto, pasolinianamente, "parlano" la stessa lingua), come un film può progettarsi in partenza in una forma e poi prenderne un'altra, modularsi diversamente secondo il movimento imprevedibile della vita. Al cui racconto s'è fatto aperto e disponibile, con le sue occasioni, i suoi incidenti di percorso. Accettazione incondizionata del suo racconto "in blocco", della realtà incluso tutti il suo "caos di possibili": il gesto documentario è, da questo punto di vista, *credenza incondizionata* nella realtà da raccontarsi, da accogliersi anche nel suo indesiderato, e nel racconto che può comunque farsene, seppure in modalità e sensi inattesi, non previsti dai progetti iniziali. Credenza, anche, nella molteplicità ed eterogeneità di forme che vite umane si danno, o tentano di darsi, credenza come "attenzione al formale della vita umana" (Macè).

E le forme documentarie sono – ancora Macè – "coscienza estetica" dell'infinito formarsi del vivere umano, in quanto si fanno disponibili a una messa in forma filmica e al racconto di una "stilistica delle vite umane", a queste forme che sono *toujours à faire,* oggetto di elaborazione vita natural durante. Sta anche qui un'ulteriore ragione per cui il documentario può considerarsi «la plus contemporain des arts contemporaines»: soprattutto per come «assume cette façon de se rapporter à la vie […]», per come si candida e si fa disponibile al racconto di vite colte nel loro formarsi («il saisit les vies en tant qu'elles son jouées dans des formes [...]»[528].

[528] M. Macé, *Styles…*, cit, pos. 5703

Apertura e disponibilità al racconto di forme di vita, o anche solo un'attenzione ad esse rivolta, sono, poi, tanto più preziose nella misura in cui nel mondo contemporaneo appaiono sempre meno dilazionabili e differibili alcuni interrogativi cruciali. Per i quali il presente si definisce. «La question politique se formule précisément aujourd'hui comme une incertitude quant aux forme de vie»[529], incertezza che può essere un generico e diffuso sentimento di precarietà esistenziale (come ho già avuto modo di dire altrove in questo lavoro), di impotenza a "mettere la vita in una qualche forma", a pensarle un domani, un futuro più o meno prossimo, o, semplicemente, come un desiderio. Ma «non pas exactement d'une autre vie, mais beaucoup d'autre façons de vivre» o di altri «valeurs du vivre»[530]. Ecco, in fondo il cinema del reale dice qualcosa del genere: esistono «très loin, ou tout près, d'autres formes de vie, d'autres manières d'être homme, d'autres liens»[531]. Si tratta quindi di raccontare la pluralità dei modi di essere al mondo, di essere umani, di mettere in vari modi, in forma filmica domande e problematiche che in fondo caratterizzano il nostro contemporaneo: «comment vivre? Comment vivre ensemble? Faut-il vivre autrement?»[532].

Le forme che ho indagato al capitolo precedente avevano a che fare tendenzialmente con il ristabilire un ordine di verità non fattuali o, se fattuali, non immediatamente evidente nelle immagini, e quindi con ristabilire, per immagini, lo spazio di testimonianze, di memorie altrimenti obliate, di storie ed esperienze, di "fatti calati nella vita del narratore". E si misuravano col dar ad essi forma. Quelle che ho invece qui preso in esame hanno piuttosto a che fare con vite alle prese col proprio formarsi. Questo, tra l'altro, come osserva ancora Macè, fa la differenza tra le forme della testimonianza in generale e quelle dello sguardo documentario aperto e disponibile alll'attenzione al "formale della vita umana". La prima avendo a che fare, tendenzialmente, più con «la mémoire, l'histoire, l'oubli», l'altro a «*la vie qualifiée*, c'est-à-dire la vie qui "se débat" dans sa multitude, dans le déploiement conscient de cette multitude»[533].

Ecco, proprio nel "dibattersi" in questa moltitudine v'è forse un'ulteriore affinità e prossimità tra cinema e vita, oltre a quelle che Pasolini evidenziava e che ho qui richiamato più volte. In fondo, entrambi, sono esercizio di possibili, continua, infinita, creazione di forme, aperta e in movimento, continuo misurarsi con l'indiscriminato, col possibile. Il "continuo lavorio" di messa in forma mai doma che ho rintracciato nel lavoro di alcuni cineasti e al quale è conferito un valore autonomo, un suo proprio significato, come lavorio che interessa in quanto tale, in fondo appartiene alla scrittura filmica, alla sua creazione di forme, come alla vita. Continuo formarsi e continuo interrogarsi sulle proprie forme.

---

[529] *Ivi*, pos. 5718
[530] *Ivi*, pos. 5719
[531] *Ivi*, pos. 5720
[532] *Ivi*, pos. 5717
[533] *Ivi*, pos. 5713

Ma, come ho messo in luce a proposito di alcuni film dai quali emerge una denazionalizzazione e discriminazione che si traduce in deumanizzazione, come squalificazione radicale della vita umana, interdetta dal formarsi, l'umanità – propria o altrui – è ancora da esercitarsi, e, appunto, da *formarsi* come tale, da doversi *continuamente* gestire, come non fosse conquistata una volta per tutte, e invece è processo ancora in atto. Come diceva il dottor Bartolo in *Fuocoammare*, del resto, a quelle immagini che ha visto tante volte, a quegli accadimenti che ha vissuto in prima persona, come medico di primo soccorso ai migranti, *non ci si abitua mai*. E, proprio in questo non abituarsi, in questo non imprigrirsi dello sguardo o della vita, e, per contro, la tensione a impegnarla, additava un "dovere", di "ogni uomo che sia un uomo".

Da questo punto di vista, un concetto come quello di "umanità" comune che però prende forme diverse, che si "dibatte" in una pluralità di possibilità, di stili, di forme di vita, suggerirebbe che, in fondo, non è affatto superato, compiuto, né una "grande narrazione" moderna da sfiduciare, cui tributare non più che un ironico scetticismo. E non per un qualche vecchio umanismo di ritorno fuori tempo massimo. Quanto perché, come detto, questione cruciale per cui il presente si definisce è l'interrogazione su *come* si è uomini, che forma si dà alla propria vita, con quale stile si sta al mondo.

O, se di umanismo si vuol parlare, confidando che ancora (con le parole di un celebre articolo di De Martino su neorealismo e tradizioni popolari italiane) «la tendenza realistica nel cinema» possa forma a un «più ampio e profondo umanesimo, che includa […] il mondo degli oppressi, degli strati subalterni o strumentali della nostra società [...]»[534] che sia quello, appunto, di umanità "più ampie", globali, non centralizzate, non verticali.

E d'altra parte, è proprio quel lavorio continuo (del cinema, dei film, come della vita) a formarsi, a far riconoscere al fondo simili umanità differenziate per forme e stili di vita, ma che la vita come esercizio di possibili hanno *indiscriminatamente* in comune.

Da questo punto di vista, il cinema del reale sa, anche, allargare ed estendere l'idea di ciò che si chiama umano come di ciò che si chiama "vita". Anche, volendo, per la sua capacità di mostrare come indiscriminatamente viventi più materie, organiche o no che siano. In questo senso, restituisce mondi e realtà che possono non essere affatto familiari al senso comune quando organico e inorganico "discrimina" (e volendo, in questo, secondo l'espressione già citata di Epstein, sa far crollare le frontiere tra i regni della natura). È questo un ulteriore aspetto di quel tratto caratteristico del cinema del reale italiano, e che accomuna più film, più autori in questo percorso: l'idea di un reale irriducibile non solo all'immagine, ma anche alle attese, a saperi pregressi, sedimentati, e che in qualche modo il cinema restituisce lì dove è meno confermativo del nostro senso comune, dove

[534] E. De Martino, *Realismo e folklore nel cinema italiano*, in "Filmcritica", n. 19, dicembre 1952, p. 185.

sorprende o inquieta. A tali questioni, e in particolare a un’idea di non familiare del reale dedico il prossimo capitolo.

Capitolo IV
IL REALE NON FAMILIARE E IBRIDO
(Del mondo)

Ma essere è naturale? No, a me sembra, anzi,
che sia portentoso, misterioso e,
semmai assolutamente innaturale.
P. P. Pasolini, *Essere è naturale?*

La nostra diffidenza culturale nei confronti di qualcosa
che pure continua ad affascinarci si fonda
su due goffe tautologie: che la realtà sia realistica
e che la natura sia naturale. La realtà include,
dovete ammetterlo, i sogni, i numeri del lotto, e
il grande amore: quanto alla natura,
non posso non pensare che esseri come la zebra […], come le farfalle,
i pavoni, il colibrì, le lumache, siano nati
dalla creatività di una natura per nulla interessata a essere naturale
G. Manganelli, *Ufo e altri oggetti non identificati*

4.1 Il cinema del reale come immagine del "non familiare"

Per introdurre le questioni cui dedicherò questo capitolo, riprendo brevemente la scena di *Fuocoammare* in cui il dottor Bartolo, nel suo studio, scorreva sullo schermo del computer le immagini di barconi sovraffollati, di migranti disidratati, feriti, ammassati. Nel mentre, raccontava delle ustioni da carburante, delle prime cure, delle traversate di donne gravide, attingendo alle sue esperienze personali di medico. Riferiva, anche, dell'impossibilità o incapacità di abituarsi a quel vissuto, che gli restava comunque intollerabile nonostante la sua professione, il suo ruolo, lo portassero a confrontarsi abitualmente con quei casi.

Così, per noi stessi spettatori, quelli che Bartolo commenta sono immagini e fatti ai quali il nostro senso comune non è nuovo, tanto occupano immaginari e quotidiano contemporanei. E tuttavia, la restituzione filmica di quella descrizione, particolareggiata perché partecipata "dal di dentro", in prima persona, e al tempo stesso riferita a un fenomeno che nella scena è "messo a distanza" dalla mediazione delle fotografie sullo schermo (come in fondo accade a noi spettatori

televisivi o “internauti”, che di quegli stessi eventi veniamo a sapere per mediazione, di notizie), ci trova *non abituati*.

È forse la stessa intensità di quella descrizione, che non lesina dettagli e non per questo incede un compiacimento del truculento, mentre manifesta dolente adesione, dignitosa *pietas*, a non consentirci di sentirla abituale, familiare. In pratica, ci si dà da vedere, e da pensare, qualcosa che, pure, il nostro senso comune poteva aver dato per acquisito (e le cui immagini ci sono da tempo tragicamente familiari). Sembra, quindi, *ridarsi a sentire*, quel qualcosa che più e più volte i mezzi d’informazione hanno guadagnato ai nostri saperi, ma come strappato a una percezione abituata, fatta “anestetizzata” dalla consuetudine che la (dolorosa) quotidianità di quelle stesse immagini, di quegli accadimenti, può aver stabilita. Ridarsi come fosse fuori da ogni familiarità acquisita ai nostri saperi, allora, e ridestarne la percezione.

E volendo, “non familiare” era, in *Vogliamo anche le rose*, il racconto dell’aborto clandestino di Teresa, per esempio, con la voce fuori campo che alludeva a fretta e disagio dell’operazione, alla freddezza degli strumenti di metallo contro la carne nuda, e le immagini della prora d’una nave rompighiaccio e piedi nudi su neve. E in fondo: non “familiare”, perché resa dalla prospettiva “minoritaria” di Vincenzo Rabito, per nulla ortodossa, poco familiare a vulgate e saperi pregressi, era la Storia del Novecento italiano in *Terramatta*. Né familiare era il paesaggio, in fondo, se appariva quasi “magico” visto dai finestrini dei treni ne *Il passaggio della linea*, o, in un senso diverso, la provincia del sud-est statunitense di *Louisiana*, anche in quanto “Other Side”.

Quello che è in gioco, dunque, benché in modalità e sensi diversi, è uno strappare gli accadimenti, le cose, i mondi, all’acquisito ai saperi, al noto, alle consuetudini. La mia idea è che questo sia un ulteriore aspetto caratterizzante il cinema del reale italiano contemporaneo. In questo capitolo indagherò dunque forme e modi cui tale restituzione di una qualche realtà come “non familiare” abbia luogo. Si tratta quindi di un altro aspetto del cinema del reale italiano, oltre a quelli presi in esame ai capitoli precedenti, che consentirebbe di metterne a fuoco la peculiarità. Che è, ancora una volta, nel segno di un guadagnare alla visione quanto di una realtà può non essere immediatamente evidente né riducibile alle sue immagini (di questo dicevo nel secondo capitolo), o qualcosa che alla sua messa in forma filmica resiste e, di nuovo, non a questa si riduce (ne parlavo al capitolo precedente).

È questo tratto, in particolare, come dirò meglio tra poco, per cui tale restituzione “defamiliarizzata” è imparentata a forme e motivi presi in esame in precedenza. Al fine di contestualizzarlo, occorre riprendere sinteticamente alcune osservazioni fatte nei capitoli precedenti. Mi sono soffermato su forme che da un gesto di ricerca (*sképsis*), verifica o saggiatura, su discorsi e filmati preesistenti (il *found footage*), facevano emergere un ordine di verità non

visibili o non fattuali nelle immagini. Ciò che faceva la corrispondenza di quelle forme a qualcosa del contemporaneo (nei termini, soprattutto, di una "replica"), era, in primo luogo, il fatto che in essi si trova messa in forma (filmica) un'interrogazione sul rapporto tra verità e immagine. O, meglio, un re-interrogare, rimettere in questione, rimontare immagini "date". Si trattava, quindi, di un gesto critico di verifica, di interrogazione, appunto, di ripensamento e risignificazione di immagini non arreso alla loro datità, e, al contempo, di un gesto creativo-immaginativo[535].

In seguito, mi sono soffermato su una concezione della realtà come dinamismo, come imprevedibilità e ingovernabile, comune a diversi cineasti, che scarta dalla sua cristallizzazione in una forma, e che magari "costringeva" il progetto del film a ripensarsi, a reinventarsi *in fieri*. Tale esercizio, a propria volta dinamico, processuale, di messa in forma filmica di una realtà, di continua reinvenzione di forme, inoltre, si accompagnava spesso, in più film, al racconto di vite umane colte in processi di "formazione", di stilizzazione del proprio vivere (anche, volendo, come "replica", nel senso più volte ripetuto, a un depotenziamento, una riduzione della vita umana al mero fatto biologico).

Traspare in filigrana, da questa sintesi dei percorsi critici e teorici già sviluppati nel corpo del mio studio, un'idea di fondo comune (e più o meno latente) nelle opere, nel lavoro degli autori qui presi in esame, al di là delle loro specificità stilistiche, della loro singolarità. Si tratta, in ogni caso, di far emergere un qualcosa del mondo (esistenti, o eventi) che può non essere immediatamente evidente, o non essere affatto visibile, ciò che non è compiutamente dato una volta per tutte nelle immagini (dunque, come nel caso del *found footage film* o di certo documentario d'animazione: da reinterrogarsi, reinventarsi), o qualcosa che alla sua messa in forma – cristallizzata – filmica, non è riducibile, e le eccede, ingovernaile e dinamica. Ecco: è su questa linea che mi pare possa collocarsi la restituzione di mondi come "non familiari", tali da inquietare o sorprendere, da ridestare o destabilizzare abitudini percettive, cognitive, saperi acquisiti e sedimentati.

Come riassegna voce e corpo ai "narratori", spazio alle loro testimonianze[536], e ai corpi umani il loro movimento, facendo racconto del loro "formarsi", dei modi in cui sono al mondo, dei loro "stili di vita"[537], così, il cinema del reale, restituisce ai mondi che filma il loro esser "prima" di ogni

[535]A tal proposito, avevo già fatto riferimento in questa sede a un brano di Montani che legge «l'immaginazione […] come […] tecnica, che […] differenzia e confronta. Un'immaginazione che potremmo definire *critica*, a patto di intendere la parola secondo il suo etimo antico – *krinein* – che significa separare e distinguere». P. Montani, *Introduzione*, in Id. *L'immaginazione intermediale*, cit., p. XI. Tale "immaginazione critica" funziona anzitutto come una «verifica di realtà» (*ibidem*). E, proprio in quanto "krinein", in quanto attività volta a "separare" e "distinguere", agirebbe nel senso di un possibile argine a quella che Montani chiama "indifferenza referenziale". Come contrasto, in definitiva, a quella «indistinzione tra spettacolo e documento» (*ibidem*), a quella perdita di differenzialità tra i diversi regimi discorsivi delle immagini nel riferirsi a un mondo altro da loro.

[536]Cfr. *Infra*, capitolo II

[537] Cfr. *Infra*, capitolo III

consuetudine, familiarità che il senso comune con essi stabilisce. Filmare un mondo come "prima che sia familiare", che stupisca o turbi, come fosse ancora da leggersi, tutt'altro che abituale, consueto, o confermativo di aspettative e senso comune.

L'accezione in cui userò qui la dizione "non familiare", che discuterò più approfonditamente in seguito, guarda solo in parte all'idea freudiana di *Unheimlich*, tradizionalmente reso in italiano come "perturbante". O, meglio: mi servo qui di una "duplice" sfumatura di significato che il testo di Freud evidenzia, e che è centrale nell'argomentazione. È noto che il testo saggio attiene essenzialmente alla «sfera dello spaventoso», a «ciò che ingenera angoscia e orrore»538, guarda in particolare ai racconti fantastici di E.T.A. Hoffmann (*L'uomo della sabbia*; *Gli elisir del diavolo*), e infine identifica il perturbante, dal punto di vista psicoanalitico, come il riemergere improvviso di un rimosso, di una pulsione remota nella vita psichica[539], qualcosa che è riaffiorato improvvisamente dacché «avrebbe dovuto rimanere nascosto»[540]. Qui mi riferirò a una particolare sfumatura di senso della parola, di cui nel saggio si fa menzione, e che è centrale nell'argomentazione freudiana, tralasciando però intenzionalmente la definizione strettamente psicoanalitica del concetto (inteso appunto come "ritorno di un rimosso" il cui effetto è quello di "perturbare"), e il riferimento alla narrativa fantastica. Il termine tedesco *unheimlich* è «evidentemente l'antitesi di *heimlich* [da *Heim*, casa], *heimirch* [patrio, nativo] e quindi familiare, abituale»[541]: dunque, letteralmente "non familiare". Ai fini del mio discorso, riprendo il passaggio in cui Freud annota, dopo aver riportata una lunga citazione riguardante le occorrenze e le sfumature di significato di *heimlich*, che questa, curiosamente, «ne mostra anche una», quella di "nascosto", «in cui coincide» paradossalmente proprio «col suo contrario, *unheimlich*»[542]. Il termine *heimlich*, "familiare", "noto", ecc., può cioè significare anche "nascosto".

Ecco, è questa coincidenza di *heimlich* e *unheimlich*, questo manifestarsi come "non familiare" del quotidiano, questo farsi destabilizzante del noto, del consueto, questo ridarsi del nascosto, del non evidente, che qui interessa. In quali modi e forme, quindi, il cinema del reale italiano costruisca immagini dove il familiare si fa non familiare, dove stupisce, inquieta, sorprende con ciò che il senso comune "dava per certo", dove il reale scardina attese e saperi acquisiti, dove si scoprono l'inconsueto, il nascosto, nell'evidente e ordinario. Si tratta, dunque, di un ridare a sentire, e a pensare ciò che del mondo si dava per acquisito. In questo senso, la disponibilità e l'apertura dello sguardo al mondo di cui ho detto al capitolo precedente, per molti versi connaturati allo

---

[538] S. Freud, *Il perturbante,* in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1991. p. 269

[539] Nel saggio è, ad esempio, l'ansia da castrazione. Cfr., S. Freud, *Il perturbante*, cit., pp. 297-303.

[540] *Ivi*, p. 275.

[541] *Ivi*, p. 271.

[542] *Ivi*, p. 275.

sguardo documentario, si declinano anche come restituzione di un mondo come fosse quello che a una sua prima visione si offre, non ancora sensato, cioè, ancora da pensarsi, non ancora guadagnato a certezze, né immediatamente assimilabile a saperi pregressi.

Esulando, temporaneamente, da queste osservazioni sull'idea di "non familiare", da un punto di vista più generale, si potrebbe dire che proprio un far disponibile lo sguardo al mondo, teso a scoprirne e mostrarne quanto non è in esso ancora conosciuto, fatti, fenomeni, forme di vita "altri", sia qualcosa che il documentario ha accostato più volte, in modi diversi. Avvicinamento, interesse, fascinazione verso ciò che si percepisce come "altro" (e, volendo, appunto verso ciò che si sente e si sa in senso ampio "non familiare"), la possibilità di farne racconto, quindi, come tensioni che alimentano la pratica del documentario. Il che potrebbe valere, in modi diversi, per un Flaherty che filmi gli Inuit (*Nanook*) o una comunità di pescatori irlandesi (*L'uomo di Aran*, 1934), o un Rouch le comunità della Costa d'Avorio, o ancora i fratelli Maysles di *Salesman* (1969), su un gruppo di venditori di bibbie porta a porta.

O in modi ancora diversi per gli interessi, i temi, dei film di Gianfranco Mingozzi, Luigi Di Gianni, Cecilia Mangini, i mondi dei quali fanno racconto, tradizioni, riti, credenze, pratiche e stili di vita fuori dai processi di modernizzazione industriale e dai cambiamenti sociali dell'Italia degli anni '50-'60.

O ancora, è il rapporto che Agnès Varda intesse con gli spigolatori che raccolgono il grano o rovistano tra i rifiuti per sopravvivere e che incontra in *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). O è il racconto che a più riprese, in più film girati nel corso degli anni, Amos Gitai fa delle comunità maghrebine e arabo-berbere baraccate nel quartiere di Wadi Salib ad Haifa, in Israele (in *Me'oraot Wadi*, 1978; *Wadi*, 1991; *Wadi Grand Canyon*, 2001). Racconto, osservazione, ricerca di altri stili di vita, interesse per quanto esula dal familiare, per una qualche alterità.

Oppure, è la tensione a misurarsi con ciò che del mondo inquieta, respinge, sfida, con umanità i cui comportamenti, attività, stili di vita e gesti scavalcano il senso comune. È in parte la linea di un Werner Herzog, per esempio ne *La Soufrière* (1977), in cui il regista filma l'isola di Guadalupe, evacuata in previsione di un'eruzione vulcanica, le scimmie a passeggio per le strade e un uomo che ha deciso di attendere la catastrofe, che poi non si verificherà; o in *Grizzly Man* (2005), su un giovane ambientalista statunitense deciso a "vivere" tra gli orsi, e poi ucciso dagli stessi animali.

Tuttavia, al di là di una possibile affinità in senso lato con tale accostamento e disponibilità al racconto di qualcuno o qualcosa che si sente "altro", la "non familiarità" nel cinema del reale italiano che qui analizzerò, non si declina tanto come ricerca di (o tensione a-) una qualche alterità.

Tantomeno come desiderio di conoscenza, di acquisizione ai saperi, di qualcosa di "non ancora noto" (un po' come l'"epistefilia", di cui parlava Bill Nichols[543]).

Si tratta, invece, di restituire ciò che di non familiare è anche in mondi "noti", conosciuti. In questo senso, le forme che qui prenderò in esame, come in parte già è emerso da quelle indagate ai capitoli precedenti, incrinano il presupposto che vorrebbe il documentario come «la manifestazione visibile più scontata»[544] del reale. Forzando in parte la lettera, ma non il senso, dell'affermazione di Bertozzi, si potrebbe dire, al contrario, che l'immagine documentaria tenda anzi frequentemente a fornire una manifestazione visibile sempre *meno* scontata di una realtà (quale che sia, non importa quanto "ordinaria", quotidiana, o al limite dozzinale, o, al contrario quanto "anomala", ignota, inconsueta), tale da sollecitare le nostre interrogazioni, da non acquietare, insomma, il nostro senso di realtà. Nell'analizzare questo lavoro su immagini non familiari, "come funzionino" e in quali film, farò, tra l'altro, riferimento, al concetto di straniamento di Šklovskij.

Come evidenzierò poi, tale restituzione del reale come non familiare (se, ancora con Bertozzi, il documentario «non si sforza di produrre certezze, non traccia omologie»[545]), non confermativa di attese, saperi acquisiti, e, anzi, in grado di ridestare la percezione di ciò che si dava per "noto", è un altro tratto che fa la contemporaneità delle forme documentarie, il loro "replicare" a qualcosa del contemporaneo, nel senso che ho più volte ripetuto.

In seguito, cercherò di evidenziare una possibile affinità tra certe forme del cinema del reale, il lavoro di alcuni autori che qui analizzerò (come Michelangelo Frammartino), e altre tendenze nel cinema contemporaneo internazionale, anche non strettamente riconducibile all'ambito del documentario. Anticipo qui, soltanto, che tale affinità è soprattutto nel segno di un esercizio di uno sguardo contemplativo, di un'idea e una pratica del cinema come un far disponibile e aprire lo sguardo al mondo.

In conclusione, affronterò un altro aspetto del cinema del reale italiano contemporaneo, che mi consente di porre nuovamente l'accento su un'idea che ha attraversato questo percorso nel suo complesso. E cioè, l'idea che "documentaria" sia soprattutto una forma, e comunque non un "genere". E che si misuri con il racconto di un vero non immediatamente evidente e non riducibile a immagini reinterrogandole, rimontandole (capitolo II), o con realtà che "resistono" a una formalizzazione (capitolo III), e a saperi radicati, consuetudini percettive, cognitive, il cinema del

[543] Riporto qui di seguito il passo di Nichols, benché non ne condivida l'assimilazione del documentario a una logica informativa (idea sulla quale mi sono già soffermato, in particolare nel II capitolo). «I film e i video documentari stimolano nel loro pubblico la "epistefilia" (desiderio di conoscenza). Comunicano una logica informativa, una retorica persuasiva o una poetica commovente che promettono conoscenza e informazioni, intuito e consapevolezza. Il documentario propone al pubblico di occuparsi di gratificare la loro sete di conoscenza» B. Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., p. 51.

[544] M. Bertozzi, *Documentario come arte*, cit., p. 15

[545] *Ivi*, p. 16.

reale è anche continua, vasta, varia creazione e sperimentazione di forme. Un cinema «inteso come trasformazione perenne»[546], riprendendo un'espressione di Dottorini già citata al capitolo precedente.

Creazione di forme, anche, che negli ultimi anni (come dirò più avanti) è stata chiamata anche "ibridazione". È questa una categoria usata a più riprese tendenzialmente per far riferimento alla coesistenza di dispositivi solitamente tipici del cinema finzionale (messa in scena, recitazione, ad esempio) e istanze documentarie, o materie apertamente inverosimili o addirittura favolistiche con il racconto di accadimenti o persone "reali". Affrontare questa categoria, anche effettuando una ricognizione su altri momenti nella storia del cinema italiano, passando in rassegna altri film, e posizioni in ambito critico, mi permette di mettere ulteriormente in luce un'idea del "documentario come forma".

4.1.1 I luoghi e le materie del non familiare. Due film di D'Anolfi e Parenti.

...grembo della Natura e, forse, tomba,
che non è mare o sponda, aria né fuoco
ma lor cause pregnanti in sé commiste
confusamente, in una lotta eterna,
se il Fattore Possente non costringe
queste oscure materie a farsi mondi...
J. Milton, *Paradiso perduto*

Un'immagine del non familiare del mondo, tale da non potersi assimilare ad abitudini percettive, da non confermare saperi pregressi, attese, senso comune, un manifestarsi dell'inconsueto e nascosto nell'ordinario ed evidente, tale da stupire, affascinare oppure perturbare, si diceva. È un'immagine che può ritrovarsi, ad esempio, nel lavoro di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti.

Ne *Il castello* (2011) è di scena un luogo "conosciuto", o col quale si ha una consuetudine, che sia "pratica", di "frequentazione", oppure anche solo una *familiarità* in termini di idee, saperi, aspettative (il senso comune "sa" cosa sia, "come funzioni", cosa vi accada, ecc.). Il luogo in questione è un aeroporto, quello di Malpensa. Pure, l'immagine che il film ne restituisce non è familiare, nel senso che illustrerò tra poco.

Intanto, un aeroporto è familiare al senso comune, paradossalmente, proprio nella misura in cui è – e resta – quel tipo di spazio che Marc Augé chiama "non-luogo"[547]. Spazio transitorio, come

[546] D. Dottorini, *La passione del reale*, cit., p. 68.
[547] I non-luoghi sono, secondo Augé, una delle produzioni più tipiche di ciò che egli chiama "surmodernità", formulazione che ho già avuto modo di analizzare in questa sede. Cfr. *Infra*, Capitolo I.

tale corrispondente e funzionale al disancoramento e alla circolazione di individui (e merci) nel mondo contemporaneo. Un luogo è, per Augé, «spazio in cui possono esser lette le inscrizioni del legame sociale […] e della storia collettiva [...]»[548], ed è «identitario, relazionale e storico»[549]. Nel senso che situa l'identità individuale in un dato contesto spaziale, sociale, culturale specifico, perché ne vede l'intrecciarsi e l'entrare in relazione con altre individualità, e perché dotato di una certa stabilità temporale[550]. Diversamente, un nonluogo è caratterizzato dal proprio essere "limbico", agito in via assolutamente temporanea, funzionale a una pura e rapida circolazione di individui e di merci. Ed è così che il senso comune lo concepisce. E tuttavia, affinché l'aeroporto funzioni, e faccia cioè "il suo lavoro" di luogo transitorio, occorre che sia invece quotidianamente agito da molti, per un lasso di tempo relativamente ampio. In altre parole, perché mantenga le sue finalità e funzioni, v'è chi ogni giorno vi lavora.

Ecco, già a questo livello, *Il castello* fa emergere un aspetto del nonluogo non familiare a chi (i molti) che lo esperiscono in quanto tale, ossia in quanto spazio di transito, ma in quanto "quotidiano", "fisso", come ambiente di lavoro, per esempio. È qui, a un livello più evidente, che il film racconta quel che di meno familiare al senso comune (ai più, verosimilmente) può essere in un nonluogo che funziona per non essere "fisso", familiare, per essere transitorio: la sua ordinaria *routine*, il suo essere, per alcuni, "stanziale". *Il castello* è soprattutto un film su come il nonluogo-aeroporto quotidianamente reagisce per continuare a funzionare come nonluogo e cioè come "spazio di transito", su come, in particolare, reagisce all'ingresso dell'elemento allogeno (i viaggiatori, specialmente stranieri, extraeuropei), osservando i lavoranti impegnati in vari modi nella sicurezza e nel controllo. E, come sembra suggerirci il titolo kafkiano del film, il nonluogo, non molto diversamente dal Castello dello scrittore ceco, funziona per restare sostanzialmente inaccesso.

Ma al di là di quegli aspetti del nonluogo-aeroporto che esulano dall'esperienza dei più, a un livello più profondo l'immagine non familiare consiste soprattutto nel modo, nella forma, in cui se ne fa racconto. In effetti, l'aeroporto appare per molti versi *simile a un corpo*, con una sua vita, che il senso comune non si aspetta da un edificio, da cemento, vetro, acciaio. Un corpo impegnato, nelle procedure di controllo degli addetti alla sicurezza, a vagliare ed eventualmente a escludere gli agenti allogeni ritenuti potenzialmente minacciosi, che si trovano ad accedervi e transitarvi. Sono infatti spazi che paiono dotati di vita propria, oggetti non inanimati, a mostrarsi già a inizio film: la porta automatica all'ingresso di un terminal che si apre e chiude senza che qualcuno l'abbia

[548] M. Augé, *Prefazione (2009)*, in Id., *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, cit., E-book, e-pub, pos. 9.
[549] *Ivi*, pos. 72
[550] Cfr. *Ivi*, pos. 57-59

attraversata, una scala mobile, senza passeggeri ma comunque in funzione, inorganica e animata[551]. Colpisce, poi, e rende "meno familiare" lo spazio da come il senso comune lo concepisce, pratica, immagina, anche il fatto che D'Anolfi e Parenti li mostrino, nell'*incipit*, "vuoti", laddove si è invece abituati a pensarli come più o meno frequentati, in un andirivieni di viaggiatori. E, sempre a questo proposito, è significativo che sia con addosso una ingombrante tuta protettiva e un casco, che celano le fattezze e ingombrano i movimenti, che la prima figura umana compare nel film, mentre mette in sicurezza un bagaglio incustodito. Continuando con la similitudine del corpo-aeroporto, è una cellula del sistema immunitario del nonluogo, come ne vedremo altre nel film. Immagini che vedono la presenza di un'attività in ciò che si sa inanimato e inorganico, e insieme l'assenza di chi (figure umane) si sa capace di una qualche attività, quindi. La non familiarità, come in questo incipit e così nel film tutto, appare, come per contrasto, intensificata, a livello stilistico, da una tecnica cinematografica "semplice", basica, in un certo senso: inquadrature – per lo più – fisse, stacchi netti. Le prime magari appena poco più "lunghe" di quanto occorra a una loro "lettura" (per altro, di spazi vuoti, oggetti inanimati), come se, paradossalmente, in quegli spazi vuoti fosse da vedersi qualcosa di più di ciò che in essi è a tutta prima evidente. Come se questo mondo, questo spazio – il nonluogo aeroporto – che pure conosciamo, non fosse "soltanto" ciò che già ne sappiamo, come fosse ancora, semplicemente, da vedersi, puro oggetto di sguardo anche quando nulla sembra accadervi, spazi che altro non sembrano dire fuorché il fatto di "esserci". Tutto questo concorre a restituire un'immagine non familiare del nonluogo.

Come ogni corpo, così anche quello di Malpensa, è, nel film, un corpo che ha vita nel tempo, scandito da quattro intertitoli, uno per stagione, ciascuno dei quali associato a una diversa fase: *inverno-arrivi*; *primavera-sicurezza*; *estate-attesa*; *autunno-partenze*; e corpo che per vivere innanzitutto controlla le sostanze esterne, che di stagione in stagione e di episodio in episodio vi transitano. O meglio, come recitano gli intertitoli, vi arrivano, vengono sottoposti al vaglio della sicurezza, attendono e infine ripartono. Tutta la sezione iniziale è infatti dedicata all'esame dei corpi estranei: polizia e guardia di finanza interrogano sulle motivazioni del soggiorno i viaggiatori extraeuropei, non tralasciando di controllarne i bagagli o i messaggi sul telefono cellulare, in fondo non diversamente da un corpo che analizza le sostanze che ingerisce. S'imbattono, tra l'altro, in un giovane che, come emerge da una radiografia, reca con sé – *all'interno del proprio corpo* – sostanze che le leggi del corpo-Malpensa "rigettano". Sono ovuli di coca, ammassati nell'ultimo tratto dell'intestino. E poi: l'addestramento del personale della sicurezza e insieme i controllori delle piste impegnati a scacciare gli uccelli che potrebbero inficiare le manovre di volo, ancora dicono del

[551] Estremizzando, i corridoi, le arcate in cemento frapposto al vetro delle finestre, visti in profondità prospettica, potrebbero anche ricordare uno scheletro, e la sala, deserta, a notte, del ritiro bagagli, tra il nastro trasportatore e i carrelli, ancora in profondità di campo, può ricordare la cavità di un apparato.

misurarsi quotidiano, in un luogo non quotidiano, con l'ingresso di corpi non familiari, o potenzialmente minacciosi al funzionamento dell'organismo, fino all'espulsione di quello estraneo: un giovane nigeriano che, per una falla nel sistema burocratico non può né accedere alla possibilità di rinnovare il permesso di soggiorno e neppure restare in territorio europeo, ed è costretto a fare ritorno al proprio paese (del resto, il castello kafkiano attrae, chiama a sé, ma in definitiva non accoglie).

E, a proposito di falle, frammezzo alle procedure di controllo finalizzate all'immunizzazione del sistema, v'è un corpo tra gli altri che, all'interno dell'organismo ospitante Malpensa, che come nonluogo ha natura "transitoria", attua lì i gesti del vivere quotidiano. In una toilette, una donna si tinge e lava i capelli, sciacqua sotto il getto del rubinetto della carne per poi cucinarla in un boiler utilizzando le prese di corrente all'interno del gabinetto. Ecco un'ulteriore anomalia, lieve, nascosta, temporanea, aliena al funzionamento dell'organismo-aeroporto, eppure "non respinta": un corpo compie gesti di per sé assolutamente normali e tipici in uno spazio stanziale, domestico, ma incongruo alle consuetudini, alle procedure, al funzionamento e al lavoro di controllo delle "cellule immunitarie" – i corpi di sicurezza, polizia, guardia di finanza –, alla natura transitoria del nonluogo. Corpo che evidentemente fa uso di quello spazio in un modo ad esso estraneo. Gesti normali che però risultano spaesanti nel contesto, perché tipici del mondo "familiare" e domestico, ma effettuati in uno spazio che di regola funziona per produrre "spaesamento", spostamenti, viaggi. Eppure, come per altri individui, spazi, attività dell'aeroporto, la macchina da presa non fa che – semplicemente – osservarla, fissa e attenta. Senza che una particolare transizione di montaggio che non sia la pura alternanza di campi medi e dettagli, o un movimento di macchina che non sia seguirne i gesti ne enfatizzino stilisticamente il carattere anomalo. Ancora, quindi, come già evidenziavo descrivendo le scene di apertura, a fare l'intensità del "non familiare" in quanto si dà a vedere è il suo dirsi con una tecnica essenziale, volta soprattutto a costruire – semplicemente – una visione delle cose.

La centralità di un vedere, e di un vedere come esercizio "prolungato" perché non risolto in una rapida, automatica acquisizione al senso e ai saperi, un prolungarsi della loro "non familiarità", sono evidenti anche altrove, nel film. Penso, ad esempio, alle sequenze dedicate ad altri lavori che hanno luogo nei pressi dell'aeroporto, in cui il significato di alcuni gesti e accadimenti è come "differito". In cosa consiste, per esempio, l'attività di quegli uomini che sparano, talora in modi che si direbbero goffi, in aria, poco distanti dalle piste degli aerei? È solo da una loro conversazione, per altro piuttosto "ellittica", e a distanza di più inquadrature e "tempo" filmico, che apprenderemo lo scopo di quell'attività (allontanare gli uccelli per evitare che intralcino le manovre di decollo o atterraggio).

È per «frammenti di realtà bruta»[552], per "immagini-fatto" (riprendendo la definizione di Bazin sull'articolazione del racconto di Rossellini[553]), che D'Anolfi e Parenti costruiscono un'immagine filmica del luogo. L'aeroporto, ciò che vi accade, non è sensato a priori, nella stessa misura in cui è meno il luogo del transito e dei voli, e più quello di un corpo che controlla: vale a dire, non è soltanto ciò che la nostra esperienza, il senso comune, si aspettano. Ossia, non è solo ciò che il nostro sapere, di quel nonluogo, dà per acquisito. È certo la sua immagine meno familiare, che al limite ci si può vagamente figurare (si può benissimo "pensare" ai lavori "non visti" che si svolgono all'interno dell'aeroporto), quella che il film mostra. Ma soprattutto, è il fatto che solo "a posteriori", progressivamente, dall'agglutinarsi di "immagini-fatto", disabilitando possibili automatismi nella produzione di senso, a vantaggio di un puro osservare, a fare la "non familiarità" del luogo nel film.

Il film successivo di D'Anolfi e Parenti è ancora un film di "immagini-fatto", dai legami però decisamente più oscuri ed ellittici che ne *Il castello*, tali da non rendere facilmente assimilabile quel che nel film si mostra a saperi pregressi, ancora da disabilitare automatismi nella produzione di senso. È un film dove, ancora, un puro osservare – ancora reso con una tecnica essenziale, e ancora porzioni di spazio dove nulla sembrerebbe aver luogo – prevale sul conferire un senso a quanto è da vedersi, come non fosse da subito assimilabile a qualcosa di riconoscibile, di *familiare*. È ancora un film che ha a che fare con un luogo, un film di assenze (inattività, vuoti) dove il senso comune si aspetterebbe "presenze" e viceversa, e ancora con un'idea di contaminazione. Stavolta, però, a differenza della similitudine tracciata tra corpo e aeroporto e il rapporto con elementi allogeni, in senso letterale. *Materia Oscura* (2013) è girato in Sardegna, nella zona di Perdasdefogu, dove ha sede il più grande poligono europeo per la sperimentazione di armi, quello del Salto di Quirra, attivo dal 1956. Vi si testano nuovi esplosivi, si fanno brillare vecchi ordigni, si lanciano missili. Tutt'intorno, pastori e agricoltori vedono le proprie attività, lo stato di salute propria e degli animali, minacciati dalle patologie anomale causate dalle sostanze chimiche rilasciate nel terreno, nell'aria, dagli esplosivi.

Di nuovo in linea con quell'anelito a "vedere di più" intrinseco al cinema, e al quale ho più volte fatto riferimento in questo percorso, con quel qualcosa della realtà che non è immediatamente evidente né visibile, così D'Anolfi e Parenti tendono qui a guadagnare l'immagine di una materia oscura. Un po' come quella massa presente nell'universo, di fatto invisibile perché non emette radiazioni elettromagnetiche, ma rilevabile attraverso i suoi effetti gravitazionali, così le sostanze patogene rilasciate nelle sperimentazioni degli ordini non possono in se stesse esser viste direttamente. Pure, si manifestano, e sono sensibili, i loro effetti sugli altri corpi, contaminati,

[552] *Ibidem*
[553] Cfr. A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, cit., p. 299 e succ.

influenzati. A differenza de *Il castello*, in cui il lavoro del personale aeroportuale somigliava a quello delle cellule del sistema immunitario, è la contaminazione avvenuta, e in atto, a dominare *Materia oscura*. Di quella, sono gli effetti a manifestarsi, mentre resta "nascosta" la causa prima, pur essendo, ovviamente, la sede del Poligono sotto gli occhi di tutti: fa capolino, in alcune inquadrature, l'edificio, dall'alto svettante, dominante, sui colli dei pascoli, e così anche le barriere e i fili spinati che cingono l'area militare adiacente ai sentieri percorsi dai pastori. Resta interdetta la visione della causa prima, tuttavia. Perché, certo, infinitamente piccola, come atomi, come cellule, o perché già potenzialmente ovunque instillata e perciò non localizzabile. Può, intanto, dirsene l'esser fuori dal campo del visibile, per contrasto, come nelle inquadrature dei cartelli che vietano l'accesso alla zona militare.

E così sono *oscuri*, spesso, i legami tra le singole inquadrature. Ciò che esse vedono è sì riconoscibile, leggibile, ma – bazinianamente – come puro fatto, frammento di realtà bruta: pastori che con le auto e le greggi lambiscono o si introducono sulla soglia dell'area militare; un uomo in tuta protettiva che con la sonda perlustra il terreno; il cadavere di una capra e veicoli dell'esercito fatti carcassa, arrugginiti, bruciati, forati da proiettili; militari a colloquio con un pastore. Eppure, da quelle immagini, di per sé familiari, *heimlich*, promana un sentore di non-familiarità, *unheimlich*. Sì, qualcosa di *unheimlich* è in immagini di cose e persone di per sé familiari (e del resto, riprendendo il passo freudiano già citato: tra le sue sfumature di significato la parola "heimlich" ne possiede anche una in cui coincide proprio col suo contrario "unheimlich"). Forse, anche perché il criterio della loro correlazione e del loro susseguirsi, i loro nessi, sembrano *oscuri*, a propria volta. In effetti, *Il castello*, pur facendo emergere il carattere "non-familiare", non quotidiano del non-luogo, spazio che si vuole – tramite il lavoro degli addetti alla sicurezza – asettico, immunizzato o impenetrabile, (ed è significativo, in questo senso, che la prima inquadratura fosse dedicata proprio a una torre *di controllo*), veicolava, complice l'unità di luogo, quella organica di un corpo, al quale *coappartenevano* fatti e frammenti. Per eterogenei che fossero, e neppure legati gli uni agli altri da nessi causa-effetto, si potevano comunque accepire i "fatti" (secondo il lessico baziniano) *tutti* come manifestazioni della *vita* di quel corpo unico che li teneva insieme. Ma la zona del Salto di Quirra in *Materia oscura* è un corpo malato, una teoria di macerie e terre riarse al sole, un corpo infetto che è minato nella sua stessa *unità* organica. Un corpo che non si tiene insieme e si disfa. Allo stesso modo, legami tra singole scene e inquadrature appaiono, a lungo, fortemente rapsodici. È solo intorno alla prima mezz'ora del film, infatti, che l'impressione di non familiarità comincerà a sciogliersi a vantaggio di un primo emergere di un senso, dopo che puri fatti e "frammenti di realtà bruta" non evidentemente significativi di per sé hanno impegnato e tenuta desta la visione, come in cerca di un senso "non già-dato", che inizia a chiarificarsi, quindi, solo a posteriori. La connessione

sinora *oscura* tra le inquadrature, tra pascoli ed esplosioni, tra attività agricole e militari, affiora. È un po' la prima diagnosi del corpo malato, l'individuazione delle cause della patologia dopo la visione dei sintomi: l'inquadratura vede il sezionamento di un topo in laboratorio, forse contaminato, mentre il sonoro, con la voce di una qualche personalità istituzionale, riferisce degli effetti di elementi chimici, entrambi presenti negli esplosivi testati nella zona, e la cui radioattività aumenta nel corso del tempo. Come informa la voce fuori campo, le sostanze sono state trovate nei prodotti agricoli, nelle ossa dei pastori, e l'esposizione prolungata ad esse causa tumori, paralisi, malformazioni alla nascita tra gli animali, umani o no che siano. È quanto, nelle battute terminali del film, si mostrerà con l'agonia di un vitello, che muore tra la pena e la rabbia dei pastori, impotenti a contrastare il male che ne impedisce le normali funzioni vitali (l'animale è incapace di alzarsi, di suggere il latte materno): la materia oscura.

L'effetto più manifestamente mortifero della materia oscura, giunge quindi solo alla fine del film, cioè solo *dopo*, una lunga, pura osservazione senza significazione immediatamente evidente, o già a priori consegnata, di "frammenti di realtà bruta", immagini che coglievano di volta in volta i sintomi della contaminazione. E l'intensità con la quale ci colpisce (o indigna, o sconcerta, o inquieta) il progressivo manifestarsi dei suoi effetti, è, anche, in forza di un dilatarsi, di un differirsi della compiuta rivelazione del senso di quanto si è visto. Proprio perché "oscuro", latente, non già a priori consegnato, proprio perché "non familiare", occorreva continuare a esercitare su quel mondo la visione, impegnava l'attenzione. Diversamente da quel che avrebbe potuto essere, per esempio, in un ipotetico reportage "di denuncia" (il che, per altro, evidenzierebbe ancora che le forme documentarie non sono assimilabili al linguaggio dell'informazione, come in questa sede ho detto più volte) sullo stesso soggetto, il film non enuncia affatto la sua tesi a priori (del tipo: "le sperimentazioni militari mettono a rischio viventi e ambiente"). Semmai, lascia che si produca dalla visione, dalle immagini. Volendo, ritardando la rivelazione del senso e amplificando la sensazione (visione) dell'azione mortifera. Il che – anticipo qui, ma dovrò tornarci in seguito – vale anche come affermazione di *credenza*, nelle immagini e nel mondo. Pur non essendo cioè visibile in sé la materia oscura, pur non essendo affatto sensato a priori né familiare quel mondo, può, intanto, rendersene visibile, in immagini, almeno qualcosa come i suoi effetti.

In sostanza, una causa patogena invisibile, che non può localizzarsi in nessun dove perché ovunque diffusa, osservarne (e documentarne) gli effetti su una realtà che avvertiamo come non familiare se i frammenti, le immagini-fatto, che ce ne danno visione, rivelano, nei loro oscuri legami, un'unità organica compromessa: ecco che la realtà del luogo non ha nulla più di consueto, nella stessa misura in cui la natura d'intorno è tutt'altro che allo stato naturale. Ma anche questo non è dato sin dal principio del film (volendo: un po' come nell'esergo da Milton citato in apertura:

oscure materie che non fanno ancora mondo, coeso e sensato), se ciò che accade a Pedarsdefogu ci si viene chiarendo solo progressivamente, in modo tutt'altro che manifesto una volta per tutte e da subito. Semmai, è qualcosa sulla quale c'è da investigare, da interrogarsi, come fosse appunto non familiare. E, ancora, solo da osservare, da "credere" a prescindere dalla sua rivelazione di un qualche senso.

I gesti inaugurali del film – di per sé a tutta prima *oscuri* – parlano a propria volta di interrogazione e ricerca, del saper "vedere di più" e più a fondo proprio del cinema, del suo cercare di render visibile una realtà non visibile, *oscura*. Si diceva della prima scena del film: un lavaggio di pellicole, appartenenti all'archivio del Poligono, poi tagliate. Il *found footage* (contadini, in filmati anni '50, sorridono felici e inconsapevoli del disastro appena iniziato, al lancio dei missili, ignari del portato mortifero, e ancora esplosioni, ignizioni, scoppi) si frappone ai girati originali di D'Anolfi e Parenti, nell'*incipit* (che, con effetto ancora defamiliarizzante, fa succedere il silenzio assoluto che accompagna le immagini di repertorio al rock'n'roll di sottofondo alla scena del lavaggio delle pellicole) e a più riprese nel film. I sintomi della patologia oscura nel presente sono contrappuntati all'eziologia nelle immagini di ieri. È dunque grazie alle immagini che la materia oscura si fa almeno in parte visibile, che il *found footage* occupi l'intero spazio del quadro o solo una sua ridotta porzione, se i filmati di repertorio vengono visti come in proiezione, all'interno di una sala buia. L'immagine della condizione materiale di fruizione che è (stata) tipica del cinema ribadisce l'immagine come possibile via di accesso – mediata – alle cose. Perché se la materia che corrompe è in sé invisibile, se anche infetta e fa morire e disgrega l'unità e la coesione delle varie manifestazioni della loro vita, di tutto ciò che sfugge alla visione, che resta invisibile, può, almeno, darsi una qualche immagine, possono in qualche modo rinvenirsi tracce della cosa o sua *proiezione*, quindi, che si impone sulla disgregazione della vita come tutto organico sotto i colpi dell'agente patogeno invisibile. È un'ulteriore affermazione, come altre che ho avuto modo di prendere in esame in questo lavoro, di credenza nell'immagine, nel suo poter mediare quanto può non essere affatto immediatamente visibile.

Il mondo quale appare in questi film, come in altri sui quali avrò modo di soffermarmi tra poco (come è, in un senso diverso, nel lavoro di Michelangelo Frammartino) e altri ancora che ho già preso in esame, è spesso un mondo col quale lo sguardo *non ha familiarità già acquisita*. Un mondo che riconosciamo come "nostro", che crediamo, e che non è però confermativo di ciò che da esso ci aspettiamo (volendo: familiare e non familiare insieme, *heimlich* che è anche *unheimlich*), o che non si presta a una immediata decifrazione, e che invece impegna lo sguardo in un'attribuzione di senso. Su questo mi soffermerò al paragrafo successivo, evidenziando come questa restituzione

del non familiare sia, in modi diversi, anche nel lavoro di altri autori qui presi in esame. E, come anche in questo lavoro sul non familiare, l'immagine documentaria sia *contemporanea*.

4.1.2 Un'idea di "non familiare" del mondo contemporaneo.

Cosa accade ai pastori di *Materia oscura* quando dialogano (senza che le loro parole siano facilmente udibili) in maniera piuttosto animata con un gruppo di militari?
E "a chi appartiene", ne *La bocca del lupo*, quella visione che restituisce, in un filmato d'epoca, cantieri, acciaierie genovesi, e che il montaggio raccorda agli sguardi di Enzo visto nel presente? A lui stesso e ai suoi ricordi, o a quelli della città, o al regista stesso che, come in una "soggettiva libera indiretta", assume lo stato d'animo di un personaggio, creando così la condizione di liberazione di uno stile, del *sua* visione estetica del mondo? E Mary è un uomo o una donna? E ancora: le immagini e i racconti di *Vogliamo anche le rose* appartengono più ad Anita, a Teresa, a Valentina, o a nessuna di loro e perciò (*indiscriminatamente*, ancora secondo la formula di Alicata che ho più volte ripreso) alle *tante*? E poi, di chi parlano, o per chi parlano, gli attori che in *Nous/Autres* di Giovanni Cioni raccontano le vite che poi sapremmo non esser le loro, e invece appartengono ai "veri" Yann e Helga? Significazioni e senso sono come differiti.
Un discorso analogo può estendersi anche, con le dovute distinzioni, ai film di altri autori, dove i "nessi ellittici", sospesi, di "immagini-fatto", chiamano a investirle di senso, a effettuare un lavoro di riconnessione, a trovare un mondo da ciò che il singolo film presenta come eterogeneità di eventi e situazioni: ad esempio, è così nell'incipit di *Fuocoammare*, come dicevo al capitolo precedente, poiché tutto giocato su diversi frammenti di realtà (il bambino e la fionda, la casalinga, la stazione radiofonica, le motovedette di soccorso all'erta), di ambienti e condizioni (il mondo di *outsiders* tossicodipendenti, marginali, e i gruppi paramilitari reazionari in *Louisiana*). E questo potrebbe dirsi anche per il più recente film di Rosi, *Notturno* (2020). Che vede più episodi, più vite – di un pescatore di frodo, di un bambino che fa da "riporto" ai cacciatori, un battaglione di donne soldato dell'esercito curdo, una scuola di bambini yazidi – svolgersi in zone di guerra in Medio Oriente, tra i confini degli stati (Siria, Libano, Iraq, Kurdistan). I "fatti", i gesti compiuti da queste umanità e altre, suonano, a lungo "oscuri", nel film, come non fosse mai reso esplicito fino in fondo il loro senso. Sempre differita la chiarificazione "definitiva" del loro agire, inframezzati gli uni con gli altri, gli uni dagli altri "interrotti". E la stessa guerra in sé, le azioni militari, i conflitti, ossia la ragione per cui quelle vite sono come il film le dà a vedere, non si vede. Piuttosto, è come instillata in quelle, le condiziona, fa di esse ciò che ne vediamo. Di quella causa, in un certo senso, si danno a vedere gli effetti traumatici (tutti quelli, per inciso, regolarmente ignorati dal mondo

dell'informazione): come i disegni che i bambini yazidi fanno rappresentando le violenze subite dai loro cari, alle quali hanno assistito[554].

In modalità diverse, si tratta comunque di mondi, situazioni, le cui immagini differiscono la chiarificazione immediata di significazioni, di senso. Non familiari al senso comune, per quanto non necessariamente "altri" o alieni all'esperienza, e, comunque, visivamente "trasparenti" (nulla di "misterioso" o di "altro" è nei frammenti di realtà in *Fuocoammare* come in *Materia Oscura*). Pure, sollecitano l'interrogazione nella stessa misura in cui tengono impegnata la percezione e non paiono consegnarsi da subito con un senso di per sé evidente. È, dunque, in modi diversi, procrastinata, differita, la familiarizzazione con questi mondi, intesa in senso lato come riconoscibilità, leggibilità immediate, come repentina assimilazione a saperi pregressi (o consuetudini percettive: è soprattutto il caso di *Alberi*, di Frammartino, sul quale mi soffermerò in seguito).

Se, come anticipavo in apertura al capitolo e approfondirò poi, tale restituzione del non familiare (in senso ampio) è un'altra possibile peculiarità del cinema del reale italiano, va detto che, al tempo stesso, e più in generale, consentirebbe di mettere in luce un'altra condizione per cui la forma documentaria è "contemporanea", nel senso più volte esplicitato in questo lavoro.
Mi sono già soffermato[555] su un generale "ritorno al reale" (Foster) che marca e caratterizza un cambiamento di clima culturale (nel discorso filosofico, artistico, letterario) rispetto al postmodernismo, e del quale il documentario è certo parte. Ho messo in parallelo le forme di certo film basato su materiali d'archivio o di certo documentario d'animazione con un'interrogazione sul rapporto tra immagine-verità-testimonianza, che in quelle forme, in qualche modo si concretava; e la forma documentaria come "attenzione al formale della vita umana" (Macé), e una concezione della vita dell'uomo come esercizio di possibili, di stilizzazione del proprio essere al mondo.

Ora, riprendendo l'idea del documentario come "domanda di senso", ricerca di una "immagine sensata del mondo" e del nostro "esserci", nell'"incontro percettivo" con quello, nell'"apertura dello sguardo[556]", si potrebbe dire che proprio la domanda nel suo esercitarsi, nel suo farsi, l'interrogazione *in fieri* su ciò che è da vedere, a trovarsi in qualche modo concretata nella forma documentaria. Negli esempi che ho passato qui sopra in rassegna, nei film di D'Anolfi e Parenti analizzati (e altri, di altri autori, oggetto dei paragrafi successivi), sembra che nelle visioni "spaesate", non familiari, sui mondi di cui fanno racconto, ciò che si impegna è in senso ampio una ricerca di significazioni, che si esercita come un puro osservare, un puro far disponibile lo sguardo

[554] Giustamente, Carmelo Marabello, parla del film di Rosi come una sorta di "Paisà 2020". E d'altra parte, l'idea di "immagine-fatto", come ho già ricordato al capitolo precedente, è centrale nella lettura baziniana di *Paisà* di Rossellini. Cfr. C. Marabello, *Paisà 2020*, in "Fata Morgana Web", 10 settembre 2020, https://www.fatamorganaweb.it/notturno-gianfranco-rosi/
[555] Cfr. *Infra*, Capitolo I
[556] Cfr. *Infra*, § 1.1.1

al mondo. Quanto più appare "non familiare". E, allargando lo sguardo, è una domanda, credo, per cui il clima culturale del presente si definisce (al di là del fatto che possa considerarsi come "trans-storico", ossia come attività in cui si è "da sempre" impegnati). Domanda di senso che è tanto più "esercitata", inesausta, attiva, dinamica, quanto meno "si acquieta" in una risposta stabile. Tenuta in movimento costante, quindi, o, per lo meno, "durevole", differito il senso, non dato da subito e a priori, da cercarsi, da attribuirsi, crearsi: era ciò che emergeva già dalla lettura di un film come *Materia oscura*, ad esempio. Domanda che si esercitava di pari passo con un continuo esercizio di sguardo su un mondo "non ancora" sensato e però "sensibile", visibile, cui lo sguardo si apre, si fa disponibile.

Ma, parlando di "clima culturale", di nesso tra "non familiare" e ricerca di senso, penso intanto a due categorie estetiche che Mark Fisher indagava in un suo studio e individuate come "tipiche" di certa produzione artistica contemporanea. E proprio prendendo le mosse dal freudiano *Unheimlich*. Sia il *Weird* che lo *Eerie* [557] riguardano sensazioni di "non familiarità", e Fisher ne parla anzitutto, in termini generali, come una sorta di «ossessione» per ciò che «sta al di là della percezione, della conoscenza e dell'esperienza comune»[558]. Fisher definisce il *weird* ("bizzarro", "strano") come l'elemento "fuori posto", l'innesto nel familiare di qualcosa che normalmente ci si aspetterebbe fuori di esso, come una «combinazione di due o più elementi che non appartengono allo stesso luogo»[559]. È *presenza* di qualcosa non congruente o non coerente rispetto al contesto in cui si manifesta, irruzione dell'esterno all'interno. Lo *eerie*, invece, ha a che vedere con la mancanza di qualcosa dove ci si aspetterebbe di trovarla[560], o, all'opposto speculare, con la presenza di «qualcosa quando non dovrebbe esserci niente»[561], una dimensione che Fisher chiama «fallimento di assenza»[562].

Nel *weird* come nello *eerie*, i concetti, gli schemi percettivi e cognitivi consueti, ritenuti affidabili, sembrano farsi obsoleti, come di colpo inadatti a decifrare una realtà e a investirla di senso, tanto appare non familiare. Sono sensazioni di un mondo che manca di tenuta, che non è *più* ciò che normalmente ci si aspetta da esso, sono esperienza di un venir meno di significati e di attese sui quali l'idea di mondo si fondava, benché, nella ricognizione di Fisher, non necessariamente e non solo con effetto apertamente inquietante, non connotati in senso esplicitamente sinistro, o non solo riconducibili al "perturbante".

---

[557] Il titolo italiano li rende come "strano e inquietante"
[558] *Ibidem*
[559] *Ivi*, pos. 11
[560] Cfr. *Ivi*, pos. 11-13
[561] *Ivi*, pos. 12
[562] *Ivi*, pos. 62.

In effetti, nei due film presi in esame al paragrafo precedente, era in gioco, anche un fallimento di aspettative quanto al comportamento di qualcosa o qualcuno, di presenze dove non dovrebbero essere e viceversa, di agentività attribuita all'inanimato, all'inorganico, di persone o cose "fuori posto". È un aspetto che si può ritrovare in altri film, come dirò in seguito.

Benché abbia a che fare con categorie estetiche (ma d'altronde, lo *Unheilmich* freudiano parte da certa produzione letteraria per farsi categoria anche psicanalitica, relativa al ritorno del rimosso), lo studio di Fisher tende a estendere quelle idee di "stranezza" a una lettura della

> situazione storico-politica e più ampiamente culturale […] intorno alla metà degli anni Dieci: che si trattasse di terrorismo islamista, ondate di populismo accelerate dagli algoritmi di internet, migrazioni di massa o riscaldamento globale, l'"ambientazione familiare" del nostro mondo stava subendo l'"irruzione violenta e improvvisa di un esterno incontrollabile.[563]

È la situazione descritta in un recente studio di Gianluca Didino, che prendendo le mosse dalla ricognizione di Fisher incrocia analisi di certa produzione culturale (cinema, letteratura, televisione) con l'esperienza personale e collettiva di avvenimenti del primo ventennio del terzo millennio, che in molti abbiamo percepito come destabilizzanti (dall'attentato del 9-11, fino a quello di London Bridge nel 2017, passando per la minaccia e gli effetti del riscaldamento globale, ecc.[564]). O, anche, *eccessivi*, sia con riguardo a un loro susseguirsi caotico, rapido, sia quanto a una capacità di interpretarli.

In effetti, come già ricordato[565], proprio l'eccesso è, secondo Marc Augé, uno dei tratti tipici della surmodernità, riferibile a una «sovrabbondanza di avvenimenti[566]», di rapidi mutamenti sociali, politici, economici[567]. Ora, questo eccesso di avvenimenti, secondo Augé, è in stretta correlazione con un altro fenomeno che ha del parossistico a propria volta. Proprio perché eventi sovrabbondanti si verificano in modo così incalzante, tale da non essere assimilabili compiutamente al nostro orizzonte quotidiano, abituale, ad acquisirli alle consuetudini; proprio perché, insomma, ogni avvenimento ci giunge come *nuovo*, suona come *non familiare* in una certa misura, e chiama a un «sovrainvestimento di senso»[568]. Vale a dire che tale sovraccarico mette in gioco un «bisogno di dar senso al presente», che è costantemente sollecitato nella misura in cui quel presente non appare

---

[563] G. Didino, *Essere senza casa. Sulla condizione di vivere in tempi strani*, mimimum fax, Roma 2020, pos. 11
[564] *Ivi*, pos 34.
[565] Cfr. *Infra*, § 1.1.1
[566] M. Augé, *Nonluoghi*, cit., pos. 42.
[567] La globalizzazione e il modificarsi radicale degli Stati-Nazione "tipici" della modernità fino alla loro crisi, o la crisi in campo finanziario, l'incalzare delle innovazioni tecnologiche e la loro diffusione massiva, la stessa produzione continua di "non luoghi" che determinano ancora cambiamenti a livello della costruzione delle relazioni sociali, ecc.
[568] *Ivi*, pos. 43.

familiare. E da questo punto di vista, la contemporaneità ci trova, secondo Augé, particolarmente «avidi di senso»[569].

Estendendo le considerazioni di Augé, si potrebbe pensare che qualcosa come un "sovrainvestimento di senso", una "fame" di significato da attribuire a ciò che sembra non averne, si acutizzi quanto più gli accadimenti del mondo contemporaneo paiono rimanere fuggevoli comunque a una loro interpretazione o leggibilità. Si tratta, comunque, di una categoria antropologica, di cui Augé vede l'intensificazione (parossistica) nel presente. In sostanza, quanto meno una certa "idea di mondo" sembra "tenere" a fronte dell'"eccesso di eventi", figurandoselo e interpretandolo come "sensato" laddove, al contrario, sfugge a leggibilità e significato, tanto più si tenta di attribuirgliene. Il che, da un punto di vista più generale, è anche tra i sintomi di quella che, ancora in termini antropologici, è una "crisi culturale". Proprio facendo riferimento a tale concetto, e in particolare all'interpretazione demartiniana, in un suo studio recente[570] Amalia Signorelli interpretava il mutamento – a fronte dell'esperienza della crisi finanziaria, economica, e poi, sistemica – di abitudini, della vita sociale, di stili di vita e sistemi valoriali in Italia. Crisi che, secondo la studiosa, vede la precarietà farsi, da categoria lavorativa-economica, esperienza esistenziale, sociale, e che si configura essenzialmente come una «situazione piena di incertezza sul significato e sul valore degli accadimenti umani», che vede saltare «abitudini ed equilibri, certezze e risorse e […] stili di vita, visioni del mondo e sistemi di valori, senza che le cause fossero del tutto chiare»[571]. In sostanza, nelle sue forme più radicali, la crisi culturale[572] si configura come qualcosa di profondamente simile a quello che Signorelli, con un riferimento a un noto concetto di Ernesto De Martino, chiama "crisi della presenza[573]". L'idea demartiniana di *presenza* indica sostanzialmente l'"esser*ci*", ossia la condizione di "stare al mondo" in modo propriamente umano: stare al mondo, cioè, avendo *coscienza d'esservi e di poterlo agire.* Ora, perché tale agibilità del

[569] *Ibidem*

[570] A. Signorelli, *La vita al tempo della crisi*, Einaudi, Torino 2016.

[571] *Ivi*, p. 8.

[572] Qualcosa come un'incertezza, un'opacità di lettura, una indisponibilità all'interpretazione, è già, secondo Signorelli, nella percezione e comprensione della crisi economica. «L'immagine che [tra il 2007 e il 2008] ricorreva sugli schermi televisivi, quella degli impiegati della Lehman Brothers che lasciavano i loro uffici portandosi […] gli scatoloni con gli effetti personali era iconograficamente comprensibile, ma semanticamente non meno indecifrabile e inquietante di parole come *spread* o *prime rate*: era inconcepibile che le grandi banche di Wall Street avessero volontariamente comprato o ricomprato crediti inesigibili, per poi entrare in crisi e licenziare i propri dipendenti!», A. Signorelli, cit, pp. 3-4. Scenario fattosi poi ancora più "opaco" quando alle misure che, in politica economica, si sono attuate per fronteggiare la crisi, e che, a detta dei loro fautori ne avrebbero garantito il "superamento", non ha fatto però seguito un effettivo miglioramento nelle condizioni di vita. A titolo di esempio, e con riferimento al solo caso italiano: «Lo *spread*, per mesi agitato come minaccioso segnale di imminenti orribili catastrofi, è poi di colpo sparito dall'orizzonte delle cronache perché, a quanto si disse, ormai era stato quasi colmato; ma malgrado la soddisfazione ostentata da coloro che avevano predicato […] la cosiddetta *austerity* come unica cura possibile, lo *spread* non cresceva più, ma l'occupazione neppure. Il debito pubblico invece sì», A. Signorelli, *La vita al tempo della crisi*, cit., p. 8-9.

[573] Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Einaudi, Torino 2019; e A. Signorelli, *La vita al tempo della crisi*, cit., p. 14-21. è un concetto che in parte attinge al concetto heideggeriano di *Dasein*

mondo si dia, occorre che la coscienza di esservi si costruisca attraverso contenuti culturali condivisi ("intersoggettivi", nella terminologia di De Martino), quali interpretazioni con una minima stabilità temporale, attribuzione di significati e valori a cose ed eventi del mondo. La presenza non è però da intendersi come condizione statica e stabile acquisita una volta per tutte: al contrario, a confronto con determinate situazioni, quei contenuti culturali, quei significati, possono "scoprirsi inadeguati" e, appunto, "entrare in crisi"[574]. La crisi della presenza, nelle sue forme più intense, si configura come una condizione di impotenza, di allontanamento del mondo dal soggetto e del soggetto dal mondo[575]. Questo si fa quindi estraneo. E De Martino stesso, a questo riguardo, parla a più riprese di un "diventare non appaesato, non ovvio, non domestico, né operabile del mondo". Dunque, illeggibile e non disponibile all'attribuzione si significati, di "valori", in termini demartianiani, attraverso i quali un gruppo umano costrisce il senso del proprio "esser*ci* nel mondo", e dunque il poter agirvi. Ma De Martino ricorreva anche – e con questo mi riallaccio al discorso più generale qui intrapreso – proprio alla terminologia freudiana, parlando di un farsi *Unheimlich* del mondo, di un trovarsi non familiare del familiare[576].

Proprio la restituzione di un mondo in vari modi non familiare nelle immagini impegna la percezione, la ricerca di senso.

Non è "strano" vedere un aeroporto vuoto (una presenza che manca laddove ce la si aspetta) o le sue toilette usate come cucina in quello di D'Anolfi e Parenti su Malpensa? E non è, ancora, non familiare il mondo di *Materia oscura* che sembra essere "meno mondo"[577], non tenere, e la cui immagine si restituisce per "frammenti di realtà bruta", per accadimenti che non sembrano tra loro

[574] Le cause scatenanti della crisi vengono […] individuate da De Martino in un regime di vita materiale e culturale che non offra neppure un minimo di risorse tecniche e di opportunità decisionali per agire razionalmente ed efficacemente nel e sul mondo: sicché coloro che si trovano in questa situazione "stanno nella storia come se non ci stessero", in una condizione di miseria culturale che è testimoniata dalla loro incapacità di affrontare razionalmente e manipolare efficacemente la situazione. Questo soggettivo sentimento di totale impotenza è certamente la manifestazione più grave della crisi della presenza; il malessere, il senso di inutilità, di impotenza, di insignificanza si manifestano in forme non tanto drammatiche, quanto depressive: se il mondo si ritira dal soggetto, il soggetto si ritira dal mondo, che, dal punto di vista esistenziale, per lui si riduce, si fa sempre più piccolo, vuoto, insignificante. Ad ogni modo, non è questa la sede per addentrarsi in una ricognizione sugli studi di De Martino, mi limito però a ricordare che lo studioso analizzava anche uno "strumento" al quale le società umane ricorrono per fronteggiare la crisi: la "destorificazione del negativo". La quale, a grandi linee, consiste nel trascendere e universalizzare l'evento traumatico, per collocarlo al di fuori della storia, della situazione contingente, e, portandolo "al di fuori" del presente, superarlo. Magari, attraverso un mito, o un rituale. Si tratta cioè di "simbolizzare" l'evento negativo e assimilarlo a racconti e pratiche in cui quella stessa crisi era stata superata "una volta per tutte".

[575] Lo studio di Signorelli è attraversato dall'idea che qualcosa di analogo a ciò che De Martino aveva descritto sia stato esperito, in Italia, dai più, come crisi culturale correlata a quella economica. Come revoca, cioè, messa in crisi di sistemi valoriali che mettono in questione la presenza stessa, demartinianamente intesa come coscienza "del proprio esser*ci*", nel mondo, e la possibilità di leggerlo, e di agirlo.

[576] È il motivo che ricorre, in particolare, nella prima sezione de *La fine del mondo*, dedicata alla crisi della presenza vissuta come trauma del soggetto, del singolo individuo, ossia più come "apocalisse psicopatologica" che "culturale".

[577] A questo proposito, e per inciso, nelle letture di alcuni autori qui passate in rassegna, ricorre il concetto heideggeriano di "demondificazione". Il che è sia negli studi, diversissimi, di De Martino o di Signorelli, che di un Fisher. Demondificazione intesa come lo sgretolarsi di quel costrutto sensato, coerente e coeso, che si chiama "mondo", e che interpretiamo e si fa vivibile e agibile sulla base di significati e funzioni che gli attribuiamo.

legare? E, con altre sfumature, la casa che si fa ovile ne *Le quattro volte* di Frammartino – ne dirò tra poco – non è irruzione dell'esterno all'interno, innesto di "elementi che non appartengono allo stesso luogo" (Fisher)? E non sono, a modo loro, dei "fallimenti di assenza" (ancora Fisher), ossia la presenza di "vita propria" in materie che ci aspettiamo ne siano prive, come gli oggetti ancora nel film di Frammartino?

Certo, la "non familiarità" di cui parlo a proposito del cinema oggetto di questa tesi non è necessariamente di segno "negativo", né apertamente "sinistra", né è un "prodotto" dello scenario di "crisi" col quale si misurano alcune letture cui ho fatto riferimento qui e altrove nel lavoro. Si tratta, al limite, e più in generale, di un altro sintomo del contemporaneo, di qualcosa per cui il presente e il suo clima culturale – cinema incluso – si caratterizza.

Quello che è qui in gioco, ciò che sollecitano immagini non familiari, è soprattutto un interrogarsi su quanto è dato a vedere, su un reale di cui il cinema offre – riprendendo ancora l'espressione già citata di Bertozzi – la "manifestazione visibile meno scontata". Meno confermativa, cioè di saperi, attese, supposizioni pregresse.

Un reale che non è investito di senso a priori, o dove il senso non fa presa, sfugge a possibili significazioni immediatamente attribuibili, che non è più o non è ancora mondo, è, semplicemente, da vedersi, è qualcosa cui lo sguardo si apre, che investiga, cui si fa disponibile, sia che semplicemente "stupisca" o inquieti, e comunque destabilizzando consuetudini percettive e cognitive.

In queste pagine ho usato a più riprese espressioni come "differimento", anche riferendomi a un prolungarsi dell'osservazione (e, anche, della "domanda di senso" a fronte di ciò che appare genericamente "non familiare"). In effetti, la temporalità, il prolungarsi della visione di un qualcosa che si impone sulla sua riconoscibilità immediata è un altro aspetto in gioco nella restituzione di un mondo come non familiare. A questo, ancora, si può accedere partendo da un film.

4.1.3 Quattro vite indiscriminate di un personaggio invisibile. Su *Le quattro volte*

- Ciò che l'uomo [...] ha veduto nei cereali, [...]
ciò che ha inteso dall'esempio dei semi che perdono
la loro forma sottoterra per poi rinascere,
tutto questo ha rappresentato la lezione definitiva:
la resurrezione, mio caro.
Il centauro Chirone (L. Terzieff) in *Medea* di P. P. Pasolini

È “non familiare” (non però inquietante o “perturbante”), nel senso che ho detto in queste pagine, il reale del cinema di Michelangelo Frammartino. Non familiare perché l’immagine che il film ne restituisce è ciò che una realtà potrebbe essere “prima” di aver fatto mondo “umano”, prima cioè di essere investita di senso e di significazioni, di qualifiche, di funzioni, e dove più accadimenti sono possibili. Può accadere che qualcosa sia presente laddove non dovrebbe essere, e assente dove ce la si aspetterebbe. E che oggetti e animali siano dotati d’intenzionalità e agentività, che gli umani talora paiano simili o assimilabili, a propria volta, all’animale o al vegetale. È, volendo, ancora una volta la “caduta delle frontiere tra i regni della natura”, la possibilità di mostrare un tutto (la materia) come vivente, di “far parlare” o rendere significativo, anche l’inorganico che “parola non ha”, e che Epstein intuiva come potenza del cinema.

E se questo reale appare non familiare è perché in esso si danno possibili che normalmente non ci si aspetterebbe, in un senso che dirò tra poco, o anche perché la vita che in questo reale ha luogo è – ancora – una “vita indiscriminata” (Alicata), ed è ciò che lega e che accomuna viventi eterogenei come un tutt’uno. Una vita senza soluzione di continuità che tutti i regni viventi attraversa. Senza discernimento, o senza frontiere tra i regni della natura, tra organico e inorganico, dove la materia *tutta* ha moto perpetuo, dove animato può essere anche l’inanimato.

Ho detto più volte, in questo lavoro, di film che accostano e raccontano verità non potrebbero essere visibili o dicibili (e di “minorità” senza immagini, senza lingua, senza voce, impossibilitate a raccontare); di realtà indomite, resistenti, fuggevoli, imprevedibili. V’è anche questo ne *Le quattro volte* (2010), che è, tra l’altro, – come emerge da alcune dichiarazioni del regista – racconto di un “personaggio invisibile” (ma non per questo non reale), nel senso che dirò tra poco. Ciò che invece è visibile, nel film, sono gli ultimi giorni di un anziano pastore ammalato, i primi di un capretto, parte della lunga vita di un gigantesco abete che, abbattuto e lisciato, diventa una sorta di “albero della cuccagna” issato nella piazza di un paese (è la Festa della Pita, che si celebra ad Alessandria del Carretto in provincia di Cosenza, filmata, tra l’altro, da Vittorio De Seta nel suo *I dimenticati*, del 1958), e infine tagliato in tronchi più piccoli, che bruciano sotto cumuli – compattati e percossi con tonfi sordi dalle vanghe dei carbonai – di terra e cenere, per farne carbone. Quattro regni, quattro enti – umano, animale, vegetale, minerale – che in comune hanno la vita, che nel film sembra passare, attraversandoli, dall’uno all’altro, e che tutti li lega. È, del resto, il fondo dell’assunto della scuola pitagorica (che “aveva sede” in Calabria, dove il film è stato girato[578]) al quale il titolo del film esplicitamente si richiama.

[578] Le principali località in cui sono state effettuate le riprese sono Alessandria del Carretto (Cosenza), Caulonia (Reggio Calabria), Serra san Bruno (Vibo Valentia).

> Abbiamo in noi quattro vite [...] incastrate l'una dentro l'altra. L'uomo è un minerale, perché ha in sé lo scheletro, formato da sali e da sostanze minerali; attorno a questo scheletro è ricamato un corpo di carne formato di acqua, di fermenti e di altri sali. L'uomo è anche un vegetale, perché come le piante si nutre, respira, ha un sistema circolatorio, ha il sangue come linfa, si riproduce. E anche un animale, in quanto dotato di motilità e di conoscenza del mondo esterno, datagli dai cinque sensi e completata dall'immaginazione e dalla memoria. Infine è un essere razionale, in quanto possiede volontà e ragione. Abbiamo dunque in noi quattro vite distinte e dobbiamo quindi conoscerci quattro volte.[579]

Queste vite che nel film si mostrano come successive sono, a ben vedere, già da subito "incastrate l'una dentro l'altra", in qualche modo già potenzialmente compresenti. *Indiscriminatamente*, fanno tutt'uno. Il passaggio della vita dal pastore alla capra trova, infatti, un'anticipazione ben prima del noto piano-sequenza in cui il gregge, abbandonato il recinto sfondato, penetra nella stanza dell'anziano agonizzante. Di ritorno a sera dai pascoli, infatti, l'uomo rinviene il campanaccio di uno dei suoi capi, e lo porta addosso, facendolo suonare camminando. Vita umana e animale già "incastrate l'una nell'altra". E ancora: i rumori percussivi che possiamo già udire sul nero dei titoli di testa ricordano quelli che si ascolteranno in seguito, ancora su *fondu*, quando il loculo del pastore viene chiuso, appena prima della nascita del capretto. Un momento, questo, in cui sembrano unirsi dipartita e nascita, dissolvimento al buio e venuta alla luce, grembo e tomba. E la fonte di quei medesimi suoni si mostrerà nel finale: a produrli è il gesto dei carbonai che compattano i cumuli dove arde la legna dell'abete da trasformare in carbone.

La vita che nel film indiscriminatamente trasmigra e si reincarna da un vivente all'altro non è solo il suo procedere cronologicamente, quindi, l'esser *prima* qualcuno e qualcosa e *poi* qualcosa d'altro, di diverso. Umano-animale-vegetale-minerale appaiono già simultaneamente compresenti. Il pastore è già animale se porta il campanaccio di uno dei suoi capi, si è detto, è già terra, anche, se una mosca a lungo cammina sul suo volto indisturbata. E così, le carbonaie sono loculi per l'albero lì sepolto come si seppellisce il corpo di un uomo, e a un tempo grembo al minerale venturo. Fornaci come alchemici *athanor* per il mutamento della materia.

Quale che sia la natura dei singoli enti, umana o animale o vegetale o minerale, ne *Le quattro volte* è soprattutto una *forza* vitale a far mostra di sé quale che sia la singola *forma* che la vita trova. Ecco, è questa *forza vitale*, che attraversa e accomuna più enti, il "protagonista" del film,

---

[579] Traggo la citazione da M. Frammartino, *Conversazione con Luca Mosso*, dal pressbook del film *Le quattro volte*. Il brano come riportato nel pressbook, tuttavia, non è negli scritti "classici" dedicati ai pitagorici (Diogene Laerzio, Porfirio, Giamblico). La fonte letterale alla quale ho potuto risalire è invece un testo di J. Mallinger, *Pitagora e i misteri*, tr. it. V. Alberti, Atanor, Roma 1987, pp. 149-150.

il «personaggio invisibile»[580] che Frammartino intendeva filmare. I corpi tutti appaiono dotati di una qualche forza. Persino il pulviscolo, che una lunga inquadratura mostra sospeso e fluttuante in un raggio di luce. Quelle minuscole particelle potrebbero essere, ancora in accordo con la sapienza pitagorica[581], le anime che attendono di installarsi in un corpo, coerentemente con un film che vede il trasmigrare della vita da un corpo all'altro. Il raggio di luce filtra dalla finestra di una chiesa, dove il pastore si reca per prendere della polvere raccolta nel "luogo sacro" e che, come vuole credenza popolare, dovrebbe alleviargli i malori se bevuta disciolta nell'acqua. L'involto di carta in cui la polvere è contenuta, poi, sembrerà anch'esso "vivente" in quanto cinetico, mosso da una processione di formiche una volta caduto sul terreno dalla tasca dell'uomo. Viventi sono anche quegli enti che il senso comune concepisce come "statici": l'albero, che però ondeggia e "suona" al vento, e cade una volta abbattuto; o i pezzi di carbone, che da accumulati sembrano legati da una qualche tensione coesiva e talora rotolano gli uni sugli altri. E benché questi moti non abbiano in sé nulla che non sia "naturale" o possibile, complessivamente fanno passare l'impressione di un cosmo che pare "reincantato", di un "mondo magico", quasi, precivile, pre-razionale. La vita dove è, quindi, ma dove non ci si aspetterebbe di trovarla, quindi, comune a organico e inorganico. La "non familiarità" del reale, il suo esser fuori da attese e senso comune, il suo mostrarcisi reincantato, passa anche per la manifestazione del dinamismo perpetuo e comune delle cose, organiche e non. Come, appunto, fossero tutte dotate di vita propria. E, anche, per una temporalità non lineare, ciclica, che è quella del mondo agro-pastorale, o arcaico, del mito (le carbonaie in testa e in coda al film). Mondo non familiare alla ragione moderna, volendo.

E, ancora a proposito di tempo, e di moto, al cinema non esistono materie che siano assolutamente inerti. In fondo, per quanto apparentemente immote nello spazio, fosse anche quello "fermo" di un'inquadratura fissa, le cose comune *trascorrono nel tempo* – del singolo piano o del film – sono prese nel suo corso.

L'essere indiscriminatamente viventi, animate da una forza vitale invisibile e comune, di cose diverse, nel tempo. Il loro trascorrervi, mutarsi, muoversi tutte prese nel suo corso. Ne è immagine, soprattutto, il noto piano-sequenza del film. Mentre una processione religiosa si avvia fuori dal paese, il gregge di capre abbandona il recinto sfondato per poi penetrare nella casa del pastore agonizzante: è la fusione di interno-esterno, l'irruzione del "fuori" nel dentro, la presenza di qualcosa dove non dovrebbe trovarsi che manifesta la "non familiarità" del luogo, il non essere più "casa" ("Un-heim"). Appena prima che il gregge si riunisca intorno al letto dove si consuma

[580] R. Rippa, A. Galbiati, *Conversazione con Michelangelo Frammartino*, in "Rapporto Confidenziale", 6 giugno 2011, https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=13392. Il video dell'intervista è qui reperibile: https://vimeo.com/24425243

[581] Vedi nota precedente

l'agonia del pastore, un'inquadratura scopre una capra sul tavolo della cucina. Piuttosto netto ed ellittico il passaggio dal finale del piano sequenza, col recinto sfondato e le bestie libere nel paese, a quest'immagine. Dove l'elemento "selvatico" ha prepotentemente fatto irruzione nello spazio domestico, in cui sembrano suturarsi interno ed esterno. Immagine "paradossale", quindi, come altre di altri film, di altri autori – presi in esame negli altri capitoli – spesso tese a misurarsi con una realtà che eccede la sua messa in inquadratura e in forma filmica. Tutto origina da una serie di piccoli gesti, che le figure umane o gli animali compiono, e che fanno come a valanga, ripercuotendosi gli uni sugli altri e innescando una sorta di reazione a catena. Simultaneamente, in una stessa porzione di spazio e in un tempo continuo, coesistono più materie che reciprocamente s'influenzano, un po' come organi eterogenei coappartenenti al medesimo "Corpo unico" della realtà. Quanto si produce a livello di un singolo organo può fare effetto sugli altri, come se toccare l'estremo di una corda producesse una vibrazione che arriva poi a imprimersi sull'altro. La macchina da presa ne segue di volta in volta qualcuna, di volta in volta seguendo un singolo vivente (cane, bambino, ecc.) nei suoi movimenti da un capo all'altro. Mobile, oltre allo spazio inquadrato e ai movimenti di macchina, è anche il fuori campo: è quanto l'inquadratura ha *già* scoperto ma anche ciò che va *ancora* scoprendo. Di ciò che non visto, in esso si produce, ci giunge il suono, come quello dell'impatto tra un motocarro (dapprima frenato da un sasso contro le ruote poi divelto da un bambino: ancora oggetto inanimato che pare "dotato di vita propria") e la staccionata dell'ovile. Allo stesso modo che il confine tra in campo e fuori campo è continuamente ridefinito, e ciascuno dei due è sempre reversibile, così le delimitazioni spaziali vengono meno (il sasso che frenava il veicolo, il recinto del gregge), preludendo a quello spazio paradossale, indecidibilmente interno-esterno, che è la casa del pastore invasa dal bestiame. Che è, poi, anche un "destabilizzarsi" del mondo, dei suoi confini tra interno ed esterno, tra i viventi (umano-animale), irruzione di qualcosa dove non dovrebbe trovarsi secondo il senso comune (Fisher), coincidenza di *heim-* "casa" e *unheim*.

E, come più vite sono già potenzialmente, simultaneamente, contenute l'una nell'altra nell'arco del film ancora prima che le loro trasformazioni siano effettivamente mostrate in successione, così la singola porzione di spazio in movimento inquadrata nel piano sequenza è ciò che *simultaneamente* mette in relazione tra loro due fuori campo. Ossia, l'inquadratura che "è stata" e quella "che ancora ha da essere": il singolo "in campo" mette cioè in relazione due tempi virtuali. Quello trascorso, passato nel fuori campo, e quello ancora da venire, da scoprire in campo. Proprio nei termini di un'insistenza simultanea e costante di tempi a ogni istante, Gilles Deleuze ha effettuato una ripresa del concetto di *Aion*, che nel pensiero greco designava il tempo in un'accezione piuttosto differente da quella del tempo *Chronos*, inteso come tempo in successione,

movimento continuo, lineare, misurabile per istanti consequenziali e discreti. Si tratta di «un futuro e un passato che dividono» all'infinito «ad ogni istante, il presente», in «due sensi contemporaneamente[582]». Da questo punto di vista, sul film tutto, insistono due tempi, passato e futuro, speculari, e che ciclicamente vedono azioni identiche all'inizio e alla fine: le carbonaie "a lavoro". Oltre a essere l'istante all'infinito in due sensi diviso, *Aion* è, in un senso più arcaico, "durata eterna", possibilità di ripetizione e ritorno. È, come accennavo, il tempo delle civiltà contadine, legate al ciclico tornare delle stagioni, è la dimensione dei riti (come la Festa della Pita), che pure si ripetono per marcare la vita di una comunità nel tempo. È il tempo delle celebrazioni religiose, come del resto lo è la processione del piano-sequenza (una via Crucis): anamnesi, contatto tra tempi diversi, sospensione da uno sviluppo puramente lineare e unidirezionale, continua possibilità di connessione a tempi altri. È, quindi, un tempo *non discriminato* tra passato, presente futuro, un tempo in cui coesistono temporalità diverse. Ma è anche, secondo ricognizione etimologica più arcaica[583], la *forza vitale*, il personaggio invisibile del film, eppure fatto sensibile, come il tempo (e con il tempo), nel cinema.

Più in generale, come dirò nei paragrafi successivi, proprio col tempo, con una particolare gestione del tempo filmico, della durata, hanno a che fare i procedimenti formali attraverso i quali il reale si restituisce, in questi film, come non familiare al senso comune, alle aspettative, ai saperi pregressi (e si è già detto che nei lavori di D'Anolfi e Parenti, era spesso il differimento della chiarificazione di singoli accadimenti, il loro non offrirsi a una significazione a priori, a farne la non familiarità).

Occorre però prima fare un'ultima breve considerazione sul film di Frammartino. "Indiscriminatamente", vi coesistono fatti realmente accaduti, attività che hanno effettivamente luogo (il lavoro dei carbonai o la Festa della Pita) e altri scritti, "messi in scena", come la morte del pastore e l'orchestrazione delle azioni, dei movimenti di persone, animali, oggetti nel piano-sequenza. Ecco, in questo è forse possibile leggere un'ulteriore conferma dell'irriducibilità del documentario a un genere, magari definito dalle sue materie, dai suoi contenuti, dal racconto di fatti realmente accaduti o che effettivamente stanno avendo luogo. Documentaria è la forma, la disponibilità e l'apertura dello sguardo al mondo, un modo di pensare il cinema e il mondo, un misurarsi, proprio per via di quella "disponibilità di sguardo", anche con materie ingovernabili, imprevedibili. Che, a rigore, non potrebbero dirigersi: gli animali, soprattutto, in questo caso (comunque, però, "ammaestrati", certo), o non-attori, intrecciando e misurando continuamente la premeditazione con la possibilità dell'incidente di percorso, il racconto progettato con il "caos di possibili", anche indocili e imprevedibili del mondo. Ma *Le quattro volte* è anche documentario sui

[582] G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 147.
[583] Cfr. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue graecque*, Klincksieck, Paris 1968, p. 42.

possibili, inattesi, sui casi che nel reale possono darsi, sia pure strani, non familiari, e racconto di un vero che non è riducibile al racconto dei "fatti come sono andati", che non è riducibile all'effettivamente verificatosi. È un film sui possibili, più o meno remoti, ma non per questo impossibilitati del tutto a verificarsi, della realtà nei suoi casi meno attesi, meno familiari.

Far disponibile lo sguardo al mondo, poi, vuol dire anche concedergli *del tempo*, il tempo che impegna l'osservazione, prima ancora che quel mondo sia oggetto di saperi, sia investito di significazioni a priori.

4.2 Non familiarità e straniamento. Di una tendenza nel cinema del reale (III)

Se una realtà passa come "non familiare", se può restituirsi come reincantata prima che sia mondo discriminato e come un tutto vivente, oppure come un mondo "demondificato", senza tenuta, che destabilizza, non è solo perché vi ha luogo qualcosa che il senso comune non si attende da essa. Non è solo perché materie che il senso comune concepisce come inanimate sono invece attive, mobili, oppure perché un qualche agente invisibile (può essere la forza vitale de *Le quattro volte* come quella mortifera di *Materia oscura*) vi opera. Ma è anche per *come* questa realtà si racconta, si dà a vedere, resa in una forma che la strappa alle attese e ai saperi, al senso comune. Perché magari raccontato per "immagini-fatto", dai nessi ellittici e aleatori. O perché invece impegna a lungo, temporalmente, la percezione o sollecita l'interrogazione su quanto si stia guardando, nella stessa misura in cui appare per varie ragioni non familiare o non dotato a priori di senso evidente, facilmente intuibile, che è invece "differito". La mia intenzione ora è portare l'analisi proprio su questo perdurare-permanere nel tempo del non familiare, questo prolungarsi dell'osservazione. Credo che risieda qui un altro *replicare*[584] del cinema del reale al presente, un altro modo di essere contemporaneo, inteso come l'aderenza a qualcosa di questo tempo ma da uno scarto, come in controtendenza. E cioè: se un mondo, nella sua "manifestazione meno scontata" (e meno confermativa di saperi e attese radicati e acquisiti), si restituisce per immagini non familiari, e questa non familiarità perdura, prolungando l'osservazione, differendo il senso, impegnando più a lungo nell'attribuzione di significazioni, la visione può essere "non anestetizzata" (riprendendo il lessico di Montani). E questo nella stessa misura in cui non ha familiarità da subito acquisita con ciò che si dà a vedere. Ho già fatto riferimento, in questa sede, a ciò che da più parti è stato letto come un eccesso di immagini contemporaneo ("ci cadono addosso", riprendendo l'espressione di Debray altre volte qui citata), spesso da consumarsi in tempi brevi, rapidi, e in cui "il tutto" di un qualcosa pretende di darsi a vedere come *integralmente e immediatamente dato*, riconsegnato con toni

[584] Cfr. *Infra*, § 1.1

sensazionalistici o spettacolari. Le forme in cui una realtà si manifesta come non familiare, come non compiutamente né da subito dotata di significazione, né immediatamente leggibile, e, anzi, nella lettura "ci si attarda", sembrano invece lavorare in controtendenza in questo senso. Fare che nelle immagini non si dia integralmente un qualcosa, che impegnino a lungo percezione e cognizione, significa *pensare altrimenti le immagini* in modi altri da quanto tendenzialmente e comunemente fanno altre immagini del nostro presente. E significa, anche, fare che queste diano nuovamente a sentire un mondo, proprio perché non familiare, non assimilabile a saperi pregressi, non restituito in modo tale da confermarli.

Questo impegnarsi di percezione, osservazione, e dell'interrogazione prolungata su una realtà non immediatamente decifrabile è particolarmente evidente in *Alberi* (2013), ancora di Frammartino. Il film riprende un antico rituale legato ai culti arborei in Lucania (da tempo non più effettivamente praticato, ma di fatto "riattivatosi" in seguito alla realizzazione del film), e alla figura del *rumit'*, sorta di uomo-albero, viandante interamente ricoperto di fogliami, rampicanti, rami. Un lungo pianosequenza, progressivamente inoltrandosi nel bosco, dalle cime degli alberi viste dapprima nel buio che precede l'aurora, e poi, via via che la luce del giorno si fa più intensa, tra foglie, sterpi, rami, scopre in lontananza il profilo del borgo di Armento. Gli uomini lasciano il centro abitato, raccolgono rampicanti dalle cortecce degli alberi o i rami, e, da questi interamente ricoperti, come alberi ambulanti, vi fanno ritorno. I "rumiti", tra i paesani festanti, si chiudono in circolo intorno alla macchina da presa, la cui visuale così occultata al nero completo del finale, è sostanzialmente speculare all'inquadratura iniziale, di cime nelle tenebre[585]. Ancora un mondo reincantato, senza frontiere tra i regni viventi (ancora Epstein), indiscriminatamente vivente.

Assente è il momento della vera e propria vestizione dei rumiti: dal momento della raccolta dei rampicanti, ancora per un passaggio netto ed ellittico, si passa direttamente alle inquadrature che scoprono gli uomini già interamente cinti di fogliami. Dapprima singole porzioni di corpi e dettagli (le mani, innanzitutto) e poi i rumiti a figura intera, a trasformazione compiuta, immobili in più inquadrature, senza che possa dirsene con certezza il numero tanto sono ben mimetizzati nell'elemento vegetale. Il riconoscimento dei corpi, e la loro appartenenza al regno "umano" o "vegetale", sono tutt'altro che immediati ed evidenti. Subito prima della comparsa dei rumiti, la macchina da presa ha compiuta una panoramica sul bosco, un fitto muro di tronchi, e di verde omogeneo. Complice il ritmico sfarfallare di foglie al vento, e le sottili variazioni nelle gradazioni

[585] La circolarità che era già ne *Le quattro volte* (le carbonaie a inizio e fine del film) è ancora più marcata in *Alberi*, e avvalorata dal contesto di fruizione "originario" del lavoro. Si tratta di una "cine-installazione". Il film è proiettato "a ciclo continuo", in una sala il cui pavimento è ricoperto da un manto erboso. La proiezione continua, senza titoli in testa e in coda, "lega" insieme il buio iniziale e quello finale, la foresta del principio all'aurora, e quella dei rumiti le cui sagome occultano di nuovo il campo del'inquadratura, e "la dissolvono" al nero.

di luce e colore, e l'incedere lento della panoramica, il processo percettivo è prolungato. Per chiaro ed evidente che sia il bosco, lo sguardo continua a indugiare sulle modificazioni anche minime interne all'immagine, a quella trama compatta di verdi, che, seppur sostanzialmente omogenea, resta tutt'altro che invariata e statica, e non può abbracciarne immediatamente e definitivamente la visione. Così, difficilmente coglie la presenza e il numero dei rumiti a primo impatto.

La ricerca di quella che il regista chiama la "dimensione spaesante" dello sguardo – e, nei termini usati qui, di una "non familiarità" – che impegna a lungo la percezione una volta che riferimenti e aspettative abituali siano venuti meno, il differimento, nel tempo, della chiarificazione di un senso da quanto è dato vedere, è un motivo centrale del lavoro di Frammartino. Caratteristica che il cineasta rileva anche nel lavoro di altri autori, dei quali mi sono occupato precedentemente.

> Quando [...] vedo nel film [la capra sul tavolo ne *Le quattro volte*] mi chiedo: sto guardando una casa o un ovile? Oppure, [...] quando i romiti invadono la piazza qualcuno potrebbe chiedersi: è una piazza o una foresta? Nella *Bocca del lupo* [di P. Marcello], Mary è un uomo o una donna? Ecco, questa è la dimensione spaesante che cerco. […] Quando in *Alberi* vedi il bosco ma non sai se ci sono i romiti, si crea una situazione interessante per lo sguardo. Si mette in crisi la relazione tra l'individuo e il suo ambiente. Gli animali per loro natura mettono in crisi questa differenza. […]. Quando ci sono degli animali mimetici, io non riesco a smettere di cacciarli con lo sguardo […]. Mi è successo con l'insetto stecco. Ero con mio figlio nel padiglione dello zoo […] e dopo averne visti diversi esemplari, ci fermammo davanti alla vetrina di quello che doveva essere il più grande. […] Cerchiamo di distinguerlo ma […] non ci riusciamo. Poi la signora delle pulizie ci dice: "Ma non c'è alcun insetto là dentro, l'hanno portato via". Ecco, un momento meraviglioso. Eravamo incantati dalla forza di un'inquadratura che non si leggeva.[586]

La "forza di un'inquadratura che non si legge," quindi, "incanta", impegna a lungo la percezione, e prolunga l'investimento di senso su ciò che si mostra.

Il manifestarsi come "non familiare" del reale mette in gioco, spesso, un *prolungarsi* della percezione e un *differimento* cognitivo. La ricerca di significazioni è intensificata e *duratura* nella stessa misura in cui quanto si manifesta (in una forma "poco leggibile" nell'immediato tale da sollecitare investimenti di senso) non è *rapidamente* guadagnabile ai nostri strumenti percettivi e cognitivi abituali, a saperi noti, acquisiti, consolidati.

Da questo punto di vista, il non familiare nelle immagini di cui parlo, potrebbe anche descriversi facendo riferimento al concetto di *straniamento*, come formulato da Viktor Šklovskij (in

[586] D. Zonta, *L'invenzione del reale*, cit., p. 102-103.

russo, *ostrannenje*, per altro, tradotto a volte proprio come "defamiliarizzazione"[587]). Lo straniamento si caratterizza in primo luogo per il rovesciamento che i linguaggi artistici[588] fanno del principio di economie espressive del linguaggio strumentale quotidiano. La cui efficacia è legata, ad esempio, alla possibilità di veicolare il maggior numero possibile di concetti attraverso il minor numero di parole. Al contrario, i linguaggi artistici esprimono un dato fenomeno attraverso un dispendio di mezzi espressivi: può trattarsi, in letteratura di perifrasi (o litote, metonimia, metafora, sineddoche ecc.), e, più in generale di *immagini meno familiari* "di ciò che da esse viene veicolato". La finalità di tale procedimento è sottrarre a un riconoscimento immediato, "automatico", fenomeni, oggetti, eventi, e a «rafforzarne l'impressione»[589]. Nella pratica quotidiana, sostiene Šklovskij, più un'esperienza è abituale, più è radicata la consuetudine con un fenomeno, un oggetto, una pratica, più questi si faranno meccanici, irriflessi.

> […] diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. Così, per esempio, passano nell'ambito dell'«inconsciamente automatico» tutte le nostre esperienze; se uno ricorda la sensazione che ha provato tenendo in mano per la prima volta la penna, o parlando per la prima volta in una lingua straniera, e confronta questa sensazione con quella che prova ora, ripetendo l'azione per la decimillesima volta, sarà d'accordo con noi.[590]

[587] A rigore, nelle prime formulazioni di Šklovskij, il termine era stato scritto con una sola "n", e si mantenne quella ortografia. Solo in anni di molto successivi Šklovskij rivelò che quella particolare grafia, destinata a una fortuna e un uso ampi, era frutto di un caso. Un errore del tutto accidentale, ma che, forse, è a propria volta un effetto involontario di straniamento: su questo si veda A. van den Oever, *Introduction: Ostran(n)enie as an "Attractive" Concept*, in A. van den Oever (edited by) *Ostrannenie*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, p. 12.

[588] È nel contesto della OPOJAZ, "Associazione per lo studio del linguaggio poetico", vicina al momvimento futurista russo e a Majakovskij in particolare che Šklovskij elabora l'idea di "straniamento" (Cfr. T. Todorov, a cura di, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di R. Jakobson, tr. it., Einaudi, Torino 1968). Non è questa la sede per ripercorrere i rapporti tra l'OPOJAZ (e Šklovskij in particolare, per altro collaboratore di Kulešov, e di Ejzenštejn, al quale dedica lo studio *Il leone di Riga*) e il cinema, né per analizzare l'evoluzione complessiva delle proposte, teoriche, critiche, dei "formalisti". Ricordo, soltanto, che l'attività del gruppo dell'OPOJAZ si inserisce nella congerie di fermenti culturali, nei dibattiti, nelle invenzioni e nelle ricerche (in letteratura, pittura, cinema, teatro) che "accerchiano", preparano e seguono l'Ottobre del '17. E, in parte, si pongono come cornice teorica delle nuove pratiche, di nuovi linguaggi in fase di elaborazione. La formulazione del concetto di "ostrannenje" vede i suoi assunti centrali presentati una prima volta già nel 1913 («The essential issues raised in "Art as Technique" were already presented by Shklovksy to his Futurist friends in a lecture in The Stray Dog in December 1913», A. van den Oever, *Ostranenie, "The montage of Attractions" and Early Cinema's "Properly Irreducible Alien Quality*, in Id., *Ostrannenje*, cit., p. 34), in un intervento pubblico. Gli stessi che troveranno, anni dopo, una sistemazione più compiuta nel celebre saggio *L'arte come procedimento*, al quale mi riferirò in seguito. guarda in primo luogo alla letteratura (da Tolstoj sono tratti gran parte delle citazioni e degli esempi), ma, come già attesta il titolo del saggio, sembra riferirsi a qualcosa che in una certa misura può estendersi ad altre forme, altri campi, altre arti. Sul contesto storico e culturale delle ricerche del gruppo della OPOJAZ, si vedano, oltre al testo di A. van den Oever già citato nella nota precedente, anche R. Sheldon, *Introduction*, in V. Shklovsky, *A Sentimental Journey. Memoirs 1917-1922*, Cornell University Press, New York-Ithaca 1970; P. Montani, *Intruduzione*, in Id. (a cura di) *I formalisti russi nel cinema*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

[589] V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov, *I formalisti russi*, cit., p. 78

[590] *Ivi*, p. 80.

In sostanza, più un gesto, un fenomeno, un oggetto si fa abituale, acquisito, sedimentato nella memoria, più se ne fa "automatica" la percezione. E, via via che si acquisisce alle consuetudini, sempre meno sollecita l'interrogazione, la riflessione. E meno intensa, soprattutto, come intorpidita, se ne fa la sensazione, più selettiva o ristretta l'attenzione[591]. Così, scrive Šklovskij, «la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti[592]», e le consuetudini acquisite, radicate e sedimentate, rendono cioè via via "meno sensibili" i fenomeni. «L'uomo vive e perde il mondo che lo circonda. È inevitabile, perché deve servirsi di parole, consuetudini, vecchie nozioni. L'uomo algebrizza il mondo, dà per note molte cose. Egli vede quello che gli può fornire un'informazione utile; e vi rivolge la sua attenzione[593]».

La stessa tipologia di automatismi, sostiene ancora Šklovskij, riguarda anche il linguaggio comunicativo-pratico quotidiano, la sua economia di energie espressive, e il fatto stesso che, in quanto abituale e acquisito e sedimentato, sia a propria volta "automatizzato". E la parola, nel linguaggio pratico, forte del suo potere astrattivo, è meno finalizzata a produrre una "sensazione" della cose designata che non semplicemente a "indicarla" con una certa immediatezza, in modo tale che sia facilmente riconoscibile e intellegibile. Ecco, quindi che

> […] per «sentire» gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, […] *l'arte è una maniera di «sentire» il divenire dell'oggetto* […].[594]

Tra gli esempi che il teorico formalista fornisce a questo proposito, molti riguardano il lavoro di Tolstoj.

> Spesso Tolstoj descrive gli oggetti come appena visti, senza nominarli, ma enumerandone le peculiarità. Ad esempio, in una descrizione non dirà «betulla», ma scriverà: «Un grande albero frondoso, col tronco e i rami bianchi, chiari». È [...] solo una betulla, ma è descritta da una persona che non sappia il nome dell'albero, e si stupisca d'un fatto insolito.[595]

---

[591] A questo proposito, l'esempio particolarmente efficace citato dal critico è tratto da un diario di Tolstoj. Lo scrittore descrive un'azione assolutamente ordinaria, quotidiana, abituale. "Prosaica", anche. «Avevo pulito in camera, e fatto il giro della stanza, mi sono avvicinato al divano, senza riuscire a ricordarmi se l'avevo spolverato o no. Poichè questi movimenti sono abituali e inconsci, non potevo neppure avvertire che ormai era impossibile ricordarsene». Ivi, p. 81

[592] *Ivi*, p. 82.

[593] V. Šklovskij, *Sulla prefazione, in genere*, in Id., *Teoria della prosa*, tr. it., Einaudi, Torino 1976, p. X.

[594] *Ivi*, p. 82

[595] V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, cit., p. XI

E ancora:

> Nell'articolo *Vergogna*, [...] Tolstoj «strania» il concetto di fustigazione in questo modo: «… denudare, gettare al suolo e battere con le verghe sulla schiena chi ha infranto le leggi»; e alcune righe dopo: «scudisciare sulle natiche denudate». A questo punto osserva: «E perché proprio questo stupido, selvaggio modo di causare dolore, e non un altro qualsiasi: pungere con aghi la spalla, […] o ancora, stringere con una morsa le mani o i piedi […]? […] Una comune fustigazione viene «straniata» sia con la descrizione, che con la proposta di cambiarne la forma, pur senza mutarne l'essenza.[596]

Tutto ciò colpisce la coscienza in modo più vivido di quanto possa fare la pura e semplice denominazione del fenomeno, ossia *facendo economia di energie espressive* secondo l'uso del linguaggio strumentale quotidiano, che tende a designare direttamente la "cosa" nella maniera meno ambigua possibile, e finalizzato a trasmettere un'informazione "chiara", efficace. Qui, al contrario, il romanziere descrive un costume largamente comune e di per sé *assolutamente familiare*, consueto, noto a chiunque e, verosimilmente, praticato da molti, senza però "chiamarlo col proprio nome. Lo descrive, anzi, e si attarda a descriverlo quasi che ignorasse il termine atto a significarlo, addirittura poi suggerendo altre modalità di "punire e causare dolore". In tal modo, secondo il critico formalista, lo scrittore *rende sensibile* cosa una fustigazione sia, per quanto in sé "nota", tutt'altro che nuova al lettore.

In sostanza, lo straniamento è delineato da Šklovskij sulla base di un'opposizione tra il linguaggio letterario (e, più in generale, procedimenti e dispositivi della creazione artistica, della costruzione formale dell'opera) e il linguaggio quotidiano. Il primo non ha, evidentemente, lo scopo di avvicinare «il significato» della cosa «alla nostra comprensione, ma la creazione di una particolare percezione dell'oggetto, la creazione della sua "visione", e non del suo "riconoscimento"»[597]. Ciò che è in gioco nell'arte, secondo Šklovskij, è quindi la sensazione di qualcosa; nell'esperienza quotidiana, le percezioni accumulate, ripetute nel tempo con un certo grado di ripetitività, si fanno abituali: il percepito diventa quindi conosciuto. Lo straniamento "complica" il processo percettivo, rende difficile il riconoscimento immediato di qualcosa e la sua repentina assimilazione ai nostri saperi e alle consuetudini cognitive acquisite e sedimentate.

La mia idea è che tanto cinema del reale veda una tensione analoga a prolungare il processo percettivo, spesso rendendo "oscura la forma" di un qualcosa di modo tale che ci si attardi a "decifrarla", come *sentendola più a lungo*.

---

[596] V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, cit., p. 83
[597] *Ivi*, p. 88.

L'impressione che produce la contaminazione mortifera della *materia oscura* nel film di D'Anolfi e Parenti è tanto più intensa quanto meno è repentino – riprendendo il lessico di Šklovskij – il *riconoscimento* ciò che vediamo, la sua assimilazione subitanea ai nostri saperi. E non perché paesaggi e macerie, pastori, allevatori, e test missilistici e zone militarsi siano "oscuri" in sé. Quanto perché la percezione si trova a indugiare più a lungo su quelle "immagini-fatto", e i legami che intrattengono le une con le altre, ciò che ne regola l'associarsi e susseguirsi al montaggio, non sono manifesti da subito e a priori. Netti ed ellittici sono, sovente, i passaggi da un'inquadratura all'altra (la strada d'accesso al poligono; un pastore che osserva, binocolo alla mano). Si tratta, per altro, di piani spesso piuttosto lunghi, a macchina fissa, che di fatto *prolungano* l'esposizione del mondo allo sguardo. In sostanza, quanto meno immediatamente il *senso* di ciò che ci si mostra è guadagnato, tanto più a lungo lo si cerca come a lungo si danno a vedere singole immagini-fatto, e ciò che le "tiene insieme" regolandone successioni e correlazioni, ossia l'oggetto di racconto del film (la contaminazione mortifera della "materia oscura"), non è da subito manifesto. Anziché limitarsi a suggerire, quindi, che la materia oscura sia ciò di cui si racconta, il film, piuttosto, rende sensibile cosa sia e come agisca, mostrandone via via gli effetti. E così, a tutta prima, non è affatto evidente che il vitello delle ultime scene sia agonizzante, e che lo sia a causa della "materia oscura". Le malformazioni dell'animale, il comportamento anomalo, sembrano essere al di sopra sia della comprensione degli allevatori e delle loro cure (disperate, rabbiose, amorevoli: il più anziano dei due tenta addirittura di allattarlo con una bottiglia, poiché l'animale non è in grado di attaccarsi alla mammella della madre), e persino al di sopra della scienza: un veterinario riferisce di altri vitelli nati con malformazioni analoghe, sostanzialmente impotente e rassegnato. E che il vitello deforme, piccolo aborto vivente – o morente – sia un prodotto della "materia oscura", è un'associazione che compie la nostra coscienza se connettiamo quella singola "immagine-fatto" agli altri fatti visti in precedenza, come realizzando un montaggio sulla base degli elementi in nostro possesso tale che correlati producano un *senso*. Più che limitarsi a presentare da subito un fenomeno come negativo, più che limitarsi a "condannarlo" (e d'altra parte, bazinianamente, il reale semplicemente *è*, prima di essere condannabile), i registi ne fanno quindi esperire la *visione*, la *sensazione*, e le ragioni (gli effetti) per cui sia tale. Ciò che se ne offre, quindi, è una visione non anestetizzata. Come accennavo precedentemente, è possibile che gli stessi fenomeni, gli stessi fatti, come materia di racconto di un ipotetico reportage, avrebbero potuto passare per "familiari" se già consegnati con un senso a priori, o, per esempio, un giudizio, una tesi, una "denuncia".

Ne *Il castello* ci sono estranee, per esempio, nelle prime inquadrature, le sale vuote dell'aeroporto: la nostra pratica del luogo, la nostra immaginazione, le nostre consuetudini, ci portano a figurarcele, per *automatismo* e *abitudine*, affollate di viaggiatori, gremite di gente in

transito. Strana è certo la donna che ha fatto della toilette il proprio domicilio più o meno temporaneo, sebbene in sé stessi i suoi atti non abbiano alcunché di oscuro. Sono, al limite, piuttosto non familiari e incongrui al luogo, come si è detto (qualcosa che si trova dove non dovrebbe). La percezione, però, indugia, si attarda a osservarla, cercando di comprendere come quelle immagini si collochino in rapporto alle altre, come insieme facciano senso.

E ancora a proposito di un chiarificarsi differito di quanto si vede, ne *Le quattro volte* è tutt'altro che immediatamente evidente cosa il pastore faccia della polvere spazzata dal pavimento della chiesa, che poi a sera beve. È solo in un momento successivo, quando l'uomo, di notte, tra forti colpi di tosse si reca a bussare insistentemente alla porta della chiesa, come avesse bisogno urgente di quello che egli sorbisce come farmaco, che emergerà il senso dei suoi gesti. E si dovrà attendere il finale del film perché ci si chiarisca che quei cumuli di terra e cenere visti nelle prime inquadrature sono delle carbonaie. E qualcosa di simile vale per le già descritte immagini dei rumiti "mimetizzati" in *Alberi*. O per quei momenti, ne *Le quattro volte*, in cui il tempo – prolungato – della visione (anche proprio da un punto di vista tecnico, come inquadrature "lunghe"), è anche quello di una contemplazione durevole perché affascinata, incuriosita, "stupita", anche di cose – oggetti, persone, ecc. – di per sé assolutamente "note", ordinarie, e che passano però come "reincantate", catturanti (sia nei dettagli minuti, come quando la macchina indugia sul pulviscolo sospeso in un raggio di luce nella chiesa, e soprattutto nel piano sequenza con l'affollarsi e l'intrecciarsi di cose-animali-eventi, i loro movimenti e mutamenti). Tutt'altro che visioni "anestetizzate", allora. Il "reale" del cinema del reale (si passi la ripetizione) è dunque anche definito dalla sua non familiarità, dal suo restituirsi filmicamente in forme tali da non trovare sguardi assuefatti, passivi, e invece de-anestetizzati, inquieti o stupiti. La costruzione di immagini del reale non familiari (la "forza di un'inquadratura che non si legge", per dirla con Frammartino), dove la visione si attarda, per poi magari destabilizzare e ribaltare aspettative e saperi pregressi, o, più in generale, di una forma che solleciti e prolunghi percezione e attribuzione di senso, disabilitando l'automatismo della sua produzione, allora. Sta in questo un'ulteriore peculiarità del cinema del reale italiano, e la sua contemporaneità "in controtendenza" rispetto al farsi anestetizzata della visione, il suo poter ridare a sentire un mondo come "non-indifferente". Perché "manifestato nella sua forma visibile meno scontata", meno confermativa di saperi radicati, di attese, perché mondo ancora da vedersi, sul quale esercitare ancora lo sguardo, stupito, incuriosito, affascinato. Proprio su un'idea di stupore nel cinema oggetto di questo studio, tirando le fila dei discorsi effettuati sin qui e allargandoli a una possibile definizione dell'idea di "realismo" comune anche ad altri lavori presi in esame, mi soffermo nel paragrafo successivo.

4.2.1 Epifanie dello sguardo

Negli scritti di Šklovskij citati più sopra, si faceva riferimento, tra l'altro, allo straniamento come "descrizione" di qualcosa fatta come ci si stupisse di un fatto insolito. Non familiare, ancora "da vedersi", o come "visto per la prima volta", da qualcuno che ignori ciò che vede. In fondo, è un po' la direzione in cui lavorano D'Anolfi e Parenti, come emergerebbe anche da alcune dichiarazioni della coppia.

> Per noi il cinema è sempre un'epifania dello sguardo e sempre comporta la necessità di imparare a guardare la realtà con occhi nuovi. È il motivo principale per cui filmiamo. Ritrovare tra le pieghe di ciò che chiamiamo realtà il mondo, o meglio il sotto-mondo, dell'immaginazione e della fantasia che può nascondersi dietro un paravento, dietro un albero, dietro un macchinario per costruire. C'è sempre la possibilità di guardare le cose e farle "emergere", farne uscire l'anima, e questo è quello che tentiamo di fare, che è anche il nostro modo per instaurare un rapporto con chi guarda il film, tirar fuori quella cosa dalle persone e dagli oggetti, insomma.[598]

Può benissimo valere come dichiarazione di poetiche, e di metodo. La ricerca del non familiare (non però sinistro, inquietante, minaccioso) del reale (e volendo: di un realismo del non familiare) è anche cercare il sotto-mondo nascosto (e meraviglioso) nei penetrali del mondo evidente, un re-imparare a guardare la realtà con occhi nuovi. È così, anche, in un altro film del duo, *Spira mirabilis*. Una comunità di indiani nordamericani continua, nonostante il genocidio del proprio popolo, a vivere con i propri racconti, la propria cosmogonia, i propri rituali e credenze; il duomo di Milano è incessantemente restaurato, ne vengono pulite, preservate, tolte e ricollocate guglie e statue mentre si continua a estrarre la pietra da impiegare nella costruzione perenne; uno scienziato giapponese studia una medusa, la *Turritopsis nutricola*, capace di rigenerare all'infinito le proprie cellule tornando allo stadio di polpo una volta divenuta adulta; in Svizzera, una coppia costruisce degli *steel pan*, strumenti a percussione derivanti dalla tradizione dei tamburi d'acciaio ottenuti riciclando in nuova forma dei bidoni industriali.

Il sotto-mondo che era già l'immagine meno scontata e familiare dell'aeroporto ne *Il castello*, può essere anche il lavorìo infinito sul duomo, tutto ciò che "non si vede" e perciò, anche, la minuscola medusa "immortale". Al cuore di *Spira mirabilis* è uno sguardo stupito, affascinato, da una serie di gesti, di attività umane, di materie, visivamente catturanti, quasi ipnotiche. Per quanto, di per sé, siano assolutamente "ordinari".

---

[598] M. D'Anolfi, M. Parenti in G. Vicinelli (a cura di), *Blu: «E quindi uscimmo a riveder le stelle». La peregrinazione sotterranea di D'Anolfi e Parenti*, in Uzak, n. 32, autunno 2018-inverno 2019, https://www.uzak.it/rivista/uzak-32/teorie/blu-e-quindi-uscimmo-a-riveder-le-stelle-la-peregrinazione-sotterranea-di-d-anolfi-e-parenti.html

Pure, tutti rimandano a un'idea di "immortalità", per altro sottolineata dalla lettura di alcuni brani del racconto di Borges, *L'immortale*, effettuata all'interno di una sala cinematografica dall'attrice Marina Vlady. "Mirabilia[599]" che affascinano lo sguardo, sorpreso di fatti magari assolutamente quotidiani eppure dall'aria "insolita". Come il lavoro costante su guglie e statue della cattedrale[600], che paiono quasi "dotate di vita propria" (ancora uno sfumare del confine tra organico e inorganico) se le vediamo muoversi (perché trasportate da un braccio meccanico durante le operazioni di conservazione), animarsi (per un gioco di luci e ombre che sembra alternarne i tratti), corpi non inanimati, "attivi" (come sembra anche la polvere che rimbalza sulla superficie degli *steel pan* quando vengono percossi per il "collaudo" del suono) anche se il senso comune li sa "statici", non viventi.

Fascinazione dello sguardo sul mondo, allora, un po' come quello, fissato sul microscopio, dello scienziato che studia la medusa immortale. Ecco, forse è una figura che incarna, a propria volta, quel cercare il sotto-mondo nascosto tra le pieghe del mondo che nutre la poetica e il gesto dei due cineasti, meravigliarsi e far disponibile a lungo lo sguardo, quel dedicarlo completamente alla contemplazione e alla scoperta dello straordinario nell'ordinario. E dell'infinità nel finito: i cicli vitali della *turritopsis*, della riserva indiana, della chiesa madre milanese, dell'acciaio riciclato degli *steel drums* (il cui suono, per altro, come rivela il finale, accompagna il sonno di bambini nelle incubatrici in un reparto maternità: altre vite *a venire*).

Da un punto di vista più generale, e tirando le fila dei discorsi fatti sin qui, si può dire qualcosa sul "realismo" a lavoro in questi film, declinato proprio come sguardo "stupito", incuriosito, come "epifanie di un sotto-mondo" nel mondo. Riprendo, a questo proposito, le osservazioni di un saggio di Walter Siti. Lo scrittore annota che "realismo" può essere una postura stilistica che lavori proprio sul non familiare (e meraviglioso, e perturbante che sia) insito nel noto, nell'ordinario. Nel saggio in questione, Siti chiama in causa proprio un'idea di straniamento come connaturato al realismo (in questo anche alludendo a una non incompossibilità di "realismo" e "formalismo"), come epifanica rivelazione di un quotidiano che, però, stupisce, come strappato agli automatismi percettivi, all'abitudine cognitiva. Il primo esempio citato da Siti a questo riguardo è una biografia di Dickens, scritta da Chesterton.

---

[599]Il titolo del film è una definizione, data dal matematico Jakob Bernouilli, della spirale logaritmica. La curva matematica, cioè, disegnata dalla rotazione di un punto intorno a un polo in progressivo aumento di distanza da questo. A differenza della spirale di Archimede, in cui le distanze tra i bracci della curva, concentrica, si mantengono invariate, in quella logaritmica aumentano a propria volta secondo una progressione geometrica, tale per cui, in ogni punto sulla spirale, l'angolo tra la tangente alla curva e il raggio vettore è costante. La curva esegue evoluzioni, appunto, *infinite*, verso e dal proprio polo (asintotico). Questa la ragione per cui Bernouilli chiamava "mirabilis" tale figura. È il tipo di forma che in natura può trovarsi "disegnato" nella conchiglia dei molluschi (chiocciole, nautili), nel movimento in volo di alcuni rapaci, nelle geometrie frattali di alcuni vegetali quanto alla disposizione di semi (girasoli), squame (pigne), o, ancora, nella conformazione delle tempeste cicloniche o in quella delle galassie.

[600]Proprio alla cattedrale milanese, è dedicato il film precedente della coppia, *L'infinita fabbrica del duomo*: in questo senso una sorta di "costola", espansa, dilatata del successivo *Spira mirabilis*.

> Dickens passava molte ore in un povero caffè di St Martin's Lane e gli capitava di posare l'occhio, sovrappensiero, su una scritta della porta a vetri. La scritta, "coffee room", era studiata per l'esterno ma lui la leggeva rovesciata da dentro; cosí, dichiarò in seguito, ogni volta che in ben altri e piú ricchi caffè gli capitava di leggere "moor eeffoc", tutta la sua giovinezza gli tornava di colpo alla memoria, fresca come se il tempo non fosse passato. [...].[601]

E «Chesterton sostiene che quelle selvatiche parole, incomprensibili come una formula magica», suonano un po' ««il motto di ogni realismo efficace"[602]». Questo perché, a loro modo, funzionano rovesciando una prospettiva consueta, usata, abitudinaria di osservazione del mondo. In questo senso, e con riferimento alla non familiarità di cui mi sono occupato in questo capitolo, Siti descrive il realismo (o meglio: *i* realismi, le posture stilistiche che storicamente sono state così definite) come una «anti-abitudine». Realismo è allora

> il leggero strappo, il particolare inaspettato, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale [...] e sembra che ci lasci intravedere la cosa stessa, la realtà infinita, informe e impredicabile. Realismo è quella postura verbale o iconica (talvolta casuale, talvolta ottenuta a forza di tecnica) che coglie impreparata la realtà, o ci coglie impreparati di fronte alla realtà; la nostra enciclopedia percettiva non fa in tempo ad accorrere per normalizzare, come secondo gli stilnovisti gli spiriti non fanno in tempo ad accorrere in difesa del cuore all'apparire improvviso della donna amata. Il realismo è una forma di innamoramento.[603]

I realismi spiazzano «i luoghi comuni sensoriali», deviano alle aspettative che nutriamo verso «materia in termini di comportamento fisico: il marmo è per tutti noi qualcosa di freddo e rigido, per questo ci sembra così sorprendente la carne di Prosperpina che cede tiepida e molle tra le dita di Plutone nel gruppo famoso di Bernini»[604]. Il che potrebbe valere, anche, per le materie inorganiche che si comportano come "viventi", non inanimate, o gli animali dotati di intenzionalità, lo sfumare dei confini tra i "regni della natura" nei film di Frammartino.

Si direbbe allora che anche nei film che qui prendo in esame «la realtà non è mai qualcosa di ovvio: è sempre *in statu nascendi*, un intarsio traforato e instabile»[605], qualcosa di non familiare che ci trova a essa nuovi, magari inquietati, magari sorpresi, comunque non assuefatti/anestetizzati.

---

[601] W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma 2013, pp. 7
[602] *Ibidem*
[603] *Ivi*, p. 8
[604] *Ivi*, p. 10
[605] *Ivi*, p. 20

Come ho già avuto modo di evidenziare altrove in questo lavoro, le immagini di questo cinema, pur dando forma e ristabilendo possibili ordini di verità non dette o non immediatamente visibili[606], o misurandosi con una realtà "fuggevole" o resistente, e come "infinita riserva di possibili"[607], non sono confermative o certificative di saperi già acquisiti. Anzi, se ne destituisce (nel *found footage* in particolare) la pretesa di esaurire in sé il tutto di un qualcosa, o di cristallizzare in sé vite fuggevoli, dinamiche, imprevedibili. Semmai, sono qualcosa da interrogarsi, che "non ha parlato una volta per tutte", o per il cui tramite ci si interroga sul mondo. Ha affermato Costanza Quatriglio a questo proposito:

> Credo […] che un film documentario sia uno strumento eccezionale per porre domande sulla realtà, […], e che la forza delle domande stia nel fatto di venir poste nei luoghi più difficili da frequentare, nei territori più impervi, scomodi, che fanno male. Occhio, però: un film documentario ci deve portare nel territorio dell'indicibile senza dire troppo, senza essere dimostrativo. Ci deve condurre alla strada lasciandoci il tempo di perderci e ritrovarci. Lo spaesamento, il dubbio, sono fondamentali. Non mi piacciono i film che danno le riposte, ma quelli che pongono le domande. [608]

A un'idea di "spaesamento", per quanto in accezioni e con ricadute differenti, fanno riferimento autori anche distanti, per interessi, stili, poetiche. Come Quatriglio, nel passo appena citato[609], o, anche Frammartino nelle affermazioni citate alle pagine precedenti sulla "dimensione spaesante dello sguardo".

Come il documentario "non deve essere dimostrativo", ma sollecitare invece uno sguardo critico, così dà da pensare e ridà a sentire un mondo, strappato agli automatismi percettivi e cognitivi ogni qual volta lo restituisce come non familiare.

Che si declini allora come interrogazione sulle-delle immagini atto a risignificarle e rimontarle (è la tendenza che rilevavo nei film presi in esame al secondo capitolo), o a effettuare riconnessioni tra

---

[606] Cfr. *Infra*, Capitolo II

[607] Cfr. § 3.3.1

[608] C. Quatriglio in S. Berruti, G. Spagnoletti (a cura di), *7 domande a 10 autori (e produttori) di documentari*, in G. Spagnoletti (a cura di), *Il reale allo specchio*, cit., p. 115

[609] E per Quatriglio, questo racconto di luoghi e realtà "scomode", può sintetizzarsi in un "portare la gente (lo spettatore) dove non vuole andare", come afferma altrove la regista (Cfr. C. Quatriglio, *Le voci dei protagonisti: interviste e testimonianze*, "Quaderni del CSCI-Rivista annuale di cinema italiano", n. 4, 2008, p. 140. Estendendo un po' il senso di quel "portare la gente dove non vuole andare", I. Perniola osserva che, da questo punto di vista, Quatriglio potrebbe collocarsi sulla linea di certo documentario più radicale, estremo nelle scelte formali e nei presupposti teorici di fondo, nelle posture riguardo alla "realtà scomoda" da raccontarsi. Un cinema per nulla accomodante, rassicurante, che «rifiuta la strizzatina d'occhio allo spettatore e la risatina compiaciuta», quindi, che dà da pensare, diversamente dai vari lavori "a tesi", dove la presenza debordante dell'autore in campo (un po' sul modello di Michael Moore) si impone anche sull'intento, iniziale, di denuncia, e dove la replica di certi modi discorsivi tipici dell'informazione televisiva dissolve qualsiasi invenzione formale. Si veda, a questo proposito, I. Perniola, *L'era postdocumentaria*, cit., pp. 118-121.

"frammenti di realtà bruta" (*Materia Oscura*), o stupito come di "fatti insoliti" per gesti e attività quotidiani contemplati come "mirabilia", o che sia disorientato da una "inquadratura che non si legge" (Frammartino), si tratta, in ogni caso, di uno sguardo fatto disponibile alla visione *nel tempo*. Dove il tempo dell'osservazione e della ricerca di senso e significati, differiti e non dati in partenza, prevalgono su una loro immediata evidenza. Questo prolungarsi della visione può inquadrarsi, anche, in un discorso più ampio, che esula dal cinema del reale italiano, che guardi alla storia del cinema e altre tendenze nel cinema contemporaneo. Su questo, a margine delle analisi fatte fin qui, occorre effettuare una breve digressione.

4.3 Contemplazione tra *slow cinema* e cinema del reale.

Il prolungarsi della visione, il suo esercitarsi su immagini in modi non familiari (anche a prescindere da un effettivo sviluppo di azioni: i "vuoti" di D'Anolfi e Parenti, i momenti contemplativi di un Frammartino), come anche il differirsi del senso e l'esercizio di un suo investimento continuo, è condiviso con altre tendenze del cinema contemporaneo internazionale. Anche, non necessariamente riconducibile a forme documentarie.
Il mio intento è qui evidenziare come, sotto questo aspetto, il cinema del reale italiano, dialoghi con altre tendenze del cinema contemporaneo e poi anche con altre pratiche e idee nella storia del cinema italiano.

La tendenza contemporanea cui mi riferisco – in cui, pure, operano "prolungamento" della visione, contemplazione, differimento, durata – è ciò che da qualche tempo a questa parte si chiama "slow cinema"[610]. Sotto tale categoria vengono solitamente rubricati, quali autori rappresentativi, Lisandro Alonso, Lav Diaz, Pedro Costa, Tsai Ming-Liang, Apichatpong Weerasethakul, Wang Bing, Bruno Dumont, Bela Tarr, Aleksandr Sokurov, Carlos Reygadas, Albert Serra. Nonché lo stesso Frammartino[611]. Cosa si intende per *slow cinema*, quali caratteristiche ricorrono nelle definizioni (piuttosto numerose) che ne sono state date? In quali aspetti può trovarsi un'affinità tra

[610]Il dibattito sullo *slow cinema*, i tentativi di definizione, e in generale gli interessi, crescenti, di pubblici e critica verso quei registi che ne sarebbero rappresentativi, hanno avuto nel web il canale principale "di sviluppo". È questo un fenomeno che potrebbe correlarsi, da un lato, al fatto che sovente i film oggetto di tale dibattito hanno avuta una distribuzione piuttosto rapsodica nel circuito di sala, mentre destavano comunque l'interesse di pubblico e critica più incline a frequentare festival o altri contesti di fruizione. Si tratta in linea di massima di film transitati in contesti di fruizione sovente legati a una dimensione di "evento": festival, appunto, rassegne, nonché mostre, gallerie, spazi museali e luoghi dell'arte contemporanea. Il che è, anche, caratteristica condivisa dal documentario, come ho già ricordato in questa sede (Cfr. Infra,). Da un punto di vista più generale, poi, allo stesso modo che il cinema, i film, hanno tendenzialmente circolato altrove dalla sala in questi primi venti anni del terzo millennio, così il discorso critico si è fatto altrove dalla "carta stampata".

[611] Su questo, e l'inclusione di Frammartino nella compagine di autori rappresentativi dello "slow cinema", si vedano: T. De Luca, N. Barradas Jorge (edited by), *Slow Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016; S. Antichi, *Ridisegnare paesaggi: ridefinizione dello sguardo etnografico e "aesthetic of slow" nel cinema di Michelangelo Frammartino*, in "Schermi. Storia e culture del cinema in Italia", vol. 2, n. 4, 2018, pp. 29-44.

questo e certo cinema oggetto di questo studio? Uno dei primi contribuiti in tal senso, tra i primi a impiegare quella dizione e a circoscrivere un campo, a indicare degli autori rappresentativi, è un discorso tenuto da Michel Ciment al 46° San Francisco Film Festival (2003). Ciment ha parlato, in quell'occasione, di «cinema of slowness, of contemplation»[612], alternativo a quello d'azione, "adrenalinico" quanto a ritmi, solitamente accelerati, e, più in generale, in reazione a uno scenario mediale affollato da una ridda caotica e sovrabbondante di immagini e suoni[613]. Il cinema "di contemplazione" di cui parla Ciment è un cinema di durate, a volte debordanti. È il cinema di Béla Tarr, di Aleksandr Sokurov, di Bruno Dumont, Sharunas Bartas, De Oliveira e Monteiro in Europa, quello di Nuri Bilge Ceylan e Abbas Kiarostami nel vicino e medio oriente, di Souleymane Cissé e Idrissa Ouedragogo in Africa, dei taiwanesi Tsai Ming-liang e Hou Hsiao-hsien.

Attiva nel dibattito, più incline a tentare di inquadrare la categoria, accorta al lavoro di questi e altri autori, è soprattutto la critica di area anglosassone (Jonathan Romney, o Nick James sulla rivista «Sight&Sound», e poi su «Film Comment»[614]). Ai registi solitamente inclusi nella categoria dedicano riflessioni anche pensatori con altre prospettive, altri orientamenti (come Jacques Rancière, che a Béla Tarr dedica una monografia, e a Pedro Costa più interventi, in diverse occasioni[615]). I tentativi di sistematizzazione della categoria, di ricognizione sul dibattito, sono oggetto di pubblicazioni piuttosto recenti[616]. Uno dei riferimenti costanti (anche discusso), è lo studioso Matthew Flanagan, in particolare il suo tentativo di definizione di una «*aestethic of slow*»[617], che isola alcune caratteristiche, per lo più tecniche e linguistiche, ricorrenti nel lavoro di più autori (grossomodo, quelli citati da Ciment): lunghe inquadrature fisse o piani sequenza, durate complessive dei film altrettanto notevoli[618], narrazioni rarefatte e trame generalmente "povere" di azione, scarsi o nulli i dialoghi. A queste caratteristiche, altre – come la ricorrenza di ambientazioni

---

[612] M. Ciment, *The State of Cinema*, discorso inaugurale al 46° San Francisco International Film Festival, reperibile al link http://web.archive.org/web/20040325130014/http://www.sfiff.org/fest03/special/state.html

[613] «Facing this lack of patience and themselves made impatient by the bombardment of sound and image to which they are submitted as TV or cinema spectators, a number of directors have reacted by a cinema of slowness, of contemplation, as if they wanted to live again the sensuous experience of a moment revealed in its authenticity.», M. Ciment, *The State of Cinema*, cit.

[614] Di J. Romney segnalo: *In Search of Lost Time*, in "Sight and Sound", vol. 20, n. 2, Aprile 2010; di N. James, *Syndromes of a New Century*, in "Sight and Sound", vol. 20, n. 2, Febbraio 2010.

[615] Al cineasta ungherese è dedicata la monografia J. Rancière, *Bela Tarr. Il tempo del dopo,* tr. it., Bietti Heterotopia, Milano 2015. Su Pedro Costa, invece, segnalo il testo *Politique de Pedro Costa*, in J. Rancière, *Les écarts du cinéma*, La Fabrique editions, *Paris* 2011.

[616] Inedite in Italia, per altro. Oltre al testo già citato a cura di T. De Luca e N. Barras Jorge, si vedano: I. Jaffe, *Slow Movies. Countering the Cinema of Action*, Wallflower Press, London-New York 2014; E. Çağlayan, *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*, Palgrave Macmillan, Cham 2018

[617] M. Flanagan, *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*, in "16:9", vol. 29

[618] Le 7 ore di *Satantango* (1994), di Tarr; le 11 o 8 di *Evolution of a philipino family* (2004) e *Melancholia* (2007) di Lav Diaz

e situazioni quotidiane, di paesaggi naturali o periferie cittadine e "non luoghi" quasi svuotati di presenza umana quali scenari – si aggiungono via via nelle riflessioni di altri commentatori[619].

L'aspetto problematico della definizione "slow cinema" è legato alle categorie tecniche, linguistiche, contenutistiche adottate per tentare di circoscriverlo. In realtà, si prestano poco a individuarne la peculiarità, trattandosi di caratteristiche rilevabili anche altrove, né bastano a rendere conto adeguatamente della varietà di stili, esperienze, poetiche di singoli autori che la dizione vorrebbe sussumere. Definizioni e delimitazioni si rivelano problematiche, nella misura in cui escludono o includono questo o quel cineasta, questo o quel film, oppure per come si provano a "tenere insieme" una varietà di oggetti e registi.[620] Difficile ricavare, dunque, in virtù di categorie tecniche, linguistiche, contenutistiche, una cifra distintiva del fenomeno.

La cui salienza, al di là di poetiche e motivi individuali, prescindendo da tecniche o stili singolari, e in linea con le analisi fatte in questo capitolo su certo cinema del reale italiano, mi pare sia soprattutto nel prolungarsi dell'esposizione allo sguardo del mondo, di differirsi del senso (del mondo, del racconto, nel film) a vantaggio di un intensificarsi della visione. Anche a prescindere da uno sviluppo narrativo, drammatico, di azioni[621]. È così, ad esempio, in un film come *Satantango* (1994), di Tarr, che nelle sue sette ore ripresenta gli stessi avvenimenti da più punti di vista (un tempo che si riavvolge e non progredisce narrativamente), con le attese e le speranze – frustrate – di un gruppo di coloni d'una cooperativa agricola al collasso (sulla scena della fangosa *puszta* magiara mentre decade il blocco comunista dell'Europa orientale), e che sembrano destinati a tornare alla condizione di *empasse* iniziale che avevano creduto di lasciare all'arrivo di un individuo

[619] Categorie che, per la verità, vengono spesso più ripetutte che discusse, talora con approcci "impressionistici" sui blog di studiosi e ricercatori indipendenti (*The Art of Slow Cinema(s)*, curato da Nadine May) o cinefili (*Unspoken cinema-Contemporary Contemplative Cinema*, curato da un utente noto col nickname "Harry Tuttle").

[620] L'esser "poveri" di azioni e rarefatti da un punto di vista narrativo, i lunghi piani sequenza che "dilatano" lo sviluppo delle scene caratterizzano certamente film come *Il cavallo di Torino* (2011) di Tarr, mentre lo stesso non può dirsi (sempre) per il cinema di Lav Diaz. Le durate sovente oceaniche dei film del regista filippino si coniugano invece a trame piuttosto fitte di situazioni, personaggi, per quanto spesso relegati a una condizione di stasi (Homer, che a lungo vediamo seduto impegnato a montare il proprio film in *Century of Birthing*; il personaggio *Florentina Hubaldo*, nel film omonimo, incatenata in una baracca, vittima delle violenze del padre). E, quanto ai movimenti di macchina, la cui assenza, a detta di molti, è tratto precipuo dello *slow cinema*, nel cinema di Diaz, lunghe scene a inquadratura fissa coesistono con altre, nello stesso film, "macchina a mano". I *tableaux* di *Madre e figlio* di Sokurov non sono il piano sequenza di *Arca russa*. E ancora, se la rarefazione delle parole dialogiche caratterizza certamente molti dei film di Tsai Ming-liang (*I don't want to sleep alone*; *Goodbye Dragon Inn*), lo stesso non può per esempio dirsi dei film di Pedro Costa, i cui personaggi a lungo dialogano o monologano ripetendo a se stessi o ad altri la propria storia, quasi come cantilene, quasi volessero "non dimenticarla", le proprie attese, e lo stesso regista, Sokurov, realizza film molto (*Moloch*) o poco "parlati" (*Pagine sommesse*). E così, atti, situazioni, ambienti del quotidiano al limite del banale sono di scena nei film di Cristi Puiu (*The Death of Mr. Lazarescu*, con le traversie tra casa e ospedali di un "uomo comune" colto da malore) e non in quelli, per esempio, di Albert Serra (*Honor de Cavalleria*, che è una sorta di "variazione sul tema" dal Don Chisciotte di Cervantes) e la cornice di paesaggi naturali poco o nulla abitati di alcuni film di Reygadas (*Japon*; *Stellet Licht*) o di Bartas (*One of us*) non è la metropoli Taipei di *Millennium Mambo* di Hou Hsiao-hsien e non Fontainhas, il quartiere in demolizione di Lisbona dove si muovono i *drop-outs* capoverdiani, come fantasmi, protagonisti di *Cavalo Dinheiro* o *Vitalina Varela* di Pedro Costa.

[621] Da questo punto di vista, si tratta di una declinazione contemporanea di certe forme caratterizanti il cinema moderno, in termini deleuziani, un cinema dell'"immagine-tempo". Su questo avrò modo di tornare tra poco.

carismatico "eletto" a guida e che prometteva (mentendo) un miglioramento. O in tante delle *Elegie* di Sokurov, in cui opera uno sguardo "contemplativo", che si attarda, come meravigliato, nell'attenzione prolungata al dettaglio di un volto o di un paesaggio, del particolare di un dipinto o d'una fotografia. Un attardarsi dello sguardo su mondi svuotati di racconto, di azione, che è anche in certi lavori di Tsai Ming-Liang, e che si restituiscono in inquadrature che impegnano e prolungano la percezione (le immagini "sottosopra", che vedono ambienti riflessi in un vetro o in uno specchio in *contre-plongée*, come in *Journey to the West* o *Visage*), che vedono invertita la priorità tra ciò che ha luogo sul fondo del campo, magari in ombra, e quanto si svolge sul piano ravvicinato (in *Goodbye Dragon Inn*).

La consonanza tra *slow cinema* e certo cinema moderno in quanto cinema dell'"immagine-tempo" (Deleuze), che ha destituita la categoria dell'azione a vantaggio della contemplazione, è stata recentemente rimarcata da Paul Schrader nella nuova introduzione al suo "storico" *Trascendental Style in Film*. Lo stile trascendentale a suo tempo descritto in Bresson, Ozu, Dreyer, è stato riconsiderato da Schrader come parte ed espressione di un fenomeno più vasto nella storia del cinema[622], che include il neorealismo e lo *slow cinema* contemporaneo, fatte salve specificità formali, tecniche, stilistiche di singoli autori, film, "correnti", periodi. Ma, anche, certo approccio documentario. È l'individuazione della *temporalità come essenziale dell'immagine cinematografica*, del tempo e della durata come oggetto di racconto. Come, in modi diversi, è per Tarr, Sokurov, Tsai Ming-Liang, Lav Diaz, Pedro Costa e altri ascritti alla categoria *slow cinema*.
Si tratta di una linea che, con l'eccezione di un Ozu – che già nei suoi film degli anni '30 è autore di film in cui proliferano i tempi morti, le "situazioni ottico-sonore pure" non tradotte in azioni – può farsi risalire al neorealismo. Schrader riprende, a questo proposito (riferendosi alla lettura di Deleuze), la descrizione della nota scena della servetta di *Umberto D.*, la quale "incontra" il proprio ventre di donna incinta trafficando in cucina tra atti quotidiani, "inutili" ai fini di una progressione narrativa (sfregare più volte fiammiferi contro la parete per accendere il gas in cucina, macinare il caffè, guardare alla finestra, scacciare una processione di formiche sulla parete ecc.). «Irrilevant action in real time»[623], commenta Schrader. È la realizzazione di un cinema della durata, che vede estromessa la narratività fondata su una drammaturgia di azioni consequenziali (come nel cinema classico, soprattutto americano).

---

[622] «Transcendental style can be seen, forty-fi ve years later, as part of a larger movement, the movement away from narrative.», P. Schrader, *Rethinking Trascendental Style*, in Id., *Trascendental Style in Film*, University of California Press, Oakland 2018, p. 3

[623] *Ivi*, p. 5.

È il cinema che ha "pensato" e in gran parte fatto – con De Sica – Cesare Zavattini, che accarezzava l'idea di riprendere "un uomo qualunque" per novanta minuti della sua giornata[624]. O la stessa azione, la stessa singola scena della durata "reale" non superiore al minuto per poi dissezionarla, raccontarla più e più volte scegliendo angoli visuali sempre diversi, e *attardandosi*, *arrestandosi*, su questo o quel dettaglio, fino a trarne un lungometraggio[625]. Un cinema, quindi, che Zavattini pensava come "centripeto", anziché a sviluppo "centrifugo", dove, cioè, la linearità e consequenzialità narrativa di azioni inanellate l'una dopo l'altra assicurando un progredire e un modificarsi della "storia", fossero destituite, a vantaggio di un "restare nella scena". E, da quella singola scena, da quel singolo fatto, sviscerarne le significazioni senza che altri, diversi, debbano necessariamente succedergli nel costruire, organizzare, sviluppare progressivamente un senso e una storia. «Mentre si diceva una volta che un film doveva essere ricco di fatti, oggi si tratta di prendere un fatto, uno solo, uno qualsiasi, e di aprirlo in tutte le sue significazioni»[626].

> […] mentre prima il cinema da un fatto ne faceva nascere un altro, poi un altro, poi un altro ancora e ogni scena era fatta e pensata per essere subito abbandonata (conseguenza naturale della sfiducia nel "fatto" […]), oggi, pensata una scena, sentiamo il bisogno di "restare" in quella scena poiché sappiamo che ha in sé tutte le possibilità di echeggiare lontanissimamente, e di porre tutte le istanze che vogliamo.[627]

Ora, seguendo ancora Schrader, ciò che, passando per il neorealismo (e la servetta di Zavattini-De Sica), era iniziato con le inquadrature di Ozu – quattro secondi di un passaggio di un treno, o l'immagine del vaso che si frappone a sorriso e lacrime di un personaggio[628] – si "prolunga" ulteriormente, "diventando" gli otto minuti iniziali del piano-sequenza di *Satantango* di Tarr, con il bestiame della cooperativa agricola lasciato a se stesso, ad aggirarsi nel fango e tra i fabbricati.

Lo snodo centrale di questo percorso, di questa "storia del cinema *sub specie temporis*", è, secondo Schrader, l'opera di Andrej Tarkovskij, la sua idea di cinema espressa per iscritto in

---

[624] Proposito che Zavattini ha enunciato più volte, e che fa la sua comparsa già negli scritti degli anni '30, anteriori al sodalizio con De Sica. Nelle "Cronache da Hollywood" che Zavattini inventa di sana pianta, fingendosi corrispondente dalla California per le pagine di "Cinema illustrazione", in bocca a King Vidor mette una sua idea. Per bocca del regista de *La folla*, è Zavattini a parlare, sono i suoi progetti, le sue idee di cinema a dirsi. Zavattini finge che sia Vidor a dire che «Il film che» gli «piacerebbe fare non si può fare per colpa del pubblico e producers: descrivere la giornata di un uomo qualunque dalla sveglia al momento in cui va a dormire, un uomo qualunque...», C. Zavattini, *La beneficiata dei direttori*, in "Cinema illustrazione", vol. III, n. 23, 31 maggio 1933, poi in Id., *Cronache da Hollywood*, Editori Riuniti, Roma,1996, p. 158

[625] Si veda C. Zavattini, *Un minuto di cinema*, in "Cinema", n. 136, 25 febbraio 1942, poi in Id., *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 2002, vol. 1, pp. 656-658.

[626] C. Zavattini, *Alcune idee sul cinema*, in Id., *Opere*, cit., vol. 1, p. 725

[627] *Ivi*, p. 720

[628] Ho in mente *Tarda Primavera* (1949), ma anche *Tardo Autunno* (1960). Quella del "pillow shot" (dizione di Burch) frapposto a sorriso e lacrime di un personaggio è una suggestione che si trova già nelle pagine che Deleuze dedica al cineasta giapponese, e che Schrader riprende. Si veda P. Schrader, *Trascendental Style in Film*, cit.,p. 5

Scolpire il tempo, per altro – come rileva il cineasta-teorico statunitense – pubblicato nello stesso periodo in cui Deleuze lavorava o dava alle stampe i suoi volumi sul cinema[629]. Scrive ancora Schrader, se «Ozu, Bresson, Dreyer, Mizoguchi, De Sica, [...] used film time to create an emotional or intellectual or spiritual effect», Tarkovskij «used film techniques to study time. For Tarkovsky time was not a means to a goal. It was the goal»[630].

E infatti, il regista russo sosteneva: «La forza del cinema consiste proprio nel fatto che il tempo viene colto nel suo legame concreto e indissolubile con la materia stessa della realtà che ci circonda ogni giorno e ogni ora»[631]. Il tempo nel suo legame con la materia stessa della realtà, quindi, e, di nuovo, come essenziale dell'immagine cinematografica: «Ci si può facilmente immaginare un film senza attori, senza musica, senza scene e persino senza montaggio, ma non ci si può immaginare un'opera cinematografica senza la sensazione dello scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura»[632]. Un tempo che il cinema registra «in forma di fatto»[633], che «può essere costituito […] da un avvenimento, […] da un movimento umano, sia da un qualunque oggetto reale»[634], che può presentarsi anche «immobile e immutabile» (un albero, un cielo terso…) poiché anche quella «immobilità esiste nel fluire reale del tempo»[635] che il film "trattiene". Ed è il tempo, ancora, quello che «scorre dentro l'inquadratura»[636] a dettare, secondo Tarkovskij, il ritmo del film, e non il montaggio.

> È proprio il tempo, impresso nell'inquadratura, che detta al regista questo o quel criterio di montaggio, mentre, come si suol dire, "non si montano", ossia si collegano male insieme, quei brani nei quali è fissata una forma di esistenza del tempo radicalmente diversa. […] Questa consistenza del tempo che scorre nell'inquadratura, la sua concentrazione o, al contrario, la sua "rarefazione" la chiameremo […] pressione del tempo nell'inquadratura. Allora il montaggio può essere definito un metodo di collegamento dei singoli brani tenendo conto della pressione del tempo all'interno di essi.[637]

È questa idea e questa prassi del cinema che secondo Schrader[638] aprono la strada allo *slow cinema*.

Tarkovskij è del resto influenza dichiarata di Lav Diaz, di Aleksandr Sokurov, di Carlos

---

[629]«Like Deleuze, Russian director […] sensed a shift in the cinematic winds. He and Deleuze were simultaneously working on the same paradigm shift. Both understood that the use of time in movies had evolved». Ivi, p. 6
[630] *Ivi*, p. 8
[631] A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 59
[632] *Ivi*, p. 107
[633] *Ivi*, p. 60
[634] *Ivi*, p. 59
[635] *Ibidem*
[636] *Ivi*, p. 110
[637] *Ibidem*
[638] Cfr. P. Schrader, *Trascendental Style in Film*, cit., pp. 21-33.

Reygadas, tra gli altri, e dello stesso Michelangelo Frammartino, che infatti anche Schrader "include" nello *slow cinema*.

E in fondo, il *long take* de *Le quattro volte*, dove fuori campo continuano a prodursi eventi non visti e denunciati solo dal sonoro, non rimanda, forse, anche agli spostamenti di personaggi che, senza stacchi, in piano sequenza, vengono a trovarsi in posizioni diverse dell'inquadratura, muovendosi nello spazio "alle spalle" della macchina da presa, come nelle sequenze di "sogno" in *Andrej Rublëv*, *Solaris*, *Nostalghia*? E non è alle stanze paradossali della zona di *Stalker*, interni in cui piove copiosamente, dove saltano le coordinate e i confini tra interni ed esterni che fa pensare la casa-ovile dello stesso film? Come afferma lo stesso Frammartino, quella dei luoghi "paradossali" è per lui «ossessione»[639] ricorrente, maturata anche a seguito proprio della visione di «*Stalker* […], che si conclude nella stanza del desiderio, dove eccezionalmente piove dentro. Anche in *Solaris* c'è una stanza in cui piove dentro e *Nostalghia* è pieno di luoghi aporetici»[640]. Altri autori contemporanei, poi, considerati rappresentativi dello *slow cinema*, Frammartino addita come propri riferimenti.

> [...] il cinema di Tsai Ming-liang, che ho visto davvero tanto, mi è entrato sottopelle. […] Poi c'è stato un regista lituano, Sharunas Bartas, che […] mi ha fatto capire che avrei potuto fare un cinema senza alcuni elementi apparentemente fondamentali, come un certo tipo di colonna sonora, una certa scrittura dei dialoghi. […] Seguo e ammiro anche cineasti più recenti come Bruno Dumont, per me un autore fondamentale, Ulrich Seidl e Béla Tarr. E anche Cristi Puiu, romeno, il regista della *Morte del signor Lazarescu* e *Aurora*.[641]

La vicinanza, o affinità di ispirazione, per il cineasta italiano è soprattutto nel segno di una restituzione di quella non familiarità del reale che ho già indagato. Non familiarità che *a lungo* impegna nella sua decifrazione (uno "spazio aporetico" è un interno o un esterno? quanti uomini

---

[639] M. Frammartino, *Conversazione con Luca Mosso*, dal pressbook del film *Le quattro volte*, cit., p. 11

[640] *Ibidem*

[641] D. Zonta, *L'invenzione del reale*, cit., p. 109. A questo proposito, volendo, si può anche intravedere una generica similarità di situazioni che intercorre tra un film come *Lontano da dio e dagli uomini*, di Bartas, e *Il dono*, del regista italiano. In entrambi i film, c'è l'avvicinamento e qualcosa che può anche somigliare a un breve scambio affettivo tra una giovane e un uomo anziano, sullo sfondo di un paesaggio "fuori dal tempo" (in un caso la taiga siberiana, nell'altro un borgo della calabria ionica nel reggino). Mi sembra significativo, inoltre, sempre per quanto riguarda nomi, preferenze, influenze "cinefile", che Frammartino, recentemente invitato a indicare dalla rivista "Fata Morgana" la sua preferenza per un film di produzione statunitense, abbia citato *Gerry*, di Gus Van Sant (Cfr., "Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni", n. 40/2020, p. 186). Film povero di azioni, di puro movimento nello spazio tempo, per il quale Van Sant riconosce apertamente il debito verso il cinema di Bela Tarr (anche esplicitamente citato tra i "ringraziamenti" nei titoli di coda). Influenza tarriana che torna anche in *Elephant* (2003), nel quale, come in *Satantango*, il tempo della narrazione torna sui propri passi, ricostruendo gli stessi eventi (nella giornata della strage di Columbine) dai punti di vista di più personaggi. Su questo, rimando a J. Gester, *Gus Van Sant, "Pour moi, il y avait Béla Tarr et Chantal Akerman*, in "Liberation", 6 ottobre 2015, https://next.liberation.fr/cinema/2015/10/06/gus-van-sant-pour-moi-il-y-avait-bela-tarr-et-chantal-akerman_1398572

albero sono presenti nell'inquadratura? Guardiamo una casa o un ovile?), che si espone allo sguardo *con una certa durata senza che vi accada qualcosa, senza che apparentemente qualcosa muti se non il tempo che scorre* (l'abete, ritto sulla montagna, di stagione in stagione), e che non è a priori sensata.

O forse, più in generale ed allargando lo sguardo alle altre tendenze, idee e prassi del cinema qui citate (*slow cinema*, Tarkovskij, Zavattini) e seguendo Schrader, ha il suo senso nel tempo stesso, anche quando non occupato da alcuna azione, e il montaggio non è il principale vettore del senso del film e della progressione narrativa. Come per la servetta di *Umberto D.* che semplicemente guarda alla finestra, come i "pillow shots" di Ozu, come le lunghe camminate dei personaggi di *Satantango* o i tre protagonisti di *Stalker*, che s'arrestano sulla soglia della "stanza dei desideri", come i campi vuoti di *Materia oscura* o il "personaggio invisibile" che attraversa i viventi de *Le quattro volte*.

Volendo, sono differenti modalità di "restare nella scena", riprendendo l'espressione zavattiniana, anche quando nulla pare accadervi d'essenziale ai fini dello sviluppo drammatico, "scena" allora intesa come pura restituzione dell'essere viventi di cose nel tempo sganciata da progressioni narrative, da azioni, a vantaggio di un puro contemplare.

Tirando le fila del percorso fatto qui, è utile riprendere un'altra espressione di Schrader dal testo già citato, secondo la quale Tarkovskij può collocarsi «in a line of documentary observers of life»[642]. Non si intende che il cineasta russo sia un documentarista, certo. Piuttosto, l'affermazione suggerisce un'affinità tra lo sguardo documentario e altre forme di cinema, un modo per molti versi analogo di pensare e fare cinema che entra in gioco quando non si declini come "narrazione", come sviluppo di azioni, a vantaggio di un prolungarsi contemplativo della visione. Prescindere da un dispiegarsi del senso del racconto nella successione consequenziale di scene, di azioni, quindi, per un puro far disponibile lo sguardo nel tempo, cogliendo la vita-nel tempo-delle cose. Disponibilità di sguardo aperto al mondo che più volte, in questo lavoro, ho evidenziato come propria del documentario.

In fondo, è qualcosa che Bazin trovava già in un Flaherty[643].

> Quello che conta per Flaherty di fronte a Nanook che caccia la foca è il rapporto fra Nanook e l'animale, l'ampiezza reale dell'attesa. Il montaggio potrebbe suggerire il tempo, ma Flaherty si limita a *mostrarci* l'attesa; la durata della caccia è la sostanza stessa dell'immagine, il suo vero oggetto. Nel film questo episodio non comporta dunque che una sola inquadratura.[644]

---

[642] P. Schrader, *Trascendental Style in Film*, p. 7
[643] Ma, anche, in Stroheim e Murnau. Cfr. A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, p. 78
[644] *Ibidem*

È dunque lo scorrere del tempo in sé a interessare, è l'esser-viventi-nel tempo delle cose a dirsi, se non si danno azioni attraverso le quali il soggetto fa presa sul reale o lo modifica. In termini zavattiniani, Flaherty "resta nella scena". Nanook, in fondo, semplicemente attende (e non molto diversamente, la servetta di *Umberto D.* semplicemente osserva[645]). Volendo, è immagine del "tempo nelle sue forme fattuali", si direbbe con Tarkovskij[646].

Ciò che ho voluto qui evidenziare è, ripeto, l'affinità – in un certo senso, per altro, già dichiarata esplicitamente da un Frammartino – tra certe forme del cinema del reale, sguardo documentario, altre tendenze nel cinema contemporaneo, e, anche, modi precedenti, "storici", di pensare e fare cinema (Zavattini). Tutti, nel segno di un contemplare, nel tempo. Un altro aspetto, sul quale sono tornato più volte nel corso del lavoro, è riemerso anche da queste considerazioni: che "documentario" non sia un genere, magari da definirsi sulla base di determinati contenuti, materie, soggetti. Si tratta piuttosto di una forma, che, similmente a ad altre tendenze (*slow cinema*, e più in generale, un cinema che "scolpisca il tempo" o "resti nella scena"), si declina come apertura e disponibilità di sguardo nel tempo, come espressione dell'essere-viventi-nel tempo-delle cose. Racconto e visione del loro esserci, prescindendo dal racconto di storie, di sviluppo di temi, da dispositivi narrativi, drammaturgici, incentrati su una consequenzialità d'azioni per il cui il tramite si consegni il senso del racconto. Quello che è in gioco, in ogni caso è un reale che (bazinianamente), prima di tutto e semplicemente *è* e si osserva, con tutta la sua ambiguità o non familiarità; mondo al quale, prima di tutto, di ogni significazione che si possa attribuirgli, di ogni azione che possa aver in esso luogo, semplicemente, "si è". Ma questa matrice "contemplativa" non implica, tuttavia, di nuovo, la riduzione del documentario alla sola passiva registrazione-osservazione "oggettiva" dei "fatti come sono andati" o quali accadono "realmente" prescindendo da interventi di "messa in scena". Ancora bazinianamente, del resto, "nulla è più falso che opporre realismo ed estetismo", e realismo stesso è postura stilistica. D'altra parte, un film come *Le quattro volte* vede una "messa in scena", *ma* esercitando uno sguardo documentario comunque inteso come

[645] E tornando a Tarkovskij, la giovane moglie protagonista de *Lo Specchio*, nelle prime scene del film, non fa che *attendere*, non fa che *guardare* la distesa erbosa dinanzi a sé confidando in un prossimo ritorno del marito. Non più di uno scorrere del tempo, vita che non è azione che non sia quella di un puro osservare e attendere.

[646] A proposito ancora del film di Flaherty, un'altra lettura che qui piace ricordare, in parte affine ai discorsi qui effettuati, è ancora quella di un autore, come Sklovksij, addentro alla cerchia dei formalisti, Osip Brik. Nel suo *La "fissazione" del fatto* (1927), Brik addita proprio *Nanook* come possibile esempio di un cinema svincolato dall'intreccio, dallo sviluppo narrativo di una trama. «La questione del progresso tecnico del cinema è strettamente connessa con quella dell'opportunità di girare la vita reale. Tutti quelli che sono favorevoli a questa tendenza, alla "fissazione" dei fatti reali e che sono contrari all'infatuazione per il film di tipo comune, si battono per questo progresso [...]» (p. 98). Secondo Brik, «Qualsiasi intreccio è una violenza compiuta sul materiale, perché se ne estrae solo ciò che può servire agli sviluppi della trama (p. 100). In questo senso, *Nanook* marca un progresso nella storia del cinema proprio per la capacità di "fissare un fatto", rifiutando la trama come consequenzialità di azioni.

apertura, disponibilità, contemplazione, e fatti quali realmente si producono (mettiamo: la festa della Pita) insieme ad altri "scritti", pensati, disposti (il pianosequenza).
A partire da questi elementi la tesi può avviarsi alle battute conclusive, ancora riconsiderando il documentario come forma con particolare riguardo, ora, alla coesistenza, in uno stesso film, di istanze propriamente documentarie o testimoniali, insieme a materie e dispositivi solitamente più tipici del cinema finzionale. Il che è anche, in modi diversi, in altri film affrontati nel mio percorso (*Un'ora sola ti vorrei*, "mette in scena" la voce di Liseli; le umanità marginali di Minervini si "mettono in scena", fanno una sorta di *reenactment* di sé). Per iniziare l'analisi di questo aspetto, parto ancora da un film.

4.4 Realizzare una memoria per finzioni. Su *Bella e perduta*

Ho accennato ripetutamente al fatto che il cinema del reale, nel raccontare di un vero che non è riducibile ai soli "fatti come sono andati", integra anche dispositivi solitamente tipici del cinema finzionale. O, anche, materie apertamente "non realistiche". È questo il caso del film *Bella e perduta*, di Pietro Marcello. Le sue *materie* "non realistiche", Pulcinella e un bufalo parlante. La sua *forma*, invece, documentaria, intesa come *disponibilità* dello sguardo al mondo, a filmarlo nel *tessuto congiunto* di realtà e finzioni (è l'espressione di Mondzain, già richiamata[647]) per il cui tramite alla prima ci si lega, la prima si rappresenta, si mette in forma. Perché?

Bella e perduta è, anzitutto, un film che muove da un sentimento di impermanenza e guarda ai possibili resti di quanto, col passare e col finire delle cose nel tempo, si "perde". È, insieme, un film sulla possibilità stessa di accedere a qualcosa che si è perduto, facendone racconto e così, in un certo senso, "salvarla". Ora, se però un qualcosa si è perduto, il racconto che si fa di questo "qualcosa", non è soltanto volto a preservarne la memoria, quanto *a crearla*, a dar cioè forma a una memoria che ancora manca o non è più. Un po' come, nei film che ho analizzato nel secondo capitolo, si trattava di dar forma a testimonianze *mancanti* (*La strada dei Samouni*), incomplete, lacunose, voce e corpo a narratori altrimenti "silenti", di ristabilire un ordine di verità non visibili, non dette, al di là del fattuale e dell'empirico (il legame tra nonna-madre-figlia in *Un'ora sola ti vorrei*). In quei casi, verità non visibili, ma non per questo meno reali, si davano per mezzo di una costruzione formale, di un artificio, di una *fictio* intesa – dal punto di vista strettamente operativo, "tecnico" – come "plasmare", "creare", "formare". Analogamente, qui, la creazione di una memoria perduta, passa per la mediazione, la messa in forma, consentita dall'adozione di materie di per sé non realistiche. La memoria perduta è quella di Tommaso Cestrone, allevatore campano, e

[647] M.-J. Mondzain, *Images (à suivre). De la poursuite, au cinéma et ailleurs*, cit., p. 285

della reggia, "bella e perduta", di Carditello, una residenza borbonica del casertano, da anni in stato di completo abbandono e preda di furti. Trarla, per quanto possibile, in "salvo", preservarla dalla corruzione del tempo, dell'abbandono, dai depredamenti, è ciò che fa Tommaso. Autonomamente, ne diventa custode volontario. Cestrone, però, muore, durante le riprese del film. Alla sua morte, adempiendo alle ultime volontà dell'uomo – dal film "messe in scena", frutto di invenzione – Pulcinella prende in cura e porta con sé in viaggio il bufalo Sarchiapone a Cestrano appartenuto, e al quale viene concesso "il dono della parole" perché racconti la storia dell'allevatore-custode.

Materie fiabesche, inverosimili (Pulcinella e il bufalo parlante) e insieme la realtà empirica, fattuale (la vicenda di Cestrone e della Reggia), entrambe ugualmente calate in uno scenario sostanzialmente realistico, (il paesaggio italiano di pastori, campagne e campagnoli, con la dolente bellezza di un ambiente fuori dalla modernizzazione dove persiste qualche traccia, minima, del mondo arcaico e contadino) e inserti di repertorio (che vedono, tra l'altro, manifestazioni relative al disastro ambientale nella "Terra dei fuochi" per l'interramento o l'incendio di rifiuti tossici o alla commemorazione di vittime della camorra): tutto si fonde a far racconto dell'impermanente, di un mondo che si sente (è) "perduto". La forma è, dunque, come in altri lavori che ho avuto modo di prendere in esame in questo lavoro, con riferimento a ciò che ho chiamato "scrittura permeabile"[648], "aperta": sia perché in parte, come per altri film di Marcello, è un film "scritto in movimento", e in effetti ripensato in corso d'opera. E, anche, perché fa il proprio sguardo disponibile alla materia del mondo quale appare (il paesaggio italiano tutto, o anche i "non-attori" come Gesuino, il pastore-poeta che Pulcinella e il bufalo incontrano nel loro viaggio, e che è effettivamente un "pastore-poeta"), o perché concepisce come materia del mondo (e dunque *possibile occasione di racconto*) da integrare al racconto anche filmati preesistenti (il *found footage* di antiche manifestazioni popolari di mandriani o i report sulle manifestazioni nella "Terra dei fuochi"). E tutta questa apertura, questa coesistenza di materie, materiali, registri, concorre a mettere in forma una memoria "perduta", una memoria *da creare*. Sono ciò per cui si *dà ad essa corpo,* ciò per cui *si realizza*.

Ma perché "memoria da creare" nel film, e per il tramite di materie eterogenee, ma tutte (inverosimili, "fiabesche" o no) comunque volte a "produrla" o a farne la *fictio* – nel senso di "formare", "creare" – per il cui tramite si realizza? Per più ragioni. Intanto, perché Cestrone, morto nel dicembre 2013 per un attacco di cuore, dopo svariati tentativi di richiamare l'attenzione delle istituzioni sullo stato della Reggia di Carditello, era di fatto, per molti, *uno sconosciuto*. Del quale si è parlato per lo più dopo la morte, e, anche, a seguito e a merito del film stesso. In questo senso, è il film a inventarne la memoria.

[648] Cfr. *Infra,* § 3.2

L'"angelo di Carditello" muore, come accennavo, quando parte delle riprese che lo riguardano sono state girate: quando si racconta alla macchina da presa come "da intervistato", la Reggia alle spalle, oppure quando si aggira per le stanze della residenza al buio. Oppure, quando rinviene il bufalotto, abbandonato a se stesso perché in quanto esemplare maschio, di nessun valore ai fini della produzione casearia: industrie e mercati, del resto, si curano di qualcosa soltanto finché strettamente utile a "fare utili" (e perciò è la stessa logica del profitto e del consumo a destinare all'abbandono la bestia finché inutile, o la reggia inutile essa stessa). Di fatto, ancora una volta e non molto diversamente da altri film già presi in esame, un accadimento – la morte dell'uomo – scardina la progettualità del film. La memoria è, dunque, da crearsi, come il film, e non perché possano "farsi malgrado e nonostante tutto", a dispetto di incidenti di percorso, ma *proprio con- tutto*, con insieme, cioè, il rischio del proprio stesso "perdersi", di "arenarsi".

E la memoria da creare è, più in generale, quella di un universo italiano, con le sue tradizioni, le sue forme di vita, riti, miti, costumi, di contadini o pastori, verso il quale Marcello dichiara la propria fascinazione e nostalgia. Quello che si sente "perduto", prossimo alla fine, alla dimenticanza, all'abbandono, perché non funzionale al profitto (come la reggia o l'animale stesso).
È l'Italia che Marcello, dice, ha «imparato», «a guardare […] contemplandone il […] paesaggio dai treni», (magari gli Espressi, a propria volta scomparsi, de *Il passaggio della linea*) «riscoprendo di volta in volta la sua bellezza e la sua rovina»[649], e che magari talora accade di ritrovare nelle immagini del secolo scorso, il *found footage* che il regista inserisce nei suoi film. Che, più in generale

> sono spesso nostalgici di una bellezza perduta. […] Le cose più belle che ho visto e scoperto in questo paese appartengono alla provincia, non alla città e *Bella e perduta* è stato tutto sviluppato tra la provincia e le campagne; un modo, per me, di riavvicinarmi alla natura, anche se non è incontaminata perché non c'è più nulla di incontaminato.[650]

Il cinema è in questo senso mediazione, messa in forma, in cui si rende raccontabile (si rende possibile raccontare) *ciò che non si vuole perduto*. Per il tramite di una narrazione, anche fiabesca, che la "medi", una memoria si crea, si strappa al possibile oblio.
Pulcinella, allora: i titoli di testa lo definiscono infatti come "intermediario tra il mondo dei vivi e dei morti", quindi *medium;* e Sarchiapone a lui affidato che, come attesta un documento scritto che il film attribuisce a Cestrone, e soprattutto la voce fuori campo dell'animale-narratore e *medium* anche lui ("doppiato" dall'attore Elio Germano), ha facoltà di parola.

---

[649] D. Zonta, *L'invenzione del reale*, cit., p. 85
[650] *Ivi*, p. 84

La possibilità di raccontare la storia – vera – di un universo bello e perduto *passa per* il racconto del viaggio della maschera e dell'animale nella stessa misura in cui *passa per* l'affabulazione che il cinema costruisce, realizzando una memoria altrimenti perduta.
Possibilità precluse al mondo "fuori del film" hanno quindi luogo nel cinema, allo stesso modo che *Un'ora sola ti vorrei* rendeva possibile a Liseli raccontarsi benché per voce della figlia regista, o alla famiglia palestinese che rievocava l'esperienza del raid aereo subito, ne *La strada dei Samouni*, si prestava voce con le animazioni, o ne *La bocca del lupo*, pur mancando di immagini che riguardassero le vite passate di Enzo e Mary, altre, di repertorio, si prestavano a rievocarle.

Quel prestar voce a chi non ne possiede, ridar facoltà di narrare a chi non può, che abbiamo visto essere in gioco in tanto cinema del reale, si carica, in *Bella e perduta*, di ulteriori sfumature. Che, di nuovo, hanno a che fare con la forma dell'indiretto libero pasoliniano. Le prime inquadrature del film sono soggettive di Sarchiapone, il bufalo in uscita da un box, col suono roboante del suo respiro e lo scalpiccio degli zoccoli. Sono immagini sgranate, fortemente contrastate, con brusche variazioni di luminosità tra zone sotto e sovraesposte del quadro. Se è solo al cinema che possono scoprirsi *indiscriminatamente viventi* materie organiche e non, animali e uomini, se solo al cinema hanno *facoltà di parola* coloro, vivi e morti, animali o no, dei quali non restano voci né racconti, immagini, corpi, ecco che, le prime immagini, il film *presta* all'occhio della bestia. Come in seguito le inventerà "voce", e come via via costruirà la memoria della reggia, di Cestrano, del paesaggio italiano che maschera e bestia attraversano. Sono, quelle dell'*incipit*, immagini connotate, già a livello della qualità fotografica – grana, sovraesposizioni, contrasti accesi, neri intensi –, come immagini che possono "solo" essere cinema, solo possibili nel film. Lo sguardo della bestia coincide con immagini che più "tipicamente" identifichiamo come "film". Si direbbe, dunque, che è il film a trovare, quale "occasione" per inventarsi uno sguardo, per costruire il proprio stile, l'assunzione "come proprio" dello sguardo della bestia e poi, in seguito, nel corso del film, anche quello della maschera. Pulcinella e Sarchiapone, in sostanza, non sono che la via d'accesso al mondo da raccontare, gli occhi per il cui tramite un mondo si dà a vedere, gli "intercessori" (direbbe Deleuze) per il cui tramite una realtà si rende visibile e insieme il modo dell'autore di accostarla, il suo stile, la propria "visione".

Lungi dal pretendere di mostrare, quindi, una realtà in sé attenendosi all'empirico e al possibile, o dal far rappresentazione oggettiva di una realtà "bella e perduta", il film piuttosto le *inventa una voce*, la "fa parlare". O, volendo: inventa una mediazione per cui possano parlare, dei "medium" in grado di dar voce a chi non è più: un bufalo parlante, una maschera, la loro fiaba. E, perché la memoria non sia perduta, la mette in forma, la media, facendo coesistere materia favolistica e materia del reale, ben sapendo che *tanto l'una quanto l'altra sono materia del mondo*.

Il tramite, quindi, per cui accede a qualcosa di "reale" che rischia di andare perduto. Non fosse per il cinema, per le sue affabulazioni.

Il mondo che rischia di perdersi è il paesaggio italiano che attraversano Pulcinella e Sarchiapone (che ne sono mediatori, via d'accesso, intercessori), e, più in generale, il «Genio materno» e «conservatore», di «illimitata potenza» che presiede alla «difesa della natura dagli esseri umani», alla cui «cura gelosa e perpetua è affidato il sonno in cui dormono» le popolazioni meridionali. Recita così un passo da *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese[651], del quale nel film si dà lettura (e non a caso, in tema di *medium*, di prestare voce a chi voce non ha) da parte di un personaggio fantasmatico, la madre di due coloni che ospitano Pulcinella e Sarchiapone. È il complesso di costumi arcaici, di tradizioni, miti e riti attraverso i quali si strutturavano forme di vita lontane nel tempo, come i mandriani che spronano bufali al pascolo e le "tauromachie" con gli stessi animali che ci si mostrano in un filmato d'epoca o di un affresco nella Reggia che Cestrone sembra fissare (entrambi, ancora materia di un mondo "bello e perduto"). È una dimensione dove la ragione strumentale umana è in posizione gregaria rispetto alle potenze ctonie, antitetica alla modernizzazione e suo scoglio. Forme di vita che il progresso (per incompiuto che sia, se il "sonno della ragione" di cui parlava Ortese soccombe al "genio materno" della natura, e se ancora sono pastori, contadini, allevatori) perde o fa ancora più lontane. Il film sembra malinconicamente registrarne la perdita nel momento stesso in cui ne vede i resti, le minuscole sopravvivenze in chi ancora è ancorato ai lacerti delle civiltà contadine, che – non molto diversamente dal cinema quando conserva le apparenze fantasmatiche di ciò che è stato – custodivano, curavano viventi (animali, vegetali), raramente destinando le cose a scarto e distruzione: è Tommaso che oltre alla Reggia "adotta" Sarchiapone (vivente che la ragione utilitarista e strumentale abbandonerebbe in quanto maschio inutile alla produzione), sono fratello e sorella coloni che ospitano Pulcinella e l'animale, è anche Gesuino, il pastore che recita D'Annunzio. Ecco, se questo mondo va perdendosi, e se progressivamente perde realtà, consistenza e memoria – non solo Cestrone è morto, ma gli stessi coloni fratello e sorella, pur "reali", con tutta la concretezza "materica" delle loro rughe, dei loro sguardi dolenti, paiono più simili a fantasmi allucinati – occorre realtà e consistenza restituirgli. Come? Reintegrandogli qualcosa che gli è consustanziale, che è proprio di tutte le civiltà contadine (e dunque, alle civiltà *tutte* perché *tutte* contadine) e che è ciò per il cui tramite regolano il proprio rapporto col mondo, lo interpretano, lo leggono, strutturavano la propria forma di vita, il proprio "esserci". E questo qualcosa sono anche le fiabe, i misteri, la credenza nella comunicazione tra vivi e morti, o l'idea che gli animali abbiano anima. Pulcinella e Sarchiapone, appunto. Ai quali i fratelli, Gesuino, e altri personaggi da loro incontrati parlano come li

[651] Cfr. A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli* (1955), Adelphi, Milano 2008.

conoscessero da sempre, come se da sempre li credessero, come fossero – e infatti sono – parte del loro mondo, di quel loro mondo che va *perdendosi*.

Quando Pulcinella e il bufalo, nel loro peregrinare, trovano momentaneo riparo in una stalla, stracolma di rifiuti e copertoni (scenario piuttosto ricorrente del meridione italiano, non della sola Terra dei Fuochi), la maschera dirà "quanto bella doveva essere una volta". Nel finale, i due non si intendono più: l'animale non parla o l'altro non capisce perché *ha tolta la maschera*. Finiscono così, e col film, le affabulazioni in cui si rendeva possibile il racconto di una storia vera («i sogni e le fiabe, anche se irreali, devono raccontare la verità», chiosa la voce di Sarchiapone), la creazione di una memoria perduta, consustanziale alle immagini per il cui tramite si realizzava. Quel che conta, infine, è che la memoria sia stata creata, il racconto si sia fatto, che qualcosa ne sia restato.

Racconto che si è fatto per il tramite di finzionalizzazioni, e di materie "favolistiche", ma, come detto, consustanziali a quel mondo "perduto".

Da quanto detto sin qui, per *Bella e perduta* si potrebbe far ricorso a una categoria, negli ultimi anni usata piuttosto spesso – in sede critica, teorica – per designare alcune forme del cinema del reale contemporaneo (italiano soprattutto), in cui istanze e pratiche documentarie sono intrecciate a forme narrative e pratiche (scrittura e progettualità a monte, intanto, o la recitazione) solitamente più tipiche del cinema finzionale. O, persino – come l'animale parlante, in questo caso – a materie che esulano apertamente dal possibile e dal verosimile, favolistiche. Si tratta dell'idea di "ibrido", che discuterò nei paragrafi successivi.

Prima di affrontare la questione, è utile riprendere qui, brevemente, alcune riflessioni da un saggio di Jacques Rancière[652], che hanno a che fare proprio con la forma documentaria in quanto *fictio* intesa – è bene ripeterlo – come "messa in forma", e anche con la memoria come qualcosa da crearsi, motivo che ho individuato nel film appena analizzato. E che si possono collocare sulla linea di fondo di questo percorso: l'idea che documentaria sia forma e non genere.

Il saggio in questione prende le mosse da un film che si misura proprio con la *creazione di una memoria*. Si tratta de *Le tombeau d'Alexandre* (1993), di Chris Marker, sul cineasta Aleksandr Medvedkin. Ecco, il film ha a che fare – secondo Rancière – con una memoria da crearsi[653]. Parlare del film come dedicato alla «mémoire du cinéaste soviétique»[654] significa portarne allo scoperto un paradosso fondativo: quello che nel film è in gioco non è tanto la preservazione della memoria di un

[652] J. Rancière, *La fiction documentaire: Marker et la fiction de mémoire*, in Id., *La Fable cinématographique*, cit., pp. 201-216

[653] La memoria, "involontaria", accidentale, obliata, incompleta, e dunque ancora da cercarsi, rivisitarsi, ristabilirsi, è, del resto, uno dei motivi-cardine dell'*opus* markeriano. Vale per *La jetée* come per *Sans soleil* come per *Le Souvenir d'un avenir* o *Level five*.

[654] *Ivi*, p. 201.

cineasta «dont nous n'avons pas vu les œuvres et dont le nom même est à peu près inconnu»[655] e non solo in Europa, ma, in fondo, persino tra i suoi stessi connazionali. Questo, in quanto cineasta praticamente perennemente censurato in patria, benché assolutamente in linea con l'ortodossia di partito e sinceramente, appassionatamente "leale" alla sua ideologia, ma comunque "colpevole" di deviare, nella sua produzione, dai rigidi dettami canonici del realismo socialista. Il film, piuttosto, cerca di crearne una possibile memoria: il *tombeau* del titolo sta allora sia per "monumento funebre", alla memoria, ma tutt'altro che "non problematica" o puramente celebrativa, sia come "pietra tombale", brutalmente apposta dal regime sugli ideali nei quali intendeva (pretendeva) di trovare fondamento. Memoria, quindi, nient'affatto "sacralizzata", e invece da rivisitarsi, sulla quale reinterrogarsi, magari "ripescando", ripensando, rimontando immagini d'archivio e brani dai lavori dello stesso Medvedkin. La memoria, osserva Rancière, non è tanto e non solo qualcosa come un archivio individuale di ricordi (non avrebbe altrimenti senso, la dizione "memoria collettiva"), quanto un certo «arrangement de signes, de traces, de monuments»[656]. È, in questo senso, un sistema complesso di relazioni tra elementi eterogenei, tra fatti, testimonianze, tracce, monumenti. Ecco perché, frammiste ai filmati di repertorio, ai brani dai film di Medvedkin, si trovano – in una scrittura intermediale – interviste, testimonianze sul cineasta. La memoria è proprio ciò che si produce all'incrocio da questi materiali. E, da questo punto di vista, la memoria in quanto sistema di relazioni, di connessioni, non è che la risultante di una "fictio", di una trama, *fitta*, di elementi eterogenei, complessi, diversificati. "Fictio" che lo stesso Rancière intende non come "falsificazione", non come un "fingere", ma nel senso più etimologico al quale ho avuto modo di fare riferimento in questa sede: «*Fiction* […] ne veut pas dire […] feindre mais forger»[657].

La potenza del documentario, dunque, consiste nel liberare la *fictio* come pura "messa in forma", creazione di racconto libero dagli "obblighi" della concatenazione causale di azioni, e organizzazione e articolazione delle relazioni tra fatti, immagini, testimonianze, materiali eterogenei che concorrono a formare l'immagine di una memoria. *Fictio* svincolata dall'obbligo della verosimiglianza, e dalla produzione di un qualche "effetto di reale" solitamente appannaggio di un cinema propriamente "mimetico". E se per quest'ultimo il reale è soprattutto un "effetto" da ottenersi («un effet à produire»[658]), per l'altro è «donnée à comprendre»[659], o, come ho avuto modo di dire più volte in questo lavoro, qualcosa di cui interrogarsi, e da interrogare, da "far parlare".

Ecco, qualcosa di simile potrebbe valere per *Bella e perduta*. Si tratta di far parlare delle realtà – l'Italia "che si va perdendo" come la reggia, come Cestrone, come la loro memoria – e di

---

[655] *Ibidem*
[656] *Ibidem*
[657] *Ivi*, p. 202
[658] *Ibidem*
[659] *Ivi*, p. 203.

interrogarsene, di restituire loro corpo, immagine, voce, nel "corpo" del film, di ridar loro parola, di crearne la memoria perduta. E a questo concorrono materiali eterogenei, tra loro legati. Di fatto, è la forma documentaria a riportare la *fictio* «à son essence: une manière de découper une histoire en séquences ou de monter des plans en histoire, de joindre et de disjoindre des voix et des corps, des sons et des images [...]»[660].

Questo non implica ricondurre anche il documentario al dominio della finzione mimetica[661], non implica che in quanto "racconto" sia pura invenzione, sia riducibile alla pura "invenzione". *Fictio* è, nell'accezione di Rancière, il terreno (la "trama", volendo) dove i fatti realmente accaduti, e ciò che di essi sappiamo, ciò che di essi si è vissuto, visto, il nostro rapporto con questi, si legano, si coordinano. E la memoria non è che ciò che si crea dai collegamenti tra gli uni e gli altri, tra queste eterogeneità.

Ciò che le forme documentarie sono, più di altre, in grado di fare, è dunque la capacità di misurarsi con l'eterogeneità – in forza della *disponibilità* e dell'*apertura* dello sguardo al mondo – di materiali (come in *Bella e perduta*), con i fatti e insieme il rapporto che con questi si costruisce. E sganciata però dall'obbligo del concatenamento causale, dai nessi consequenziali, dalla trama intesa come susseguirsi di azioni "mimetiche", "verosimile". E, se liberato, quindi, dall'obbligo della verosimiglianza, dalla omogeneità interna, che invece (paradossalmente) costituisce il vincolo precipuo proprio del cinema finzionale mimetico, può integrare anche materie eterogenee (e, come in questo caso, favolistiche e "fattuali" insieme). Al limite anche dissonanti con le loro varietà, molteplicità, diversità. Facendone sentire la differenzialità tra loro, come tra i diversi "registri" del racconto come tra i formati dell'immagine (girati originali, *found footage* cronologicamente più vicini o più lontani). E tra realtà fattuali e costruzione finzionale: il finale coi ciak che scorrono sul volto silente di Cestrano è frapposto al montaggio a Pulcinella senza maschera né cappello di pan di zucchero, fatto "uomo" e mortale, oppure, semplicemente, attore senza più maschera, cessata l'affabulazione per il cui tramite alla storia della reggia, di Cestrano, dell'Italia "perduti" si era data voce. Ma sapendo che al mondo sono le une e le altre. Non equivalenti, né gerarchizzate, ma compresenti. E che tutte, nel film, concorrono a creare una memoria altrimenti silente e *perduta*, a farne "corpo unico". A produrla, a realizzarla, per il tramite di una loro *fictio*.

---

[660] *Ibidem*

[661] Allo stesso modo che in letteratura la narrativa non è il dominio della sola "invenzione fantastica". Ne dirò più diffusamente alle pagine successive.

4.4.1 Sull'ibrido, in generale.

Bella e perduta, e, in un senso diverso, *Le quattro volte*, o anche *Che fare quando il mondo è in fiamme?*, o, in modi differenti, altri film che ho qui preso in esame, potrebbero – sebbene per ragioni diverse – confluire nella categoria "ibrido". Per la mescolanza, l'oscillazione, tra reale e finzionale, tra registri espressivi (fiaba e documento) o immagini tecnicamente eterogenee (animazione e riprese fotorealistiche). Nel cinema del reale italiano contemporaneo, del quale costituirebbe uno dei tratti più vistosi, l'ibridazione – come ha scritto Daniele Dottorini –

> si concretizza ad esempio nelle forme della "fusione controllata", come la chiama René Predal, in cui il cinema lega insieme narrazione tradizionale e forme del cinema documentario […] o in quei film dove porta alle estreme conseguenze l'oscillazione irrisolvibile e costante tra reale e finzione – come nel cinema di Michelangelo Frammartino […]. Ma l'ibridazione è anche un lavoro di mescolamento e accostamento di linguaggi e codici, in cui il cinema mostra la sua possibilità di muoversi da un'immagine all'altra, da un linguaggio all'altro – come nel documentario d'animazione, in cui il cartone animato diventa un'altra possibilità per il cinema di raccontare il reale, sotto forma di sogno e desiderio […][662].

Quindi: intreccio di domini "antitetici", fusione di codici e forme discorsive anche "discordi".

Nel suo studio sul "cinema di testimonianza", che ho già ripreso in questo lavoro, Dario Cecchi annota che «il contesto entro cui si colloca oggi il lavoro del cinema di documentario» vede sovente un «intreccio […] tra forme della narrazione fortemente incentrate sul compito di attestare la realtà (un fatto, un evento, un luogo, un territorio, ecc.) quale essa è, e dispositivi schiettamente finzionali»[663]. Il rapporto tra realtà e finzione può configurarsi nel segno di una

> tensione tra una realtà di cui mancano i documenti (distrutti o mai esistiti) e una messa in scena esplicitamente di finzione, la quale supplisce a tale assenza o ne configura il senso: è il caso [...] de *L'immagine mancante* (2013) di Rithy Panh o anche quello di *L'atto di uccidere* (2012) di Joshua Oppenheimer. Oppure il dispositivo documentario integra al suo interno forme di rielaborazione narrativa "classica" – un racconto basato su fatti reali – facendo lavorare insieme due diversi modi di intendere la ricerca della realtà attraverso lo strumento del cinema: è il caso di *Con il fiato sospeso* (2013) di Costanza Quatriglio[664].

---

662 D. Dottorini, *Introduzione*, in D. Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale*, cit., p. 21.
663 D. Cecchi, *Introduzione*, in Id., *Immagini mancanti*, cit., p. 7.
664 *Ibidem*

In generale, il documentario contemporaneo è stato letto come «*une pratique hybride qui m*êle cinéma, vidéo et performance, qui se confronte à l'experimental et s'affranchit souvent de la relation authentique qu'il devrait pourtant garantir…»[665]. Secondo Aline Caillet, l'intrecciarsi del documentario ad altri linguaggi, altri contesti di fruizione, altri formati, o il fatto che non sia "praticato" esclusivamente dai soli documentaristi in senso stretto, di fatto svincola la forma da categoria concettuali rigide così come l'affranca dalla sola registrazione del reale quale appare come compito unico, e ultimo. «Ces formats au libre cours qui échappent à toute catégorie sont le fait autant d'artistes plasticiens, de vidéastes, de cinéastes que de documentaristes à proprement dit. Et le spectateur peut les découvrir aussi bien en salle qu'en centre d'arts, en séance ou présentés en installation vidéo»[666].

L'idea è stata ripresa da Marco Bertozzi, che proprio a partire dalla relazione tra documentario e arte contemporanea[667], e dagli intrecci e contaminazioni tra i linguaggi che ne derivano, rivolge la sua indagine a ciò che chiama, appunto, «oggetti ibridi» che tengono «insieme sguardo realistico sul mondo e […] sguardo sul proprio sguardo», dove deflagra ogni opposizione rigida: «fiction/documentario», anzitutto, e più in generale «reale/immaginario o soggettività/oggettività». Quindi, «l'idea documentaria erede del realismo, e di una tradizione [...] storicamente restia alla riflessione sullo "stile"», abbandona «l'austerità della semplice rappresentazione del "reale"»[668], mettendo in gioco, tra l'altro, la soggettività dell'autore-osservatore, il modo in cui nel suo sguardo costruisce il mondo, e non più concepita quale «corruttrice» della sua «rappresentazione realistica». Così, anche il documentario italiano appare oggi «un terreno dissodato da semplificazioni realistiche, capace di lavorare sull'ibrido»[669].

Ed è ancora come di una «ibridazione tra realtà e finzione, tra documentario e drammaturgia, tra documento e narrazione in un impasto linguistico dallo statuto ambiguo» che Dario Zonta parla della cifra comune (una sorta di "canone"[670]) al lavoro di più registi italiani contemporanei.

Ora, l'ibridazione così intesa, come tenterò di evidenziare nei paragrafi successivi, può estendersi al di là della contemporaneità, retrodatarsi storicamente, e considerarsi come una

---

[665] A. Caillet, *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinPma aux art visuels*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2014, p. 9

[666] *Ibidem*

[667] «Quello fra cinema documentario e arte contemporanea è un rapporto esploso negli ultimi quindici anni, un *Documentary Turn* inaugurato con *Documenta* 11, a Kassel, 2002, e proseguito grazie a una serie di esposizioni, convegni e pubblicazioni», M. Bertozzi, *Documentario come arte*, cit., p. 8.

[668] *Ibidem*

[669] *Ivi*, p. 79

[670] D. Zonta, *Introduzione*, in Id., *L'invenzione del reale*, cit., p. 7. Canone in cui confluirebbero Gianfranco Rosi, Roberto Minervini, Matteo Garrone, Michelangelo Frammartino, Alice Rorwacher, Pietro Marcello, Alessandro Comodin, Giovanni Columbu, Leonardo Di Costanzo, Alina Marazzi, i cineasti intervistati da Zonta nel suo volume. Oltre a questi, accanto a questi, nell'introduzione l'autore menziona anche D'Anolfi e Parenti, Salvatore Mereu, Claudio Giovannesi.

tendenza di lungo corso nella storia delle forme documentarie. Non individua un "proprio", uno specifico delle forme documentarie contemporanee, più di quanto non possa prestarsi all'inquadramento concettuale di altre esperienze, altre opere, pratiche, autori in altri momenti storici. Semmai, come dirò in seguito, se l'ibrido non è in sé un fatto nuovo, è invece mutata – e in questo è da registrarsi una diversità, "un fatto nuovo", una possibile ulteriore specificità – la postura, l'atteggiamento di fondo che lo pone in essere. È un discorso simile a quello che ho già effettuato in questa sede a proposito del "pastiche" di Alina Marazzi (termine che la regista stessa ha utilizzato per il suo *Vogliamo anche le rose*), il cui segno è certo diverso da quello postmodernista come descritto da un Jameson. Riutilizzo, ricombinazione, di più discorsi, forme, immagini, non sono attuati in quanto (come atteggiamento postmodernista vuole) nessuno più di altri può candidarsi a maggiore legittimità veridica, quale manifestazione di scetticismo nei discorsi come nella verità stessa[671]. Piuttosto, in quel caso, si trattava di ristabilire un possibile ordine di verità, per riassegnare un credito verso qualcosa o qualcuno in qualche modo impossibilitato a testimoniare.

Se affronto l'argomento a questo punto del lavoro, proprio nell'ambito di un discorso su una restituzione del reale come "non familiare", che inquieta, stupisce, devia dalle nostre aspettative, saperi pregressi, prolungandone la percezione e sollecitando un continuo investimento di senso, è per delle ragioni particolari. In primo luogo perché individuare come "ibrido" un film, presuppone che in qualche modo non è pienamente ascrivibile a categorie e saperi pregressi, rodati, radicati. È la sua stessa forma, cioè, a esularne in qualche modo, a giungerci come "novum". Cosa guardiamo quando guardiamo *Le quattro volte*? E perché un animale parlante, "irrealistico", "intercede" per una materia realistica? Così può non esserci familiare *Che fare quando il mondo è in fiamme?* come documentario se, in parte, i non-attori "si recitano", concertano un come essere, un "che fare" durante le riprese.

E, dal momento che sto approssimandomi alla chiusura di questo percorso, la riflessione sull'ibrido, categoria piuttosto ricorrente nella riflessione critica e teorica sul cinema del reale recente, non solo italiano, permetterebbe a questo punto di riconsiderare sotto altri aspetti molti dei film che ho preso in esame.

Ora, è certo che l'idea di "ibrido", al fondo, presuppone al fondo la compresenza di eterogeneità, di forme, pratiche, dispositivi, materie e strategie espressive che possono individuarsi come tendenzialmente appartenenti a campi distinti, coi loro confini e domini. Il fatto è che se i campi sono comunque distinti, i confini "tracciati", anche per opposizione dell'uno all'altro, in realtà il dominio di certe strategie espressive, forme, dispositivi, non è tuttavia esclusivo dell'uno o

[671] Cfr. *Infra*, capitolo I

dell'altro, come dirò tra poco. Per avviare una riflessione sulla categoria "ibrido", parto quindi da alcune osservazioni sulla "non esclusività" di questo dominio.

Si diceva di pratiche, dispositivi, materie, forme di un campo o dell'altro. Mettiamo, ad esempio, la recitazione attoriale, in quanto dispositivo pertinente alla finzione mimetica, consistente (sintetizzo) nella simulazione di un "come se", di qualcosa che non è (reale) ma che si vuole "credibile", che tende alla produzione di un effetto realistico. Oppure, la scrittura in generale come "creazione" di qualcosa che non è, come invenzione e disposizione di fatti e storie non realmente accaduti. O che neppure possono prodursi, di pertinenza del fantastico-fiabesco (animali parlanti, ad esempio, e più o meno "antropomorfizzati").

Il riconoscimento e l'individuazione di questi "domini" e pertinenze, di pratiche, di strumenti, di materie, coi loro confini, sono tendenzialmente presupposti a livello della concezione (autoriale) dell'opera, e condivisi a livello della sua ricezione e fruizione. Nel senso che non si fa e non si riceve un film o un racconto su di una materia, poniamo, fantascientifica allo stesso modo in cui se ne produce e si riceve un altro la cui materia è il resoconto pressoché fedele di un avvenimento storico (pur con qualche "licenza" o personaggi d'invenzione). E non si produce e non si riceve, mettiamo, *Il pianista* (2002) di Polanski allo stesso modo di *Bastardi senza gloria* (2009) di Tarantino e neppure allo stesso modo di *Shoah* di Lanzmann o di un qualche *footage* sui campi di sterminio. E se il primo di questi affronta una materia sostanzialmente realistica e fatti realmente accaduti, è *finzionale* (Brody non è, ma simula, Szpilman; il ghetto di Varsavia è ricostruito in studio, ecc.), il che non può dirsi, certo, degli ultimi due esempi che ho citato.

Se le materie del racconto (finzionale-mimetico oppure documentale) contribuiscono a fare l'appartenenza di un oggetto a un campo anziché un altro, unitamente a certe forme in cui si costruisce il discorso che veicola, è anche vero che tali forme, prese da sole non bastano circoscriverne l'appartenenza a un ambito. Anche perché, di per sé, possono prestarsi benissimo a materie diverse, siano esse "fattuali", verità storiche, o completamente o in parte fantastiche. Vale a dire che determinate forme discorsive non sono esclusive di un ambito più che di un altro. Il loro dominio è, dunque, condiviso.

Si potrebbero citare facilmente, a questo proposito, anche esempi dal mondo letterario. *I ventitré giorni della città di Alba*, di Fenoglio, è un racconto, ha un andamento narrativo e descrittivo insieme, ed è la forma in cui si restituisce il resoconto della presa e perdita partigiana della cittadina piemontese del titolo. Ma la stessa forma racconto, la "narratività", nella medesima raccolta di "storie brevi" in cui quel testo è contenuto, si presta ad altri che sono sì, realistici per ambientazione e materie (la vita nelle Langhe) ma d'invenzione quanto ad accadimenti o personaggi (pur se, probabilmente, attingono a episodi magari "accaduti" o anche solo "possibili"). E non si legge quel

racconto partigiano allo stesso modo di altri della stessa silloge (*L'acqua verde*, ad esempio, sulle ultime impressioni di un suicida, ad andamento ancora narrativo e descrittivo insieme).
Un altro esempio. Sono in forma narrativa sia i racconti de *Il sistema periodico*, sia un romanzo come *La tregua* di Primo Levi, entrambi su materia di "fatti realmente accaduti", ma anche quelli fantascientifici, sempre dello stesso autore, della raccolta *Vizio di forma* (le materie: piante parlanti, semoventi e dotate di intenzioni, animali immaginari, veicoli futuristici, ecc.). E certo, ancora: non sono concepiti allo stesso modo, né li leggiamo allo stesso modo. Romanzi che si vogliono e che valgono (riceviamo, cioè) come testimonianza (*Se questo è un uomo*; *La tregua*), e racconti assolutamente inverosimili, benché magari stesi con l'andamento, il tono, dei memoriali e delle testimonianze (come nel racconto *Quaestio de Centauris*, narrato in prima persona da un ragazzo "amico" di un centauro addomesticato[672]).

Più in generale, la forma narrativa può prestarsi sia all'organizzazione del "realmente accaduto", i "fatti come sono andati", al documento, sia al racconto di fatti, personaggi d'invenzione, né cronaca, né documento. Che certo non si concepiscono e non si ricevono allo stesso modo. Nessuna scoperta, in questo. È piuttosto un dato che contribuirebbe ad evidenziare, con altri di cui dirò tra poco, la "non esclusività" del dominio di certe forme tra un campo e l'altro.
E, hanno forma di racconto, narrativa in senso ampio quanto all'organizzazione di materiali, "fatti realmente accaduti", anche i documentari, e non solo contemporanei, come dirò tra poco. Sebbene la "narratività" non sia sviluppo di azioni consequenziali come nel caso della produzione finzionale in senso stretto, d'invenzione mimetica. E, allo stesso modo, certe pratiche e dispositivi che solitamente si concepiscono più tipici e come caratterizzanti quel campo, non ne sono però specificità esclusiva.
Il fare "come se", la simulazione di un qualcosa d'altro, e che non è e non si è, della recitazione, in fondo, è già in parte – e anche questo è un fatto noto – nei lavori di un Flaherty. La famiglia di eschimesi del suo film più celebre *non è* davvero una famiglia, né gli abiti che indossa sono quelli comuni agli Inuit del 1922, certo già usi ad assimilare qualcosa dai "bianchi", né Allakariallak (l'interprete di Nanook), quando ne aveva modo, disdegnava il fucile da caccia in luogo del coltello o del rampone[673]. E *Louisiana Story* vede una storia fittizia, i soggetti filmati fare una sorta di *reenactment* (*avant la lettre*) di se stessi.

Da un punto di vista operativo, e richiamando in parte le osservazioni di Rancière esposte più sopra, costruzioni formali o addirittura narrativa, e dispositivi e pratiche, *sono di ogni* "*fictio*" intesa proprio come creazione, messa in forma. In questo senso parlo di dominio "non esclusivo". Ed è questa accezione di *fictio* (non "feindre mais forger", direbbe Rancière) a fare, per molti versi,

[672] P. Levi, *I racconti: Storie naturali, Vizio di forma, Lilìt e altri racconti*, Einaudi, Torino 1997, pp. 120 e succ.
[673] Cfr. B. Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., pp. 174 e succ.

la libertà espressiva, la capacità di ibridare, delle forme documentarie non solo contemporanee. Libertà che è anche *disponibilità* (ancora) a integrare e accostare dispositivi, modalità di racconto e materiali eterogenei, e a concepirli tutti "disponibili", ma svincolandoli dall'"obbligo" di produrre un discorso d'invenzione, di una mimesis, di una narrazione intesa esclusivamente come consequenzialità e linearità di azioni. E così possono, anche, integrare materie in senso stretto "irrealistiche", fantastiche, fiabesche, o accadimenti che non hanno avuto effettivamente luogo, ma svincolandoli dalla produzione di un discorso "fantastico" (del resto, riprendendo la battuta finale della voce del bufalotto in *Bella e perduta*: "I sogni anche se irreali devono raccontare la verità"). Ecco, mi pare siano da cercarsi proprio in questo liberare una qualche materia dalla produzione di un dato discorso, nello svincolarla da una necessità (di "fare" racconto verosimile o racconto fantastico), l'intensità e la potenza della *fictio* documentaria.

Ed è nell'associarsi di queste materie eterogenee a un discorso documentario, realista, o alla tensione a un "vero" (evidente o no, fattuale o no: come la "verità" del legame tra generazioni nel primo lungometraggio di Alina Marazzi), che può avvertirsi anche uno scarto da tanta produzione culturale postmoderna, che pure – ma, ripeto, in modalità e con posture di fondo differenti – aveva informato all'ibridazione la propria prassi e stilistiche. La mescolanza di registri, codici, generi, la commistione indifferenziata tra "cultura pop" e d'*elite*, il citazionismo, rifacimento, maniera, "imitazione di stili peculiari", il "populismo estetico"[674] livellante erano stati il *modus operandi* dominante di quella produzione. L'ibridazione di stili, stilemi, registri, spingeva, in quei casi, nel senso di una destituzione di "realtà" e "verità" in quanto idoli oppressivi, oppure *flatus vocis*, non più che narrazioni e costrutti socio-culturali. E se possono riadottarsi, rifarsi e, appunto, *ibridarsi* materie e materiali e forme eterogenei, è perché nessuno può candidarsi a un rapporto più stretto di altri con una qualche "realtà" e "verità".

Se, invece, in questi lavori si dà ibridazione e *fictio* di verosimile e non, di realistico e no, di istanze documentarie e dispositivi mimetici (scrittura, recitazione, ecc.), non è perché nessun discorso, oggetto, testo, film, sia veridico o nessuno sia in un qualche rapporto col mondo reale. E non perché tutta la *fictio* sia riducibile a "invenzione" o, peggio, a "falsificazione". Al contrario, *fictio* come operazione poietica, di tessitura, di creazione e messa in forma, e ibridazione come tessitura di eterogenei, sono modi in cui relazione e rapporto con un mondo reale si costruiscono, per il cui tramite gli si aderisce, al quale "si crede".

Nei paragrafi successivi passerò in rassegna altre forme e formule "ibride" nel documentario italiano in prospettiva storica. Questo, ancora, per rintracciare come anche in altri momenti nella

[674] F. Jameson, *Postmodernismo…*, cit., pos. 49.

storia del (nostro) cinema, fosse più o meno scoperta la coscienza del documentario come "forma", non come "genere".

Un'ultima considerazione, di carattere generale.

A uno sguardo più ampio, esulando brevemente dal cinema e dalla contemporaneità, l'ibridazione come commistione di reale e immaginario, di invenzione finzionale e realmente accaduto, interessa più in generale tanta produzione artistica della *modernità* in senso ampio. È piuttosto difficile, in generale, individuare opere moderne che "ibride" a livello formale non siano. Non sto riferendomi al modernismo novecentesco, ma a qualcosa di precedente, ed estensibile a più ambiti della produzione artistica. Penso, ad esempio, alle sinfonie di un Mahler, che tanta critica musicale di fine Ottocento – come ricordava Adorno nel suo saggio sul compositore – biasimava quali «giganteschi *pot-pourris*» per come «ostentavano impudicamente ciò che tutti», allora avevano «nell'orecchio: resti melodici della musica d'arte, stantii canti popolari[675], canzonacce e ballabili»[676].

E, certo, si ricorda che quando Manzoni mette mano al suo romanzo storico ha coscienza di accostare una forma che definisce, nel titolo del trattato ad essa dedicato: "componimento misto di storia e invenzione". Quel che l'autore chiama "vero positivo"[677], la storia vera e propria, i fatti davvero accaduti e i personaggi realmente esistiti, si cala nelle storie di personaggi di sua invenzione, il cui carattere, modi di sentire e agire, sono costruiti in modo che siano coerenti con quelli che avrebbero potuto *realisticamente* essere nel contesto storico specifico in cui il romanzo è ambientato (dunque verosimili). L'intreccio è talmente profondo e strutturale[678] che, nel trattato in questione, Manzoni risponde a chi idealmente chiedesse all'autore di un romanzo storico di «distinguere in esso ciò che è stato realmente da ciò che è di sua invenzione», che ciò equivale a "prescrivergli l'impossibile"[679]. E, d'altra parte, l'ibridazione è – come noto, almeno da Bachtin in poi – statutaria, per il romanzo[680].

---

[675] Un esempio, tra tutti gli altri possibili: il terzo movimento della *Prima Sinfonia* (il "Titan") riprende, trasportata da tono maggiore a minore, la linea melodica di *Frère Jacques*, in italiano "Fra Martino".

[676] T. W. Adorno, *Wagner, Mahler: due studi*, tr. it., Einaudi, Torino 1975, p. 169

[677] Cfr. A. Manzoni, *Del romanzo storico, e, in genere, de i componimenti misti di storia e d'invenzione*, premessa di G. Macchia, introduzione di F. Portinari, testo a cura di S. De Laude, Centro nazionale studi manzoniani, Milano 2000

[678] Su *I promessi sposi* come romanzo storico, segnalo in particolare un recente studio di Daniela Brogi, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Carocci, Roma 2018. In particolare, l'autrice annota che "romanzo storico", *I promessi*, lo è anche perché in esso: «la mescolanza di storia e invenzione funziona come operatore romanzesco, vale a dire agisce, oltre che sui materiali narrativi, soprattutto sui livelli formali che organizzano questi materiali in un componimento dotato di coerenza» (p. 49). In un certo senso, sono spesso gli accadimenti storici a fare da "propulsori" della narrazione, a coinvolgere i personaggi, a determinarne le vicende. Quando poi alla struttura, al "misto" di storia e invenzione, le stesse metafore che adottava Manzoni per descrivere il proprio lavoro di romanziere e di storico insieme, sono rivelatrici, come ancora segnala Brogi. Una similitudine piuttosto ricorrente, e anche coerente con lavoro e provenienza sociale dei personaggi, ha a che vedere con un vocabolario – "raccomodare" la storia, costruire un "arazzo" – che allude a un lavoro di tessitura. Tessitura che è anche unione di elementi eterogenei, di "vero positivo" e invenzione.

[679] Cfr. A. Manzoni, *Del romanzo storico*, cit.

[680] Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, tr. it., Einaudi, Torino 2001.

Persino nelle poetiche naturaliste francesi di fine secolo, che pure perseguono una rappresentazione di fatti, uomini, società quali sono, tali che "parlino da soli" e proponendosi a una analisi oggettiva di questi, la commistione con l'invenzione non è certo esclusa. La stessa "eclissi dell'autore" è di per sé un procedimento formale, che presiede a uno stile, alla creazione di una forma. Nel suo saggio *Il romanzo sperimentale*, Zola scriveva che il romanziere naturalista si comporta da un lato come «osservatore» neutro «dei fenomeni senza alterarli»[681] e al contempo da «sperimentatore» che impianti in quella realtà "non alterata" personaggi e vicende di sua invenzione, senza però «mai allontanarsi dalle leggi della natura»[682], non molto diversamente dallo scienziato che "provoca" il fenomeno precedentemente osservato in laboratorio. Così, a coloro che rimproveravano agli «scrittori naturalisti» di «voler essere solamente dei fotografi»[683], l'autore rispondeva legittimando l'«intervento modificatore»[684] del romanziere che inventa e impianta, cioè, personaggi e vicende nella realtà sociale quale è, da lui osservata, che "prepara e orienta i fenomeni" al fine di «metterne in evidenza la concatenazione causale». Produce quindi, con i suoi romanzi, oggetti che si vogliono *anche* come documentali[685] in quanto rappresentazioni "veridiche" di una situazione sociale (le condizioni dei minatori nella Francia settentrionale in *Germinale,* ad esempio), ma impiantandovi le proprie "invenzioni", creando le condizioni perché l'esperimento mostri la cosa quale è "in natura", sostanzialmente *immaginando* i suoi "reagenti" (vicende e personaggi). Certo, non si leggono come "documenti", o non si leggono allo stesso modo del *J'accuse*. Come non si legge una novella di Verga su un ragazzino "fior di birbone, rosso di capelli e dagli occhiacci grigi" allo stesso modo in cui egli, i suoi contemporanei, e noi stessi, tutti, accosterebbero la lettura dell'inchiesta di Franchetti e Sonnino sul lavoro minorile nelle zolfatare che pure aveva in parte ispirato il racconto *Rosso malpelo* dello scrittore catanese.

E di nuovo, non guardiamo a un filmato d'archivio storico o a un servizio telegiornalistico (e del resto, ho avuto modo di evidenziare più volte, in questo lavoro, la non assimilabilità delle forme documentarie al servizio d'informazione, o il loro lavorare "contro" certi toni sensazionalistici, o pretesi "oggettivi", e di esaurimento dell'evento "tutto" con la sua messa in immagini di certa informazione) allo stesso modo in cui guardiamo a un film documentario. E proprio perché – ancora – sono *fictio.* E non si arrestano alla pura trasmissione di dati di fatto, ma li combinano tra loro, li interrogano e li reinterrogano, né cedendo al mito e alla pretesa dell'oggettività assoluta, asettica e fedele rappresentazione della "cosa in sé", né all'idea che la realtà sia inattingibile. Si mantengono, anzi, nella più assoluta libertà di ibridazioni, in un qualche rapporto col mondo reale

[681] E. Zola *Il romanzo sperimentale*, tr. it., Pratiche, Parma 1992, p. 54.
[682] *Ivi*, p. 57.
[683] *Ivi*, p. 58
[684] *Ibidem*.
[685] Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità*, cit., pos. 147.

(deleuzianamente: lo *credono*) per il tramite di formalizzazioni o finzioni, non però riducibili a falsificazioni.

4.4.2 Piccola ricognizione storica. Forme ibride nel documentario italiano.

Al di là di ciò che da qualche tempo a questa parte si chiama "ibridazione" nel cinema del reale italiano, il documentario – in Italia in particolare ma non solo – è stato più volte, nel corso della sua storia, concepito e praticato come forma "ibrida". Come osservava Dottorini facendo riferimento ai lavori «di Gian Vittorio Baldi, di Cecilia Mangini, di Gianfranco Mingozzi, […] di Vittorio De Seta»[686], in effetti il documentario, «in Italia […] si presenta immediatamente come una straordinaria forma ibrida»[687]. Dove l'istanza documentale s'intreccia sovente a una narrazione, dove sulla "presa diretta" del mondo s'innesta il racconto, e il reale è spesso occasione per l'invenzione di storie, e la cui messa in forma filmica trascende il dato fenomenico visibile del mondo quale appare. È così, ad esempio, in *Ignoti alla città* (1958) e *La canta delle marane* (1961) della Mangini, che sulla base di testi pasoliniani, di brani dai suoi racconti letti da una voce fuori campo, fanno racconto dei ragazzini della periferia romana. E al di là del "dato fattuale" delle immagini, o di ciò che i protagonisti compiono più o meno "spontaneamente", non cioè recitando, è evidente che più momenti sono orchestrati, "prescritti". Ne ricordo uno su tutti: la scena de *La canta delle marane* in cui i ragazzini, corrucciati, infastiditi, con alzate di braccia tipiche degli improperi (eloquenti, benché senza sonoro che non sia quello della voce fuori campo), si rivolgono direttamente alla macchina da presa come per scacciarla.

Più in generale, e anche dapprima del periodo di attività dei cineasti "demartiniani" qui ricordati, il documentario italiano non è stato concepito e praticato unanimemente e pacificamente come mera registrazione di una qualche realtà come appare, né la sola oggettività è stato il suo compito ultimo e unico, magari escludendo un qualche intervento formale suscettibile di "falsare" la rappresentazione "pura" e "oggettiva" con una qualche manipolazione. Al contrario, il documentario in Italia è stato praticato, additato, "pensato" spesso come fertile campo di sperimentazioni formali, che non si esaurivano nella sola rappresentazione del mondo quale appare, degli accadimenti quali realmente si producono. Voglio dire che la coscienza del documentario in quanto "forma", che può ritrovarsi anche nel lavoro dei cineasti contemporanei analizzati in questo lavoro, è emersa con forza in altri momenti della storia del cinema italiano. E, come dirò in seguito, non sono mancate le voci (in ambito critico o tra i registi) che spingessero in vari modi per un concepire il documentario come forma.

---

[686] *Ibidem*
[687] D. Dottorini, *La passione del reale*, cit., p. 23

E non solo: istanze documentali *strictu sensu* coesistevano in vari modi con materie e dispositivi finzionali o apertamente irreali e inverosimili, ben al di là della sola aderenza all'empiricamente accaduto, e di un rapporto oppositivo tra realtà e immaginazione come radicalmente incompossibili. La *fictio* nell'accezione qui usata più volte, e ripresa in questo capitolo facendo riferimento a un saggio di Rancière, gli è stata più volte consustanziale.
Non intendo qui farne una storia (che meriterebbe uno spazio più ampio, e del resto la letteratura ne vede diverse), ma solo fare emergere come una linea in un certo senso ibrida sia stata piuttosto ricorrente.

L'idea che la sola registrazione asettica basti a riprodurre fedelmente la realtà nella misura in cui esclude l'intervento di una qualche soggettività o in generale di una formalizzazione, e che il realismo tecnico (fotorealismo) del mezzo macchina da presa produca un documento "puro", è stata avversata più volte in sede teorica e critica. A questo proposito ricordo un articolo di Umberto Barbaro, che prende posizione contro ciò che chiama "miracolismo" o "misticismo" della macchina da presa[688]: l'idea, cioè, che il fotorealismo tecnico del mezzo basti da solo a «cogliere aspetti ignoti e imprevisti della realtà, e magari anche a rivelare l'essenza profonda e nascosta delle cose»[689].
Così, Barbaro sostiene qui che «Non sono miracoli né arte se non è una personalità artistica a provocarli, prevedendo esattamente il risultato degli strumenti che adopera ai fini della sua creazione»[690]. In questo senso, non v'è quindi realismo tecnico del mezzo che basti, come per un miracoloso automatismo, a rivelare aspetti nascosti del mondo, l'essenza delle cose quali sono. Il che presuppone che "una personalità artistica", intanto, padroneggi la tecnica, il mezzo ("gli strumenti che adopera") per impiegarli "ai fini della sua creazione"[691].

In anni successivi, e ancora da una prospettiva piuttosto vicina (come quella di Barbaro) al pensiero crociano, sarà Carlo Ludovico Ragghianti a sostenere la fallacia della «distinzione fra film a soggetto […] e film documentario»[692]. Si tratta di una distinzione puramente arbitraria che trova «giustificazione soltanto nella considerazione economica, o nella classificazione esterna ed empirica»[693] dei singoli oggetti. In questo senso, ciò che Ragghianti contesta è che la distinzione tra

---

[688] U. Barbaro, *Documentario e didattico*, in "Cinema", n. 71, 1939, p. 366
[689] *Ibidem*
[690] *Ivi*, p. 367
[691] Negli assunti di Barbaro può rinvenirsi un'ascendenza crociana. Che qui si manifesta in particolare quando sostiene che il cinema tutto, documentario incluso, sia arte, e che la distinzione tra generi diversi e forme non rilevi che come carattere accidentale e contingente del singolo oggetto. La materialità del quale non è che manifestazione contingente di un principio universale, momento dell'attività dello spirito. Si tratta dell'intuizione di un qualche contenuto sensibile (immagine, suono, parola, colore) che nell'attività artistica trova *espressione* fissata in un singolo oggetto. E, in quanto arte, non può prescindere dall'intervento di una soggettività – ideale – autoriale, e non è relegabile all'ambito della cronaca. Ma Barbaro è crociano in certo discredito della "tecnica", anche: il fatto «che il film documenti una realtà» è estrinseco all'arte e «vale solo come precedente o conseguente all'arte che è in esso», nel film, quindi, non negli strumenti atti a produrlo. Su questo si veda R. De Gaetano, *Il cinema e i film*, cit., pp. 17-33
[692] C. L. Ragghianti, *Documentario e film*, in "Cinema", n.24, 1949, p. 202
[693] *Ibidem*

"film a soggetto" e "documentario" sia effettuata sulla mera «presenza o l'assenza […] di una determinata materia», ossia il «contenuto narrativo-drammatico» dei primi. Elemento che, per altro, fa dipendere «il […] significato ed il […] valore del film»[694] non già dalla sua organizzazione formale.

> Il contenuto narrativo-drammatico […] sarebbe esso ed esso solo artisticamente valido, e normativo per il giudizio d'arte, al di fuori e al di là della forma cinematografica, dell'espressione realizzata in linguaggio cinematografico. Il che equivale [...] ad abolire od a negare il film in quanto tale, poiché il suo significato e il suo valore vengono trasferiti in qualche cosa che non è propriamente il film, come espressione autentica ed esauriente, ma altro: narrazione, dramma.[695]

E se Barbaro un decennio prima affermava che "non sono miracoli" della macchina da presa se non v'è una "personalità" a provocarli, Ragghianti dal canto suo pone l'accento sulla "registrazione" del mondo fenomenico in quanto atto umano. Tutt'altro, quindi, da una passiva oggettività fondata su automatismo e neutralità del mezzo tecnico.

> È errata la supposizione che vi sia un doppio ordine di produzioni cinematografiche, uno consistente in una passiva «registrazione» del cosiddetto mondo [...] fenomenico, nella sua accidentalità [...]; l'altro consistente invece in un séguito di immagini ordinate secondo un dimostrativo significato di racconto. La cosiddetta «registrazione», in quanto opera umana, e [...] concretantesi in un linguaggio, non potrà mai [...] non riflettere un intervento, una selezione, un modo di presentazione intimamente connesso con l'umanità dell'operatore. Potrà non essere dettato, tale intervento, da un'esigenza formale; ma sarà comunque un criterio consapevole di ripresa e di montaggio significante. [696]

Tali considerazioni, in qualche misura in rapporto (più o meno problematico) con certo pensiero crociano o neoidealista, da un lato evidenziano una tensione teorica a "strappare" il documentario all'ambito della cronaca, e a considerarlo "arte", ma al tempo stesso vi si manifesta una certa indifferenza per la contingenza, la specificità, la singolarità dei film, la loro varietà e materialità. Coerentemente, nel caso di un Barbaro e di un Ragghianti, con l'idea crociana di "unità dell'arte".

Al di là di questo, altre riflessioni, su altri fronti e con altri presupposti, vengono effettuate da parte di critici e cineasti attivi negli anni '30 e '40 del Novecento, ancora con riferimento all'intervento

[694] *Ibidem*
[695] *Ibidem*
[696] *Ibidem*

formale, alla costruzione linguistica del documentario, al ruolo della soggettività autoriale-registica. E il rifiuto di un'idea di realismo obiettivo che si esaurisce nel fotorealismo "meccanico" si trova enunciata in più occasioni. Non si tratta, certo, di un'idea pacificamente condivisa, assolutamente unanime[697]. Semmai, al contrario, il fatto che vi si ritorni più volte e a distanza di tempo, che la si enunci anche polemicamente (come negli articoli che ho appena citato), è spia di un dibattito piuttosto acceso e durevole. In questo senso, si può riprendere per esempio un articolo di Valerio Mariani.

> La parola «documentario» sembra recare con sé una incrostazione verista che non è giustificata quando, come da anni avviene specialmente da noi, essa è ciò che si può immaginare di più lontano dalla fredda e analitica documentazione. Niente di più facile che cadere nella cronaca informativa e lasciar scorrere immagini dietro immagini intese a «documentarci» in senso stretto su un fatto o intorno a un paese lontano: ma questa forma che fu probabilmente la prima espressione cinematografica […] ha da tempo ceduto il campo ad una coordinazione di fatti e di immagini che risponde a certe tendenze del gusto, secondo una nostra inconsapevole ma fatale aspirazione alla sintesi.[698]

A quella che Mariani chiama qui «vignetta in movimento», cioè l'inquadratura fissa, che sostanzialmente coincide con l'intero film, del cinema ai suoi esordi, «si è sostituito un effetto di forme in movimento intervallate o contrapposte a "primi piani" che danno [...] efficacia espressiva al fatto [...] accaduto»[699]. È per una tipologia specifica di film che Mariani auspica qui il dispiegarsi di quel potenziale linguistico ed espressivo del cinema, guadagnato con il montaggio e la possibilità di alternare e variare inquadrature: il documentario su opere d'arte. Ciò che l'autore avversa in quelle produzioni è l'idea che per documentare un'opera d'arte già di per sé "forte" di un proprio, intrinseco, storicizzato valore artistico, «basti tradurla con obiettiva efficacia fotografica»[700]. Ma è per questo, per un "fare a meno" delle risorse tecniche ed espressive del cinema, che tali lavori appaiono il più delle volte come «noiosissime serie di vedute» che non suscitano «il minimo dell'emozione estetica», e che rivelano null'altro che un «grossolano gusto illustrativo»[701].

---

[697] Su questo si vedano: M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 59-91; L. Caminati, *Una cultura della realtà. Rossellini documentarista*, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2011, pp. 11-21.
[698] V. Mariani, *Il «documentario» e la storia dell'arte*, in "Bianco e nero", n. 7, 1941, p. 3.
[699] *Ibidem*
[700] *Ivi*, p. 4.
[701] *Ibidem*

Tra le voci del periodo, è soprattutto quella di Francesco Pasinetti[702] a manifestare consapevolezza delle potenzialità espressive del documentario e della sua formalizzazione del mondo, altrimenti esclusa da un'idea di realismo declinata unicamente in senso tecnico e come tale garante di una rappresentazione oggettiva. Qualcosa, insomma, come una coscienza del documentario in quanto forma. Pasinetti afferma a propria, in un suo articolo del 1941, che il documentario «non è una mera riproduzione della realtà» in quanto operatore e montatore, rispettivamente «inquadrando [...] gli avvenimenti in un certo modo e dando [...] un certo ritmo alle immagini, compiono [...] opera di regia»[703]. Ma la consapevolezza di una messa in forma, nel documentario, della materia del mondo, per Pasinetti implica anche dell'altro. Il documentario consentirebbe ai cineasti «uno slancio di fantasia» (tutt'altro, quindi, che sola oggettività di rappresentazione), e «una applicazione [...] avvincente di ritmi visivi-sonori», un modo di organizzare e mettere in forma la materia del mondo secondo un filo conduttore che chiama «ritmo-figurativo»[704]. Ritmi che Pasinetti costruisce, da cineasta, quando inquadra e monta e mette in forma la realtà ora facendo seguire un'immagine all'altra in base alle alternanze tra "vuoti" e "pieni" delle architetture, degli spazi, dei movimenti delle figure umane, di voli d'uccelli, o persino di oggetti, o contrasti di luci e ombre (*I piccioni di Venezia*; *Venezia minore*; *Sulle orme di Giacomo Leopardi*). In questo senso, «il contatto con lo strumento» e con il «materiale paesaggistico, umano», interesserebbero non solo in quanto mezzo e oggetto oggetto di riproduzione obiettiva e fedele in quanto asettica, ma anche per come consentono al regista di trovare «i motivi per la sua creazione». Che, secondo Pasinetti – il quale in chiusura dell'articolo in questione afferma: «chi possiede il senso del documentario possiede il senso del cinema» – può esercitarsi traendo linfa dal reale, aderendovi in quanto materia e fonte di creazione, appunto. Creazione, ancora, che può esercitarsi tanto più liberamente in un ambito, quello del documentario, che a Pasinetti appare privo di condizionamenti normativi, indipendente da «regole cosiddette artistiche o [...] peggio commerciali»[705].

---

[702] La figura di Pasinetti meriterebbe un discorso più ampio, a parte, che inevitabilmente esula dal discorso qui intrapreso. Mi limito a ricordare che fu il primo laureato in Italia con una tesi sul cinema, direttore della rivista "Il Ventuno", nonché iniziatore, nel 1932, dei Cine-GUF (formalizzati, a livello istituzionale, da Luigi Freddi nel 1935). Che organizzavano, su base cittadina, rassegne, aggregavano cineamatori, formavano potenziali cinefili o registi, incoraggiavano le produzioni a basso costo, per lo più a carattere documentario, e di ciò che – già allora – si chiamava "cinema sperimentale" (Cfr. D. Paolella, *Cinema sperimentale*, Casa moderna, Roma 1937). E inoltre: fotografo, critico, regista, docente – come lo stesso U. Barbaro – del Centro sperimentale. Sui Cine-GUF si veda A. Mariani, *Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al neorealismo*, Mimesis, Milano-Udine 2018. Su Pasinetti segnalo, nella raccolta di articoli da lui firmati, in *L'arte del cinematografo: articoli e saggi teorici*, Comune di Venezia 1980, i saggi di G. Grignaffini, *Pasinetti "minore",* pp. 23-39 e I. Ierace, *"L'arcangelo"*, pp. 13-22

[703] F. Pasinetti, *Senso del documentario*, in "Cinema", n. 132, 25 dicembre 1941, p. 402

[704] *Ibidem*

[705] *Ibidem*

Nei discorsi critici e nella pratica, quindi, non mancano tentativi, esperienze, riflessioni che scorgono nel documentario (o intendono farne, per quanto possibile) qualcosa d'altro e di più dalla semplice cronaca, d'altro dalla sola attualità, didattica[706], informazione, che allora, del resto, sono in quegli anni appannaggio del *Giornale LUCE*, e d'altro dalla riproduzione della realtà che consegnata all'oggettività e all'automatismo del mezzo tecnico, "parla da sola" (e che, invece, di fatto, parla come regime vuole).

Qualcosa come una formalizzazione della realtà quale appare, e una ricerca di quello che Pasinetti chiamava "filo conduttore ritmico-figurativo", emerge, per esempio, già da un cortometraggio come *Il ventre della città* (1933), unica regia del pittore Francesco di Cocco, prodotto dalla Cines Pittaluga. È un film sulla filiera alimentare romana, dal campo boario e dal mattatoio di Testaccio alla produzione di latte e pane, al trasporto e alla vendita del cibo, e che chiude, dopo una teoria di popolane e commercianti ai mercati, e di bocche che addentano le vivande in tavola, con l'inquadratura di un infante attaccato al seno materno, obiettivo e necessità della catena produttiva. Questo «*détournement* zoomorfico-alimentare»[707], come lo definisce Bertozzi, vede le figure umane in posizione sostanzialmente gregaria rispetto alla successione di forme in movimento libero, che paiono autonome, dotate di vita propria. Il ritmico succedersi delle immagini è giocato sulla fascinazione per le simmetrie di macchinari in funzione, come quelli che producono i blocchi di ghiaccio, o la sfilata di carni bovine appese, e camion che sfilano uno dopo l'altro trasportando barili. Lungi, quindi, dal limitarsi a far cronaca (manca, per altro, la voce fuori campo che commenti o spieghi il visivo), fornir dati e informazione sulla produzione alimentare, *Il ventre della città* semmai trova in questo ambito la propria occasione di racconto, la materia di cui comporre un contrappunto di organico e inorganico, animato e inanimato, astratto e concreto. Dove il pane interessa sia per come arriva e in tavola – e al ventre, come mostra il finale con il montaggio serrato di bocche che mordono e masticano – e insieme per come a cascata scivola fuori dal forno, e il latte per come è nivea superficie lievemente increspata, e, la macchina che del grano fa farine, per come oscilla, misto di legno e metallo e tubi che paiono membrane.

Anni dopo, l'aderenza alla concreta realtà di un luogo e i suoi abitanti sarà l'occasione di racconto di altri lavori. E se, come scriveva Pasinetti, possedere il senso del documentario significa possedere il senso del cinema, dispiegandone le potenzialità espressive nel "contatto col materiale paesaggistico e umano" (ancora Pasinetti), *Gente del Po* di Antonioni è un film dove la fascinazione

[706] Quanto all'idea che il documentario non dovesse assolvere solo a una funzione didattica, rimando all'articolo di Barbaro che ho già citato. Una voce, invece, più decisamente a supporto della funzione didattica è quella di E. G. Mattia in *Pubblico etiopico*, in "Cinema", n.90, 25 marzo 1940, p. 171-172. In particolare, l'articolo, tradendo un certo spirito colonialista-paternalista, eurocentrico, inserisce il cinema tra le azioni "civilizzatrici", ed educative in senso lato, sulle popolazioni dell'Africa Orientale colonizzate.

[707] M. Bertozzi, *Storia del documentario*, cit., p. 66.

per la realtà di un luogo (il fiume poco prima del delta sul versante emiliano) e chi lo popola è insieme occasione di racconto, di dar forma a una idea di cinema. Le «dilatate stasi osservative[708]» sulla gente del fiume, l'indugiare della macchina da presa o il suo muoversi contemplandone i gesti minuti (quelli del lavoro, della navigazione, o del quotidiano familiare, degli affetti), sembrano *mettere in forma* la stagnazione e l'impaludamento di una vita che la voce fuori campo definisce "dura e sempre uguale". E come i villaggi prossimi alle rive del Po, possono essere "in breve invasi dall'acqua" della piena (ancora parafrasando la voce fuori campo del film), così l'elemento umano appare quasi succube del mondo in cui vive e che non padroneggia. Scriveva infatti Antonioni, anni prima di girare il film e progettandolo sulle pagine della rivista «Cinema» che il fiume è «in un certo senso il despota della sua vallata»[709]. E, tutt'altro che limitato alla cronaca della realtà quale appare, Antonioni par voler dar forma filmica al modo in cui «la gente *sente* il Po», come a voler rendere visibile un sentire impalpabile che «sta diffuso nell'aria e […] vien subìto come una sottile malia»710.

E, parlando di "stasi contemplative", e di registi che legano i propri esordi al documentario per poi dedicarsi al film di finzione, ricordo qui – con un balzo cronologico in avanti rispetto ai decenni dei quali mi sono sinora occupato – i primi lavori di Valerio Zurlini[711]. *La stazione* (1952) in particolare, a dispetto dell'attacco della voce fuori campo, che del resto, presto si zittisce, e che presenta Roma Termini come un luogo dinamico, un "grande organismo" con "un grande cervello" che ne coordina il funzionamento, vede invece i binari vuoti di convogli nelle prime inquadrature. E, soprattutto, trova la gente a riposo distesa sulle panche delle sale d'attesa, quasi carezzata dalle panoramiche della macchina da presa che ne inquadra i corpi addormentati o stipati fra i pilastri che costeggiano le banchine, nei tempi morti, sospesi tra un treno e l'altro. È una piccola, ma intensa, elegia sulle attese. Nessuna narrazione, quindi, e, ancora, né didattica o cronaca. Invece, *La stazione* è messa in forma filmica di un tempo che scorre calmo e non riempito da azioni, fatto di volti e di pose, di puri essere al mondo della gente: ed è questo, in ultima istanza, a volersi qui documentare. Persone diverse, per qualche ora o minuto inattive, almeno fino a quando, nel finale, cammineranno di gran carriera per raggiungere i binari.

L'aderenza al concreto, dunque, all'osservazione della realtà sensibile quale appare, lungi dal tradursi in una sua mera, passiva registrazione, è invece il terreno che accende la fantasia formale di quei cineasti che concepiscono e praticano il documentario come forma autonoma di

---

[708] *Ivi*, p. 90

[709] M. Antonioni, *Per un film sul fiume Po*, in "Cinema", n. 68, 25 aprile 1939 p. 255

[710] *Ibidem*

[711] A evidenziare certe affinità di Zurlini documentarista con Antonioni è ancora Bertozzi: «Il demone antonioniano per il privilegio dello stile coinvolge anche la poetica di Valerio Zurlini», M. Bertozzi, *Storia del documentario,* cit., p. 120. Su Zurlini documentarista rimando in particolare a I. Perniola, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Bulzoni, Roma 2004.

racconto del mondo, non non indebitata né col cinema finzionale e i suoi modelli narrativi e drammaturgici, e non è cronaca, né didattica, né informazione. È quanto emerge non solo dai lavori di "maestri" riconosciuti (quelli che ho citato, più un Olmi, ad esempio), ma anche dalle opere di autori forse meno indagati. I quali, dopo le prime prove registiche che per lo più assolvevano – quelle sì – a scopi puramente informativi e didattici, rivelano poi interessi altri e, nelle cui opere, l'osservazione del mondo si fa occasione per una trasfigurazione quasi onirica. Ricordo, a questo proposito, il lavoro di Raffaele Andreassi. Dopo alcuni lavori (*Gli uomini del sale*, *Paese di barche*, *Lungo il torrente*) a intento essenzialmente informativo, sembra poi cercare nell'osservazione della realtà i dettagli che in essa stupiscono, inquietano, suonano "meno familiari". Come nei lavori dedicati al pittore Antonio Ligabue (o in generale, ad altri pittori naif della bassa padana dai quali, anni dopo, trarrà il film *I lupi dentro*, rimontandoli). Inquadrare la sagoma del pittore silvestre, frontalmente o di sotto in su, scoprirla brunita e svettante come uno dei pioppi tra le anse del fiume; girargli intorno, con macchina a mano e obiettivo semigrandangolare che distorce un po' il viso già contorto dell'uomo quando imita il verso degli uccelli: in tutto questo, la più aderente rappresentazione della realtà coincide col suo turbamento, col suo distorcersi e farsi *non familiare*, l'esigenza di documentare un mondo è tutt'uno con la ricerca di una forma filmica in cui restituirlo. E l'immagine stessa, più che attestare, con la sua leggibilità, quanto in essa si mostra, più che a far leggibile il mondo, par farsi incerta, sfrangiata, instabile o per il nervoso dinamismo della macchina a mano o le distorsioni della sua lente dove s'imprime un mondo tutt'altro che trasparente, filtrato e offuscato da nebbie padane[712].

4.4.3 Del gesto di *fictio*

Nel suo articolo "preparatorio" a *Gente del Po*, Antonioni si diceva diffidente verso ciò che chiamava «ibridismi di genere»[713], interrogandosi se farne un «film a soggetto» o un «documentario». Pure, la stessa esitazione nella domanda, e la successiva affermazione di propendere per un «documento senza etichetta»[714] potrebbero già leggersi come coscienza "formale" del documentario, come ricerca di una forma "nuova", in qualche modo non classificabile, non riconducibile a una categoria già nota e usata[715]. E d'altra parte, definizioni,

[712] Come segnala Adriano Aprà «il punto di partenza documentario […] è annullato o trasceso da una tensione lirica affidata a immagini e suoni laconici, quasi astratti», A. Aprà, *Il documentario italiano "classico"*, in G. Spagnoletti (a cura di), *Il reale allo specchio*, cit., p. 36

[713] M. Antonioni, *Per un film sul fiume Po*, cit., p. 257

[714] Ibidem

[715] La posizione di Antonioni circa il documentario meriterebbe un discorso a parte. Se tende a sostenere, poco prima della realizzazione di *Gente del Po*, che «è pacifico che in tema di documentari non è esatto parlare di arte [...]», al tempo stesso, polemizzando con la loro "marginalizzazione", scrive che «in Italia non si è mai dato a questo vitale e

formule, idee di cinema che nel lessico in ambito critico-teorico sembrano richiamare idee già "ibride", e che spesso coinvolgono proprio il documentario, non sono poche[716].

Ricordo, ad esempio, quella che Umberto Barbaro dava di *Palio* di Blasetti, «misto tra documentario e narrativo»[717]. E, soprattutto, la frase di chiusura di un articolo di Giuseppe De Santis, del 1941 (uno di quei testi che precedono, e per molti preparano e pre-vedono qualcosa di ciò che di lì a poco sarà il neorealismo): «Vorremmo [...] che [...] 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»[718]. Perché il cinema restituisca un'immagine autentica e credibile[719] dell'Italia, perché non ne falsi la rappresentazione – e disfacendosi, quindi, dai modelli di quello che si chiamerà "cinema dei telefoni bianchi"– è necessario che guardi al "mondo nel quale gli uomini vivono", che da quello, qual è nella sua concretezza, nella sua concretezza attinga i suoi materiali. E con uno sguardo depurato da partiti presi ideologici, stilistici, non viziato dall'ideologia di regime e dai suoi miti, sentiti come vacillanti e posticci.

Quindi De Santis addita qui il documentario, come, negli articoli scritti insieme ad Alicata, addita la narrativa di Verga; e parla qui di "fusione" come lì parla, con una endiadi (già nel titolo) di "Verità e poesia", categorie non incompossibili, non oppositive[720]. E, in anni di molto successivi, altri ancora parleranno del neorealismo in termini di "contaminazione", per altro anche riecheggiando il lessico di De Santis-Alicata. «Il neorealismo è la nostra contaminazione contemporanea? Vorrei che

---

ben definito ramo del cinema lo sviluppo che si merita». E, sempre in quanto a una diffidenza verso "ibridismi" di genere: «Spesso […] 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 […]. Ebbene crediamo fermamente che tale ibridismo sia più dannoso della pesantezza». Cfr. M. Antonioni, *Documentari*, in «Corriere padano», 21 gennaio 1937, poi in Id., *Sul cinema*, a cura di C. Di Carlo, G. Tinazzi, Marsilio, Venezia 2004, pp. 65-66. È possibile che i riferimenti polemici in questo senso fossero le produzioni "in stile *Settimana INCOM*", caratterizzate proprio dall'"iniezione" (come l'ha definita Bertozzi) di dispositivi "narrativi", oltre a produzioni straniere apertamente citate nello stesso articolo (come *La danza degli elefanti*, di Z. Korda e R. Flaherty). Su questi temi, segnalo in particolare i saggi: S. Busni, *Alla foce dello sguardo: il reale nei documentari di Michelangelo Antonioni*, in A. Cervini, G. Tagliani (a cura di), *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*, VerbaManent-Palermo University Press, Palermo 2020, pp. 321-327; F. Pitassio, *Amorose menzogne. Michelangelo Antonioni e il documentario postbellico*, in A. Boschi, F. Di Chiara (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, Il Castoro, Milano 2015, pp. 90-120.

[716] Su questo, in generale, si veda ancora L. Caminati, *Una cultura della realtà. Rossellini documentarista*, cit., pp. 19-36.

[717] U. Barbaro, *Neorealismo e realismo II. Cinema e teatro*, a cura di G. P. Brunetta, Editori Riuniti, Roma 1976, p. 474.

[718] G. De Santis, *Per un paesaggio italiano*, in "Cinema", n. 116, 25 aprile 1941, p. 263.

[719] Scrive De Santis che, affinché il cinema italiano non venga meno a una «autenticità […] dei gesti, del clima, […] dei fattori che debbono servire ad esprimere tutto il mondo nel quale gli uomini vivono», e affinché non risulti posticcio dal punto di vista espressivo o drammaturgico («un contadino della Sicilia» non «può divenire simile a quello delle Alpi Giulie»), occorre che si misuri col mondo quale appare. Che da quel mondo in cui concretamente si vive attinga i propri materiali. Donde l'invito a considerare il paesaggio italiano qual è, l'ambiente in cui si radicano le vicende che il film racconta, nelle sue strette correlazioni con l'«umanità dei personaggi sia come elemento emotivo che come indicatore dei loro sentimenti». Cfr. G. De Santis, *Per un paesaggio italiano*, cit., pp. 262-263.

[720] G. De Santis, M. Alicata, *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano*, in "Cinema", n.127, 10 ottobre 1941, pp.216-217

almeno fosse [...] la nostra accettazione – alla pari – della realtà e della verità, della vita e della poesia»[721]: sono le affermazioni di Giancarlo Vigorelli nel suo intervento al Convegno di Parma sul neorealismo (1953). Il critico porta anzitutto avanti l'idea che una certa *contaminazione* sia connaturata alla storia culturale, artistica, antropologica[722], e che questa si declini anche come una attitudine alla realtà, un "lasciarsene contaminare", un essere aperti e disponibili ad essa, con la totalità dei suoi eventi, delle cose, della vita tutta. E di questo trova traccia nel neorealismo.

Ma come accennavo più sopra, qualcosa come una mescolanza di codici, di registri espressivi, e l'integrazione di dispositivi e forme finzionali nel documentario è piuttosto ricorrente. E antecedente al neorealismo. Anzitutto, una certa attenzione per il lavoro di Flaherty (ma anche, in parte, di Rotha o di Grierson), traspare da più articoli degli anni '30, come attesta per esempio già l'articolo di Barbaro citato al paragrafo precedente. È uno scritto che si inserisce in un dibattito già piuttosto vivido, e che spesso sembra fare un modello[723] del cineasta statunitense, e del suo documentario che, come segnalava Barbaro, non è solo "didattica" e non merita solo la qualifica di "trattato" quanto quella di "lirica"[724]. E Flaherty è modello, in un certo senso, anche per come dà da pensare al documentario come qualcosa d'altro dalla semplice attualità: per come ricostruiva, anche, o metteva in scena degli accadimenti, e per come organizzava narrativamente il materiale ripreso. Proprio quanto a una organizzazione narrativa del materiale della realtà, che solitamente è appannaggio del cinema finzionale, e che può però intrecciarsi al documentario, è significativo un articolo su *Bianco e nero*, firmato dal regista Alberto Cavalcanti nel 1938[725]. Il regista brasiliano collabora a quel tempo con il Centro Sperimentale dopo aver lavorato con John Grierson in Inghilterra. Proprio da Grierson, Cavalcanti (per altro, regista di una sinfonia urbana dedicata a Parigi, *Rien que les heures*, un po' sulla scia di *Berlino* di Ruttmann) sembra qui prendere le distanze. Diversamente dal britannico, che concepisce il documentario soprattutto per scopi essenzialmente educativi o informativi, e con un intento ideologico di fondo piuttosto marcato, Cavalcanti parla qui di "documentario romanzato", che quindi contempli l'integrazione di dispositivi finzionali (ricostruzione, recitazione, narrazione, messa in scena), trovandone un primo

---

[721] G. Vigorelli, *Paragrafi per una poetica della realtà*, in "Cinema", n.123, 15 dicembre 1953, p. 327.

[722] «Da poco abbiamo cominciato a scandagliare nelle sue contaminatissime forme l'arte mediterranea, senza identificarla sui centri obbligati di Atene e di Roma. E quando mai, fatta rarissima eccezione […] siamo andati […] mettendo in luce quegli apporti e quegli innesti d'arte e di cultura depositati dalle infinite incursioni barbariche e tutti i residui nobili o ignobili delle innumerevoli dominazioni di popoli d'altra civiltà, quando mai abbiamo davvero espletata e vissuta a fondo quella *tragica contaminazione*, che sta dentro al tessuto della nostra storia, del nostro costume?» G. Vigorelli, *Paragrafi per una poetica della realtà*, cit., p. 326.

[723] Cfr. U. Barbaro, *Documentario e didattico*, cit.; R. Flaherty, *Funzione del documentario*, cit., P. Gobetti, *Robert Flaherty e il lirismo della camera*, in "Cinema", n.24, 15 ottobre 1949, pp. 195-196; L. Chiarini, *Significato di Flaherty*, in "Cinema", n. 68, 15 agosto 1951, pp. 62-63; M. Verdone, *Flaherty, padre del documentario*, in "Rivista del cinematografo", n. 12, dicembre 1956, pp. 20-21.

[724] Cfr. U. Barbaro, *Documentario e didattico*, cit.

[725] A. Cavalcanti, *Documentari di propaganda*, in "Bianco e nero", n. 10, ottobre 1938, pp. 3-7.

esempio proprio nei lavori di Flaherty, e opponendoli ad altre tipologie di documentari: di attualità, educativi, e "documentario puro" (che è la tipologia di Grierson).

Certo, la linea del documentario romanzato, e in generale la linea di Flaherty che Cavalcanti e altri sembrano additare in quegli anni, resta più spesso un anelito ideale anziché trovare una qualche adesione pacifica da parte di altri cineasti e critici. Pure, è certo che il dibattito intorno a quelle categorie, a quei modi di concepire il documentario *non* "puro" alla Grierson, è piuttosto animato.

Quanto invece alla «iniezione di forti dosi narrative»[726] è precisamente ciò che sul finire degli anni '30 interessa molte produzioni documentarie della INCOM (Industria Nazionale Corto Metraggi)[727]. Oltre, certo, al «fortissimo intento ideologico»[728], e ai toni altisonanti funzionali alla propaganda fascista, che, come retorica di regime vuole, magnificano l'immagine di un'Italia florida, vincente[729].

Che l'incremento della produzione documentaria e la possibilità di guadagnarle una risonanza maggiore passino per il ricorso a (e la ripetizione di) meccanismi narrativi e spettacolari già in uso nel cinema "a soggetto", da un lato, sembra eludere la ricerca di una formalizzazione filmica della realtà che non trovi altrove, ossia nel cinema di finzione, i suoi modelli, e ne elabori di suoi, con una sua autonomia espressiva.

Eppure, d'altra parte, e sebbene con esiti che spesso non vanno molto oltre "l'iniezione" di una costruzione narrativa, vi si rivela comunque una certa inclinazione a "ibridare" le forme. Ed è proprio questo a destare l'attenzione dei contemporanei, come risulta da un articolo a firma "Il cronista" sulla rivista "Cinema".

> Il concetto che ha guidato questa casa è quello di creare attorno al materiale documentario una piccola storia, che regge come […] filo logico la massa di cose da mostrare. Non è quindi sulla sola voce del commentatore che va reggendosi nel suo svolgimento il breve film, quanto su una vicenda degli oggetti, degli animali, dei paesaggi stessi, che ha un suo logico inizio e una sua conclusione. Esempio tipico quella *Fantasia sottomarina* di Rossellini in cui le fredde vasche di un acquario si animano di una drammaticità umana con i suoi personaggi e la sua vicenda. […] Sono nati così dei documentari che sono tali senza parere di esserlo e che riassumono [...] i pregi della esposizione, […] fotografica, con quelli della narrazione.[730]

---

[726] M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, cit., p. 87

[727] Nata nel 1937, per iniziativa del giornalista Sandro Pallavicini, con il regista Giorgio Ferroni – già cineasta per l'Istituto Luce – quale direttore tecnico-artistico (Cfr. A. Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario*, Falsopiano, Roma 2017, pp.17-e succ.

[728] M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, cit., p. 87.

[729] In questo senso, nella sua *Storia del documentario italiano*, Bertozzi cita quale esempio il film *T.O. 34 – Treno ospedale 34* (1941-42), diretto da Vittorio Carpignano.

[730] Il Cronista, *Documentari italiani*, in "Cinema", n. 89, 10 marzo 1940, p. 150-151.

Proprio la "creazione di una piccola storia intorno al materiale documentario" caratterizza *Fantasia sottomarina* (1940), uno dei primi film di Rossellini (gli altri, in parte simili, sono *Il ruscello di Ripasottile*; *La vispa Teresa*; *Il tacchino prepotente*). È il racconto dell'avventura di un sarago che non può ritrovare la propria compagna perché minacciato da altri pesci predatori. Lungi dal fornire informazioni sulla vita nelle profondità marine, la voce fuori campo *racconta una storia*, per altro esordendo con «"C'era una volta": così cominciano tutte le fiabe, e così possiamo cominciare anche noi». L'ecosistema marino, che Rossellini *simula* letteralmente *in vitro*, cioè servendosi del proprio acquario domestico, non è l'oggetto di una trattazione didattica. Interessa, semmai, perché offre il materiale per una narrazione fiabesca, e la fascinazione per la *realtà* del moto dei pesci, le bolle, la visuale offuscata nell'acqua torbida, il baluginare della luce accende e serve – come da titolo – una reinvenzione di *fantasia*. Così, la terminologia e l'andamento del racconto della voce fuori campo sono intrisi dei moduli espressivi tipici della fiaba e tutt'altro che verosimili. Primo fra tutti l'antropomorfizzione degli animali, e poi, la sequela di ostacoli all'incontro "amoroso" del saraghetto, i pesci "nemici" e quelli che invece arrivano in suo soccorso. In parte, sono questi anche alcuni dei tratti che caratterizzano anche un lavoro di molti anni successivo, diretto da Giorgio Ferroni (direttore artistico della INCOM nella sua prima fase) e prodotto da LUCE. In *Confidenze di un gatto* (1954), l'osservazione dei gatti randagi di Roma è il materiale sul quale la voce fuori campo attribuita a un animale parlante (un micio narratore) intesse un racconto dai toni piuttosto leziosi, e le istanze propriamente documentali non vanno molto al di là della rassegna di vedute monumentali (i Fori, la piramide Cestia a Porta san Paolo). Ha i suoi momenti migliori lì dove filma, divertito e incuriosito, le sfilate degli animali e le popolane a sfamarli. Ai fini del discorso qui intrapreso, oltre all'innesto di dispositivi finzionali ed elementi inverosimili o favolistici, occorre rilevare ancora che più film, in diversi modi "ibridi", e partendo da un approccio documentario, sembrano cercare nuove modalità di racconto che non appartengono *in toto* né al cinema di finzione e ai suoi modelli narrativi, ma neppure al cronismo o alla didattica.

Opera certamente "ibrida" – *avant la lettre* – che è insieme "film a soggetto" e documentario, finzione e drammaturgia "scritte", pianificate, che coesistono con osservazione "diretta", è *India Mathri Bhumi* (1958) di Rossellini. È, nell'accezione più volte usata in queste pagine, *fictio*, tessitura eterogenea, forma filmica contaminata. *India*, nel raccontare parte della realtà umana, culturale e sociale del paese, con particolare riguardo al modo in cui comportamenti invididuali si calano nello scenario più ampio delle transizioni complesse che il paese attraversa, nel rapporto tra modernizzazione e tradizione, tra uomo e natura, slitta costantemente dal collettivo delle città (le prime scene del film, con tanto di voce fuori campo), col loro brulicare d'etnie e uomini, agli ambienti naturali (fiume e foreste, ma coni templi che vi si ergono), e alle quattro storie

finzionali di singoli. Il matrimonio tra un conducente di elefanti e la figlia di un burattinaio; l'addio di un operaio ai giganteschi cantieri della diga dove ha lavorato per anni; un vecchio che salva una tigre dai cacciatori; una scimmietta ammaestrata rimasta senza padrone. Non si tratta tanto di episodi, quanto di «blocchi narrativi», come scriveva Rondolino. Brani tutt'altro che compatti e unitari dal punto di vista narrativo e drammaturgico, all'interno dei quali, la focalizzazione sulla singola vicenda d'un personaggio può sempre deviarsi, accogliendo le suggestioni del mondo in cui sono immersi. Ecco allora che scene piuttosto lunghe seguono gli elefanti al bagno o a sradicare e trasportare tronchi, la diga di Hirakam e i suoi operai, o le attrazioni di un circo, in un continuo andirivieni tra affabulazione e osservazione. Film dissonante, frastagliato, eterogeneo (anche a livello di inquadrature girate in formati diversi e montate l'una dopo l'altra: i campo e controcampo di uomo e tigre rispettivamente in 35 e 16 millimetri, quest'ultimo "gonfiato" fin quasi a sgranarsi), *India* con i suoi continui mutamenti di toni, registri, appare continuamente tentato di parlare "di tutto", indeciso se sceglierne una materia più che un'altra degna di racconto. Ed è, quindi, anche la manifestazione di come il cinema "tutto" possa far parlare (dighe, templi, alberi, uomini, e marionette e foreste ed elefanti, luce, tigre…), tutto occasione di racconto, tutto visibile ed egualmente significativo. Così come rifiuta l'incasellamento in un qualche genere, in una qualche forma, e si vuole libero: Rossellini, poco prima di iniziare le riprese e partire per l'India senza alcuna idea pregressa, stufo di condizionamenti e rifiuti da parte dei produttori, affermava che sarà il paese stesso a consentirgli di «tracciare il soggetto per il quale» non gli viene «imposto nulla». Assolutamente libero, quindi: potenza della *fictio* come disponibilità a una tessitura di registri e materiali e formati eterogenei ma senza vincolo alcuno. E ibrido, *India* è anche in un altro senso, come emerge ancora da una dichiarazione del regista: «Ho cercato [in questo film] di rendere poeticamente le mie sensazioni di reporter». È il il film di un cronista curioso, eterno studioso, tutt'altro che distaccato, le cui sensazioni possono mettersi in forma, "rendersi poeticamente", un reporter dallo sguardo errante (le folle, i singoli, il film a soggetto, il documento…) che integra, nel suo rapporto vero con il mondo vero, anche l'immaginazione quale suo elemento costitutivo.

Ibrido, poi, in un altro senso, è certamente *Diario di un maestro* (1973), film televisivo in quattro puntate, di Vittorio De Seta. Pur ispirandosi al libro *Un anno a Pietralata* di Albino Bernardini, resoconto di una sua esperienza didattica in un istituto della periferia romana, in lotta con l'abbandono scolastico dei bambini-lavoratori, di famiglie povere e abitanti di baracche, il film non è la trasposizione. *Diario di un maestro* è girato e scritto "progressivamente", attingendo a fatti ed esperienze che davvero hanno luogo nel corso delle riprese, che davvero coinvolgono i ragazzini - "non professionisti" di Pietralata o della Torraccia – e in base ai quali il maestro interpretato dall'attore Bruno Cirino costruisce la lezione, come il film le sue scene.

Il testo è quindi più una traccia che circoscrive l'universo del racconto. *Diario di un maestro* si fa, invece, inglobando "in corpo d'opera" gli accadimenti che occorrono "in corso d'opera". Ciò che non è in programma, ma programma del film si fanno, e, persino, programma delle lezioni che Cirino-il maestro D'Angelo costruisce coi suoi alunni.

Così, che i ragazzi avessero davvero trovato le lucertole nei prati, diventa occasione per il racconto filmico di una ricerca di scienze, o per l'apprendimento del "perché non si debbano torturare", e della costruzione, in classe, di una teca-vivaio, che a sua volta è occasione per esercitarsi a "far di conto" e prendere misure.

E così, la demolizione di una serie di edifici fatiscenti e baracche, che davvero ha luogo, e il film "si trova" a registrare, e a integrarne poi il girato nel suo corpo (è l'inizio del secondo episodio del film, sui titoli di testa), diventa occasione per una riflessione in classe sul diritto alla casa e sui luoghi d'origine delle famiglie dei ragazzini, e poi ancora per una ricerca sulla memoria dei genitori, dei nonni, sui due conflitti mondiali.

E Cirino, nel costruire sostanzialmente sul momento le lezioni a partire dal "realmente accaduto" fuori dalle riprese, è attore che diventa "davvero" maestro, davvero cioè si fa "guida" della classe di non attori non solo nell'inscenare e ricostruire una modalità di apprendimento spontaneo (che era stata un po' il metodo "non ortodosso" di un Luciani prima, e più o meno negli anni di produzione del film, veniva teorizzata e praticata da un Visalberghi[731]), ma in qualche modo sembra – in parte, certo – "dirigerla" . Pur se la macchina da presa resta ricettiva comune alla *alea*, alle reazioni assolutamente fuori programma, ai gesti, alle parole degli allievi (tutt'altro che passivi, come accennavo, ma costruttori di saperi a propria volta).

È già, in un certo senso, qualcosa come una "scrittura permeabile", nel senso che ho esplicitato al capitolo precedente, e disponibilità all'inatteso, a fare che continuamente riconfiguri il senso del film, ne moduli la forma, le intenzioni, "aprendole" e facendole *disponibili* a ciò che esse non contemplano in partenza, non "premeditano". Una *fictio* di dispositivi, pratiche, materiali e toni eterogenei, e ancora "liberata" dal compito di una narrazione d'invenzione mimetica, come *India* – magmatico, caotico, eterogeneo, "mutante" come il paese poteva essere – lo era da organicità, tenuta, coesione, uniformità. Del resto, come scriveva Godard, il film di Rossellini somigliava alla «creazione di un mondo»: e forse, della creazione di un mondo, che poi *è già*, ed è solo da scoprire, da rendere visibile in una qualche forma, replica il gesto. Gesto che è *fictio*, intesa come composizione e formalizzazione di diversità.

In conclusione, l'idea che documentaria sia una forma torna a più riprese nella storia del nostro cinema. Forma liberata dall'obbligo di produrre narrazione mimetica, finzionale in senso

[731] Cfr. A. Visalberghi, *Insegnare ed apprendere: un approccio evolutivo*, La Nuova Italia, Firenze 1988.

stretto, come pure dall'abbandonare qualsiasi dispositivo narrativo (e altri solitamente più tipici della finzione) in favore di una resa "cronachistica", oggettiva, impersonale, come se i "fatti bastassero a parlare da soli". Forma, allora, per dirla con Anonioni, come "documento senza etichetta".

E se il cinema del reale contemporaneo, anche declinando la forma documentaria come *fictio* e "documento senza etichetta" che già attraversa altri momenti nella storia del cinema italiano, se questo cinema vede l'integrazione e la coesistenza di dispositivi e materie finzionali, così, tanto cinema italiano contemporaneo finzionale *strictu sensu* adotta e integra tecniche e pratiche, stili, forme discorsive che sono solitamente tipiche del documentario.

Su questo mi soffermo brevemente al paragrafo successivo. Autori e film citati meriterebbero certo un'analisi più ampia, il che esula dagli obiettivi di questo lavoro. Ciò che interessa è invece, e ancora, la "pervasività" della forma documentaria nel quadro di un più ampio "ritorno al reale" (Foster) contemporaneo al quale ho già fatto riferimento. Forma che anima e alimenta altri modi e idee di cinema.

4.5 Il reale fuori del cinema del reale

Contemporaneità e pervasività di certe forme, pratiche, attitudini e sguardi documentarie, "ibridate" a film riconducibili più al campo dell'invenzione mimetica, dicevo. E che, a propria volta segnalerebbero e si inserirebbero in un "ritorno al reale" che – come già esposto – è diffuso, tendenziale, condiviso da altre arti, altri campi. «Uno spirito documentario si aggira nel cinema italiano contemporaneo, proprio quando ogni presa sulla realtà sembra irrimediabilmente destinata a smarrisi nelle ipertrofiche affabulazioni dei media di massa»[732], ha scritto Antonio Medici.

Con riferimento a quanto detto a proposito del "non familiare", così appare il borgo calabrese di scena ne *Il dono*, primo lungometraggio di Michelangelo Frammartino. Pure, nulla di "irrealistico" vi accade. Un anziano, isolato in campagna, e una ragazza, forse mentalmente instabile, che vediamo sovente vagare senza meta e offrirsi a qualche automobilista di passaggio. Le geometrie del paese, coi suoi intrichi di vicoli acciottolati a volte vuoti e altre invece percorsi da qualche figura umana sparuta, che appare come inattesa, hanno qualcosa della *eeriness* che ho già descritto. Non è irreale, eppure non è familiare. Gli oggetti inanimati sembrano dotati di vita propria (il pallone che dei ragazzini perdono, e che ruzzola per i vicoli; il bidone d'acqua e il cumulo di terra che, rovesciandosi, seppelliscono vivo l'anziano, nel finale), o si trasformano: il tavolo rustico dove l'uomo condivide con la giovane pane e vino e lei gli lascia contemplare il suo corpo svestito,

[732] A. Medici, *Le relazioni pericolose. Pratiche ed stetiche del documentario nel cinema di finzione*, in G. Spagnoletti (a cura di), cit., p. 59.

diventa una sorta di *altare* in quella *comunione* profana. Eventi che si susseguono non legati da nessi stringenti, dove il montaggio, lungi dall'offrirli a una trasparenza e leggibilità immediate, contribuisce a defamiliarizzarli, farli quasi misteriosi.

È un sentimento della realtà come qualcosa di non familiare, per esempio, che emerge da più film di Alice Rohrwacher. I personaggi si trovano in un mondo col quale non hanno familiarità, che è loro straniero, col quale non hanno consuetudine o non sono ad esso abituati: in *Corpo celeste* (2011), la tredicenne Marta è emigrata "al contrario", dalla Svizzera in una Reggio Calabria (città natale della madre) assolutamente irriconoscibile, respingente, costellata com'è di brutture architettoniche, con una società che al ligio bigottismo religioso di facciata accosta una secolarizzazione nei modelli di comportamento, improntati ai dettami della società consumistica. Il parroco aspira ad accedere a diocesi "più prestigiose" grazie all'appoggio spudorato che offre, in campagna elettorale, al politicante di turno; il catechismo che somiglia a un quiz televisivo ed è frequentato da ragazzine che sognano "da grandi" di fare le vallette. La realtà con la quale Marta non riesce a integrarsi è un ibrido, un luogo anfibio come lo è, un po', la coda della lucertola che alcuni ragazzini, nel finale, le mostrano, ancora in movimento benché separata dal corpo, miracolo o mostruosità che sia. La bambina è, di fatto, nella posizione di un "veggente", per riprendere l'espressione deleuziana. Non agisce, e invece subisce, "sente" un mondo che in effetti non le appartiene. Lo guarda, soprattutto, come ripetutamente nel film fa dalla terrazza della casa in cui abita, che affaccia su scorci di classico e orrendo "non finito" architettonico meridionale, tra cemento armato e mattoni a vista.

Il racconto della contemporaneità quando appare poco credibile, coi suoi incroci e mutazioni anche mostruose, occupa lo spazio del cinema della Rorwacher mediata da una costruzione finzionale, e da materie fiabesche e inverosimili. Dispositivi finzionali nutrono quindi un atteggiamento, un interesse verso una contemporaneità da raccontare, da interrogare.

> La domanda è sempre sul reale, sul presente e sul qui, ora e adesso, nella mia epoca, in questa vita. […] Ricorro spesso a un esempio linguistico per spiegare il mio rapporto con il reale. Quando vediamo una cosa perfetta, per esempio in natura una farfalla, la prima cosa che diciamo è: "Sembra finta"; quando invece un artigiano costruisce una farfalla bellissima, con una carta finissima, perfetta, noi la guardiamo e diciamo: "Sembra vera" […]. [733]

Ma il reale può, più in generale, offrire materie, dettare prassi di scrittura, di regia, fare che una materia "non realistica" si restituisca in una forma documentaria. Penso in questo senso a *Su re*, di Giovanni Columbu, al quale ho già accennato. Film in cui il racconto della Passione si fa interra e

[733] D. Zonta, *L'invenzione del reale*, cit., p. 190

lingua sarde (ritrovando il Golgotha a Supramonte), e con attori non professionisti. Cose e persone quali sono, dunque, sono la materia in cui si incarnano parole, fatti, personaggi del racconto evangelico. Che procede per balzi cronologici, in avanti e indietro, disgregando unità e linearità narrative, tornando più volte sulla stessa scena (Ultima Cena-Tradimento-Veglia sul monte degli Ulivi-Processo-Crocifissione-Deposizione) mai mostrata nella sua integrità e sino alla sua conclusione, e sempre aggiungendo, man mano, ulteriori frammenti alla sua progressione, ma ogni volta interpolati da un episodio che ha luogo durante la crocifissione.

Si direbbe quindi che il film racconti la Passione per frammenti di realtà, per immagini fatto e flashback continui che si alternano intorno alla crocifissione. L'impressione che ne deriva è in un certo senso paragonabile all'esperienza della visita di una cappella affrescata, quando si guardano più dipinti appartenenti a uno stesso ciclo. Lo sguardo è libero di vagare e soffermarsi, secondo le suggestioni del colpo d'occhio, di volta in volta su un dettaglio diverso, osservando una scena dopo l'altra senza alcun riguardo per la cronologia lineare degli avvenimenti, con gli occhi che, liberi dal vincolo di un criterio di osservazione, panoramicano a schiaffo, rapidi, da un dipinto all'altro. E quello stesso vagare senza posa dello sguardo, senza un assestamento definitivo, si traduce, nel film in una libertà stilistica assoluta, priva di condizionamenti tecnici o estetici. Il tremolio delle inquadrature mosse se fisse e non ferme, il movimento repentino di panoramiche a mano o a spalla, i fuori fuoco, come se la macchina non ha dove installare un treppiede né un carrello sulla roccia. O come se, facendo racconto del mito cristiano originario che è incarnato in corpi, luoghi, lingua a propria volta arcaici, il cinema fosse altrettanto "originario", senza ancora le convenzioni di un linguaggio istituzionalizzato.

E come nel ciclo di affreschi e così nel film, è *solo a posteriori* che può trovarsi un criterio di osservazione, un ordine e una ricostruzione cronologica lineare, e progressivamente, per approssimazioni successive, un senso. E, magari, come nel film, trovando al centro della composizione ad occupare la più ampia porzione di spazio, la rappresentazione di una crocifissione, cui fanno da cornice, più piccole, quelle degli altri episodi. Una struttura simile era già nel lungometraggio precedente di Columbu, *Arcipelaghi*, che dalla scena centrale di un processo in tribunale (un quattordicenne è accusato dell'omicidio del fratello) vedeva ripetuti flashback innestarsi sui racconti delle persone chiamate a deporre, sovente chiuse, reticenti, omertose. In entrambi i film, per quanto diversi, il senso di un accadimento e la sua dinamica, lungi dall'offrirsi in modi immediati e chiari, sono invece oggetto di una indagine, di una ricerca, di una ricognizione a posteriori o per approssimazioni successive e agglutinazioni di frammenti di realtà bruta.

Allo stesso modo che il racconto della Passione è restituito per frammenti, senza riguardo a una cronologia lineare, così le sue immagini trovano spesso dettagli anacronistici. Continuando il

paragone col ciclo di affreschi, come tanta pittura rinascimentale collocava i personaggi della "storia sacra" o dei miti in paesaggi urbani e architetture simili a una città italiana quattro-cinquecentesca, così nel film, gli astanti della salita al Calvario hanno scarponi con le stringhe negli occhielli, le vesti dei personaggi e i ruderi in cui si muovono appartengono a uno scenario la cui iconografia è meno quella del mito cristiano e della Palestina evangelica, e più di un mondo agro-pastorale. Arcaico o fuori dal tempo, quindi, e in questo non diverso da ogni mito.

E se Columbu ritrova il suo Messia "originario", mitico, fuori dal tempo in un volto e un corpo destorificato, ancestrale, alieno alle consuetudini di una iconografia cristologica consueta, così e in volti e corpi arcaici del Friuli contemporaneo che Alberto Fasulo ritrova i personaggi della vicenda d'eresia cinquecentesca in *Menocchio* (2018). In terra friulana, il mugnaio Domenico Scandella è processato per aver elaborata e diffusa una sua personale cosmologia e teologia, devianti dalla dottrina, e dunque in odore di zolfo agli occhi severi della chiesa della controriforma. Alle idee eretiche di Menocchio (dubita della verginità di Maria perché donna come tutte, crede di poter parlare alla pari col Papa in quanto uomo come lui), alla sua fede in un cristianesimo tutto immanente – che gli fa ritenere di poter confessare anche a un albero se Dio è ovunque – sembra aderire la messa in scena del film. Come nell'interrogatorio del mugnaio emerge il suo scrupolo maggiore verso il prossimo e meno verso sottigliezze dottrinali, così il film, nella prossimità di volti di non professionisti friulani, con la loro espressività non educata e le loro inflessioni nel parlato, ritrova quelli possibili dei personaggi della vicenda storica. E, nel loro rispondere titubanti agli inquisitori, sembra voler dar corpo a un campo altrimenti astratto e intangibile, quale è la coscienza del protagonista, coi suoi turbamenti, tra l'abiura e la fedeltà a un'idea.

E tutto costruito su una prossimità, intesa in primo luogo come vicinanza fisica e corporea, era il precedente *Tir* (2013). Il camionista sloveno, ex insegnante, protagonista (interpretato dall'attore Branko Zavrsan) è infatti sovente inquadrato dal posto accanto a quello di guida. La macchina da presa letteralmente l'affianca, l'accompagna, partecipa alle sue vicende: i ritardi sulle consegne o il carico di merci; o come un compagno di lavoro suo "co-pilota" lasci la ditta, frustrato per la distanza dalla famiglia; come la moglie, per telefono, gli annunci la possibilità di riprendere il suo posto a scuola e come lui lo rifiuti perché ha guadagni maggiori col suo attuale lavoro; come si trovi bloccato da uno sciopero di altri camionisti italiani che l'accusano di "rubargli il lavoro".

È un film di finzione, scritto (benché origini da un documentario poi non realizzato su un "vero" camionista), ma i cui eventi, lungi dal succedersi secondo stringenti nessi causali, sembrano arrivare come intromissioni, deviazioni improvvise e inattese che il protagonista intercetta nei suoi itinerari di lavoro. Come se, a differenza di una rotta autostradale, la vita coi suoi eventi fosse tutt'altro che interessata a proseguire in linea retta, e continuasse a far rumore all'interno dell'abitacolo (il suono

dei tergicristalli sul parabrezza col ritmo di un battito cardiaco, il vociare di moglie e figlio al telefono gracchiante, la radio o qualche superiore della ditta di trasporti). Lì, dove Branko si trova affiancato dalla macchina da presa, invisibile compagno di viaggio eppure prossimo (e che scopre inattesa prossimità con una categoria sociale che l'immaginario comune associa sovente a figure "rudi" o sfuggenti), e altrettanto disponibile e partecipe agli accadimenti.

Una disponibilità non diversa, del resto, aveva guidato Fasulo in *Rumore bianco*, che si soffermava su questa o quell'altra figura umana incontrata lungo il corso del fiume, approssimandola e facendone occasione di racconto. Nella convizione che «Un film si scopre facendolo, non prima»[734], come afferma il regista. O, come direbbe Marcello, si "scrive in movimento".

Ancora, quindi, con una disponibilità e apertura di sguardo, facendo che la scrittura sia permeabile, tenendo "la porta aperta".

Che è un po' anche l'attitudine di Roberto Minervini in un film come *Bassa Marea* (2012). Il bambino protagonista e la madre (nella realtà: fratello e sorella) sono a lungo – zavattinianamente e alla lettera – pedinati, osservati da una macchina a mano o a spalla che sembra non volerne perdere un solo gesto, differendo i tagli di montaggio, e in inquadrature spesso silenti. Che trovano lei spesso a stordirsi tra alcolici, festini, partner presumibilmente occasionali, poco attenta al piccolo che da solo si procura passatempi e attenzioni. E se i film si scoprono facendoli, mentre cioè li si gira o si monta (e la vita vivendola), così è il loro modo di essere al mondo a rivelarcisi progressivamente, in quelle lunghe inquadrature che li scrutano, li approssimano. Ciò che può legarli, ciò che può tenerli insieme, ciò che li fa prossimi, dopo che a lungo il film ce li ha mostrati isolati, dopo che a lungo lei non ha avuto che poche o nulle attenzioni per il piccolo, è più che il solo fatto che il bambino tenti di avvelenarsi. È piuttosto il riconoscersi reciproco, il trovare prossimi ai propri elementari bisogni affettivi quelli dell'altro. Emergono, come i corpi dei due stretti nell'abbraccio finale sulla battigia e nel mare, come ciò che resta quando il resto si è prosciugato, come il lascito di una "bassa marea". È – in questo simile all'inattesa/miracolosa riconciliazione finale tra Katherine e Alex in *Viaggio in Italia* (1954) di Rossellini, o a Irene che ne *La paura* è dissuasa dal proposito suicida dall'improvviso arrivo del marito che le chiede perdono[735] – un riavvicinamento assolutamente "non calcolabile" (e una *credenza*, una rinata fiducia gratuita e immotivata), che nulla, nel film, lasciava presagire. Se non, al limite, il fatto che quella riconciliazione abbia luogo nel segno dell'acqua, la stessa che il piccolo ha a più riprese "cercato", ora giocando nei pressi di un canale, ora fingendosi uno stagno con un recipiente colmo

[734] L'affermazione di Fasulo può trovarsi nell'intervista, di G. A. Nazzaro, allegata al dvd del film *Rumore bianco*.

[735] Mi riferisco qui all'edizione italiana la prima del film, che ha questo finale. L'altra, uscita in seguito col titolo *Non credo più all'amore*, termina con Irene che non si riconcilia col marito, decide di dedicarsi unicamente ai figli e torna dalla sua governante di quando era bambina.

dell'acqua piovana che filtra dal tetto della casa. Ma è, a sua volta, una deduzione *a posteriori*: come un film si scrive progressivamente, così il senso di quelle "immagini-fatto", di quei piccoli giochi "acquatici" si trova solo poi.

Un graduale avvicinamento e riconoscimento tra personaggi che condividono una condizione analoga di marginalità, isolati e tratti fuori dalle rispettive cerchie sociali di appartenenza (è, per altro, la situazione tipica di tanti personaggi rosselliniani, due su tutti: Joe e Carmela nel primo episodio di *Paisà*), e insieme un graduale scriversi del film, per "approssimazioni" successive, è anche ne *L'intervallo* (2012), di Leonardo Di Costanzo. Un adolescente napoletano venditore ambulante di limonate viene costretto, dagli sgherri di un piccolo boss di quartiere, a sorvegliare una quindicenne rinchiusa in un edificio abbandonato, perché colpevole di aver frequentato un giovane appartenente a una banda rivale. Frammezzo alle reciproche diffidenze, e dalla condizione costrittiva in cui sono relegati, dialogando ed esplorando l'edificio, stabiliscono per gradi una vicinanza, una simpatia. Come gradualmente si approssimano, così per approssimazioni Di Costanzo costruisce il film attorno ai suoi due giovani non professionisti, al loro modo d'essere e di relazionarsi all'interno dello spazio e della condizione in cui si trovano bloccati. Dall'idea di partenza consegue quindi un metodo di scrittura, piuttosto affine a ciò che in questa sede ho chiamato "scrittura permeabile", e che ha i suoi cardini nella relazione con i ragazzi non attori e nella ricerca dei luoghi in cui il film è ambientato.

> […] ci siamo pian piano inventati un metodo. Siamo partiti da un'idea molto semplice: mettere un ragazzo e una ragazza chiusi in uno spazio abbandonato per una giornata interna. La domanda era cosa fargli fare. La mia principale intenzione era di vederli separati dal contesto sociale [...]. Abbiamo immaginato un universo favolistico, ma prima abbiamo condotto molte interviste. […] Continuavamo a intervistare e contemporaneamente cercavamo i luoghi. E questo è stato fondamentale, soprattutto perché Braucci [lo sceneggiatore] era convinto che saremmo stati ispirati dai luoghi, nella consapevolezza che il luogo era un po' il terzo personaggio.[736]

Sempre in quanto a una prassi di scrittura, Di Costanzo, cerca di «portare nella finzione quello che» lo «interessa nel documentario, cioè l'imprevedibilità»[737] (e volendo, disponibilità, apertura, permeabilità), ossia quanto non può prevedersi, non può prescriversi, ma solo trovarsi e poi, di mettersi in forma in fase di riprese e di scrittura. Che origina da una serie di approssimazioni, da

[736] D. Zonta, *L'invenzione del reale,* cit., p. 169-170
[737] *Ivi*, p. 171

contatto diretto con persone e cose, ma rigorosa nella sua forma finale. È quello che determina una sorta di «improvvisazione canalizzata» nel lavoro coi non attori, col loro modo di agire lo spazio.

> [...]quella sceneggiatura funziona per avvicinamenti e allontanamenti. In una scena c'è uno che va verso l'altro, poi l'altro gli dà un calcio e quello torna indietro. Nella scena seguente avviene il contrario… E questo movimento, dell'uno verso l'altro, andava assolutamente rispettato […]. All'interno di questa struttura loro [gli interpreti] potevano fare quello che volevano: usare le parole come volevano, il corpo come volevano. Sempre rispettando i movimenti all'interno di ogni scena, che altrimenti non funzionava [...][738].

Altri nomi, molti oltre a quelli qui citati, si potrebbero fare. Ho voluto evidenziare come sia pratiche di scrittura, di regia, metodi di lavoro, sia forme solitamente più tipiche del cinema del reale siano di fatto assimilate in certo cinema finzionale italiano contemporaneo. D'altra parte, alcuni degli autori che ho qui nominato, sono stati autori di documentari (Di Costanzo, Rorwacher, Columbu); altri a forme documentarie sono invece "arrivati" dopo primi lavori di finzione (Minervini), e v'è chi le frequenta, alternandole, entrambe (Fasulo). Oltre a concepire di volta in volta, e quasi di film in film, un metodo di lavoro e di scrittura che soprattutto nel contatto diretto coi materiali – umani o no, dai quali trae linfa creativa – è strettamente apparentato a un'attitudine documentaria intesa come disponibilità, apertura, *fictio*, processo creativo sempre in corso d'opera più che progettato a monte.

«La parte […] documentaria del cinema richiederebbe l'assunzione del rischio – ma anche del dono – della relazione con il reale, dove il senso non è un dato già precostituito, appannaggio di chi ha il "potere di mostrare", ma l'esito aperto di una ricerca della verità che si forma sul campo e nel campo»[739]. Così ancora Medici, che nella stessa sede riprende, a questo proposito, un passo di Jean-Louis Comolli. Secondo il quale, l'attitudine documentaria come "relazione" col mondo, con la materia del reale, col cinema, non è fissare qualcosa o qualcuno in un qualche ruolo e forma "pre-scritti", e "rinchiudervelo". È, anzi, «aprire il cantiere della posizione dell'altro, posizione da costruire con lui, posizione che mette in gioco la nostra e forse la minaccia e forse anche le dà senso[740]». È la capacità, disponibilità, apertura, a misurarsi con l'ingovernabile, con l'incidente di percorso, lo scacco, di cui ho detto più volte.

Più in generale, oltre l'assimilazione di forme e attitudini e "modi" documentari, tanto cinema propriamente finzionale, d'invenzione mimetica, è un cinema, in vari sensi, "agganciato" al

---

[738] *Ivi*, p. 172
[739] A. Medici, *Le relazioni pericolose*, cit., p. 61
[740] J.-L. Comolli, *Vedere e potere*, Donzelli, Roma 2006, p. 90.

reale, che se ne interroga o ne fa occasione di racconto o ancora ne trae materie e materiali per dar luogo a racconti "non realistici"[741]. Un cinema che "al reale ritorni".

O, anche, dal punto di vista formale, e riprendendo una felice espressione di Daniela Brogi, un "cinema rotto". Inteso come un «cinema che trasforma, nervosamente, il desiderio di frantumarsi e uscire da se stesso, nella condizione creativa necessaria e vitale per convincerci dell'autenticità della verità che forma e racconta». Che per questo, per questa restituzione di un "vero" fa coesistere, anche in maniera dissonante, disarmonica, eterogeneità. Un cinema dove, parafrasando ancora il lessico di Montani, passano come "non indifferenziati" i diversi modi dell'immagine di riferirsi al mondo (penso in questo senso al *Martin Eden* di Pietro Marcello, che intreccia ancora materiali di repertorio e riprese "originali"). La "condizione creativa necessaria" di cui parla Brogi, "per convincerci dell'autenticità della verità che forma e racconta", è spesso offerta anche da pratiche mutuate dal documentario, dalle sue forme. E che articola «nuove capacità di rivedere e rinominare il mondo», quello che muta, che viviamo, che così *poco appare familiare.* Come, in fondo, lo sono state tutte le contemporaneità fintanto che si sono vissute "dal di dentro", e come può esserlo la nostra, iper- sur- moderna che sia, o "interregno". Contemporaneità che occorre pensare e vedere in forme nuove, anche ripensando «il rapporto tra messa in scena e mondo reale al di fuori di soluzioni riparatorie».

Magari, anche continuando a fare "documenti senza etichetta" (secondo l'espressione di Antonioni), o un "cinema rotto", non riconciliato, fitto di dissonanze, differenze interne. E che «non ripara, ma buca e va avanti per contrappunti e cuciture a vista», che in questo supera il livellamento e l'attitudine ironica e ludica con la quale tanta produzione culturale e cinematografica postmoderna ha mescolato stilemi, generi, indifferente alla loro specificità e storicità. E che somiglia alle forme documentarie, più volte, storicamente "ibride", *fictiones*, nel senso che qui ho già descritto.

Prima di passare a una conclusione della tesi, un'ultima riflessione, sul reale "non familiare" che ho affrontato in questo capitolo.

4.6 La realtà che coglie di sorpresa.

In *Nanook* di Flaherty, una delle prime scene trova il protagonista a far scambi commerciali con un "bianco", al quale mostra le pellicce degli animali che ha cacciato. Appena prima, un'inquadratura ha mostrato l'approdo della canoa della famiglia Inuit. Dalla coperta della piccola imbarcazione escono prima Nanook e il figlio Allee, e poi, da sottocoperta, la compagna Nyla e il bebè, un'altra

[741] L'occasione in cui tale dizione è formulata è un articolo che mette in luce possibili affinità tra film tra loro diversi, tutti proiettati alla Mostra di Venezia del 2019 (*Ema* di P. Larraìn, *Il sindaco del Rione Sanità* di M. Martone, *Martin Eden* di P. Marcello).

figlia più grande e il loro husky. Tutto è reale (ma, certo, con un possibile certo grado di artificio e ricostruzione, la stessa che fa filmare in un igloo "allargato" appositamente perché possano effettuarsi le riprese), normale e non eccezionale in questa scena assolutamente quotidiana, che Flaherty "usa" anche per presentare i membri della famiglia. Eppure stupisce, coglie impreparate le nostre attese, la nostra logica, in un modo semplice, elementare: possibile che fossero tutti insieme pigiati in uno spazio che presumiamo angusto, tanto affusolata e stretta è la forma dello scafo?
La frequentazione di una realtà che pur non esulando dal quotidiano si rivela sorprendente, e che si lascia credere proprio mentre appare incredibile, fa quasi sgranare dallo stupore gli occhi, che è dissonante rispetto ai nostri saperi, ai nostri automatismi cognitivi e percettivi, ha avuto, da tempo, e più volte, luogo nel documentario.
È anche a questo livello, dunque, che tale attitudine a misurarsi con quello che, con le parole di D'Anolfi e Parenti, ho chiamato il "sottomondo" nascosto tra le pieghe del mondo, e la non familiarità del reale, che stupisce o sconcerta, fa delle forme del cinema del reale forme assolutamente contemporanee. Per come dialogano o si intrecciano ad altri linguaggi e li fecondano, per come restano agganciate a un reale accepito quale luogo di interrogazioni (e che suona, anche, coi suoi mutamenti, fuggevole, "estraneo", o "weird" o "eerie"), ne stupiscono o ne fanno fonte di storie, di invenzioni formali, narrative, di nuove prassi registiche.

E se è vero che, come diceva Bazin, «Non c'è uno, ma dei realismi», perché 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», e che il sentimento e la restituzione del reale come non familiare che ho qui indagato è uno dei modi in cui si declina un possibile realismo di *questa* epoca, credo anche che quello stesso sentimento possa apparentarsi ad "altri realismi" storici. Nel senso che ho evidenziato alle pagine precedenti, attraverso la ripresa del saggio *Il realismo è l'impossibile* di Walter Siti. I realismi, per paradossale che possa sembrare, hanno più di un punto in comune con la sorpresa, la defamiliarizzazione, lo straniamento (e, del resto, Šklovskij partiva da Tolstoj). Con ciò che "meno" ci si aspetta dalla realtà. I realismi sconvolgono saperi pregressi, attese, consuetudini, stereotipia percettiva e cognitiva. Possono comprendere, in questo senso,

> i piedoni poco puliti dei santi di Caravaggio, la sua Madonna gonfia, il burro spalmato sul pane da Carlotta quando Werther se ne innamora; e ancor prima la principessa di Clèves che confessa francamente al marito di amare un altro, schiaffo scandaloso a tutte le buone maniere di corte […]; idem Rousseau quando ci dettaglia i particolari poco edificanti della propria sessualità infantile, e molto prima Agostino ammettendo di aver rubato la frutta. La verità del mondo vien fuori controvoglia, affermando diritti e desideri che le convenzioni conculcavano:

> il diritto alla parola per la povera gente, il diritto del sesso a esser preso sul serio, dell'infamia e della noia ad affacciarsi in primo piano.[742]

Il reale dei realismi ci trova ad esso nuovi. E in fondo, "strano" col suo stesso riprodurre in maniera tanto credibile l'apparenza del mondo quale appare, il cinema lo è sempre stato. Lo riferiscono alcune testimonianze del secolo scorso (o ancor prima) riguardanti i "primi incontri" con il film. Il nuovo medium provoca, in tanti, qualcosa di simile a un disorientamento percettivo se mostra, a un tempo, qualcosa che appare tanto verosimile e che può tenersi per vero, tecnicamente (foto)realistico, eppure al tempo stesso "straniante", per più ragioni.

Ricordo ad esempio una delle pagine più note di Béla Balász, in cui si racconta di una domestica, invitata dalla padrona a far esperienza di quella "nuova attrazione" che era il cinema, per poi tornarne inorridita, come avesse fatto esperienza di uno spettacolo grandguignolesco: aveva visto persone "fatte a pezzi", diceva la donna, *non abituata* com'era alle inquadrature che mostravano sezioni di corpi – primi piani, dettagli, mezze figure, ecc. – che parevano dotate di vita propria, raccordate in successione da un montaggio ai suoi albori[743].

Non solo il cinema è anagraficamente giovane, ma è lo stesso spettatore cinematografico a esser nato da poco, a non aver familiarità col medium neonato che sollecita esperienze percettive e cognitive *nuove* in pubblici che non possono non essergli nuovi. E se il film sembra dare visione tanto realistica della vita, se l'illusione – tecnicamente ottenuta – con la quale la "mima" è così credibile (tanto da atterrire gli spettatori del treno dei Lumière), pure, è una vita che manca di qualcosa, e che perciò appare "strana". Come in una pagina dello scrittore Maksim Gorky, del 1896, che riferisce di una *sensazione strana* a proposito della sua prima esperienza di visione di un film. Non abituato a quel mezzo che, a un tempo, sembra dar visione tanto (foto)realistica della vita, epperò, con le limitazioni tecnologiche del cinema infante, la restituisce in bianco e nero e per giunta muta

> Sapessi che strana sensazione. Non c'erano né suoni né colori. Tutto – terra, alberi, persone, acqua, aria – era raffigurato in una grigia monocromia: in un cielo grigio c'erano grigi raggi di sole; in volti grigi, c'erano occhi grigi, e le foglie degli alberi erano grigio-cenere… Silenziosamente, il fogliame grigio-cenere degli alberi oscillava nel vento e le grigie sagome delle persone scivolavano silenziosamente sul suolo grigio, come fossero condannate a un eterna silenziosità e crudelmente punite tramite la privazione dei colori di tutta la vita.[744]

---

[742] W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p.11-12

[743] Cfr. B. Balasz, *Il film*, cit.

[744] «If you only knew how strange it felt. There were no sounds and no colours. Everything – earth, trees, people, water, air – was potrayed in a grey monotone: in a grey sky there were grey rays of sunlight; in grey faces – grey eyes, and

Strano, è quindi, quel nuovo mezzo perché "sembra vero" ciò che mostra, ma è bidimensionale, silente, senza colore, o anche perché parcellizza i corpi proprio mentre li mostra con estrema verosimiglianza. Oppure perché sembra rendere indiscernibile il confine tra organico e inorganico: tutto è in movimento come fosse vero, tutto è ben riprodotto, nelle immagini, tutto sembra vivo e nulla lo è perché frutto di artificio tecnico, di automatismi che proiettano su schermo apparenze fantasmatiche di cose e persone, umbratili, livide, luminescenti.

Alla sua nascita, e forse non molto diversamente da ogni nuovo medium, il cinema fa un effetto straniante[745] ai suoi infanti spettatori, per la sensazione di una familiarità paradossalmente non familiare che li turba, il trovarsi a contatto con qualcosa dove *heimlich* e *unheimlich* coincidono.

La sensazione di non familiarità, di spaesamento, stupore, di indiscernibilità che promana da immagini che non si lasciano agevolmente leggere, di un realismo che cozza col verosimile, che ho rintracciato nel cinema del reale contemporaneo, è certo diversa per gli spettatori plurisecolari di cinema che oggi siamo. E, per di più, assolutamente non nuovi a immagini in movimento e suoni, sia in quanto spettatori, sia in quanto produttori a nostra volta per mezzo di piccoli o piccolissimi schermi a portata di mano, dove l'esperienza di audiovisivi in generale è ampiamente radicata nella pratica quotidiana, e, quindi, *acquisita alle consuetudini*.

Da questo punto di vista, si può concludere che la posta in gioco in tanto cinema del reale (ma anche in tanto cinema "finzionale", d'invenzione "mimetica", che e a certe pratiche del documentario si nutre, e al quale ho accennato in questo capitolo), non è che l'ancorarsi e il tenerci ancorati a qualcosa che ci trova meravigliati, come "colti di sorpresa" a fronte di un reale che non si riduce alla datità delle immagini (ne parlavo al secondo capitolo). Oppure che è movimento, che scardina progetti e pre-visioni in favore di ciò che può vedersi, trovarsi, imprevisto (e di questo dicevo nel terzo capitolo). Si tratta comunque, a mezzo di immagini, di legarsi a uno mondo attraverso lo sguardo, di ristabilire con questo un legame, *una credenza*. A fondo perduto: accorgersi di un reale che "è", semplicemente (bazinianamente) prima che sia giudicabile, o che sia assimilabile a saperi pregressi, abitudini percettive e cognitive (è l'idea che ho sviluppato in questo capitolo). Un reale inatteso, il cui senso non è a priori dato, e che di senso è da investire, ambiguo,

---

the leaves of the tree were grey like ashes… Silently the ash-grey foliage of the trees swayed in the wind and the grey silhouettes of the people glided silently along the grey ground, as if condemned to eternal silence and cruelly punished by being deprived of all life's colours.» Y. Tsivian, *Introduction*, in Id., *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1998, p. 2 (traduzione mia).

[745] «The new medium provided movement and thus a sudden taste of the animated, of life, of the real. Yet seeing this mute, two-dimensional world in a rather bleak black and white made all this seem slighlty ghostly and uncanny, animate and inanimate at the same time. All was familiar, yet it was "made strange" by the new "cinema machine"», A. van den Oever, *Ostranenie, "The Montage of Attractions"…*, cit., p. 35.

magari disorientante, sorprendente. Oppure, ancora riprendendo le osservazioni fatte al capitolo precedente, un reale che rossellinianamente *fa girare la testa*.

CINEMA DEL PRESENTE
Una conclusione

Come le forme del cinema del reale italiano contemporaneo, anche rivelando una qualche affinità con altre prassi, idee, nella storia del cinema italiano, e più in generale la forma documentaria, fossero "cinema del presente", contemporanei: questo, in primo luogo, ho voluto evidenziare. In cosa dialogasse con questo tempo, anche partecipando di un generale "ritorno al reale" (Foster) particolarmente inteso, tipico, del clima culturale del presente, e contribuendo a definirlo, a caratterizzarlo. Soffermandomi sui singoli film prima, e intrecciandone via via la lettura con un qualche pensiero del presente intorno a un'idea di fondo (sull'immagine, sulla vita umana come "potenza di vita", sul reale), ho voluto evidenziare come intercettano e danno forma (filmica) a ciò che nel presente dà da pensare, le questioni che lo caratterizzano e in cui "si dibatte", ciò che lo impegna nell'attribuzione di significati, di senso. La testimonianza e il rapporto tra immagine e verità, ad esempio, la vita umana come esercizio di possibili stili di vita (o, all'opposto, come impotenza), o l'idea di un reale "non familiare", che inquieta o stupisce, che sollecita interrogazioni e ricerca di senso.

Ciò che in questo lavoro ho voluto indagare soffermandomi su film e autori era, intanto, un certo modo più o meno comune (ferme restando specificità di poetiche, stili, motivi di singoli autori) di fare e pensare cinema, di praticare la forma documentaria, di "stare a livello delle cose" aprendo e facendo disponibile al mondo lo sguardo. Si trattava, allora, di analizzare un modo particolare del cinema del reale italiano di pensare e articolare rapporti tra immagine-reale-mondo. Modo particolare per cui passa la peculiarità del cinema oggetto di questo studio.

Come proponevo nel mio percorso, la natura di tale rapporto – questo è il tratto centrale, ricorrente in più film, e che trova espressioni diverse – può leggersi (sintetizzando all'estremo) come problematica e feconda a un tempo. Mi spiego. Problematica anzitutto se il reale che il cinema oggetto di questo studio accosta e di cui si prova a far racconto non è affatto riducibile a immagine, e il film si prova a restituirne anche questa stessa irriducibilità e alterità.

En passant, ripeto che per queste dizioni, questi concetti, come ho esplicitato nel corpo della tesi, le mie analisi sono in debito con certa riflessione sullo statuto contemporaneo dell'immagine, in particolare con alcuni lavori di Dinoi e Montani.

Problematica, anche, se l'ordine di verità cui si cerca, spesso ridare voce, visibilità, forma filmica, è in qualche modo *il versante più fragile della verità*. Questo è centrale nelle forme di certo film costruito con materiali d'archivio, o in certo documentario d'animazione, o in film che abbiano al fondo istanze e racconti testimoniali (vale, in sensi diversi, per un *Terramatta*, vale per *La strada dei Samouni*). Fragile perché diviso tra documenti incompleti (quando non inesistenti),

testimonianze lacunose di narratori senza voce, corpo, immagini. Oppure proprio semplicemente perché "parziale"-partigiana, non impersonale e non necessariamente "oggettiva", perché non pretende di restituire l'intero, i fatti in sé, ma (benjaminianamente) come calati nella vita di chi narra. Eppure, non per questo meno rilevante, o non attendibile. Fragile, volendo, anche perché attiene a quella sfera dell'esperienza che può non essere affatto evidente o visibile – e perciò, di nuovo *irriducibile a immagine* – e che non ha documenti per dirsi, attestarsi: affetti, legami, ricordi, traumi, immaginazione (è così, in modi diversi, in *Un'ora sola ti vorrei*, *The Dark Side of the Sun*, o ancora *La strada dei Samouni*). Nè "narratori", a rigore (Liseli nel film di Marazzi). Verità fragile, parziale, di parte, "dal di dentro", di chi è stato davvero coinvolto, eppure non *debole* non da *screditarsi*: da questo punto di vista in controtendenza rispetto a certe pose del clima culturale tipicamente postmodernista.

Problematica, ancora, se oltre a misurarsi con un vero che esorbiti dal fattuale, accosta e accede, per immagini, a qualcosa che nel reale eccede l'immagine, la sua raccontabilità, scardina attese, progetti, resiste a formalizzazioni. Se fa diventare il film, anche, racconto di quella resistenza, eccedenza, del suo de-formarsi e reinventarsi. E insomma, è scrittura, dinamica, di quel rapporto, problematico, di continua modulazione e riaggiustamento, tra un reale e le sue occasioni e la messa in forma nel film da farsi (è, in modi diversi, la linea di alcuni lavori di Di Costanzo, di Marcello, di Cioni). E ancora, problematica, se significa frequentare e restituire un reale lì dove è meno confermativo di saperi, di attese, dove è meno familiare al senso comune, né scontato né immediatamente riconoscibile, che inquieti, o che sorprenda, che trovi destabilizzata un'idea di mondo (in modi tra loro diversissimi, D'Anolfi e Parenti, o Frammartino).

Ma con tutto questo, è un rapporto fecondo, dicevo. Perché dinamico, non familiare, non evidente e non dato, non assimilabile, irriducibile a immagine, proprio perché interessa anche per come può scardinare saperi, progetti, dispositivi, forse il reale sfida, in qualche modo, un cinema che sia uno "stare a livello delle cose", a reinventare di continuo le sue forme, a reinterrogare le proprie immagini (o altrui).

Come con rosselliniana incondizionata fiducia nelle cose ("sono lì, perché manipolarle?") nei gesti, nei fatti. Al fondo di questo rapporto, problematico e fecondo, può cogliersi l'affermazione di una duplice *credenza*. Che è contemporanea proprio nel senso dell'essere in relazione con- il proprio tempo, senza coincidervi, inattuale, non conforme e in controtendenza, eppure contribuisce a definirne il clima, a parteciparne. Credenza anzitutto in un mondo (a fondo perduto, incondizionata), che sia o no familiare, che sia o meno atteso, che sia o no prevedibile oppure invece ingovernabile, stupendo o sinistro, in un mondo che è altro dall'immagine. Alterità che però

il cinema può dire in qualche modo. Affermazione, allora, anche di credenza nel cinema come creazione di forme, di continui "stare a livello delle cose".

Contemporanee e inattuali credenze, queste, perché l'una rilancia l'alterità del mondo proprio quanto più un flusso ininterrotto di immagini e schermi può sospenderla, quanto più le immagini si pretendono esaustive in se stesse di un vero e puntualmente, poi, si scoprono o si temono false. L'altra, perché un cinema e un cinema italiano che si scopra continuamente in grado di inventare forme, di pensare e praticare nuovi rapporti tra immagini e realtà, appare nettamente in controtendenza con l'idea-leitmotiv di questa prima parte di millennio che il cinema sia morto, o che lo sia quello nazionale.

Dicevo, nel corso del lavoro, con un'espressione di Macé, che la forma documentaria può considerarsi "coscienza estetica" di un "infinito stilizzarsi del vivere" (il che rintracciavo nei film di Minervini soprattutto, o di Rosi), e, associavo a questa idea quella di un Flaherty, del documentario come racconto "la vita nella forma in cui si vive". Forse, come ho cercato di far emergere nelle analisi qui sviluppate, "coscienza estetica" lo è, anche, di altro, che, ancora, riguarda da vicino il presente: di un reinterrogare le immagini, per esempio, di rimetterle in discussione proprio quando si pretendono certificative-esaustive oppure si screditano apriori come menzognere. O è coscienza estetica di un mondo che suona in vari modi non familiare, e di una ricerca di senso. E questo si riversa, si rivela, nelle forme che ho qui indagato, si mette in forma di film.

Ma il cinema del reale è cinema del presente, allora, anche se dà forma, rilievo, a modi di vedere e sentire il mondo di questo tempo, e che, non trovando espressione e riscontro altrove, si riversano nel cinema stesso. Sentimenti magari "minoritari", ma non per questo meno determinanti nel definire il presente, il suo clima culturale, e, più in generale una contemporaneità come qualcosa in cui *al contempo* coesistono e insistono spinte diverse, anche opposte. Così, allo scetticismo come "senso comune" ampiamente diffuso, al senso di perdita di credibilità del mondo, della vita (e della vita come "stile e possibilità"), del reale, il cinema del reale *replica* (nel senso che ho usato più volte in questo lavoro) dando forma a una *credenza*. Nelle cose, nel mondo, nella vita, nell'immagine – non necessariamente "menzognera", neppure occultamento di una qualche realtà ma neppure sua riduzione, esaurimento, alla rappresentazione che ne offre –, nel cinema stesso.

Al di là di questo, come ripetuto sin dalle prime battute di questo lavoro, documentaria è una forma, non un genere, non definibile sulla base di materie, contenuti, di pertinenze. Pure, può lasciare a tutta prima perplessi, o irrita, o sorprende, o fa supporre che di documentario non si possa affatto parlare, un film che "metta in scena", o integrano pratiche e dispositivi e materie che si ritengono "esclusivi" del cinema finzionale. Uno dei tratti più interessanti del cinema del reale italiano e proprio in quanto all'invenzione formale è, invece, proprio nel "liberare" quella che

(anche ricorrendo a uno scritto di Rancière) chiamavo *fictio* dall'obbligo "esclusivo" di raccontare "storie finte", magari verosimili. E se, come ho evidenziato, finzione e realtà, documento e invenzione, individuano campi distinti coi loro confini, il dominio di alcune forme, approcci, materie, dispostivi, strategie espressive non è affatto esclusivo dell'uno o dell'altro. Tendono cioè a condividersi da un campo all'altro, a contaminarsi e coesistere nella stessa opera. Come, in fondo, è stato a più riprese in generale nella storia del cinema. E, come ho evidenziato allargando lo spettro della mia indagine dalla contemporaneità ad altri momenti della storia del nostro cinema, a una certa idea di "ibrido" (volendo: trans-storica) sono state informate più idee e pratiche del cinema italiano. La *fictio*, in questo senso, non è certo una storia recente, e la coscienza del documentario come forma (e come forma libera, aperta alla sperimentazione o anche a ciò che è costume, oggi, chiamare "ibrido" in sede critica) vede diversi precedenti, diversi esempi che ho richiamato nelle ultime pagine del lavoro.

Forse il cinema del reale porta allo scoperto, rende cioè ulteriormente manifesta ed evidente questa "non esclusività" di domini in una contemporaneità che per molti versi appare ossessionata da uno spettro di "derealizzazione" costante (complici gli strascichi di certa postmodernità, dell'idea del "mondo ridotto a favola", del sospetto sistematico diventati "senso comune"), avvertita nelle falsificazioni e negli occultamenti del vero nella sfera politica o dell'informazione, come nel desolante, posticcio scenario televisivo di *format* che invece si pretendono "realisti". È un cinema che, passando per questa "non esclusività" di domini, "inventa" possibili discorsi realisti (leggi: la possibilità di-) per questo tempo (ancora Bazin: di realismo ogni epoca ha il suo) "postumo" di quel clima culturale che dava ormai per avvenuto il dissolvimento integrale della realtà nei simulacri, il mondo fatto favola.

E, da un lato, contribuisce ad "allargare le maglie" del concetto di *fictio*, in quanto operazione di formalizzazione, di costruzione, di tessitura di materiali e registri eterogenei che non è solo della "finzione" in senso stretto. Anzi: la "libera" dal compito di produrre un dato discorso quale una narrazione d'invenzione (verosimile o fantastica che sia). Ne fa "scrittura in movimento" (Pietro Marcello), o permeabile, "a porta aperta", "soggetto debole" (Frammartino) *aperto e disponibile* a integrare, organizzare, formalizzare ciò che non può a monte pensarsi, prescriversi, progettarsi, ciò che in corso d'opera e girando, s'incontra, ciò che una realtà imprevedibile, fuggevole, resistente, può riservare. Anche scardinando previsioni, progetti, intenzioni, e rimodulandoli, "costringendoli" a ripensarsi altrimenti.

Insieme, sembra ribadire – ancora – che documentario non è affatto registrazione passiva, cronachistica, persuasa dell'oggettività assoluta del mezzo, di una qualche realtà, né sua certificazione, né informazione, né tantomeno la sua manifestazione più scontata, confermativa di

saperi, attese. Semmai, documentaria è la forma di un rapporto col mondo, col cinema, con l'immagine, fondato sostanzialmente su disponibilità, apertura, credenza. E il reale è, nelle immagini di questo cinema, qualcosa di cui interrogarsi, che sfugge alla presa di un qualche sapere, che non si lascia tradurre-ridurre-esaurire nelle immagini, qualcosa che a informazione non può assimilarsi.

Inoltre, se è il cinema contemporaneo a vedere in vari modi un certo "ritorno al reale", o nelle forme dell'interrogazione sulla realtà e sull'immagine, o declinando in modi diversi uno sguardo documentario e facendone occasione di racconto e d'invenzione di linguaggi, questo stesso ritorno, limitatamente al cinema italiano, non può non inquadrarsi in una più ampia storia delle forme. Non può cioè non richiamare un realismo come "fiume carsico" e, considerato in prospettiva storica, come ho evidenziato nei singoli capitoli, dialogare a distanza con altre opere, altri autori, altri gesti, idee e forme di cinema. In questo senso, ad esempio, come evidenziava anni fa Bruno Roberti, «Michelangelo Frammartino, Pietro Marcello, […] Roberto Minervini, Gianfranco Rosi», sono, «senza programmi e senza riferimenti diretti, eredi di Rossellini, non in quanto "maestro", ma in quanto uomo la cui attitudine è comprendere e credere nel mondo che si filma, come un fatto vitale, in cui la *forza* delle cose si impone su ogni rassicurazione formale[746]». Oltre al nome di Rossellini, questo lavoro ne ha fatti altri. Benché, forse, sia proprio soprattutto "nel suo segno" che, come ho avuto modo di evidenziare, possa comprendersi per molti versi l'attitudine di molti autori qui indagati, al cinema come al mondo. Una sorta di genuina empatia, o di credenza, di legame verso il mondo che si filma, al quale si fa *disponibile* lo sguardo.

Ma se la consapevolezza che un film "si conosce facendolo, non prima" (Fasulo), che si "scrive in movimento" in un certo senso empiricamente (e del resto: la vita si sa e si fa vivendola, la realtà partecipandone, standovi addentro), per molti versi appartiene al documentario, e nutre, oggi, il cinema del reale (o ne è, in qualche modo, la "matrice rosselliniana") e si contagia altrove, contaminando di sé anche il campo del cinema d'invenzione mimetica, finzionale, è certo condivisa da più registi, e caratterizza sia il lavoro di autori internazionali che il cinema italiano (quello "del reale", appunto) che all'estero ottiene maggiori riscontri, non è però del comparto distributivo, produttivo, dell'esercizio. Vale a dire che il cinema del reale si fa, cresce, registra consensi, di critica, di pubblici, in Italia o altrove, anche "a dispetto" di un sistema produttivo poco lungimirante o poco accorto al delinearsi di altri modi di far cinema nel nostro paese. Un cinema che si fa nella consapevolezza, anche, della fragilità o permeabilità della scrittura ogni qual volta incrocia, integra, si riadatta secondo i casi, le occorrenze imprevedibili della realtà, non è stato adeguatamente supportato da un sistema produttivo, dall'*iter* dell'accesso ai contributi e premi statali che

[746] B. Roberti, *Lo stile è l'uomo*, in R. De Gaetano, N. Tucci, *Fata Morgana Web 2017. Un anno di visioni*, cit., pp. 449-450.

tendenzialmente valutano l'"affidabilità", la resa in termini economici del film da farsi, sulla base di stime fatte proprio sulle sceneggiature, sui progetti, sulle scritture. O sui "nomi" coinvolti quali partner della produzione. Scritture, comunque, volte a "rassicurare" – e lo sapeva bene, tra gli altri, Rossellini – investitori, produttori. I quali sarebbero confortati dal leggere su carta, nero su bianco, il film da farsi prima ancora che sia realizzato.

Il fatto è che il reale, poco affabile com'è, e spesso imprevedibile, fuggevole, indomito, non può rientrare nelle previsioni e nei capitoli di spesa. Ma tutto questo aprirebbe ad altri discorsi, altre analisi, eventualmente, che esulano dagli obiettivi e dall'orientamento di questo lavoro. E che, al momento, altra consistenza non hanno se non quella di una semplice registrazione, di una nota appena impressionistica.

Quel che conta, infine, è che nel declinare in modo particolare un rapporto tra immagini e realtà, nel dirne la problematicità e insieme scoprendone le possibilità feconde (rossellinianamente, del resto: forse il reale è anche quel qualcosa che il cinema scopre come ciò che a un tempo fa cadere, girar la tesa, detta nuove forme e direzioni), il cinema del reale italiano sa "trovare un nuovo modo di guardare le cose" (è la frase di un altro film, ci tornerò tra poco), ed è in tutto un cinema della credenza, e in questa contemporaneità non è poco. Nelle forme, nella possibilità di forgiarne "stando a livello delle cose", nel cinema proprio tra tante proclamate morti, nel reale proprio attanagliato dallo spettro della derealizzazione, nelle immagini, pur se oggetto di stolide credulità o scetticismo acritico. Si tratta di un cinema contemporaneo, concludendo, se *pensa altrimenti* questo tempo, o il cinema stesso, magari contribuendo a orientarli, a pensarne *di nuovi*, dando voce, forma, espressione, a quanto seppure, inespresso, non è per questo "meno reale", meno nostro. Magari, se è "il mondo che ci appare come un brutto cinema al quale non crediamo più" (Deleuze), allora, forse un vero cinema contribuirebbe a darci ragioni per legarci a questo mondo comunque.

Ecco, «usando la cinepresa ho trovato un nuovo modo di guardare le cose», diceva la voce di David Perlov in *Diary* (1972-83), l'opera fiume in più capitoli in cui il cineasta ebreo-russo-brasiliano filma, racconta, nel corso del tempo, il modo in cui gli avvenimenti politici intrecciano il suo vissuto, quello della sua famiglia. A più riprese, "appuntando" i giorni negli anni, diaristicamente con con la 16mm, la voce di Perlov si chiede *come* guardare, come riprendere, come raccontare. Forse credere, al cinema, al mondo, o al mondo grazie a un cinema, vuol dire anche, semplicemente, sperimentare "nuovi modi di guardare", mantenendosi in quella condizione (documentaria) di disponibilità e apertura continue al mondo, interrogandosi di volta in volta su come dar forma filmica all'esperienza visiva e sonora che se ne fa. E il fatto che "niente come un film costringe a guardare le cose" (Pasolini), è forse anche mettersi in quella condizione di disponibilità, di apertura al mondo, di reimparare costantemente a guardarle, come esercizio mai

domo, mai pago (empirico, eretico), è far del cinema il proprio punto di ancoraggio al mondo, è riconoscere un reale che, prima di tutto, semplicemente (bazinianamente) *è*, e l'immagine è ciò per il cui tramite quell'ancoraggio si realizza.

Ma, ancora, "se il mondo è un brutto cinema al quale non crediamo più", sospettarne, sfiduciarlo sistematicamente, aprioristicamente, tanto sembra poco degno di credito come quello contemporaneo, stretto com'è tra certe eredità avvelenate del postmodernismo e un interregno disorientante, che il cinema "costringa" a guardarlo, o sempre metta nella condizione di interrogarlo, di trovare sempre nuovi modi di guardarlo, è ristabilire con esso un legame, crederlo. Questo fa il cinema del reale italiano, dialogando a distanza con la propria storia, e insieme profondamente contemporaneo. In un caso come nell'altro, del resto, la storia è quella di un reale che non è dato, e che è invece *da accostare*, al quale non si cessa – credendolo e interrogandosene, interrogando le immagini, la loro capacità di dire del mondo – di *ritornare sempre*.

BIBLIOGRAFIA

Testi sul documentario e cinema del reale

AITKEN, I.
(edited by) *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, Routledge, London and New York, 2013.

AUFDERHEIDE, P.
Documentary film. A very short introduction, Oxford University Press, New York 2007.

APRÀ, A.,
Breve ma veridica storia del documentario, Falsopiano, Roma 2017.

BERTOZZI, M.
Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema, Marsilio, Venezia 2008.
Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate, Marsilio, Venezia 2013.
Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo, Marsilio, Venezia 2018.

BETTETINI, G.,
L'indice del realismo, Bompiani, Milano 2011.

BRUZZI, S.
New Documentary, Routledge, New York 2000.

CAMINATI, L.
Una cultura della realtà. Rossellini documentarista, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2011.

CATI, A.
Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia e documentari, Mimesis, Milano 2013.

CECCHI, D.
Immagini mancanti. Estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità, Pellegrini, Cosenza 2016.

COMOLLI, J.-L.
Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta, Donzelli, Roma 2006 [*Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Verdier, Paris 2004].

DOTTORINI, D.
(a cura di), *Per un cinema del reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013.
La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo, Mimesis, Milano-Udine 2017.

FORMENTI, C.
Il documentario animato: storia, teoria ed estetica di una forma audiovisiva, tesi dottorale, Università degli Studi di Milano 2015/2016

GAUTHIER, G.
Storia e pratiche del documentario, Lindau, Torino 2009 [*Le documentaire-Un autre cinéma*, Nathan, Paris 1995].

GRIERSON, J.
Documentario e realtà, Bianco e Nero, Roma 1950 [HARDY, F., a cura di, *Grierson on Documentary*, Faber, London 1946].

MCLANE, S.A.,
A New History of Documentary Film, Continuum, New Yorl 2012.

NICHOLS, B.

Introduzione al documentario, Il Castoro, Milano 2006 [Introduction to Documentary, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 2001].

NINEY, F.

Le documentaire et ses faux semblants, Klincksieck, Paris 2009.

PERNIOLA, I.

Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra, Bulzoni, Roma 2004.

L'era postdocumentaria, Mimesis, Milano-Udine 2014.

PREDAL, R.

Le documentaire française: *dossier*, Editions du Cerf, Paris 1987.

SPAGNOLETTI G. (a cura di),

Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo, Marsilio, Venezia 2012.

ZONTA, D.

L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema, Contrasto, Roma 2017.

Testi su cinema e audiovisivi

ALONGE, G.

Il disegno armato. Cinema di animazione e propaganda bellica in Nord America e Gran Bretagna, 1914-1945, CLUEB, Bologna 2000.

ALTER, N. M.,

Chris Marker, University of Illinois Press, Urbana 2006.

AUMONT, J.

Que rest-t-il du cinéma? Vrin, Parigi 2012.

AUTELITANO, A (A CURA DI).

The Cinematic Experience. Film, Contemporary Art, Museum, Campanotto, Udine 2010

BALASZ, B.

Il film. Estetica di un'arte nuova, Einaudi, Torino 2002 [*Der Geist der Film*, Berlin, 1931].

BALL, S., CURTIS, D,, REES, A.L., WHITE, D. (A CURA DI)

Expanded Cinema: Art, Performance, Film, Tate Publishing, London 2011.

BARBARO, U.

Neorealismo e realismo II. Cinema e teatro, a cura di G. P. Brunetta, Editori Riuniti, Roma 1976.

BARON, J.,

The Archive Effect. Found Footage and the audiovisual experience of history, Routledge, London-New York 2014.

BAZIN, A.,

Che cos'è il cinema, Garzanti, Milano 1994 [Editions du Cerf, Paris 1958, 1959, 161, 1962].

BEN-GHIAT, R.,

Italian Fascism's Empire Cinema, Bloomington, Indianapolis, University of Indiana Press 2015.

BERTOLUCCI, B.

La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010), a cura di F. Francione, P. Spila, Garzanti, Milano 2010.

BETTETINI, G.

La conversazione audiovisiva, Bompiani, Milano 1984.

BISONI, C.

La critica cinematografica. Un'introduzione, Archetipo Libri, Bologna 2013.

BLÜMLINGER, C.

Kino aus zweiter Hand: Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst, Vorwerk, Berlin 2009.

BOLTER, J.D., GRUSIN, R.
Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e media nuovi, Guerini e Associati, Milano 2003 [*Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, Massachussets 1999].
BELLOUR, R.
La querelle des dispositifs: Cinéma-installations, expositions, P.O.L., Paris 2012.
BRUNETTA, G.-P.
Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003, Einaudi, Torino 2003.
Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi", Laterza, Roma-Bari 2007.
BURCH, N.
To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese cinema, Berkeley and Los Angeles, University of California Press 1979.
ÇAĞLAYAN, E.
Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom, Palgrave Macmillan, Cham 2018.
CASETTI, F.
Teorie del cinema 1945-1990, Bompiani, Milano 1993.
L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità, Bompiani, Milano 2005.
La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene, Bompiani, Milano 2015.
COVIELLO, M.
Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015.
COUSINS, M.
Storia dello sguardo, il Saggiatore, Milano 2017 [*The Story of Looking*, Canongate Books Ltd, Edinburgh 2017].
DANEY, S.
Il cinema, e oltre. Diari, 1988-1991, Il Castoro, Milano 1997.
Cinema, televisione, informazione, e/o, Roma 1999.
La Maison cinéma et le monde, P.O.L., Parigi 2002.
DEBRAY, R.
Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente, Il Castoro, Milano 2008 [*Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris 1995].
DE GAETANO, R.
(a cura di), *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, Pellegrini Editore, Cosenza 2011.
Il visibile cinematografico, Bulzoni, Roma 2001.
Il cinema e il film. Le vie della teoria in Italia, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017.
DE GIUSTI, L. (a cura di)
Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale, Marsilio Venezia 2008.
DELEUZE, G.
L'immagine-movimento, Ubulibri, Milano 1984 [*L'image-mouvement*, Les éditions de minuit, Paris 1983].
L'immagine-tempo, Ubulibri, Milano 1988 [*L'image temps*, Les éditions de minuit, Paris 1985].
DE LUCA, T., BARRADAS JORGE, N. (a cura di)
Slow Cinema, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.
DINOI, M.
Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema, Le Lettere, Firenze 2008.
ELSAESSER, T., HAGENER, M.
Teoria del film. Un'introduzione, Einaudi, Torino 2009 [*Filmtheorie. Zur Einführung*, Junius Verlag GmbH, Hamburg 2007].
EPSTEIN, J.
Spirito del cinema, Bianco e Nero, Roma 1955 [*Esprit de cinéma*, Jeheber 1955].

L'essenza del cinema, scritti sulla settima arte, a cura di V. Pasquali, Bianco e Nero, Roma 2002.

FARASSINO, A.
Tutto il cinema di Luis Buñuel, Baldini&Castoldi, Milano 2000.

GATTI, I., CAPPABIANCA, A.
Chantal Akerman, uno schermo nel deserto, Fefè Editore, Roma 2018.

GAUDREAULT, A., MARION, P.
La fin du cinéma? Un média en cris à l'ère numérique, Armand Colin, Parigi 2013.

HERZOG, W.
Incontri alla fine del mondo. Conversazioni tra cinema e vita, a cura di P. Cronin, minimum fax, Roma 2019 [*Herzog on Herzog*, Farrar Straus & Giroux, New York 2002].

JENKINS, H.
Cultura convergente, Apogeo, Milano 2007 [*Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2008].

JENSEN, K.B.
Media Convergence: the three degrees of network, mass, and interpersonal communication, Routledge, London 2010.

LATTUADA, A.
Occhio quadrato, Corrente, Milano 1941.

LICCIARDELLO, A.
Il cinema laboratorio di Alberto Grifi, Falsopiano, Torino 2017.

LUPTON, C.
Chris Marker: *Memories of the Future*, Reaktion Books, London 2004.

MALAVASI, L.
Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo, Kaplan, Torino 2013.

MANOVICH, L.
Il linguaggio dei nuovi media, Olivares, Milano 2002 [*The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge Massachussets, 2001].

MARIANI, A.
Gli anni del Cineguf. Il cinema sperimentale italiano dai cine-club al neorealismo, Mimesis, Milano-Udine 2018.

METZ, C.
Semiologia del cinema, Garzanti, Milano 1972 [*Essais sur la signification au cinéma*, Klicksieck, Paris 1968].

MITCHELL, W. J. T.
Cloning Terror: la guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi, La Casa Usher, Firenze 2012 [*Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the present*, University of Chicago Press, Chicago-London 2011].

MONDZAIN, M.-J.
Images (à suivre). De la poursuite, au cinéma et ailleurs, Bayard, Montrouge Cedex 2011.
Il commercio degli sguardi, Medusa, Milano 2011 [*Le commerce des regards*, Editions du Seuil, Paris 2009].

MONTANI, P.
L'immaginazione narrativa. *Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e associati, Roma 1999.
L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo sensibile, Laterza, Roma-Bari 2010.

(a cura di)
I formalisti russi nel cinema, Mimesis, Milano-Udine 2019.

NANCY, J.-L.

Abbas Kiarostami. L'evidenza del film, Donzelli, Roma 2001 [*L'evidence du film: Abbas Kiarostami*, Gevaert, Yves 2001].

ODIN, R.

Della finzione, Vita e pensiero, Milano 2004 [*De la fiction*, Editions De Boeck Université, Bruxelles 2000].

PAOLELLA, D.

Cinema sperimentale, Casa moderna, Roma 1937.

PASINETTI, F.

L'arte del cinematografo: articoli e saggi teorici, Comune di Venezia 1980.

PASOLINI, P.-P.

Per il cinema, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001

PEACH, J., SCHRÖTER, J. (a cura di)

Intermedialität-Analog/Digital: Theorien, Methoden Analysen, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2007.

PELEŠJAN, A.

Montaggio a distanza, in Aa.Vv., *Montaggio a distanza. Il cinema di Artavazd Pelešjan*, Pesaro, Quaderno informativo della XXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1989

PERNIOLA, I.,

Chris Marker o del film saggio, Lindau, Torino 2003.

RANCIÈRE, J.

La Fable cinématographique, Éditions du Seuil, Parigi 2001.

Bela Tarr. Il tempo del dopo, Bietti, Roma 2015 [*Bela Tarr. Le temps d'après*, Capricci, Bourdeaux 2011].

RONDI, B.

Cinema e realtà, Edizioni Cinque Lune, Roma 1957.

RONDOLINO, G.

Roberto Rossellini, Il Castoro, Milano 1995.

SABA, C. G.

Archivio Cinema Arte, Mimesis, Udine 2013.

TARKOVSKIJ, A.

Scolpire il tempo, Ubulibri, Milano 1988 [*Sapetschatljonnoje Wremja*, 1986].

TRUFFAUT, F.

Il piacere degli occhi, minimum fax, Roma 2009.

TSIVIAN, Y.

Early Cinema in Russia and its Cultural Reception, University of Chicago Press, Chicago and London, 1998.

VAN DEN OEVER, A. (a cura di)

Ostrannenie, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.

VERTOV, D.

L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942, a cura di P. Montani, Mimesis, Udine 2011.

VIANELLO, M.

Lo sguardo di Ulisse: il montaggio a distanza di Artavazd Peleshian, in "AAM TAC: Arts and Artifacts in Movie: Technology, Aesthetics, Communication, n. 6, 2009.

WEES, W. C.

Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Film, Anthology Film Archives, New York 1993.

WEINRICHTER, A.

Metraje encontrado. La apropriaciòn en el cinema documental y experimental, Festival Internazional de Cine Documental, Navarra 2009.

ZABUNYAN, D.

Voir, parler, penser au risque du cinéma, Presses Sorbonne Nouvelle, Parigi 2006.
ZAGARRIO, V.
Cinema italiano anni novanta, Marsilio, Venezia 2001.
ZAVATTINI, C.
Cronache da Hollywood, Editori Riuniti, Roma 1996.
Opere, Bompiani, Milano 2002.
ZECCA. F.
Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione, Mimesis, Udine 2013.
ZUCCONI, F.
La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità, Mimesis, Udine 2013.

Testi di carattere generale

ADORNO, T. W.
Note per la letteratura, Einaudi, Torino 2006 [*Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Berlin 1958]
Wagner, Mahler: due studi, Einaudi, Torino 1976 [Suhrkamp, Berlin-Frankfurt am Mein, 1952, 1960].
AGAMBEN, G.
Mezzi senza fine. Note sulla politica, Bollati Boringhieri, Torino 1994.
Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita, Einaudi, Torino 1995.
Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
Stato di eccezione, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
Che cos'è un dispositivo, Nottetempo, Roma 2006.
Che cos'è il contemporaneo, Nottetempo, Roma 2008.
Nudità, Nottetempo, Roma 2010.
AUGÉ, M.
Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità, Eleuthéra, Milano 1993 [*Non-Lieux. Introduction à une antthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, Paris 1992].
BADIOU, A.
Alla ricerca del reale perduto, Mimesis, Milano-Udine 2016 [*À la recherche du réel perdu*, Bayard, Paris 2015].
BARATTA, G.
Leonardo tra noi. Immagini, suoni, parole nell'epoca intermediale, Carocci, Roma 2007.
BAUDRILLARD, J.
L'illusione della fine o lo sciopero degli eventi, Anabasi, Milano 1992 [*L'illusion de la fin ou La grève des événements*, Galilée, Paris 1992].
Lo spirito del terrorismo Raffaello Cortina, Milano 2002 [*L'esprit du terrorisme*, Galilée, Paris 2002].
BAUMAN, Z.
Cose che abbiamo in comune. 44 lettere dal mondo liquido, Laterza, Roma-Bari 2013 [*44 Letters from the Liquid Modern World*, Polity Press, Cambridge-Malden 2010].
BECK, U.,
La società del rischio, Carocci, Roma 2000 [*Risikogesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Mein, 1986].
La metamorfosi del mondo, Laterza, Roma-Bari 2017 [*The Metamorphosis of the World: How Climate Change is Transforming Our Concept of the World*, Polity Press, Cambridge-Malden, 2016].
BENJAMIN, W.

Angelus novus. Saggi e frammenti, Einaudi, Torino 1976. [*Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein].
Opere complete, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2006. [*Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhauser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein, 1972-1989].
Piccola storia della fotografia, Skira, Milano 2011.

BORDONI, C.
Fine del mondo liquido. Superare la modernità e vivere nell'interregno, il Saggiatore, Milano 2017.

BORGES, J.-L.
L'aleph, Feltrinelli, Milano 2013 [*El aleph*, Losada, Buenos Aires 1952].

BROGI, D.
Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo, Carocci, Roma 2018.

BACHTIN, M.,
Estetica e romanzo, Einaudi, Torino 2001 [*Voprosy literatury i estetiki*, 1979].

BLOCH, E.
Eredità di questo tempo, tr. it., Mimesis, Milano 2015 [*Erbschaft dieser Zeit*, Zurich 1935].

CALVINO, I.
Saggi 1945-1985, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995.

CANGUILHEM, G.
La conoscenza della vita, Il Mulino, Bologna 1976 [*La connaissance de la vie*, Vrin, Paris 1965].

CARRAVETTA, P.,
Del postmoderno. Critica e cultura in America all'ala del Duemila, Bompiani, Milano 2009.

CASI, S.
Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri, Titivillius, Corazzano 2013.

CESERANI, R.
Raccontare il postmoderno, Bollati Boringhieri, Torino 1997.

CHATEAUBRIAND,
Memorie d'oltretomba, tr. it., Einaudi-Gallimard 1995.

D'AGOSTINI, F.
Menzogna, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
Realismo? Una questione non controversa, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
(con M. Ferrera), *La verità al potere. Sei scritti aletici*, Einaudi, Torino 2019.

DE MARTINO, E.
La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali, a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Einaudi, Torino 2019.

DIDINO, G.
Essere senza casa. Sulla condizione di vivere in tempi strani, mimimum fax, Roma 2020.

DELEUZE, G.
Francis Bacon. La logica della sensazione, Quodlibet, Macerata 1995 [*Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981].
Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza, Ombre Corte, Verona 2010
(con F. Guattari).
Kafka. Per una letteratura minore, Quodlibet, Macerata 2010 [*Kafka. Pour une littérature mineure*, Les éditions de Minuit, Paris 1975].
Millepiani. Capitalismo e schizofrenia, Orthotes, Milano 2017 [*Mille Plateaux*, Les éditions de Minuit, 1980].

DONNARUMMA, R.
Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea. Il Mulino, Bologna 2014.

EISENMAN, S. F.

The Abu-Ghraib effect, Reaktion Books, London 2007.

FASSIN, D.

Vite ineguali. Quanto vale un essere umano, Feltrinelli, Milano 2019 [*La vie. Mode d'emploi critique*, Suhrkamp, Berlin 2017].

FISHER, M.

The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo, minimum fax, Roma 2018 [*The Weird and the Eerie*, Repeater Books, London 2016].

FERRARIS, M.

Manifesto del nuovo realismo, Laterza, Roma-Bari 2012.

(con M. De Caro, a cura di), *Bentornata realtà*, Einaudi, Torino 2012.

FOSTER, H.

Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento, Postmedia Books, Milano 2007 [*The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, Massachussets 1996].

FOUCAULT, M.

Sorvegliare e punire. Nascita della prigione, Einaudi, Torino 1976 [*Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975].

L'archeologia del sapere, Rizzoli, Milano 1971 [*L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969].

FUKUYAMA, F.

La fine della storia e l'ultimo uomo, Rizzoli, Milano 2002 [*The End of History and the Last Man*, Free Press, New York-Toronto 1992].

FREUD, S.

Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio, Bollati Boringhieri, Torino 1991 [*Das Unheimliche*, 1919].

GINZBURG, C.

Il formaggio e i vermi, Einaudi, Torino 1976.

GRAMSCI, A.

Quaderni del carcere (a cura di V. Gerratana), Einaudi, Torino 1977.

GREGORY, T. (a cura di)

XXI secolo: comunicare e rappresentare, Istituto della Enciclopedia Treccani, Roma 2009.

HALE, T., HELD, D.,

Gridlock. Why Global Cooperation is failing when We need it most, Polity Press, Cambridge 2013.

Beyond Gridlock, Polity Press, Cambridge 2017.

JAMESON, F.

Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardocapitalismo, Fazi, Roma 2007 [*Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991].

JEDLOWSKI, P.

Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società nel XX secolo, Franco Angeli, Milano 2002.

LEVI, G.

L'eredità immateriale. Carriera di un esorcista nel Piemonte del seicento, Einaudi, Torino 1985.

LUKÁCS, G.

L'anima e le forme. Teoria del romanzo, tr. it., Sugarco, Milano 1963.

LYION, D., BAUMAN, Z.

Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida, Laterza, Roma-Bari 2014 [*Liquid Surveillance. A Conversation*, Polity Press, Cambridge 2013].

LYOTARD, J.-F.

La condizione postmoderna, Feltrinelli, Milano 1981 [*La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Les éditions de minuit, Paris 1979).

MACÉ, M.

Styles. Critique de nos formes de vie, Gallimard, Paris 2016.

MANZONI, A.,

Del romanzo storico, e, in genere, de i componimenti misti di storia e d'invenzione, premessa di G. Macchia, introduzione di F. Portinari, testo a cura di S. De Laude, Centro nazionale studi manzoniani, Milano 2000

MONDZAIN, M.-J.

L'immagine che uccide. La violenza come spettacolo dalle Torri gemelle all'Isis, EDB, Bologna 2017 [*L'image peut-elle tuer?*, Bayard, Montrouge Cedex 2012].

MONTANI, P.

Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione, Carocci, Roma 2007.

MORDACCI, R.

La condizione neomoderna, Einaudi, Torino 2017.

NICOLÒ, D., CASAGRANDE E.

Motus 9111 011, NdA Press, Rimini 2010.

NIETZSCHE, F.

Opere, a cura di G. Colli, Adelphi, Milano 1973

ORTESE,A. M.

Il mare non bagna Napoli (Einaudi, Torino 1955), Adelphi, Milano 2008.

PASOLINI, P.-P.

Saggi sulla politica e sulla società, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999

Empirismo eretico, Garzanti, Milano 2000.

Saggi sulla letteratura e sull'arte, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2008.

PEIRCE, C. S.,

Opere, Bompiani, Milano 2003.

PINOTTI, A., SOMAINI, A.

Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi, Einaudi, Torino 2016.

PORTELLI, A.

L'ordine è già stato eseguito. Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria, Donzelli, Roma 1999.

Storie orali, Racconto, immaginazione, dialogo, Donzelli, Roma 2017.

RUFFEL, L.

Brouhaha. Worlds of the contemporary, tr. ing. R. N. Mackenzie, Univocal Book, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2018.

RORTY, R.

La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia, solidarietà Laterza, Roma-Bari 1989 [*Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989]

(con P. Engel),

A cosa serve la verità, Il Mulino, Bologna 2007 [*What's the Use of Truth*, Columbia University Press, New York 2007].

SAVIANO, R.

Gomorra, Mondadori, Milano 2006.

SCHMITT, C.,

Le categorie del politico, a cura di G. Miglio, P. Schiera, Il Mulino, Bologna 2013.

SIGNORELLI, A.

La vita al tempo della crisi, Einaudi, Torino 2016.

SITI, W.

Il realismo è l'impossibile, Nottetempo, Roma 2013.

ŠKLOVSKIJ, V.,

Teoria della prosa, Einaudi, Torino 1976 [*O theorii prozy*, 1925].
A Sentimental Journey. Memoirs 1917-1922, Cornell University Press, New York-Ithaca 1970 [*Sentimental'noe puteshestvie. Vospominanija 1917-1922*, 1923].
T. TODOROV (a cura di),
I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico, prefazione di R. Jakobson, Einaudi, Torino 1968.
VATTIMO, G.
La fine della modernità, Garzanti, Milano 1985.
Addio alla verità, Meltemi, 2009.
(a cura di, con P. A. Rovatti) *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 1983.
WALLACE, D. FOSTER
Tennis, tv, trigonometria e tornado… E altre cose divertenti che non farò mai più, minimum fax, Roma 1999 [A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again, Little, Brown & Co., New York 1997].
WITTGENSTEIN, L.
Ricerche filosofiche, Einaudi, Torino 1995 [*Philosophische Unteruschungen. Philosophical investigations*, Blackwell, Oxfor 1953].
ZOLA, E.,
Il romanzo sperimentale, Pratiche, Parma 1992 [*Le roman experimental*, 1880].

Articoli in rivista e saggi in volume

ANGELONE, A., CLÒ, C.
Other visions: Contemporary Italian documentary cinema as counter-discourse, in "Studies in Documentary Film", v. 5, 2-3, 2011.
AITKEN, I.
The European realist tradition, in "Studies in European Cinema", v. 3, n. 3, 2007.
ALICATA, M.
Ambiente e società nel racconto cinematografico, in "Cinema", A. VII, Vol. I, n. 135, 10 Febbraio 1942.
ANGELUCCI, D.
Minorità come fabulazione. Deleuze e il popolo che manca tra letteratura e cinema, in "Agalma. Rivista di studi culturali e di estetica", n. 34, ottobre 2017.
ANTICHI, S.
Ridisegnare paesaggi: ridefinizione dello sguardo etnografico e "aesthetic of slow" nel cinema di Michelangelo Frammartino, in "Schermi. Storia e culture del cinema in Italia", A. II, n. 4, 2018, pp. 29-44.
ANTONIONI, M.
Documentari, in "Corriere Padano", 21 gennaio 1937, poi in Id., *Sul cinema* (a cura di C. Di Carlo, G. Tinazzi), Marsilio, Venezia 2004.
Per un film sul fiume Po, in "Cinema", n. 68, 25 aprile 1939.
ARMOCIDA, P.
La laguna per cinefili: vince il flm di 4 ore, Italiani a bocca asciutta, in "il Giornale", 11 settembre 2016.
AYFRE, A.
Néo-réalisme et phénoménologie, in "Cahiers du cinéma", n. 17, 1952.
BAZIN, A.
Difesa di Rossellini, in "Cinema nuovo", n. 65, 1955.
Chris Marker, Lettre de Sibérie, in "France-Observateur", 30 ottobre 1958.
BATTISTINI, E.
Faust, il grande sonno della sala, in "il Fatto quotidiano", 6 novembre 2011.

BARBARO, U.
Documentario e didattico, in "Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica", a. 1939, v. IV, n. 71.
BENINI, S.
A face, a name, a story: Woman's identities as life stories in Alina Marazzi's Cinema, in "Studies in European Cinema", v. 8, n. 2.
BERGONZONI, M.
Alina Marazzi's Un'ora sola ti vorrei and Vogliamo anche le rose: The personal stands for the political, in "Studies in Documentary Film", v. 5, n.2-3, 2011.
BERTOZZI, M.
The poetic of reuse: Festival, archives and cinematic recycling in Italian documentary, in "Studies in Documentary Film", v. 5, n. 2-3, 2011.
BUSNI, S.
Alla foce dello sguardo: il reale nei documentari di Michelangelo Antonioni, in A. Cervini, G. Tagliani (a cura di), *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi: da Bazin a Netflix*, VerbaManent-Palermo University Press, Palermo 2020.
CAMINATI, L.
Narrative non-fiction film in contemporary italian cinema: Roberto [sic] *Munzi's Saimir (2002), Giorgio Diritti's Il vento fa il suo giro (2005) and Pietro Marcello's La bocca del lupo (2009)*, in "Studies in Documentary Film", v. 5, n. 2-3, 2011.
CASADEI, A.
L'autobiografia e il desiderio: sulla trilogia di Walter Siti, in "Revista de Italianistica", XV, 2008.
CAVALCANTI, A.
Documentari di propaganda, in "Bianco e nero", n. 10, ottobre 1938.
CERVINI, A.
Le forme del racconto, in A. Canadè, R. De Gaetano (a cura di), *Fata Morgana Web 2018. Un anno di visioni*, Pellegrini, Cosenza 2018.
CHAN, A.
The Weight of the World, in "Film Comment", n.4, v. 52, 2016.
CHIARINI, L.
Significato di Flaherty, in "Cinema", n. 68, 15 agosto 1951.
DEMARIA, C.
Documentary Turn? La cultura visuale, il documentario e la testimonianza del "reale", in "Studi Culturali", n. 2, agosto 2011.
COURRIOL, M.-F.
Documentary strategies and aspects of realism in Italian Colonial Cinema (1935-1939), in "The Italianist", v. 34, n.2, 2014.
DELEUZE, G.,
Un manifesto di meno, in G. Deleuze, C. Bene, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002.
DE MARTINO, E.
Realismo e folklore ne cinema italiano, in "Filmcritica", n.19, dicembre 1952.
DE SANTIS, G.
Per un paesaggio italiano, in "Cinema", n. 116, 25 aprile 1941.
(con M. Alicata), *Verità e poesia. Verga e il cinema italiano*, in "Cinema", n.127, 10 ottobre 1941.
DEL GAUDIO, S.,
If Truth be told can 'toons tell it? Documentary and animation, in "Film History", 1997.
DESCOMBES, V.
Qu'est-ce qu'être contemporain?, in "Le Genre Humain", 1999/2 (n. 35), pp. 21-32.
DIDI-HUBERMAN, G.

*Señorita Ocasi*ón in O. Alegria (a cura di), *Time*, "Colección Punto de Vista", n. 10, 2016.

DOTTORINI, D.

L'immagine impersonale: Bartleby, Godard, Pelešjan, in "Fata Morgana", n. 0, 2006.

ECO, U.,

Postille a "Il nome della rosa", in Id., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1984.

ELSAESSER, T.

The New Film History as Media Archeology in "CinNéMAS", v. 14, n. 6.

ERBER, P.

Contemporaneity and its Discontents, in "Diacritics", v. 41, n.1, 2013.

FILIPPELLI, S.

Tutto parla di te: la trilogia materna di Alina Marazzi, in "The Italianist", v. 35, n. 2, 2015.

FLAHERTY, R.

Funzione del "documentario", in "Cinema", A. II, v. I, n. 22, 25 maggio 1937.

FLANAGAN, M.

Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema, in "16:9", vol. 29.

FOFI, G.

Buñuel e il sottosviluppo, in "Quaderni piacentini", n. 22, 1965.

FRIEDBERG, A.,

The end of Cinema: Multimedia and Technological Change in C. Glendhill, L. Williams (edited by) *Reinventing Film Studies*, Arnold, London 2000.

GADRETTE, L.

Teaching History by Motography, in "The Nickelodeon", v. II, n.4, ottobre 1909.

GOBETTI, P.

Robert Flaherty e il lirismo della camera, in "Cinema", n. 24, 15 ottobre 1949.

GODARD, J.-L.

Bergmanorama, in "Cahiers du Cinéma", n. 85, Luglio 1958.

Un cinéaste, c'est aussi un missionaire, in "Arts", 9 novembre 1959.

GRANDE, M.

L'icona cinematografica, in "Artibus et Historiae", v. 1, n.2, 1980.

GRIFI, A.

Perchè, da un sottoscala, facemmo a pezzi Hollywood, in "il Manifesto", 20 agosto 1993.

Il canto degli uccelli in gabbia, in L. Moscati (a cura di), *1967. Tuoni prima del maggio*, Marsilio, Venezia 1997.

GUCCINI, G. (a cura di)

Teatro/realtà: linguaggi, percorsi, luoghi, in "Prove di Drammaturgia", n. 2, dicembre 2011.

HIGGINS, D.

Intermedia, in "Something Else Newsletter", v. 1, n.1, febbraio 1966.

HOVEYDA, F., RIVETTE, J.

Entretien avec Roberto Rossellini, in "Cahiers du cinéma", n. 94, Aprile 1959.

IL CRONISTA [SIC],

Documentari italiani, in "Cinema", n. 89, 10 marzo 1940.

JAFFE, I.

Slow Movies. Countering the Cinema of Action, Wallflower Press, London-New York 2014.

JAMES, N.

Syndromes of a New Century, in "Sight and Sound", vol. 20, n. 2, Febbraio 2010.

LO DUCA, G. M.

Disegni animati: 1908-1938. Emile Cohl, in "Cinema", v. III, n. 41, Marzo 1938.

MARAZZI, A.

Per favore non leggete questo diario, in “Prima persona. Percorsi autobiografici”, A. IX, n. 18.

MARIANI, V.

Il «documentario» e la storia dell’arte, in “Bianco e nero”, n. 7, 1941.

MATTIA, E. G.

Pubblico etiopico, in “Cinema”, n.90, 25 marzo 1940.

MONDZAIN, M.-J.

L’exigence du regard in “Médiamorphoses”, n.12, 2004.

What does seeing an Image mean?, in “Journal of Visual Culture”, v. 9, n. 307, 2010.

MOON, WON-LEEP

Documentary and its realism, in “Studies in Documentary film”, v. 12, n. 1, 2018.

MORREALE, E.,

Il terzo cinema. La buona stagione del cinema italiano, in A. Canadè, R. De Gaetano (a cura di), *Fata Morgana Web 2018. Un anno di visioni*, Pellegrini, Cosenza 2018.

NINEY, F.

Entretien avec Artavazd Pelechian, in “Cahiers du Cinéma”, n. 454, 1992.

OLMI, E.

Decadenza del cinema? Torniamo ai valori, in “la Repubblica”, 2 settembre 2007.

O’ RAWE, C.

“I padri e i maestri”: genre, auteurs, and absences in Italian Film Studies, in “Italian Studies, v. 63, n.2, 2008.

PASINETTI, F.

Senso del documentario, in “Cinema”, n. 132, 25 dicembre 1941.

PASOLINI, P.-P.

Cos’è questo golpe? Io so, in “Corriere della Sera”, 14 novembre 1974.

PERNIOLA, I.

Poetiche dell’invisibile. Il rimosso nel cinema documentario italiano contemporaneo, in “Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia”, a. II, n. 4, luglio-dicembre 2018.

L’immagine spezzata. Il cinema di Claude Lanzmann, Kaplan, Torino 2007.

PITASSIO, F.

Amorose menzogne. Michelangelo Antonioni e il documentario postbellico, in A. Boschi, F. Di Chiara (a cura di), *Michelangelo Antonioni. Prospettive, culture, politiche, spazi*, Il Castoro, Milano 2015.

POLLACCHI, E.

Porous circuits: Tsai Ming-liang Zhao Liang, and Wang Bing at the Venice Internazional Film Festival and the interplay between the festival and the art exhibition circuits, in “Journal of Chinese Cinemas”, v. 13, n.2, 2019.

RAGGHIANTI, C. L.

Documentario e film, in “Cinema”, n.24, a. 1949.

RAVESI, G.

Guardare dall’alto, in R. De Gaetano, N. Tucci (a cura di), *Fata Morgana Web 2017. Un anno di visioni*, Pellegrini, Cosenza 2017, pp. 113-116.

RICHTER, H.,

Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms, in C. Blumlinger, C. Wuldd (a cura di), *Schreiben Bilden Sprechen: Texte zum essaystischen Film*, Sonderzahl, Wien 1992.

RIMINI, S.

«Le voci di dentro». Fantasmi audiovisivi nel cinema di Alina Marazzi, in “Arabeschi”, n.2, luglio-dicembre 2013.

ROMNEY, J.

In Search of Lost Time, in “Sight and Sound”, vol. 20, n. 2, Aprile 2010.

RONDOLINO, G.
Storia del cinema d'animazione: dalla lanterna magica a Walt Disney, da Tex Avery a Steven Spielberg, UTET, Torino 2003.
ROSSELLINI, R.
(con M. Verdone) *Colloquio sul neorealismo*, in "Bianco e nero", a. XIII, n. 2, 1952.
(con Regent) *Quand je commence à devenir intelligent, je suis foutu*, in "L'Écran français", 2 novembre 1948.
Conversazioni sulla cultura e sul cinema, in "Filmcritica", n. 131, Marzo 1963.
SCARLATO, A.
Il mito del neorealismo in Bazin e Ayfre, in "Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia", a. II, n. 3, gennaio-giugno 2018.
SCHERER, M.(E. ROHMER), TRUFFAUT, F.
Entretien avec Roberto Rossellini, in "Cahiers du Cinéma", n. 37, Luglio 1954.
SCHRADER, P.
Rethinking Trascendental Style, in Id., *Trascendental Style in Film*, University of California Press, Oakland 2018.
SCHREIBER, D.
Sehnsucht nach Alltag. Die Realitatssiele des Rimini Protokolls, in "Theater der Zeit", n. 3, 2004.
SITI, W.
L'inganno del realismo, in "La stampa", 11 settembre 2011.
SFREGOLA, S.
*Venezia 75, Italia a bocca asciutta: Leone d'oro a Roma, l'amarcord di Cuar*ón, in "Il tempo", 9 settembre 2018.
SLONIOWSKI, J,
"Las Hurdes", and the political efficacy of the grotesque, in "Revue Canadienne d'Études cinématographiques", v.7, n. 2.
TAGLIANI, G.
Black and White Power, in R. De Gaetano, A. Canadè (a cura di), *Fata Morgana Web 2019. Un anno di visioni*, Pellegrini, Cosenza 2019.
UVA, C.
Nuovo cinema Italia: Per una mappa della produzione contemporanea, tra tendenze, formule e linguaggi, in "The Italianist", v. 29, n.2.
VALENTINI, V. (a cura di)
Reality trend, in "Alfabeta 2", n. 26, febbraio 2013.
VERDONE, M.
Flaherty, padre del documentario, in "Rivista del cinematografo", n. 12, dicembre 1956.
VIGHI, F.,
Beyond objectivity: The utopian in Pasolini's documentaries, Textual Practice, v. 16, n. 3, 2002.
VIGORELLI, G.
Paragrafi per una poetica della realtà, in "Cinema", n.123, 15 dicembre 1953.
WELLS, P.
The beautiful village and the true village: a consideration of animation and the documentary aesthetics, in Id. (a cura di), Art and Animation, profile n. 53, "Art & Design", Academy Group, London, 1997.
ZAVATTINI, C.
Un minuto di cinema, in "Cinema", n. 136, 25 febbraio 1942.

Sitografia

BALE, M.,

We want Roses, too: a new Language for Italian Feminism, in "The L Magazine", 23 Aprile 2010, https://www.thelmagazine.com/TheMeasure/archives/2010/04/23/we-want-roses-too-a-new-language-for-italian-feminism

M. CIMENT,

The State of Cinema, discorso inaugurale al 46° San Francisco International Film Festival, reperibile al link: http://web.archive.org/web/20040325130014/http://www.sfiff.org/fest03/special/state.html

M. D'ANOLFI, M. PARENTI,

Blu: «E quindi uscimmo a riveder le stelle». La peregrinazione sotterranea di D'Anolfi e Parenti, in "Uzak", n. 32, autunno 2018-inverno 2019, https://www.uzak.it/rivista/uzak-32/teorie/blu-e-quindi-uscimmo-a-riveder-le-stelle-la-peregrinazione-sotterranea-di-d-anolfi-e-parenti.html.

R. DONNARUMMA,

Ipermoderno. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality, in "Le parole e le cose". Letteratura e realtà", 19 novembre 2012, http://www.leparoleelecose.it/?p=7486

FERRARESI, R.

Memorie dalla cortina di ferro, in "Doppiozero", 25 gennaio 2018, www.doppiozero.com/materiali/memorie-dalla-cortina-di-ferro

FRAMMARTINO, M.

Conversazione con Luca Mosso, dal pressbook del film Le quattro volte, http://www.cinetecadibologna.it/files/stampa/settembre_2010/Pressbook_Le_quattro_volte.pdf

MEDRI, L.

Milo Rau. Nella ripetizione, morire per continuare a essere vivi, in "Teatro e Critica", 15 novembre 2018, www.teatroecritica.net/2018/11/milo-rau-repetition-nella-ripetizione-morire-per-continuare-a-essere-vivi

MONTANI, P.

87 ore. Una morte di stato, in "Doppiozero", 8 novembre 2015, https://www.doppiozero.com/ materiali/odeon/87-ore.

QUATRIGLIO, C.

87 ore di misericordia, in "minima&moralia", http://www.minimaetmoralia.it/wp/87-ore-di-misericordia/

RACITI, V.,

Milo Rau, a World without Compassion, in "Teatro e Critica", 7 aprile 2017, www.teatroecritica.net/2017/04/milo-rau-a-world-without-compassion.

RASCAROLI, L.

Il film saggio: un sublime paradosso teorico, in "Filmidee", n. 6, 10 ottobre 2012, https://www.filmidee.it/2012/10/il-film-saggio-un-sublime-paradosso-teorico/

TIZIAN, G.

Tutti condannati per la morte di Franco Mastrogiovanni, in "l'Espresso", 15 novembre 2016, https://espresso.repubblica.it/attualita/2016/11/15/news/tutti-condannati-per-la-morte-del-maestro-franco-1.288593

Interviste in video

Alberto Grifi introduce Anna, a cura dell'Associazione Culturale A. Grifi

RIPPA, R., GALBIATI, A.
Conversazione con Michelangelo Frammartino, in "Rapporto Confidenziale", 6 giugno 2011, https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=13392. Il video dell'intervista è qui reperibile: https://vimeo.com/24425243
Tahrir/intervista con Stefano Savona, https://vimeo.com/31323915

FILMOGRAFIA

Alberi,
M. Frammartino, 2013
Anna,
A. Grifi, M. Sarchielli, 1975
Arcipelaghi,
G. Columbu, 2001
Bassa marea (Low Tide)
R. Minervini, 2012
Bella e perduta,
P. Marcello, 2015
Below Sea Level,
G. Rosi, 2008
Bocca del lupo, La,
P. Marcello, 2009
Cadenza d'inganno,
L. Di Costanzo, 2011
Castello, Il,
M. D'Anolfi e M. Parenti, 2013
Chats perchés,
C. Marker, 2004
Che fare quando il mondo è in fiamme?(What you gonna do when the World's on Fire?)
R. Minervini, 2018
Cile, la memoria ostinata
P. Guzmán, 1997
Cinema grattacielo,
M. Bertozzi, 2017
Confidenze di un gatto,
G. Ferroni, 1954
Corpo celeste,
A. Rohrwacher, 2011
Dark Side of the Sun, The,
C. Hintermann, 2011
Diario di un maestro,
V. De Seta, 1973
Dimenticati, I,
V. De Seta, 1958
Dono, Il
M. Frammartino, 2003

Eau Argentée-Autoritratto Siriano,
O. Mohammed, W. Simav Bedirxan, 2014
Essi bruciano ancora,
F. D'Agostino, A. Lavorato, 2017
Fantasia sottomarina,
R. Rossellini, 1940
Follia e amore (Feng Ai),
Wang Bing, 2013
Fortresse, La,
F. Melgar, 2008
Fuocoammare,
G. Rosi, 2016
Genitori,
A. Fasulo, 2015
Gente del Po,
M. Antonioni, 1947
India: Matri Bhumi,
R. Rossellini, 1958
Infinita fabbrica del Duomo, L',
M. D'Anolfi, M. Parenti, 2015
In Purgatorio,
G. Cioni, 2009
In Transit,
L. True, N. Walker, B. Wu, D. Usui, 2015
Intervallo, L'
L. Di Costanzo, 2012
Intrepidi, Gli,
G. Cioni, 2012
Iron Ministry, The,
J.P. Sniadecki, 2014
Las Hurdes-Tierra sin Pan,
L. Buñuel, 1932
Lazzaro felice,
A. Rohrwacher, 2018
Lettre de Siberie
C. Marker, 1958
Lontano da Dio e dagli uomini,
S. Bartas, 1996
Louisiana (The Other Side),
R. Minervini, 2015
Lupi dentro, I,
R. Andreassi, 2000
Martin Eden,
P. Marcello, 2019
Materia oscura,
M. D'Anolfi e M. Parenti, 2013
Menocchio,
A. Fasulo, 2018
Nanook l'eschimese,
R. Flaherty, 1922
Nostalgìa de la luz,

P. Guzmán, 2010

Notturno,
G. Rosi, 2020

Nous/Autres,
G. Cioni, 2003

9x10 novanta,
M. Bonfanti, A. Rohrwacher, P. Marcello, S. Fgaier, C. Quatriglio, P. Randi, C. Giovannesi, A. Marazzi, R. Sejko, G. Piperno, 2014

87 ore - Gli ultimi giorni di Francesco Mastrogiovanni,
C. Quatriglio, 2015

Passaggio della linea, Il,
P. Marcello, 2007

Per sempre,
A. Marazzi, 2005

Quattro volte, Le,
M. Frammartino, 2010

Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre I),
S. George, 2010

Rabbia, La,
P. P. Pasolini, 1963

Rose Hobart,
J. Cornell, 1936

Rumeur du Monde, La,
G. Cioni, 1990-1996

Rumore bianco,
A. Fasulo, 2008

Sacro GRA,
G. Rosi, 2013

Salvador Allende,
P. Guzmán, 2004

Silenzio di Pelešjan, Il,
P. Marcello, 2011

Spira mirabilis,
M. D'Anolfi e M. Parenti, 2016

Stazione, La,
V. Zurlini, 1952

Strada dei Samouni, La,
S. Savona, 2018

Su re,
G. Columbu, 2013

Ta'ang,
Wang Bing, 2016

Tahir Liberation Square,
S. Savona, 2011

Terramatta-Il Novecento Italiano di Vincenzo Rabito analfabeta siciliano,
C. Quatriglio, 2012

Tir,
A. Fasulo, 2013

Tutto parla di te,
A. Marazzi, 2012

Un'ora sola ti vorrei,

A. Marazzi, 2002

Uzak,

N. B. Ceylan, 2002

Valzer con Bashir,

A. Folman, 2008

Ventre della città,

F. di Cocco, 1933

Verifica incerta, La,

A. Grifi, G. Baruchello, 1963

Videogrammi di una rivoluzione,

H. Farocki, A. Ujica, 1992

Vogliamo anche le rose,

A. Marazzi, 2007

Vol spécial,

F. Melgar, 2011

AQ